



يهو هنا الأرمني

وأيقوناته القبطية
فنان في القاهرة العثمانية

مجدى جرجس

على الرغم من أن هذا الكتاب يتناول حياة وأعمال أحد الفنانين الأرمن في القاهرة العثمانية، فهو في مجمله، عبارة عن دراسة اجتماعية لظاهرة ثقافية شهدتها مصر في القرن الثامن عشر: وهي الكم الكبير من الأيقونات التي أنتجها فنانو هذه الفترة، يحاول الكتاب فهم هذه الظاهرة وتفسيرها من خلال وضعها في إطار مختلفة: محلية وإقليمية ودولية. فالكتاب يتناول تاريخ الطائفة القبطية في القرن الثامن والظروف التي ساعدت على بروز فئة نخبة قبطية مدنية تولت زمام الأمور، كان من بين نتائجها رعاية حركة فنية ضخمة. ويوضح الكتاب أيضاً جانباً من تاريخ الطائفة الأرمنية في مصر في القرن الثامن عشر، وكيفية التزاوج الاجتماعي والثقافي بين القبط والأرمن. على أن أهم قضيّا الكتاب: هو تلك التعددية التي شهدتها الفن القبطي آنذاك: فنانون قبط، أرمن، شوام، أروام، يرسمون موضوعات معظمها قبطي. كما يوضح هذا الكتاب كيفية تحول مهنة رسم الأيقونات من أيدي رجال الدين إلى فئة مهنية تتكون من هذه المهنة، وما يمثله ذلك من تحولات مدنية (علمانية) مست جوانب كثيرة في المجتمع المصري، كانت الطائفة القبطية إحدى تجلياتها.

المجلس الأعلى للثقافة

يوحنا الأرمنى وأيقوناته القبطية

فنان فى القاهرة العثمانية

مجدى جرجس



٢٠٠٨

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

جرجس ، مجدى

يوحنا الأرمني وأيقوناته القبطية ؛ تأليف : مجدى جرجس

– القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ط ١ ، ٢٠٠٨

٢٤٠ ص ، ٢٤ سـ المجلس الأعلى للثقافة

١ – الأيقونات

٢ – الفن المسيحي

٧٠٤،٩ (أ) العنوان

رقم الإيداع ٢٠٠٨/١٣٣٩١

الترقيم الدولى : X - 977- 437 - 780

طبع بالهيئة العامة لشئون المطبع الأمريكية

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

Tel. : 27352396 Fax : 27358084

المحتويات

5	١ - تمهيد
9	٢ - تقديم: نللى هنا
17	٣ - مقدمة
25	٤ - سياق ظاهرة انتشار الأيقونات وزيادة الطلب عليها في مصر
55	٥ - إنتاج الأيقونات وتطوره قبل يوحنا الأرمني
67	٦ - الجالية الأرمنية في مصر
85	٧ - السيرة الذاتية ليوحنا الأرمني:
88	(أ) أسرته، زوجاته، وأبناؤه، شبكة علاقاته الاجتماعية.
93	(ب) شبكة علاقات حنا الأرمني
95	(ج) تكوينه المهني
109	(د) علاقته بابراهيم الناسخ

117	٨ - الأعمال المعروفة ليوحنا الأرمنى
143	٩ - خاتمة
151	١٠ - الوثائق
167	١١ - المصادر والمراجع
183	١٢ - وصف الصور
193	١٣ - الصور
211	٤ - كشاف عام

تمهيد

منذ عام ١٩٩٨ م بدأ اهتمامي بابراهيم الناسخ، وهو أحد الفنانين القبطيين الذين أنتجوا عدداً كبيراً من الأيقونات، ونسخ عدداً أكبر من الكتب، وكتبوا مقالة أولية عنه، توضح السياق التاريخي الذي بُرِزَ خلاله هذا الفنان وأفرانه. وكان هنا الأرمني أحد الذين شاركوا إبراهيم الناسخ عمله. فبدأت محاولة التعرف أكثر على هذا الفنان الأرمني، حتى يتسع نطاق فهمي لظاهرة ازدهار رسم الأيقونات في مصر في القرن الثامن عشر، وكان حديثي غير المنقطع مع الدكتورة نللي هنا عن كلتا الشخصيتين، سبباً لدخول طرف ثالث في هذا الحديث، في صيف ٢٠٠٣ م، وهو جاك جيراجوسيان، والذي بادرني بإمكانية عمل دراسة عن هنا الأرمني، خاصةً أن هذه الفكرة قد تبنّتها جمعية "أصدقاء الثقافة الأرمنية" منذ فترة بعيدة، وأنها مدین لجمعية أصدقاء الثقافة الأرمنية التي قدمت دعماً مالياً لإنجاز هذا البحث تمثّل في إعداد الصور والإتفاق على بعض مراحل البحث.

فبدأت الاهتمام بهذه الشخصية، أعمل حيناً، وأتوقف أحياناً، حتى وانتهى الفرصة للانتهاء من هذا العمل في شكله الحالى. وعايشت نللي هنا معى هذا العمل خطوة بخطوة، كما أنها قرأت، وراجعت فصول هذا الكتاب متقطعة ومكتملة، فلها مني خالص الحب والتقدير. كما كان لجاك جيراجوسيان الفضل في حتى وملحقتي لإنهاء هذا العمل، ومناقشاته أيضاً؛

حيث أضافت لى الكثير عن الأرمن في مصر. كما كان للمناقشة العنفية والحادية مع أرمن كريديان دور في تصحيح معلوماتي عن هيراركية الإكليلوس داخل الكنيسة الأرمنية.

فكرة دراسة وحنا الأرمنى في أطر أوسع، بدلاً من التركيز الضيق على طائفه دينية أو اجتماعية بعينها، تطورت ونمط خلال مناقشات سيمinar التاريخ العثماني، الذى تنظمه الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، وفى هذا الإطار أقدم شكرى لرؤوف عباس وعاصم الدسوقي ونللى حنا على دعمهم المستمر، ولناصر إبراهيم على تنظيمه هذا السيمinar.

انتهيت من كتابة هذا الكتاب خلال العام الأكاديمى ٢٠٠٦ - ٢٠٠٧ ببرلين بألمانيا، حيث كنت باحثاً في إطار منحة "جورج جراف" التي قدمتها KAD: The Catholic Exchange (Service) ثم باحثاً في إطار برنامج "أوروبا في الشرق الأوسط والشرق الأوسط في أوروبا" (EUME) الذي تنظمه أكاديمية برلين براندنبورج للعلوم والإنسانيات (The Berlin-Brandenburg Academy of Sciences and Humanities) بالاشتراك مع مؤسسة فرترز تيسن (Fritz Thyssen) ومعهد الدراسات المتقدمة ببرلين (Wissenschaftskolleg Zu Berlin)، وإنى لمنت لهذه المؤسسات التى قدمت لى هذه المنحة للعمل فى مشروع تبادل الأفكار والمناقشات خلال الندوات وورش العمل فى هذا المشروع وتبادل الأفكار والخبرات مع زملاء وأصدقاء من بلدان مختلفة، وزملاء من جامعات برلين ومرافقها البحثية؛ وبصفة خاصة معهد الدراسات الإسلامية بجامعة برلين، ومركز الدراسات الشرقية (ZMO)، ساهمت فى تطوير أفكار عديدة. وأود

تقديم شكري إلى كل من: جودرن كرايمير، أولريك فرايتاباج، كارستن والبينا،
جورج خليل، سماح سليم، كريستينا هوفمان، دانا ساجدى، رجا رحونى،
نورا لافى، ديالا حمزه، شادن ناج الدين، أوزلم بستان، إيرول كوروچلى،
إيلى بار، أوديد شيشتر، محمد وصفى، وزافر إينال.

ولابد من تسجيل خالص شكري وتقديرى للعالمين الفاضلين: الأب
منصور مستريح الفرنسيسكانى، والأب الصديق ديمع أبنو الليف
الفرنسيسكانى.

وجزيل شكري إلى العاملين بدار الوثائق القومية بالقاهرة، وأخص
بالذكر السيدتين نادية مصطفى ونجوى محمود.

تقديم

تللى حنا

هذا الكتاب عن مصور أيقونات أرمنى عاش وعمل فى القاهرة، وهو كتاب له دلالات عديدة. فيوحنا الأرمنى، شخصية معروفة جيداً عند مؤرخي الفن القبطي، وقد كتب عنه الكثير؛ فهناك كم كبير من الأدبيات عن الإنتاج الفنى لمصور الأيقونات هذا الذى عاش فى القرن الثامن عشر، فى إطار تاريخ الفن. غير أن هذا الكتاب يفتح أمامنا منظورات جديدة لدراسة حياته وعمله من زاوية مختلفة كثيراً.

فالأول مرة تجرى دراسة يوحنا كجزء لا يتجزأ من تاريخ القرن الثامن عشر، بتناول إنتاجه الفنى ظاهرة اجتماعية لا ظاهرة فريدة تنتمى لنarrative الفن. فبدلاً من دراسة أيقوناته فى سياق تقليد تصوير الأيقونات فحسب، لنر أين تقع أعماله من هذا التقليد؛ يقدم هذا الكتاب الأيقونات كجزء من المشهد الاجتماعى للقرن الثامن عشر فى مصر، ليقدم إجابات عن الظروف التى أدت إلى تزايد تصوير الأيقونات فى العصر الذى عاش فيه يوحنا الأرمنى، وعن الذين طلبوا رسم هذه الأيقونات وقاموا بتمويلها، وعن الطريقة التى استطاع بها المصور أن يلبى الطلب المتزايد عليها.

وقد أمكن تناول الإنتاج الفنى ليوحنا الأرمنى بهذا المنهج، بفضل عشر مجدى جرجس على عدد كبير من وثائق القرن الثامن عشر فى دفاتر المحاكم العثمانية بالقاهرة، عن الرجل وعائلته وشركائه وأعضاء آخرين من

الطائفة الأرمنية في القاهرة. فاعتمدت دراسته على عقود مشاركة، بيع، عقود الزواج... الخ، وكلها جوهرية لإعادة بناء حياة هذا الفنان. وعلى أساس هذه العقود يمكن أن نتتبع علاقة مصور الأيقونات هذا بكلتا الطائفتين: القبطية والأرمنية. وهذا ما يميز هذا الكتاب عن الدراسات السابقة، نظراً لأن هذه الوثائق المستعملة هنا للمرة الأولى لم تكن معروفة لدى الباحثين الذين كتبوا من قبل عن يوحنا. وبالتالي أتيحت لنا الآن مناقشة أبعاد كثيرة عن حياة وعمل يوحنا على أساس موثق.

وقد رجعت هذه الدراسة أيضاً إلى الأيقونات التي صورها يوحنا الأرمني في كنائس مصر، بالإضافة إلى العقود المسجلة في دفاتر المحاكم في القرن الثامن عشر. وقد تناولت الدراسة الأيقونات بهدف التقاط مادة منها تفاصيل في إعادة بناء حياة هذا الفنان. وأسفر ذلك عن تاريخ اجتماعي للفن، أو بعبارة أخرى، محاولة لفهم الإنتاج الفنى على أساس سياقات تاريخية واجتماعية. هذا يعني أن الأيقونات هي في الوقت نفسه نتيجة لقرون من التقليد الفنى وتأثيرات فنية آتية من اتجاهات عديدة، وللظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية السائدة في عهد يوحنا الأرمني. وبالتالي يمكن أن نقرأ الكتاب في سياق تاريخ الفن، ولكن الأهم أننا نستطيع أن نقرأه كتاريخ اجتماعي يوضح لنا بعض جوانب الحياة في القرن الثامن عشر، بنفس الطريقة التي درست بها المبانى التاريخية العظيمة لسلطين آل عثمان فى إسطنبول، وسلطين المماليك فى مصر كتاريخ اجتماعى وكتعبيرات سياسية، لا ك مجرد تاريخ معماري. والفارق بين هذه الأبنية المعمارية الكبرى وأعمال يوحنا الأرمنى فارق فى الحجم؛ فالكنائس التى صور فيها يوحنا أيقوناته

كانت أبنية متواضعة، والأشخاص الذين مولوها لم يكونوا سلطين أو أعضاء في الطبقة العسكرية الحاكمة. بالعكس: نستطيع بقراءة هذا الكتاب أن نحصل على لمحات عن حياة عامة الناس الذين عاشوا في القاهرة في القرن الثامن عشر، الذين لا نعرف عنهم سوى القليل، كما نستطيع أن نعيد بناء الطريقة التي نظم بها مصور الأيقونات عمله والأشخاص الذين ساعدوه والدور الذي لعبته أسرته في عمله، إلى آخره.

الأيقونات بحكم التعريف، تشكل جانباً من الفن الديني؛ فكانت تراعي معايير معينة في الشكل والمضمون. وقد التزمت الأيقونات بتقاليد الفن القبطي في اختيار المناظر التي صورت والقديسين، ولكنها تعكس أيضاً، كما يبين الكتاب، جوانب أخرى من الحياة المدنية السائدة في مجتمع القرن الثامن عشر. فعلى سبيل المثال، يبدو أن مصورى الأيقونات كانوا ينتمون إلى نقابات حرفية مثلهم مثل الحرفيين الآخرين، رغم أنهم لم يكونوا كثيرى العدد منهم. وكانوا يعملون أحياناً بشكل فردى، وأحياناً أخرى بالمشاركة مع حرفيين آخرين، ليقسموا فيما بينهم المشروعات الزخرفية المختلفة التي تتطلبها كنيسة ما. وبالتالي تلقي طريقة يوحنا في القيام بعمله الضوء على ظروف العمل في حرف معينة.

ويتطور الكتاب عدداً من الأفكار وفقاً لهذه الخطوط. هناك أولاً قضية الهوية: من هو يوحنا الأرمني؟ كانت الإجابة الواضحة هي أنه كان أرمنياً يعيش في القاهرة في ظل الحكم العثماني، ويعمل في سياق الكنيسة القبطية. وبالتالي هناك بضعة هويات لتناولها، وكل منها دلائله. وهناك أيضاً أبعاد مختلفة متضمنة: البعد الديني، نظراً لأن الأيقونات كانت جانباً من الفن

الدينى؛ البعد الاجتماعى الذى يتعلّق بالشبكة المعقدة من العلاقات التى حافظ عليها يوحنا مع كل من الطائفتين القبطية والأرمنية؛ والبعد الاقتصادي، نظراً لأنّ ثمة طبقة ثرية من أعيان الأقباط المدنين كلفت يوحنا بتصوير هذه الأعمال.

كان وجود طوائف عديدة في المراكز الحضرية شائعاً في كل البنادر الكبيرة والمدن في الدولة العثمانية؛ فمثلاً كان يعيش في إسطنبول يونانيون وأرمن ويهود وبنادقة وعرب، ضمن آخرين، وكانت القاهرة تحضن طوائف مغربية وتركية وشامية مهمة، ناهيك عن الطوائف الأوروبية والأرمنية الأصغر. وقد يلقى، ما نعرفه عن العلاقات بين أعضاء الطوائف المختلفة في قاهرة القرن الثامن عشر، الضوء على فهمنا لأداء مثل هذه الطوائف في مناطق أخرى.

في واقع الأمر يبين تحليل شبكة علاقات يوحنا أن أعضاء الطائفتين المسيحيتين في القاهرة، القبطية والأرمنية، كانوا متداخلين، كما كانت العلاقات بين الطائفتين مفتوحة وممتدة الأوجه. لا يقتصر الأمر على عمل يوحنا مع الأقباط، فقد صاهر هو نفسه، وكثيرون من أعضاء أسرته، أسرّاً قبطية. كذلك من المرجح أنه عاش في حى قبطى أو بالقرب منه، بحيث يسّر قرب المسافة العلاقات الاجتماعية.

هناك ثانياً سؤال عن سبب هذا الإحياء الفنى للفن القبطى في تلك اللحظة من الزمن. فلم تكن الأيقونات التى صورها يوحنا جميلة فحسب، بل كانت أيضاً كثيرة. وبالتالي نتساءل: "لماذا آنذاك؟"، لماذا تزايد الطلب على أعماله في تلك الفترة بالذات؟ في الواقع الأمر كان القرن الثامن عشر يعتبر،

لمنطقة طويلة، فترة انحطاط للقاهرة، توقفت بعزو نابليون لمصر. وقد طرحت دراسات أحدثت هذا المدخل للتساؤل. ويضيف تحليل أعمال يوحنا ومساهمته في تقليد الكنيسة القبطية في تصوير الأيقونات بعد آخر لهذه المناقشة.

أما القضية الثالثة فهي محاولة تفسير إنتاج الطائفة الأرمنية في القاهرة لمثل هذه الشخصية المثيرة للاهتمام في وقت كانت فيه الطائفة متواضعة للغاية من حيث عدد أفرادها ومواردها ومكانتها الاجتماعية، ولم تبرز بشكل يذكر في المشهد السياسي. في الواقع الأمر عاشت الطوائف الأرمنية في المنطقة في القرنين السابع عشر والثامن عشر في ظل ظروف متنوعة للغاية واتبعت مسارات عديدة. فقد كان عدد الأرمن كبيراً في إسطنبول، عاصمة الدولة العثمانية، بل وتمتعوا بمكانة عالية، نظراً لتحالف الكثريين منهم مع جماعات تتمتع بالسلطة، وبالمثل كانت هناك طائفة نشطة منتشرة تشارك في التجارة الدولية في حلب، المدينة الثالثة في الحجم بعد إسطنبول والقاهرة. كما كانت بعض الطوائف الأرمنية خارج الدولة العثمانية مزدهرة بنفس القدر؛ ففي إيران شاركوا في تجارة الحرير، وهو نشاط تصديرى ضخم كان يمتد إلى أوروبا وأماكن أخرى. لم يقتصر التجار الأرمن على توزيع البضائع، ولكنهم كانوا أيضاً جزءاً من شبكات دولية مهمة مع طوائف أرمنية أخرى، وبالتالي كانوا رابطة مهمة بين البلاد المختلفة حين كانت تدور بينها التوترات والصراعات.

حين ننظر إلى الطائفة الأرمنية القاهرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر تبرز لنا صورة أخرى؛ فرغم أن القاهرة كانت المدينة الكبرى الثانية في الدولة العثمانية، فإن عدد الطائفة الأرمنية فيها، بالمقارنة بعدهم

في مدن أخرى في المنطقة، يقدر فقط بحوالي ألف شخص. فبالمقارنة مع ماضي الطائفة المجيد في مصر، ومع إنجازاتها في مصر القرن التاسع عشر، كانت الطائفة الأرمنية في القاهرة القرن الثامن عشر تمر بمرحلة متواضعة من وجودها. المشكلة إذن هي تفسير كيفية بروز صور أيقونات، يوصف غالباً بأنه من أهم محبي الفن القبطي، من هذا الوسط. كيف أمكن أن يحدث مثل هذا الإنجاز الفني في هذه الطائفة الأرمنية الأكثر توافضاً؟ هذا واحد من الأسئلة التي يحاول هذا الكتاب أن يتناولها.

يفسر الكتاب ذلك باستكشاف جوانب اجتماعية مختلفة في القاهرة القرن الثامن عشر، مقدماً للقارئ صفحة في التاريخ القبطي. غير أنه ليس التاريخ القبطي المعتمد للبطاركة والشهداء، وإنما تاريخ يستحضر بقوة سكان القاهرة المدينيين. يمثل القرن الثامن عشر بالنسبة للطائفة القبطية، كما يبين لنا مجدى جرجس، زمناً وصلت فيه صفوـة مديـنية إلى درجة عـالية من المـكانـة والثـروـة. لقد لعب هؤـلاء الأعيـان المـديـنيـون دورـاً مـهمـاً، من خـلال رـعاـيتـهم لـلفـن ولـبنـاء الـكـنـائـس، فـى خـلق الـظـرـوف التـى أـتـاحـت لـيوـحـنـا الأـرـمـنـى مـمارـسة نـبوـغـه فـى إـنـتـاج غـزـير إـلـى هـذـا الحـد؛ فـقد مـولـوا تـرمـيم وـإـعادـة بـنـاء عـدد كـبـيرـ من الـكـنـائـس، وـبـالـتـالـى اـحـتـاجـو إـلـى أـيـقـونـات لـتـزيـين هـذـه الـمـبـانـى.

ويمكن أن نضيف إلى هذا التفسير حقيقة أن الأرمن كانوا مشهورين بالمهارة العالية كحرفيين في مجالات معينة. فقد عملوا في القاهرة، كما في أماكن أخرى، في حرف رفيعة مثل الصاغة، وكانوا مشهورين في الأنضوش بمهاراتهم في صناعة الخزف والمنسوجات الراقية. ويمكن أن نضع يوحنا الأرمني داخل التقليد الطويل للحرفيين ذوي المهارة العالية.

ويمكن أيضاً أن نقيم روابط مع تاريخ المنطقة. فيقدم لنا هذا الكتاب، بتتبع حياة وأعمال يوحنا الأرمني، عدداً من القضايا المعقدة التي تهم مؤرخي مصر القرن الثامن عشر ومؤرخي العالم العثماني عموماً.

فحجم إنتاج الأيقونات في القرن الثامن عشر بحد ذاته يقودنا إلى التساؤل عما إذا كانت هذه الأعمال يتم إنتاجها بشكل تجاري لا عن طريق التكليف، نظراً لأن لدينا أكثر من ثلاثة عمل لفناننا هذا، سواء أنتجها بنفسه أو بالمشاركة مع آخرين. هذا التمييز مهم؛ لأن المنتج الذي يتم إنتاجه تجاريًا يتضمن أن هناك سوقاً، وأن المنتج واثق أنه سيبيع عمله حين ينتهي منه. وتسيير عمل فني (وهو منتج لا يمثل ضرورة حياتية) بهذه الطريقة، يعني أننا نتحدث عن قطاع معين في المجتمع يتمتع بمستوى عالٍ من الإنفاق. بالطبع نحن في حاجة إلى مزيد من الدراسة لفهم نتائج مثل هذا الوضع وتحديد مدى عmom مثل هذا الاتجاه. فوق ذلك يمكن تتبع مثل هذا الموضوع في علاقاته باتجاهات موازية في مجتمع القرن الثامن عشر.

وهناك قضية أخرى تتصل بالعلاقة بين الحياة الدينية وغير الدينية. فالكتاب يوحى بأن تصوير الأيقونات قد انتقل في القرن الثامن عشر، على خلاف فترات سابقة، من أيدي الرهبان والقساوسة إلى أيدي العلمانيين، أي غير رجال الدين. ومن المحتمل، وربما من المرجح، أن يوحنا، الذي كان هو نفسه علمانياً، قد أنتج أعمالاً زخرفية لمنازل الناس، ولم يكن مشغولاً طول الوقت بتصوير الأيقونات، وربما كان ملماً بـ*تقالييد فنية* أخرى بخلاف تقليد الكنيسة القبطية، وفي هذه الحالة يجب ألا يتم تعريفه كفنان يصور أعمالاً دينية فحسب. والتوقف أمام بعض الأيقونات وتدقيق النظر فيها يقدم

دعماً لهذه الفكرة؛ فالمواضيعات الرئيسية لمعظم الأيقونات هم القديسون، مصوّرين في ثياب تقليدية فاخرة، مزينة عادة بالذهب، في وضع ساكن محظيين البؤرة البصرية المركزية للأيقونة. غير أن بعض الأيقونات تصور أيضاً أنساناً عاديين في ركن الأيقونة أو في مساحة أقل بروزاً منها، وبحجم أصغر بكثير. وربما يكون هؤلاء أنساناً معاصرين ليوحنا تم تصويرهم بأسلوب أكثر تحرراً وبقدر أكبر بكثير من الحركة. وبالتالي يمكن أن نلاحظ الدينى وغير الدينى على مستويات عديدة.

مرة أخرى، يمكن أن نعتبر أن هذا يعكس اتجاهًا أكبر في المجتمع، نحن في حاجة إلى إخضاعه للتحليل في علاقته بموضوعات أخرى.

وهكذا فإن قصة يوحنا الأرمني يمكن أن تعمل على مستويات عديدة. فهي تمس بطرق مختلفة وبأبعاد مختلفة القرن الثامن عشر والتاريخ الأرمني والتاريخ القبطي والتاريخ العثماني. وبذلك فإن حياته وعمله يساعداننا على التوصل إلى فهم أفضل للفترة، ويفتحان الباب لدراسات جديدة لعدد من القضايا.

مقدمة

الزائر للكنائس القديمة بالقاهرة سواء في حارة الروم، أو حارة زويلة، أو كنائس منطقة مصر القديمة، سيدهش بالكم الكبير للأيقونات الرائعة التي تزين حوائطها، وأحجبة الهياكل. وإذا تأمل ملياً الكتابات والتواريخ المسجلة على هذه الأيقونات سيدهش بالأكثر؛ كون أن معظم هذه الأيقونات يعود إلى القرن الثامن عشر الميلادي! ومن بين الأسماء المسجلة على هذه الأيقونات سيدج أن أكثرهم تكراراً على الإطلاق اسم " هنا الأرمني"!

" هنا الأرمني" فنان عاش في مصر في القرن الثامن عشر (توفي ٢٧ يوليو ١٧٨٦م)، ينتمي إلى جالية أرمنية استقرت في القاهرة منذ زمن بعيد (القرن العاشر الميلادي)، وساهمت في نواحٍ متعددة من الأنشطة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية أيضاً، وتفاعلـتـ واندمجـتـ مع المجتمع المصري (وبخاصة مع القبط) إلى درجة أن يتبوأ أحد أعضائها المكانة الأولى بين رسامـيـ الأيقونـاتـ القـبطـيةـ.

فعلى الرغم من وجود عدد من رسامـيـ الأيقـونـاتـ في تلكـ الفـترةـ،ـ مصرـيينـ وأـرـمنـ وـشـوـامـ وـأـرـوـامـ،ـ فـلـنـ حـنـاـ الأـرـمـنـيـ هوـ أـكـثـرـهـ شـهـرـةـ،ـ وأـغـزـرـهـ إـنـتـاجـاـ.

وهذا الكتاب موضوعه هنا الأرمني، أو ظاهرة هنا الأرمني؛ وهو محاولة لنفسير ظاهرة الكم الكثيف من الأيقونات التي أنتجت في القرن الثامن عشر بشكل عام، ودراسة شخصية هنا الأرمني بشكل خاص.

فبروز اسم هنا (أو يوحنا) الأرمني، خلال تلك الفترة (القرن الثامن عشر)، سبب ارتباكاً كبيراً في التاريخ لفن القبطي والثقافة القبطية بوجه عام؛ فعلى الرغم من قلة الكتابات حول الفن القبطي في العصر العثماني، فإن القليل الذي كتب سار معظمها على نهج واحد، في محاولة لنفسير ظاهرة ازدهار إنتاج الأيقونات في القرن الثامن عشر، كان أحد المداخل الرئيسية لمحاولة تفسير هذه الظاهرة هو ربطها باسم هنا الأرمني، ذلك الوافد الأجنبي الذي أتى من القدس فناناً مكتملاً النضج والنمو - حسبما رأت هذه الكتابات - نقل تقاليد المدارس الفنية في سوريا وفلسطين، تلك المدارس التي نشأت وازدهرت تحت مؤثرات افتتاح هذه المنطقة على الغرب، وتفاعل مسيحيي الشام مع أقرانهم الغربيين.

أو أن هنا الأرمني، بوصفه أرمنيا، نقل الفن الأرمني إلى مصر، والذي بدوره، أى الفن الأرمني، تأثر بكل التطورات السياسية والاقتصادية التي شهدتها المجتمعات التي عاش فيها الأرمن في الغرب والشرق. وبالتالي ازدهر إنتاج الأيقونات في مصر تحت تأثير هذا الوافد الأجنبي الجديد.

وهذا الطرح ينسق مع الإشكالية الرئيسية التي طالما ركز عليها كثير من المؤرخين، والتي تشير إلى تحرك المجتمعات الشرقية من سباتها على أثر الحملة الفرنسية، وبالتالي افتتاح هذه المجتمعات على الغرب!، ولكن هذه الرؤية روجعت في إطار العديد من الدراسات حول الإمبراطورية العثمانية بشكل عام، وعن مصر بشكل خاص.

والواقع أن هذه الكتابات تجنت على هنا الأرمني نفسه، وعلى جماعة كبيرة من الأرمن الذين استوطنوا مصر، وعاشوا على أرضها، وساهموا بفاعلية في نواحٍ متعددة من حضارتها. كما أن هذه الكتابات غفت، أو تغافت، عن ارتباط هذه الظاهرة بسياق أوسع شمل نواحٍ متعددة في المجتمع المصري بدءاً من القرن السابع عشر الميلادي.

وعلى الرغم من أن هذا العمل يركز بشكل أساسي على هنا الأرمني، ومحاولة كتابة سيرته الذاتية، فإنه لا يمكن التغاضي عن دراسة الأطر الأوسع لتقدير أعمال هذا الفنان وسياق انتشارها في هذه الفترة، وبالتالي وضع سيرة هذا الفنان وأعماله في سياقها الطبيعي.

أولها: ذلك السياق العثماني الواسع الذي أفسح المجال لتعديله إثنية ودينية وثقافية، في ظاهرة تاريخية فريدة، وسمح للأفراد والجماعات المختلفة أن تتنقل وتتبادل العلاقات والمؤثرات المختلفة، وفي الوقت نفسه أعطى الفرصة للجماعات الإثنية والدينية المختلفة أن تحافظ على هويتها وتقاليدها الخاصة، أو تتفاعل وتندمج مع غيرها من الجماعات الأخرى بحرية كبيرة.

ثانيها: هو سياق المسيحية الشرقية، وكيفية التعاون والاندماج، أو الاختلاف، بين الكنائس الأرثوذكسية غير الخلقونية^(١) (القبطية - السريانية - الأرمنية - الحبشية)، ومدى فاعلية العوامل العقائدية أو القومية، وأثر ذلك

(١) الكنائس الأرثوذكسية غير الخلقونية، هي تلك الكنائس التي رفضت مقررات مجمع خلقونية عام ٥٣٤م، والتي على إثرها انشققت الكنيسة الأولى إلى فريقين: فريق يضم الكنائس القبطية، السريانية، الأرمنية، الحبشية، والفريق الآخر يضم بقية كنائس العالم. وهذه الكنائس الأرثوذكسية تميز عن الكنائس الأرثوذكسية الأخرى التي أخذت اسمها عام ٥٣٤م على إثر الانشقاق بين الكنيسة الغربية (سميت الكاثوليكية الرومانية) والكنيسة الشرقية (سميت الرومية الأرثوذكسية)، وهي منتشرة في روسيا والبلقان واليونان، وغيرها من البلدان.

على الفن بوجه خاص - وهو موضوع هذه الدراسة. وهذا الجانب كانت له آثار اجتماعية وثقافية مهمة؛ حيث كانت الناحية المذهبية عاملًا مهمًا في سهولة التزاوج بين القبط والأرمن؛ حيث كان كلاهما من مذهب الطبيعة الواحدة "المونوфизيين" Monophysite؛ لذا لم يكن هناك عائق من التزاوج بينهم، وتبادل الصلوة في الكنائس، وهذه الوحدة المذهبية تمثل جانباً مهمًا في فهم رواج أعمال حنا الأرمني في مصر؛ إذ كانت وحدة الاعتقاد سببًا كافياً لقبول القبط أن يرسم فنان "أرمني" موضوعاتهم الدينية المقدسة، والتي تجسد طبيعة اعتقادهم، خاصة وأن طريقة رسم السيد المسيح وأمه العذراء، وبعض القديسين تختلف من مذهب إلى آخر.

وبالتالي يمكن تفسير الاندماج والتزاوج بين القبط والأرمن من خلال إطارين: الإطار العثماني الذي سمح لجماعات عرقية مختلفة أن تتلاقى وتتبادل المؤثرات، ثم الإطار المذهبي. وحياة حنا الأرمني تعطى مثالاً جيداً على هذه المؤثرات؛ فشبكة علاقات أسرته في مصر، وزواجه مرتين من سيدتين قبطيتين، تبين مدى التداخل في العلاقات والعادات بين الأرمن والقبط، وفي الوقت نفسه تشير إلى استقرار أسرة حنا الأرمني في القاهرة منذ فترة بعيدة.

ثالثها: هو السياق المصري، وكيفية انعكاس التغييرات الإقليمية التي شهدتها الإمبراطورية العثمانية على الولايات، ومن بينها مصر، ومن ثم دراسة ظاهرة بروز فنان مثل حنا الأرمني، في إطار ظاهرة الإنتاج الكثيف لأعمال ثقافية كثيرة، كان من بينها رسم الأيقونات؛ وذلك يتبع بدایة هذه الظاهرة والعوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي أتاحت لعملية إنتاج

الأيقونات أن تنسع وتعظام، وأن يظهر عدد كبير من الفنانين نعرف بعضهم ونجهل معظمهم.

وهناك جانب آخر مهم في ظاهرة هنا الأرمني وأقرانه من رسامي الأيقونات، وهو تحول مهنة رسم الأيقونات إلى أيدي فنانين محترفين من خارج المؤسسة الدينية، وأصبحت مهنة ينكب منها البعض. وهي تعبير عن ظاهرة أكثر اتساعاً وضحت في المجتمع المصري عامه، وبين القبط خاصة، وهي ظاهرة المد "العلماني" المدنى التي اجتاحت المجتمع المصري ومؤسساته الدينية، وظهرت بشكل واضح على مستوى الطائفة القبطية، وتحول قيادتها إلى أيدي الأراخنة، ورعايتها للمؤسسات الدينية والأنشطة المصاحبة لها، في إطار نهضة حقيقة مسئولة جوانب متعددة في حياة القبط في القرن الثامن عشر، ومن ثم تحول جوانب أخرى عديدة إلى أفراد من خارج المؤسسة الدينية. ويعتبر نسخ المخطوطات الدينية ورسم الأيقونات والرسومات الجدارية للكنائس والأديرة إحدى تجليات هذه الظاهرة.

ويبدو أن المصادر، وأيضاً المناهج، كانت السبب الرئيسي في عدم دراسة هنا الأرمني، كظاهرة، حيث كان الاعتماد الرئيسي على الأيقونات نفسها كمصدر لدراسة هنا الأرمني. وبذل الباحثون جهوداً طيبة في هذا المجال، حيث المكتوب عن القبط في العصر العثماني ما زال قليلاً وفي بدايته، في حين تكاد تتعدم الكتابات عن الأرمن في مصر في العصر العثماني!، لذلك لم يتمكن الباحثون من دراسة هذه الظاهرة في سياقها التاريخي. بالإضافة إلى أن معظم هذه الدراسات صدرت عن متخصصين في الفن أو في تاريخ الفن، وبالتالي كان جل اعتمادهم على المنتج الفني نفسه

ودراسة خصائصه وأساليبه، دون الاعتماد على المصادر الوثائقية الغزيرة التي تغطي العصر العثماني، وبالتالي غابت أطر كثيرة عن تلك الدراسات.

ولا يمكن التعلل بندرة المصادر التي يمكن أن تقيد في مثل هذا النوع من الدراسات، بل المشكلة هي كثرتها وتنوعها؛ فالمصادر الوثائقية المتاحة عن مصر في العصر العثماني هي جد غزيرة وصعب حصرها، وبخاصة المصادر الأرشيفية.

وأهم هذه المصادر على الإطلاق، هي سجلات المحاكم الشرعية لمدينة القاهرة في العصر العثماني؛ فمئات السجلات التي أنتجتها هذه المحاكم (محفوظة بدار الوثائق القومية بالقاهرة) هي مصدر غزير ومتوع يغطي معظم مناحي الحياة في تلك الفترة، وبين أوراقها عثنا على عشرات الوثائق المتعلقة بحنا الأرمني وأسرته، وبجوانب معينة من حياة الأرمن في القرن الثامن عشر، وعلاقتهم الاجتماعية، وكانت محكمة القسمة العربية هي أكثر المحاكم أهمية في هذا النوع من الدراسة؛ حيث إن هذه المحكمة كانت مخصصة بشكل رئيسي للنظر في ترکات غير المسلمين، ومن ثم ترد فيها معلومات تفصيلية عن العلاقات الأسرية؛ حيث إنها الأساس في تقسيم الترکات، وبين أوراق هذه المحكمة عثنا على معلومات ثمينة عن حنا الأرمني وأسرته وشبكة علاقاته الاجتماعية. كما تمكنا من تكوين صورة معقولة عن مجمل الوضع الاقتصادي والاجتماعي للأرمن في مصر، كذلك كانت محكمة الباب العالي من المحاكم المهمة التي تعالج - بالإضافة إلى النزاعات والعقود - القضايا العامة وأمور الأوقاف، وبخاصة أمور الكشف على الكنائس وترميمها، ومن خلالها تمكنا من معرفة السياق والظروف التي

أنتج خلالها يوحننا الأرمنى أعماله؛ حيث كانت مقارنة مفيدة جدًا لتواريخ ترميم الكنائس وعميرها، وتاريخ الأيقونات التي رسمها حنا الأرمنى لهذه الكنائس. ومحكمة جامع الصالح طلائع بن رزيك هي الأقرب لسكن حنا الأرمنى، ومكان عمله أيضًا، والقريبة أيضًا لمنطقة تجمع مسيحي؛ حيث تمكنا من العثور على تفاصيل عن حياة حنا الأرمنى وشبكة علاقاته الاجتماعية.

كذلك مجموعة وثائق بطريركية القبط الأرثوذوكس بالقاهرة، وبصفة خاصة الوثائق المتعلقة بترميم وعمير الكنائس والأديرة، كان لها أهمية كبيرة لرصد حركة رسم الأيقونات وزيادة الطلب عليها، وتنظيم عمل الفنانين القائمين بها. ومقارنة تواريخ هذه العمليات بتواريخ الأيقونات التي رسمها يوحننا الأرمنى لكنائس بعينها، ساعدتنا - بشكل كبير - في تفسير جوانب كثيرة في أعمال حنا الأرمنى. المصدر الثالث المهم أيضًا هو مجموعات المخطوطات القبطية المحفوظة في أديرة وكنائس مصرية عديدة، والتي يعود كتابة أو نسخ أكثر من ٧٠٪ منها إلى العصر العثماني، وتأتي أخيراً الأيقونات نفسها.

وبالجمع بين دراسة الأيقونات وهذه المواد الأرشيفية المتعلقة ب Hanna الأرمنى، يمكننا الربط بين الناحية المرئية وأسلوب الرسم لفنان ما، وبين الظروف الاجتماعية والاقتصادية لعصره، ولا يمكن إتمام هذا النوع من الدراسة دون هذين النوعين من المصادر.

وعلى ذلك؛ فسيرة حنا الأرمنى تعد مدخلاً مناسباً لمناقشة الأفكار المطروحة حول هذه الفترة، وتفسير معظم هذه الظواهر في إطارها المحلية والإقليمية.

والآن لدينا مادة كافية لإعادة صياغة سيرة ذاتية ليوحنا الأرمنى، والتي يمكن من خلالها تتبع شبكات علاقات متعددة فى حياته: علاقاته المهنية، علاقاته العائلية، علاقاته الطائفية. ومن ثم يمكن استخدام هذه السيرة الذاتية كأدلة تاريخية تمكنا من وضع يوحنا الأرمنى فى سياق معين.

**سياق ظاهرة انتشار الأيقونات
وزيادة الطلب عليها في مصر**

الأفكار المطروحة

شهد القرن الثامن عشر غزارة غير مسبوقة في إنتاج الأيقونات، حتى إن معظم الكنائس والأديرة لا تخلو من عشرات الأيقونات التي أنتجت في القرن الثامن عشر. الواقع أنه، حتى الآن، لا يوجد حصر دقيق لعدد أيقونات القرن الثامن عشر، ولكن على سبيل المثال تحتفظ كنيسة أبو سيفين بمصر القديمة بأكثر من مائة أيقونة من القرن الثامن عشر، والكنيسة المعلقة بنفس المنطقة بأكثر من ستين أيقونة، فإذا كنا نتحدث عن عشرات الكنائس والأديرة في مصر التي شهدت تعميرًا وترميمًا في القرن الثامن عشر، فإن عدد الأيقونات التي تعود إلى هذا القرن تتخطى، على أقل تقدير، ألف أيقونة. وكان هذا الكم الكبير من الأيقونات سبباً لطرح أسئلة مهمة حول هذه الفترة، وأحد هذه الأسئلة يتعلق بتفسير سبب هذه الظاهرة وبروزها في وقت معين، والظروف التي شجعت مثل هذا الإنتاج الكثيف.

ومداخلاتي حول تفسير هذه الظاهرة ترتكز على أن هذه الظاهرة، متىها مثل ظواهر أخرى سأتناولها لاحقاً، تشير إلى أن فترة من الازدهار، والتي كانت مصاحبة لحركة إحياء ثقافي، بدأت من منتصف القرن السابع عشر واستمرت في القرن الثامن عشر. وهذه الظواهر، رصدها دراسات أخرى لتبيّن أن القرن الثامن عشر لم يكن عصر تدهور، كما تدعى بعض

الدراسات. فمن خلال رصده لتطور علم الحديث في مصر في القرن الثامن عشر، يضع بيتر جران يده على ملامح صحوة ثقافية شهدتها مصر في القرن الثامن عشر شملت معظم الجوانب الثقافية كما عبرت بشكل ما عن اتجاهات علمانية في ثقافة هذا العصر^(٢). بينما تقدم نللي هنا من خلال دراستها لثقافة الطبقة الوسطى في مصر العثمانية، جانبًا آخر من جوانب هذه الصحوة من خلال دراسة كيفية تطور ثقافة الطبقة الوسطى بعيدًا عن ثقافة المؤسسات الرسمية، وبالتالي اتساع نطاق القراءة والتعليم لأفراد لا يلتحقون بنمط تعليم مؤسسي^(٣).

وهذه الظاهرة مائلة بقوة فيما يتعلق بالطائفة القبطية؛ حيث صاحب البروز الاجتماعي للأعيان القبط تبنيهم لنهضة كبيرة في رعاية المؤسسات الدينية والأنشطة الثقافية المصاحبة لها، وأنفقوا أموالاً باهظة على هذه الحركة، وفي هذا السياق يمكن أن نفهم ظاهرة الإنتاج الكثيف للأيقونات - كأحد ملامح هذه الحركة - وبالتالي ظهور فنان مثل هنا الأرمني.

ولكن من المفيد التوقف عند التفسيرات المطروحة من قبل حول هذه الظاهرة، ومناقشتها. والأفكار المطروحة في الدراسات التي أنجزت حول هذه الظاهرة، يمكن أن نجملها في محورين رئيسين:

(٢) بيتر جران : الجنور الإسلامية للرأسمالية ، مصر ١٧٦٠ - ١٨٤٠ م ؛ ترجمة : محروس سليمان ، القاهرة ، ١٩٩٣.

Nelly Hanna, in praise of Books, a cultural history of Cairo's middle Class, (٣)
sixteenth to the eighteenth century, AUC Press, 2004.

أولاً: ندرة الأيقونات أو انعدامها قبل القرن الثامن عشر:

انفق معظم الباحثين على أن سبب اختفاء الأيقونات أو ندرتها خلال فترة طويلة، تمتد من القرن الرابع عشر وحتى القرن السابع عشر، يرجع إلى عاملين أساسيين: أولهما، وهو الأقل، التخريب والهدم للكنائس والأديرة الذي حدث في القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلادي، وبالتالي شمل هذا التخريب الأيقونات والمنتجات الفنية الأخرى، وصاحب ذلك تحول عدد كبير من القبط إلى الإسلام، وبالتالي تناقص أعدادهم وتحول القبط إلى أقلية عددية.

أما العامل الثاني، وهو الرئيسي، فهو استخدام الأيقونات القديمة في عملية إعداد زيت المironون^(٤)، وذلك باستخدامها كوقود لإعداد هذا الزيت المقدس؛ حيث ترفع الأيقونات القديمة، التي طمست معالمها بسبب دخان الشموع الموددة أمامها، وتحفظ في مكان مناسب إلى حين استخدامها في عملية إعداد المironون.

ويعظم الباحثين نقلوا هذه الرواية عن الراهب الألماني الدومينيكي فانسليب، الذي زار مصر في نهاية القرن السابع عشر الميلادي، وسجل

(٤) المironون: هو زيت يُصنع من دهون وعطور محددة، ليدهن به الطفل بعد عصادة، وهذه العملية تمثل سرًا من أسرار الكنيسة القبطية السبعة. وإعداد هذا الزيت يتطلب مجبرودات كبيرة ومبالغ كثيرة، ويسجل بالفخر في تاريخ البطاركة، أن عصره شهد عملية إعداد زيت المironون.

تفاصيل رحلته إلى مصر^(٥)، كما أنه ألف كتاباً مستقلاً عن الكنيسة القبطية^(٦)، ورکن الباحثون إلى قبول روایة فانسلیب دون آية مناقشة^(٧).

والغريب أن فانسلیب زار مصر في سبعينيات القرن السابع عشر، وظل عمل المiron منقطعاً بمصر منذ عام ١٤٦١م وحتى عام ١٧٠٣م؛ أى أن فانسلیب لم يحضر عملية إعداد زيت المiron، كذلك لم يحضرها أى من رجال الدين الذين قابلهم في رحلاته إلى مصر، أى أن الروایة بكمالها مشكوك فيها.

أكثر من ذلك أن عملية إعداد المiron عام ١٧٠٣م، موصوفة بدقة شديدة وبالتفصيل^(٨)، بداية من التفكير في إعدادها، مروراً بتجهيز كل شيء لإتمام هذه العملية، ومن بينها انتقاء خشب أشجار الزيتون لاستخدامها كوقود "أحضروا الولد المبارك المعلم عبد السيد الخياط الناظر على بيعتى السيدة مرئيم المعروفة بدير أبي رويس بالخندق التحتاني، وبيعة الملك الجليل ميخائيل المعروف بالبحري وسألوه في قطع شجرة زيتون من جينية دير

The present state of Egypt, or A new relation of a Late Voyage into that (٥)
Kingdom, performed in the years 1672 and 1673, translated by M. D. B. D., London,
1678.

Vansleb, J. M., histoire de l'église d'Alexandrie, fondée par S. marc, Paris, (١)
1677.

(٧) نقل غالبية الباحثين هذه الروایة عن فانسلیب، ونكتفى هاهنا بالإشارة إلى الدراسة المهمة التي قامت بها سوزانا سكالوفا، وأحدثت مقالة منشورة عن الآیرونات القبطية:
Skalova, Zuzana& Gabra, Gawdat, Icons of the Nile Valley. Cairo, Longman, 2001,
p. 79,80; Tania C. Tribe, Icon and narration in eighteenth century Christian Egypt:
The works of Yuhanna Al-Armani Al-Qudsi and Ibrahim Al-Nasikh, ART
HISTORY, VOL 27, NO 1, 2004, pp 63

(٨) مخطوط رقم ١٠٣/٨١٠ طقن مكتبة الدار البطريريكية بالقاهرة.

الملك المذكور لأجل طبخ الميرون^(٩)، وعندما رأى البطريرك أن الكمية الموجودة من خشب الزيتون قد لا تكفي لإعداد الميرون، طلب كمية خشب زيتون أخرى^(١٠)، دون أى ذكر لاستخدام الأيقونات القديمة.

حتى على سبيل الفرض أن الأيقونات القديمة كانت تستخدم كوقود؛ فهذا الأمر ينطبق على كنائس القاهرة فقط؛ حيث إن عملية إعداد الميرون كانت تتم في دير أبو مقار بوادي النطرون أو إحدى كنائس القاهرة، ولابد من ترؤس البطريرك مراسم هذا الاحتفال، فتظل الإجابة ناقصة، لماذا اختفت أيضاً الأيقونات من باقي كنائس وأديرة القطر المصري؟! وهذه الأديرة والكنائس كانت بعيدة عن عملية إعداد الميرون، واختفت منها الأيقونات في الفترة نفسها.

وتقدم سوزانا سكارلوفا، بطريقة غير مباشرة، دليلاً على كيفية احتفاظ الكنائس بالأيقونات القديمة، عندما تتحدث عن أن إبراهيم الناسخ وحناالأرمني أعادا رسم أيقونات قديمة من القرنين الثالث عشر والرابع عشر بكنيسة أبو السيفين بمصر القديمة^(١١). وكنيسة أبو السيفين تحديداً كانت مقراً للبطريرك القبطي، أى أن أيقوناتها القديمة كان يجب أن تكون مستهدفة للاستخدام في إعداد زيت الميرون، فهى كنيسة البطريرك الذى يقوم بإعداد الميرون.

(٩) مخطوط رقم ١٠٣/٨١، ورقة ٣٨.

(١٠) مخطوط رقم ١٠٣/٨١٠، ورقة ٤١.

(١١) Skalova, Icons of The Nile Valley, p.138.

الأهم من ذلك هو ندرة المخطوطات القبطية التي يعود تاريخ كتابتها أو نسخها إلى الفترة الممتدة من القرن الخامس عشر إلى السابع عشر، وأكثر من ٧٠٪ من المخطوطات القبطية يعود تاريخ نسخها إلى القرن الثامن عشر، كذلك قلة أو انعدام الرسوم الجدارية في هذه الفترة؛ أي أن الأمر شمل الأيقونات والمخطوطات والرسوم الجدارية أو أي أعمال فنية أخرى، وإلا فما سبب اختفاء هذه الأعمال أيضًا؟ أي أن سياق اختفاء الأيقونات لا يرتبط بعملية إعداد الميرون.

وتم إعداد الميرون مرة أخرى عام ١٧٨٦م، ووصف خطوات إعداده بدقة، دون أي ذكر لاستخدام الأيقونات القديمة^(١٢). وإذا كان الأمر كذلك فإن من المنطقي أن تتعضى عملية إعداد الميرون عام ١٨٢٠م^(١٣) على معظم أيقونات القرن الثامن عشر التي وصلت إلينا وما زالت محفوظة في كنائس القاهرة.

والواقع، فإن ندرة الأيقونات – وليس انعدامها – قبل هذا التاريخ في الكنائس والأديرة القبطية مرتبطة بالتوقف التام لتجديده أو ترميم هذه الكنائس والأديرة منذ أواخر العصر المملوكي وحتى منتصف القرن السابع عشر الميلادي، وأن الزيادة في رسم الأيقونات في القرنين السابع عشر والثامن عشر ارتبطت بسياق الحركة الهائلة لترميم وتعمير وإعادة بناء

(١٢) مخطوط رقم ٤١٤ / ٣٥٠ لاموت، مكتبة الدار البطريركية.

(١٣) كامل صالح نخلة: سلسلة تاريخ البابوات بطاركة الكرسي الإسكندرى، الحلقة الخامسة ص ١٣٤ - ١٣٧.

معظم الكنائس والأديرة القبطية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وارتباط هذه الحركة بأطر أوسع سنتناولها لاحقاً.

ثانياً: تفسير ازدهار رسم الأيقونات في مصر في القرن الثامن عشر:

المحور الثاني الذي ركز عليه الباحثون لتفسير ظاهرة غزارة الأيقونات في القرن الثامن عشر هو التركيز على شخصية حنا الأرمني، وتعامل الباحثون مع يوحنا الأرمني على أنه يربط بين ثلاث ثقافات: ثقافة القاهرة حيث كان يعيش ويعمل، وثقافة الأرمن حيث ينتمي عرقياً، وثقافة القدس حيث تعود على إضافة لقب "القدسى" إلى اسمه. هذا المزيج من الثقافات، كان من العوامل التي استقطبت اهتمامات مؤرخي الفن، وركزوا على جانب واحد، وهو لقبه "القدسى"، واعتبار "مدينة القدس" هي نقطة التفسير؛ حيث هي المحك لتأثير الشرق بالغرب، وتم إهمال أي أبعاد أخرى لفهم وتفسير حنا الأرمني وأعماله.

ولكن إذا وضعنا حنا الأرمني في الإطار الأوسع للإمبراطورية العثمانية في القرن الثامن عشر، يمكن أن نرى صورة مختلفة، وعلى ذلك يمكن الحديث عن ثقافة متعددة الجوانب، تأثرت بعوامل عديدة خارجية وداخلية، وهذه التركيبة المتشابكة لهذا الفنان وإن Cottage، في حاجة إلى التحليل والفهم.

كان اللافت للنظر كثرة الأيقونات المنتجة في القرن الثامن عشر، وبخاصة تلك التي تحمل تاريخ إنتاجها، وتوقيع الفنان الذي رسمها، وعند هذه النقطة، يستخدم معظم الباحثين اسم حنا الأرمني، وتحديداً لقبه "القديسي" كمدخل لفسير هذه الظاهرة؛ ففي عدد كبير من أيقوناته يذكر حنا الأرمني اسمه متبوعاً بلقب "القديسي". وعلى ذلك أخذ كثير من الباحثين يقترحون سيرة حياة لحنا الأرمني، تفترض أنه من أسرة أرمنية عاشت في القدس، وتعلم هناك الرسم، ثم جاء إلى القاهرة فناناً مكتمل النضج ليمارس هذه المهنة، وينشرها بين القبط (١٤).

وبما أن حنا الأرمني نشأ وتربي في القدس، لذلك كان همزة الوصل لنقل تقاليد المدارس الفنية في سوريا وفلسطين، ومادام الحديث عن سوريا وفلسطين كذلك يعني الانفتاح على الغرب؛ حيث التأثيرات الغربية في الفن القبطي، من خلال التأثير البيزنطي الذي جاء إلى مصر عن طريق مسيحيي الشام واتصالاتهم المستمرة مع الكنيسة الغربية منذ الحروب الصليبية، ثم تحت الحكم العثماني ازدادت علاقات الشوام مع الكنيسة اللاتينية، وبالتالي

Mat Immerzeel, Coptic Icons a reader, Egyptian- Netherlands cooperation in (١٤)
Z. Skalova, (in collaboration with Coptic art preservation, series 2, 1992. pp. 10-14;
Magdi Mansour and Youhanna Nesim Youssef), «Three medieval beam-icons on
Coptic patriarchal churches [sic] in Cairo», in Actes du Symposium des Fouilles
Coptes, Le Caire, 7-9 Novembre 1996, Cairo, 1998, pp. 101-112; Tania C. Tribe,
«Icon and narration in eighteenth century Christian Egypt: The works of Youhanna
Al-Armani Al-Qudsi and Ibrahim Al-Nasikh», ART HISTORY, Vol. 27, NO 1,
2004, p. 63.

انتقلت التقاليد الفنية الغربية إلى سوريا وفلسطين في إطار التأثيرات الغربية التي مسّت جوانب عديدة في ولايات الدولة العثمانية^(١٥).

بينما يطرح Mat Imerzel تفسيرًا آخر لكيفية انتقال التقاليد الفنية البيزنطية إلى منطقة الشرق الأوسط عن طريق جزيرة كريت؛ فبعد سقوط القسطنطينية (عاصمة الإمبراطورية البيزنطية) عام ٤٥٣م هاجر إلى كريت عدد من سكان القسطنطينية، كان من بينهم بعض رسامي الأيقونات، ثم سقطت كريت تحت الحكم العثماني عام ١٦٦٩م، وبالتالي دخلت كريت نطاق الإمبراطورية العثمانية، حيث سهولة التنقل والتآثر المتبادل، وبذلك انتقلت التقاليد الغربية في رسم الأيقونات إلى سوريا وفلسطين^(١٦).

وبدأ هذا الأثر الأوروبي الهائل يظهر بقوة ما بين عامي ١٧٦٠ و١٨١٥م؛ حيث الضعف في الإدارة العثمانية فتح الباب أمام التأثر بالغرب وبخاصة التجار، وتحت هذه المؤثرات بدأت الثقافة القبطية تتأثر بذلك^(١٧).

وللتأكيد على تأثر الفن القبطي بالمدارس الشامية، تقول تانيا Tania: "إن أسلوب الرسم في الشام، في نهاية القرن الثامن عشر، اتجه نحو الشعبية على الرغم من احتفاظه ببعض التقاليد البيزنطية، وهذا الاتجاه يميز مدرسة حنا الأرمني وإبراهيم الناسخ في مصر، وهو ما يغضض الرأى القائل بأن الرسامين في مصر ورثوا التقاليد السورية الفلسطينية في الرسم، بعد تكييفها بعناصرهم المحلية الفريدة"^(١٨). بينما تبرر سوزانا Zuzana تأثر الفن

Tania, P.69,70. (١٥)

Mat Imerzel, Syrian Icons, Rotterdam, 1998, p.24, 25. (١٦)

Tania, p. 75. (١٧)

Tania, p.73. (١٨)

القبطى بالفن البيزنطى من خلال الروابط بين دير سانت كاترين والنصارى المصرىين الملوكين (المعروفين الآن بالروم الأرثوذكس)، وكذلك عن طريق زيارة القبط للدير فى طريقهم للحج إلى القدس، ثم تطرح تفسيراً آخر لسبب قيام فنانين أجانب برسم الأيقونات لزبائنهما من صفة الأقباط، وهو عدم وجود فنانين محليين مدربين جيداً، بسبب الوضع القانونى للرسامين فى المجتمع الإسلامى^(١٩).

ولكى تكتمل الصورة نسب الباحثون مجموعة الأيقونات غير الموقعة، وغير المؤرخة، إلى القرن الثامن عشر، استناداً إلى مقارنة الأساليب الفنية المستخدمة فى رسم هذه الأيقونات، وبذلك تستقيم التفسيرات المطروحة لهذه الظاهرة بأنها بدأت فى النصف资料 from the second century to the tenth century. مع أن هذه الأيقونات غير المؤرخة كان من الواجب أن تثير تساؤلات أكثر عن هذه الظاهرة وتحديد بداياتها.

بالطبع هناك نقاط أخرى طرحتها الباحثون لتفصير هذه الظاهرة، ولكننا اكتفينا بأهمها، وال واضح أن كل هذه التفسيرات تسير في فاك التأثير الخارجى دون سواه، ولم تقترب من تفسير الظاهرة من داخلها، أو أن اسم هنا الأرمنى هو السبب الرئيسي لهذه المشكلة، ولم يستطع أحد أن يتجنب التفسير الأول القائل بأن هنا الأرمنى هو الذى أشعل حركة رسم الأيقونات فى مصر، وبالتالي أخذ الباحثون فى وضع إطار آخر لهذه الرواية.

Skalova, Zuzana & Gabra, Icons of the Nile Valley, p. 46, 47. (١٩)

تفسير الظاهرة:

مداخلتى لتفسير هذه الظاهرة تضع فى اعتبارها سياقات متعددة:

السياق الإقليمي:

تقدمت الدراسات العثمانية في العقدين الماضيين تقدماً كبيراً، وأنجزت عدداً كبيراً من الدراسات تغطي نواحي عديدة في تاريخ هذه الفترة. ولكن بعض النواحي ما زالت بعيدة عن مجال هذه الدراسات، ليس فقط في مصر، بل في الولايات العربية الأخرى وباقى أجزاء الإمبراطورية العثمانية. وأحد هذه النواحي هو الإنتاج الفنى، بالطبع هناك عدد من الدراسات تناولت الفنون المعمارية العثمانية، ولكن فنون الرسم تحديداً لم تأتِ حظها. وبالرغم من وجود عدد من الدراسات عالجت فنون البلاط العثماني، ولكنها لم تتعذر ذلك إلى دراسة الإنتاج الفنى خارج البلاط. وعلى ذلك، فإنه من الصعوبة بمكان، خلال هذه الدراسة، إمكانية مقارنة التطورات التي شهدتها مصر في رسم الأيقونات مع نماذج أخرى من باقى أجزاء الإمبراطورية العثمانية، ولكن يمكن أن تشجع دراسة هنا الأرمنى دراسات أخرى في مناطق أخرى في هذا المجال نفسه، وعند ذلك يمكن استخلاص نتائج عامة حول الإنتاج الفنى في الدولة العثمانية، ولكن الدراسات العديدة التي تناولت مصر في العصر العثمانى يمكن أن تساعدنا على فهم الظروف المحلية في مصر.

بالطبع لا يمكن إغفال الأطر الأوسع لتفسير الظواهر المحلية، ولكن المشكلة تكمن في كيفية تحديد ما هو إقليمي، وما هو محلى، خاصة إذا كان الأمر يتعلق بظواهر ثقافية؛ حيث لا يمكن على وجه الدقة تحديد العناصر

المختلفة لهذه الظاهرة، وإرجاعها إلى أصول أو مؤشرات بعينها، وتزداد الصعوبة في سياق متعدد ومتتنوع مثل سياق الدولة العثمانية.

كان من بين الخصائص المميزة للدولة العثمانية هو التعدد العرقي والديني والثقافي؛ إذ تجمعت ثقافات وهويات ومعتقدات كثيرة تحت الحكم العثماني، والمذهل أن الحكومة العثمانية لم تحاول أن تفرض نسقاً عثمانياً واحداً يهيمن على كل هذه الشعوب، ويحتوى هذه التعددية الفريدة، وإنما ظهر النسق العثماني فقط على المستوى الإداري، وهيكلاً مؤسسات الدولة. والمعروف والراسخ بين معظم الباحثين أن الحكم العثماني أقر الممارسات والقاليد المحلية للشعوب التي حكمها، وبالتالي استطاعت كل هذه الشعوب أن تحافظ على هويتها الخاصة بها.

وفي الوقت نفسه كانت الحرية الكاملة للأفراد والجماعات للتحرك عبر الحيز الجغرافي الواسع، فرصة كبيرة للتتبادل الثقافي بين شعوب الدولة العثمانية. كما أن انخراط الدولة العثمانية في مجال التجارة العالمية أعطى الفرصة أيضاً للتجار والأفراد من أوروبا - وبخاصة دول حوض البحر المتوسط - أن يتوجلوا في مدن الدولة العثمانية ويستقروا بها. وبالتالي كان هناك ملتقى آخر لثقافات حوض البحر المتوسط عبر المدن الكبرى الساحلية، أو عواصم الولايات. وتعد مدينة القاهرة إحدى النماذج الفريدة لهذا التنوع، وينظر ريمون أنه كان بالقاهرة (في القرن الثامن عشر) حوالي أربعين ألف أجنبي، بنسبة شخص أجنبي لكل ستة أو ثمانية أشخاص قاهريين^(٢٠).

(٢٠) أندريله ريمون: الحرفيون والتجار في القاهرة في القرن الثامن عشر؛ ترجمة: ناصر أحمد إبراهيم، باتسي جمال الدين، مراجعة وإشراف: رؤوف عباس، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، ٢٠٠٥، ج ٢، ص ٦٧٤.

ولكن رصد الآثار الثقافية المترتبة على هذا التنوّع، وإمكانية التأثير المتبادل بين الثقافات والتقاليд المختلفة لم ينل الاهتمام الكافي من الباحثين، ويواجه ببعض الصعوبات. فعلى سبيل المثال حاولت نللي هنا أن تدرس التاريخ الثقافي للطبقة الوسطى بمدينة القاهرة من خلال فهم أوسع للسياق العثماني والمتوسطي، ومحاولة إيجاد روابط بين تطور ظواهر ثقافية معينة تشمل مدنًا مختلفة في حوض البحر المتوسط، بشطريه الإسلامي والمسيحي، وفي الوقت نفسه حملت هذه الظواهر طابعًا محلياً^(٢١)، ونجحت في أن تضع في حسابها البعدين الإقليمي والمحلي. على العكس مما سارت عليه كثير من الدراسات التيتناولت الظواهر الثقافية للجماعات غير المسلمة في الدولة العثمانية، والتي أحلت فقط على إيجاد تفسير لهذه الظواهر من خارجها، وربطها بالتأثير بالنمط الغربي (المتقدّم).

وفيما يتعلق برسم الأيقونات، يصعب تلمس أثر التبادل الثقافي؛ حيث إن القضية لا ترتبط بنمط ثقافي فقط، بل تخضع لمعايير دينية عقائدية، تترازّعها المذاهب المسيحية المختلفة، فيما يتعلق بالموضوعات المصورة في الأيقونات؛ حيث إن لكل كنيسة قدسيتها المحليّين، وما يتعلق بطريقة الرسم نفسها، بل إن ذاكرة الكنيسة القبطية تحافظ بعدد كبير من القديسين عذوبا واستشهدوا على خلفية تمسكهم بتعاليم كنيستهم في مواجهة مذهب مسيحي آخر، هو مذهب الدولة الرومانية، وحاولت الكنيسة دائمًا الحفاظ على تراثها

(٢١) نللي هنا: ثقافة الطبقة الوسطى في مصر العثمانية (ق ١٦-ق ١٨م)؛ ترجمة: رؤوف عباس، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٣م، صص ٤٤-٣٦، ٢٥٤.

الثقافى والعقائدى بمنأى عن تأثير المذاهب المسيحية الأخرى، وبخاصة الكنائس الخلقيونية.

وعلى سبيل المثال لدينا شواهد عديدة على توجس القبط من كنيسة روما، منها الثورة العارمة التى قادها القبط ضد بطريركهم عندما قبل بتطبيق القويم الغريغورى فى مصر، وانتهت هذه الثورة بعزل البطريرك وسجنه^(٢٢). وفي منتصف القرن الثامن عشر كانت الضربة الموجعة من الكنيسة الغربية؛ حيث نجح الكاثوليك فى اجتذاب أسقف قبطى إلى الكنيسة الكاثوليكية، وهو أسقف جرجا فى عام ١٧٥٨م، وهذه الحادثة استتبع سلسلة الكتابات المعادية للكنيسة الغربية، ولهذا الأسقف تحديداً، وكتب البطريرك القبطى رسالة إلى الشعب القبطى محذراً إياهم من الاعيب "الإفرنج"، ومحاولاتهم استقطاب مزيد من القبط من خلال هذا الأسقف المتحول، فيقول: "إن أنطونى الذى كان سابقاً أسقفاً على جرجا بالصعيد الأعلى، وصار الآن لا يستحق ذلك لأنه رفض الإيمان الصحيح والاعتقاد الحسن... وتبع طائفة الإفرنج... وصار يعلم علامات فى ورق أبيض ويختتم وهم يكتبون ما يريدون ويرسلون إلى أولادنا القبط لعلهم يتبعونهم، فلا يمكن ذلك... وأنه صار محروماً ممنوعاً مقطوعاً مفروزاً من كامل رتب الكنيسة"،

Magdi Guirguis, "The organization of the Coptic community in the Ottoman (٢٢) period," in *Society and Economy in Egypt and the eastern Mediterranean 1600-1900, Essays in honor of André Raymond*, Nelly Hanna and Raouf Abbas eds. (Cairo and New York: The American University in Cairo Press, 2005), p.206.

ويصف البطريرك الكاثوليكي بالخيانة والهرطقة^(٢٣)، بينما نفرغ الأسقف الجديد لجرجا، الأنبا يوساب الأبح، للهجوم على الاعتقاد الكاثوليكي وتحذير القبط من الاختلاط بهم والتآثر بأفكارهم "الباطلة"^(٢٤). وسجل كثير من الرحالة ملاحظاتهم على الكره الذي يكنه القبط للغربيين عموماً، وخاصة بعد الاختراق الكاثوليكي للقبط في القرن الثامن عشر؛ فيكتب فنصل فرنسا الكاثوليكي B. de Maillet الذي زار مصر بين عامي ١٦٩٢ و ١٧٠٠ م قائلاً: "إن كراهية هذا الشعب لنا شديدة لدرجة أنه عندما يريد أحدهم أن يقسو على إنسان في السب يعنجه "يا إفرنجي"، وتلك هي طريقة تم في التعبير عن شدة احتقارهم لشخص ما"^(٢٥)، وسجل الرحالة الإيطالي Sonnini de Mononcour عام ١٧٧٨ م، شهادته قائلاً: "إن اسم إفرنجي مكرور من أبناء الصعيد، وهذا الحقد يرجع إلى موقف الأقباط منهم. وكانوا يتالمون من قدوة بعض المرسلين من إيطاليا خصيصاً لنقد مذهبهم واتهامهم بالإلحاد".^(٢٦).

(٢٣) أدرج البابا مرقس السابع (١٧٤٥ - ١٧٦٩ م)، مخطوط ٣٢٣ / ١٣٤ لاهوت، مكتبة الدار البطريركية بالقاهرة، ورقة ٢١٨ ظ، ٢١٩ ج.

(٢٤) أدرج البابا مرقس السابع، ورقة ٢٠٧ ظ - ٢١٠ ج.

(٢٥) نقل عن جاك تاجر: أقباط ومسلمون منذ الفتح العربي حتى ١٩٢٧، القاهرة: كراسات التاريخ المصري، ١٩٥١، ص ٢٨٠.

De Maillet's memoirs of his time in Egypt were published as *Description de l'Egypte, contenant plusieurs remarques curieuses sur la géographie ancienne et moderne de ce pays, sur ses monuments anciens, sur les mœurs ... composée sur les mémoires de m. de Maillet ... par m. L'abbé Le Mascrier* (Paris : Chez L. Genneau et J. Rollin, fils, 1735).

(٢٦) جاك تاجر: أقباط ومسلمون، ص ٢٨٠.

وأيضاً رصد هذا العداء والتوجس الرحالة البروتستانتي نيبوهر، قائلاً: "يكره الأقباط كنيسة روما كرها لا يمكن القضاء عليه... ويختبئ القساوسة الكتب المكتوبة باللغة القبطية؛ إذ يخشون - كما يدعون - أن يستولى عليهما الكاثوليك ويطبعوها في أوروبا بعد تزوير نصوصها".^(٢٧)

والمعنى أن الأمور المتعلقة بجوانب دينية للقبط، لا يمكن التسليم بسهولة بقبول عناصر وآفة عليها تمثل ثقافة أخرى، خاصة إذا كانت من ثقافة أخرى تناصبه العداء لفترة طويلة، واشتدت وتيرته في منتصف القرن الثامن عشر.

على أن السياق العثماني هنا قد يصلح إطاراً يفسر تدفق أفراد وجماعات كثيرة، من مناطق مختلفة، إلى مصر للعيش والاستقرار بها، في ظل حرية التنقل والإقامة والعمل الممنوعة في إطار الدولة العثمانية. فعدد

English translation: Charles Nicholas Sigisbert Sonnini [de Manoncour], *Travels in upper and lower Egypt: undertaken by order of the old government of France* tr. from the French by Henry Hunter (London: Printed for J. Debrett, 1800, republished Westmead, Farnborough: Gregg International, 1972), p.631.

(٢٧) جاك تاجر: أقباط ومسلمون، ص ٢٨١. النص من الأصل الإنجليزي:

"The Copts have an insurmountable aversion to the Romish Church. ... My friend saw, in the hands of the Egyptian, a dictionary of a great many genuine old Coptic words, with their explanations in Arabic. He was also informed by Ibrahim Ennasch, that there still are, in several convents in Upper Egypt, a good number of Coptic books; but his informer knew nothing of their nature or contents. The clergy conceal these books with great care, for fear, as they say, lest the Catholics carry them off, and, after falsifying their contents, print them in Europe." M. Niebuhr, *Travels through Arabia and other countries in the East performed by M. Niebuhr*, translated by Robert Heron (Edinburgh : R. Morison & Son, 1792), pp.104 & 106.

كثير من العلماء والطلبة والحجاج والتجار، وكبار الموظفين كانوا ينتقلون بحرية كبيرة في نطاق الإمبراطورية العثمانية، وكان رسامو الأيقونات يمتهنون أقليّة بين هؤلاء، حيث الطلب على أعمالهم لم يكن كبيراً؛ إذ لم توجد عمليات تعمير وترميم للكنائس والأديرة قبل منتصف القرن السابع عشر، ولما بدأت هذه الحركة، وتسرّعت في القرن الثامن عشر، وجدنا فنانين متخصصين في رسم الأيقونات: مصريون، وشواص، وأرمن، ولكن كان الزيتون في الغالب قبطياً، وعلى ذلك كانت الموضوعات المُصورة موضوعات قبطية، وكثير منها لقديسين محليين حسب اعتقاد الكنيسة القبطية. فعلى سبيل المثال نجد القديس أبو سيفين موضوعاً للأيقونات القبطية القديمة، واستمر كقديس شعبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وله عدد من الأيقونات. أما من ناحية الأسلوب الفني المستخدم، فيبقى السؤال مطروحاً: هل التزم هؤلاء الفنانون بتقاليد محلية، تناسب ذوق زبائنهم، أم أنهم طوعوا أساليبهم ذات الخلفيات الثقافية المختلفة، لتنلاءم مع الذوق المحلي؟ والإجابة عن هذا السؤال ما زالت صعبة وتحتاج إلى جهود كبيرة من متخصصين في الفن، أو على الأقل مؤجلة لحين الولوج إليها من مداخل أخرى لا تتعلق بالأساليب الفنية وطريقة تحليلها، وإنما عن طريق أدلة تاريخية أخرى!.

ولكن يمكن الحديث عن جانبيين في تقاليد رسم الأيقونات في مصر تشابها مع ظاهرتين معاصرتين في إسطنبول، أولهما: توقيع الفنانين بأسمائهم على الأعمال الفنية؛ حيث بدأ هذا التقليد في مصر مع إبراهيم الناصح وحنا الأرمني في مصر في القرن الثامن عشر، وهي نفس الفترة التي بدأ فيها

الفنانون الأتراك في وضع أسمائهم على الأعمال الفنية، التي زينوا بها المخطوطات^(٢٨).

الثانية: هي الاتجاهات الشعبية في رسم الأيقونات التي شهدتها مصر أيضاً، وبخاصة في أعمال حنا الأرمني وإبراهيم الناسخ - وهذه الاتجاهات تبرزها باحثة على أنها انعكاس للتأثير بـتقاليد المدارس الفنية في سوريا وفلسطين^(٢٩)؛ حيث تزداد رسم الفنانين لقديسين محليين أكثر من الشخصيات التقليدية المتعلقة بالكتاب المقدس. وبعض هؤلاء القديسين الذين رسموا في أيقونات العصر العثماني كانوا حديثين بالنسبة للمشهد القبطي، مثل القديس تكلا هيمانوت الحبشي (١٢١٥-١٣١٣م)، والقديس برسوم العريان (١٣١٧م). كذلك كثرت الأيقونات التي تصور القديسين المحاربين؛ مثل القديس ماري جرجس والقديس أبو سيفين والقديس تادرس المشرقي. وتميزت أيقونات هذه الفترة، وبخاصة أعمال يوحنا الأرمني وإبراهيم الناسخ، باستخدام الكتابات التي تحكي قصة حياة القديس موضوع الأيقونة، أو موضوعات الكتاب المقدس. وأخيراً كانت ملامح الوجوه وأنواع الملابس في أيقونات هذه الفترة متأثرة إلى حد كبير بالواقع المحلي المعاصر^(٣٠).

واللافت للنظر أن الرسم في البلاط العثماني بدأ يتجه اتجاهات غير مألوفة من قبل؛ فبعد أن كانت الرسومات تركز فقط على الأسرة الحاكمة وكبار موظفي الدولة، أصبحت في القرن الثامن عشر تهتم أكثر بالاحتفالات،

Günsel Rend & others, a History of Turkish Painting, 2nd edition, Palasarsa, (٢٨)
Geneva, 1988, p.18.

Tania, p.73. (٢٩)

Skalova, Icons of the Nile Valley, p. 132 (٣٠)

وبنواح أخرى في المجتمع، وتعابيرات وردود أفعال الناس من كل الطبقات^(٣١).

سياق الكنائس الشرقية:

تتفق الكنائس القبطية مع الكنائس الأرمنية في الاعتقاد، فكلتا هما لها نفس الاعتقاد في السيد المسيح Monophesite ، ورفضتا قرارات مجمع خلقيدونية عام ٤٥١م، ونشأت علاقات حميمة بين الكنائس، وبصفة خاصة منذ القرن الحادى عشر الميلادى، ولكن فى موضوع الأيقونات تختلف الكنائس.

بالنسبة للكنيسة القبطية، فالأيقونات مكون مهم من مكونات الكنائس القبطية ولها مكانة مهمة؛ بعد أن يسرد ساويرس بن المقفع (القرن العاشر الميلادى) القصتين الإعجازيتين لعمل صورة للسيد المسيح، وأخرى للسيدة العذراء، يذكر ضرورة تكريم الأيقونات في الكنائس القبطية قائلاً: «لما ثبت عند معلمى البيعة تحقيق صورة سيدنا له المجد وحقيقة صورة والدته حتى لا ينسى ذكرهما، أمروا بتصوير الصور في البيعة وكل من له أمانة في ملوك أو شهيد أو قديس يصور صورته ويعلقها في البيعة ويديم الاستشفاع بها في غفران آثامهم وقضاء حوانجهم الأرضية، وقد طلب الناس مرات كثيرة وأجيبوا في طلبهم شفاعة تلك الصور، وصار الآباء البطاركة يرشمون كل صورة بالميرون المقدس»^(٣٢)، وعلى ذلك نصت الكتب الطقسية

(٣١) Rend, a history of Turkish painting, p. 58.

(٣٢) ساويرس بن المقفع: ترتيب الكهنوت؛ نشرة الأنبا صموئيل، القاهرة، ١٩٩٩ ، ص ٢٢.

للكنيسة القبطية على وجوب وضع صور "مصورة بالأصباغ" للشهداء والقديسين الذين تقرأ سيرتهم على الناس^(٣٣). وترد في التاريخ الرسمي للكنيسة القبطية قصص كثيرة لمعجزات تمت بواسطة الأيقونات^(٣٤). ولتكريم الأيقونات طقس وقراءات خاصة في الكنيسة القبطية "في دورة الزيتونة (أحد الشعانيين) لكل كنيسة طقس معين حيث يطوفون بالزيتونة؛ إذ يتوقفون أمام كل ركن من الكنيسة وأمام الأيقونات ليقرأوا أمامها فصولاً معينة من الكتاب المقدس".^(٣٥).

أما الكنيسة الأرمنية، فكثير من الدراسات تذكر صراحة أن رسم الأيقونات لم يمارس مطلقاً في أرمنيا، وكان الأرمن ضد فكرة عبادة الصور أو حتى وجودها في الكنائس^(٣٦).

(٣٣) يوحنا بن أبي زكريا بن سباع: الجوهرة النفيسة في علوم الكنيسة؛ حققه ونقله إلى اللاتينية الأب فيكتور منصور مستريخ الفرنسيسكاني، (القاهرة: المركز الفرنسيسكاني للدراسات الشرقية، ١٩٦٦م)، ص ١٦٤.

Johannes den Heijer, Miraculous Icons and their historical background, in (٣٤) Coptic art and Culture, ed. H. Hondelink, (The Netherland Institute for Archaeology and Arabic studies, Cairo. 1990), pp.89-100

(٣٥) شمس الرئاسة أبو البركات بن كبر: مصباح الظلمة وإيضاح الخدمة، الباب الثامن عشر: "في الصوم وترتيب أيام البسحة وعيد القيامة"؛ تحقيق: وديع أبو الليف الفرنسيسكاني، *Studia Orientalia Christiana Collectanea*, 34, 2001, p.257

J.G. Davies, *Medieval Armenian Art and Architecture : the Church of the Holy Cross, Aght'mar*, with photographs by Anthony Kersting (London: Pindar Press, 1991), p.20; Nira Stone, *The Kaffa Lives of the Desert Fathers : A Study in Armenian Manuscript Illumination* (Lovanii : In aedibus Peeters, 1997), p.172, ff.238.

ولذلك خلت الكنائس الأرمنية من الأيقونات، ولكن برع الفنانون الأرمن في تزيين المخطوطات بالصور الرائعة^(٣٧). وبدورى طالعت عدة كتب ودراسات عن كنائس أرمنية في مناطق عديدة: أرمنيا، إسطنبول، القدس، حلب، ولم أجد أية إشارة إلى وجود أيقونات بهذه الكنائس؛ أى أن رسم الأيقونات لم يكن تقليداً أرمنيا بحال من الأحوال.

وهنا لا يفسر سياق الوحدة المذهبية للكنائس غير الخلقونية وجود فنان أرمني يرسم في كنائس قبطية، على أساس وحدة التقاليد الخاصة برسم الأيقونات. ولكن يفهم الأمر في سياق القبط أنفسهم؛ فقبول القبط لفنان أرمني يرسم أيقونات في كنيسة قبطية، ولمواضيعات متعلقة بالكنيسة القبطية وقديسها، هو قبول لهذا الفنان الذي ينتمي لنفس المذهب العقديالأرثوذكسي، وبالتالي لا توجد مشكلة في رسمه لأعمال في كنيسة من نفس المذهب، وبالتالي يبقى السياق المحلي هو التفسير المقبول لهذه الظاهرة.

السياق المحلي:

الواحد والمحلى يمثلان إشكالية كبيرة في ولايات الدولة العثمانية بدءاً من القرن السابع عشر؛ فهذه الحركة الدائبة للتبادل التجارى بين أجزاء الإمبراطورية العثمانية، وحركة السفر الدائمة للطلبة والعلماء والموظفين والعسكريين وتنقلهم بين الولايات المختلفة، تضع صعوبات في وجه دراسة التبادل الثقافي، أو المؤثرات الثقافية، وأيها واحد وأيها محلى.

Sirapie der Nerssian, *Armenian Art* (London: Thames and Hudson, 1978);
idem, *The Armenians* (London: Thames and Hudson, 1969), pp.136-154 (٣٧)

من ناحية أخرى، بدأ النفوذ الغربي يتغلغل في مناطق واسعة من الدولة العثمانية، وينشئ حقوقاً وامتيازات كثيرة. وبدءاً من نهاية القرن السادس عشر بدأت هيأكل الدولة العثمانية تضعف، وتتحلل مركزية الحكم العثماني.

وهذه الأوضاع سمحت لنخب محلية أن تبرز، وأن تخلق لنفسها نفوذاً وصلاحيات على حساب سلطة الدولة، وبالتالي استتبع ذلك أن ترعنى مصالحها الاقتصادية بالاستعانة بكوادر محلية تدير هذه الثروات. وهذه الأوضاع ساعدت على تأصيل الهوية المحلية للأقاليم المختلفة، إلى الدرجة التي حدت ببعض الولايات العثمانية في القرن الثامن عشر أن ترى في نفسها القدرة على أن تفصل عن سلطة الدولة وتنشئ كياناً مستقلّاً. وأصبحت العلاقة بين المركز في إسطنبول وبين كثير من الولايات، علاقة شكلية تقوم على إيداء الولاء للسلطنة، والقيام بالالتزامات المالية المقررة على الولاية، في مقابل منح صلاحيات أوسع لهذه النخب المحلية في إدارة هذه الولايات. وبالتالي فحدود المحلي والوافد، أو تفاعل الوافد مع المحلي، أصبحت مغلفة بمشاكل يصعب فضها بسهولة.

وكان من بين نتائج إفساح المجال أمام السياق المحلي، ورسم العلاقات الاجتماعية وفق عوامل ترتبط بمصالح محلية، إعطاء الفرصة للجماعات الدينية غير المسلمة، في مختلف أنحاء الدولة العثمانية، لكي تعم بازدهار ملحوظ، ودرجة كبيرة من التسامح، وهذا الأمر شمل مناطق مختلفة في الدولة العثمانية؛ منها على سبيل المثال دراسة أندريه ريمون عن مسيحيي

حلب ترصد هذا الازدهار^(٣٨)، بينما يوسع توماس فيليب النطاق ليشمل مسيحيي دمشق وحلب^(٣٩).

والمجتمع المصرى فى القرن الثامن عشر - وهو السياق الذى عاش فيه هنا الأرمنى - خير شاهد على هذه التطورات.

شهدت مصر منذ بداية القرن السابع عشر تحولات سياسية وإدارية مهمة، تمثلت فى الصالحيات الواسعة التى تركت للباشا فى مصر - وهو ممثل السلطنة العثمانية الرسمى - والتى أصبح بموجبها يعين كبار المسؤولين فى إدارة البلاد دون الرجوع إلى السلطنة، ولكن هذه الأحوال عينها أعطت الفرصة لبروز دور رجال الأوجاقات العسكرية، واستحوذوا على السلطة الحقيقية فى مصر على حساب سلطة الباشا، كما كان لتوقف الحملات العسكرية فى أواخر القرن السابع عشر سبب آخر للتغير وضع مصر فى الدولة العثمانية؛ فلم تعد منطقة انطلاق للقوات العسكرية العثمانية، وبذلك تحول ولاة مصر وكبار العسكر المستوطنين بها من عسكريين محترفين إلى بير وقراطيين^(٤٠)، ثم ما لبث أن ظهرت البيوت المملوكية فى مصر كقوى

André Raymond, "An Expanding Community: The Christians of Aleppo in the (٣٨) Ottoman Era (16th-18th centuries), in *Arab Cities in the Ottoman Period: Cairo, Syria and the Maghreb* (London: Ashgate, Variorum Reprints, 2002), p.69

Thomas Philipp, *The Syrians in Egypt, 1725-1975* (Stuttgart: Steiner, 1985), (٣٩) p.59

(٤٠) جين هاتوابى: سياسة الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية؛ ترجمة عبد الرحمن الشيخ، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣ (المشروع القومى للترجمة)، ص .٣٩

مهيمنة على مقاليد الأمور في مصر في القرن الثامن عشر، نافسوا العسكر في الصراع على السلطة، حتى استأثر الأمراء المماليك بمعظم السلطة في القرن الثامن عشر، وفي جميع الأحوال كان ممثل الدولة الرسمي (الباشا) له الاسم فقط بينما السلطة الفعلية في أيدي الأمراء المماليك، ويلخص مؤرخ هذه الفترة، هذه الأوضاع قائلاً: "استهلت سنة ثمان وثمانين ومائة وألف (١٧٧٤م) ووالي مصر خليل باشا محجور عليه، ليس له في الولاية إلا الاسم والعلامة على الأوراق، والتصرف الكلى للأمير الكبير محمد بك أبو الذهب والأمراء وأعيان الدولة مماليكه وإشراقاته"^(٤١). على أن صعود البيوت المملوكية استتبع بالضرورة صعود كبار المشايخ والعلماء؛ فعلى عكس فترة نفوذ رجال الأوجاقات العثمانية في مصر، كان هؤلاء الحكام يستمدون شرعية من شرعية الدولة في إسطنبول، بينما احتاج الأمراء المماليك إلى رجال الدين ليضفوا شرعية على نفوذهم وتصرفاتهم.

وفي ظل نفوذ كبار الأمراء ورجال الأوجاقات، بُرز نفوذ كبار المبادرين القبط، المستغلين بخدمتهم، وخاصة أن المبادرين كانوا أداة الأمراء في السيطرة على معظم الأمور المالية والإدارية في الدولة وتضخم ثروات المبادرين القبط تبعاً لتضخم ثروات مخدوميهم. وفي القرن الثامن عشر أصبحت هنالك أضلاع ثلاثة لإدارة الأمور المالية: الأمراء المماليك، المبادرين القبط، كبار المشايخ، ونشأت بينهم مصالح

(٤١) الجبرتي: عجائب الآثار، (طبعة الأنوار المحمدية، د.ت)، ج ١، ص ٥٠٥.

اقتصادية واجتماعية، واستخدم المبادرون القبط ثرواتهم ونفوذهم في خدمة مصالح طائفتهم إلى مدى بعيد^(٤٢).

كذلك أتيحت للمبادرين القبط الفرصة لكسب نفوذ اجتماعي مهم، وسعوا إلى تأكيد وجودهم الاجتماعي بوسائل متعددة، كان من بينها الإنفاق ببذخ على المنشآت الدينية، والاحتفالات الدينية الصاخبة. كذلك سادت مصر عامة، في هذه الفترة، روح مودة وانسجام بين القبط والمسلمين، بعد أن توحدت علاقات المصالح مابين النساء ورجال الدين الإسلامي وكبار المبادرين القبط. وبเดءاً من منتصف القرن السابع عشر تبني هؤلاء المبادرين نهضة حقيقة على مستوى القبط، تمثلت في ظواهر عديدة؛ كان أهمها الحركة الهائلة التي شملت تعمير وترميم معظم الكنائس والأديرة القبطية. وفي ظل أجواء التسامح استمر أعيان القبط نفوذهم، وعلاقاتهم مع طرفى النظام: رجال الحكم ورجال الدين، واستصدروا الحجج التي تحيز تعمير وترميم الكنائس والأديرة، ولدينا عشرات الوثائق التي توضح كيفية تعمير وترميم الكنائس والأديرة، وبالطبع صاحبت هذه الحركة حركة أخرى في نسخ المخطوطات ورسم الأيقونات والرسوم الجدارية لتزيين الكنائس والأديرة^(٤٣).

(٤٢) وهذا الأمر عينه حدث للطائفة الأرمنية في إستانبول، حيث اعتمد وجهاء الطائفة على نفوذهم في تسخير أمور الطائفة، وتخلهم في اختيار البطاركة وتعيينهم. انظر:

Avesis K. Sanjian, *The Armenian Community in Syria under Ottoman Dominion*, (Cambridge, Mass.: Harvard university press, 1965), p.35.

(٤٣) مجدى جرجس: أثر الأراخنة على أوضاع القبط في القرن الثامن عشر، حوليات إسلامية، ٣٤، المعهد الفرنسي للأثار الشرقية، ٢٠٠٠، ص ٣٢.

وهنا مفتاح المسألة؛ فليس الأمر متعلق بتغلغل النفوذ الغربي في مصر، ومن ثم وجد الفنانون المدربون على أساليب المدارس الفنية الغربية، وليس اختفاء الأيقونات قبل القرن السابع عشر كان بسبب استخدامه كوقود في إعداد زيت الميرون، بل إن الأمر مرتبط بسيق حركة التعمير والترميم للكنائس والأديرة، وبالتالي الحاجة إلى تزيينها بالأيقونات والرسوم الجدارية ونسخ المخطوطات الطقسية، وبباقي الأعمال الفنية الأخرى (التي لم يعرها أحد اهتمامه حتى الآن)، لكي تعود هذه الكنائس والأديرة إلى ممارسة دورها على الوجه الأكمل. وبالتالي يمكن أن نعود إلى الوراء ونرجع أزدهار رسم الأيقونات إلى منتصف القرن السابع عشر الميلادي، وليس إلى النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

وعلى الصعيد المحلي أيضاً، يجب أن نفهم وضع الجالية الأرمنية في مصر، في تلك الفترة، ومقارنته بجاليات أرمنية في مناطق أخرى بالدولة العثمانية (انظر التفاصيل في هذه الدراسة تحت عنوان: الجالية الأرمنية في مصر)؛ حيث تمنع الأرمن في مصر بإدارة شئونهم الدينية بشكل مستقل عن أية سلطة للكنيسة الأرمنية خارج مصر، على عكس ما هو مفترض نظرياً من سيطرة بطريرك الأرمن في إسطنبول على جميع الكنائس الأرثوذوكسية. ولدينا دلائل كافية على هذه الاستقلالية، والاندماج التام بين القبط والأرمن في الأمور الدينية والاجتماعية^(٤). وبالرغم من وضوح موقف الكنيسة الأرمنية ضد رسم واستخدام الأيقونات في الكنائس، فإن الأرمن مارسوا رسم الأيقونات في مصر. على عكس الأرمن في حلب، على سبيل المثال؛ إذ لم

(٤) انظر الفصل الرابع: الجالية الأرمنية في مصر.

يكن من بين الحرف والمهن التي كان يمارسها الأرمن رسم الأيقونات، بل تخصصوا في فنون أخرى مثل النحت وتزيين المنازل والقصور بالفريسكا^(٤٥).

وهنا يمكن الحديث ثانياً عن الوافد والمحلى، فوفقاً لذلك بأية معاير وتقاليد مارس هنا الأرمني رسم الأيقونات في مصر؟ هل هو وفقاً لتقاليد الكنيسة الأرمنية التي ترفض رفضاً قاطعاً وجود الأيقونات في الكنيسة؟ أم وفقاً لتقاليد محلية وجدها في مصر؟.

البعد الأخير، في فهم ظاهرة هنا الأرمني وغيره من الفنانين، هو ظاهرة المد العلماني التي اجتاحت الطائفة القبطية وسيطرة كبار الأعيان على مقاليد الأمور، بما فيها أمور الكنيسة والكهنة. واعترفت الحكومة برئاسة هؤلاء الأعيان للطائفة القبطية، وقبلت الكنيسة لهذا الأمر، وكان للتمثيل غير الديني للطائفة نتائج أخرى مهمة^(٤٦)، نذكر هنا فقط ما هو متعلق برسم الأيقونات، وهو تحول الإنتاج الديني من نسخ مخطوطات ورسم الأيقونات، والرسوم الجدارية من أيدي رجال الدين (كهنة ورهبان) إلى أيدي متخصصين محترفين في هذه المهن، وفي هذا السياق يمكننا فهم ذيوع اسم هنا الأرمني (الرسام) - ومعه أسماء أخرى - في هذه الفترة، كأثر لهذا التحول.

Sanjian, The Armenian Community in Syria, p.52. (٤٥)

Guirguis, the organization of the Coptic community, p. 211, 212 (٤٦)

إنتاج الأيقونات وتطوره
قبل يوحنا الأرماني

ارتبط ازدهار رسم الأيقونات وزيادة الطلب عليها بحركة تعمير وترميم - أحياناً إنشاء بالكامل - كنائس وأديرة القطر المصري. هذه الحركة التي بدأت منذ منتصف القرن السابع عشر، وأخذت تتسارع وتنبع في القرن الثامن عشر.

تعمير الكنائس ورسم الأيقونات:

تعمير وترميم الكنائس من الأمور ذات الحساسية الشديدة في التراث المصري، وطالما كانت هذه النقطة مدخلاً لإثارة الفلاقل والفتنة، خاصةً أن موضوع الكنائس متعلق بتقنيات شرعية كثيرة لم يبت فيها - من الوجهة الجدلية - حتى الآن، وينظم هذا الموضوع نصوص فقهية تضع قيوداً على الترميم والتعمير، ولا تجيز بأى حال من الأحوال استحداث كنائس.

ولكن الوضع تغير بدءاً من منتصف القرن السابع عشر، وفقاً للظروف المشروحة سابقاً، وتوالت الفتاوى الفقهية بإجازة الترميم والتعمير للكنائس والأديرة القبطية في جميع أنحاء مصر وبموافقة الحكام كما سُرِّي^(٤٧).

وعلى ذلك كان ترميم الكنائس يتم بحذر شديد وبصعوبات كثيرة؛ لذلك لم تصادفنا أخبار كثيرة عن تعمير أو ترميم كنائس قبل منتصف القرن السابع عشر، أما بدءاً من منتصف السابع عشر وطوال القرن الثامن عشر،

(٤٧) لا ينكر وقوف البعض ضد تعمير الكنائس وترميماها، ولكن لم يكن التيار في صالحهم لذلك لم يتمكنوا من وقف سيل الترميم والتعمير في هذا العصر.

فتغيرت الأوضاع وشهدت معظم الكنائس والأديرة حركة تعميرية واسعة النطاق، حتى إنه لا تخلو أية كنيسة أثرية أو دير من شاهد على امتداد يد التعمير إليه في القرن الثامن عشر. ولا يمكننا أن نفسر ذلك فقط بتدفق التراث إلى أيدي القبط، فطالما وجد أقباط على جانب كبير من الثراء، ولكن ظروف العصر هيأت للأراخنة هذه الفرصة، فاندفعوا لاستغلالها إلى أقصى حد؛ إذ استطاع الأراخنة في هذه الفترة، استثمار علاقاتهم مع طرف النظام: رجال الحكم، ورجال الدين، واستصدروا الحجج التي تجيز تعمير وترميم الكنائس والأديرة، ولدينا عشرات الوثائق التي توضح كيفية تعمير وترميم الكنائس والأديرة. وبالطبع صاحب هذه الحركة حركة أخرى في نسخ المخطوطات ورسم الأيقونات والرسوم الجدارية لتزيين الكنائس والأديرة، بالإضافة إلى باقي الأعمال المعمارية الأخرى.

ولا يمكننا أن نرصد كل الكنائس والأديرة التي شملتها التعمير، ولكن تشير الدلائل إلى أن جميع كنائس القاهرة، بلا استثناء، شملتها التجديد والتعمير وإضافة منشآت جديدة إليها، وأن جميع الأديرة العامرة آنذاك جددت وعمرت وأضيف إليها منشآت جديدة، بل إن كثيراً من الأديرة الرهبانية التي هجرت لفترة كبيرة، أعيدت إليها الحياة مرة أخرى، ولكن في شكل مزارات وكنائس، دون عودة الحياة الرهبانية إليها، من الأمثلة على ذلك دير الميمون، ودير برسوم العريان، ودير الملك غبريل بالفيوم^(٤٨)، وغيرها كثير.

(٤٨) مجدى جرجس: ملاحظات حول كنائس وأديرة الفيوم فى العصور المملوكى والعثمانى (تحت النشر).

وبمارى الأراخنة في تعمير الكنائس والأديرة فيسائر أنحاء القطر المصري، وأوقفوا عليها أوقافاً كثيرة وكبيرة. ويمكن أن نذكر بعض الكنائس التي أعيد بناؤها أو رُمت بالكامل منذ نهاية القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر:

- ١ - دير مار جرجس للبنات بقصر الشمع بمصر القديمة: تم إعادة بناء الكنيسة وسقفها في عام ١٦٥٦م^(٤٩).
- ٢ - كنيسة العذراء بحارة زويلة: قام بترميمها وتزيينها ونسخ الكتب لها، المعلم يوحنا أبو مصرى (توفي حوالي ١٧٠٩م)^(٥٠)، والذي كان مباشراً "بالخزينة العامرة"، وأصبح من أكبر العاملين بديوان الروزنامة^(٥١).
- ٣ - كنيسة العذراء المعلقة: قام بترميمها وتعميرها المعلم جرجس أبو منصور الطوخى (توفي عام ١٧١٨م)، كان يعمل مباشراً للأمير مراد كتخدا مستحفظان^(٥٢). وقام أيضاً بتعمير وترميم كنيسة العذراء بحارة الروم^(٥٣).

(٤٩) وثائق البطريركية، وثيقة M44، محكمة الديوان العالى، غاية ربيع الآخر ١٠٦٦هـ - ٢٦ فبراير ١٦٥٦م).

(٥٠) صالح نخلة: سلسلة تاريخ البابوات، الحلقة الرابعة، ص ١٣٦.

(٥١) وثائق البطريركية، وثيقة G286، محكمة الباب العالى، ١٤ رجب ١١١٦هـ (١٢ نوفمبر ١٧٠٤).

(٥٢) وثائق البطريركية، وثيقة D397، الباب العالى، ١٠ رجب ١١١٣هـ (١١ ديسمبر ١٧٠١).

(٥٣) صالح نخلة: سلسلة تاريخ البابوات، الحلقة الرابعة، ص ١٣٧.

٤ - كنيسة الملك ميخائيل القلى بمصر القديمة: قام بتعميرها وترميمها المعلم لطف الله أبو يوسف (توفي عام ١٧٢٠م) مباشر الأمير محمد كشك كتخدا مستحفظان^(٥٤). وعمر ورمي أيضاً، كنيسة مار مينا بقم الخليج^(٥٥).

٥ - كنيسة بابلون الدرج بمصر القديمة: في عام ١٧٢١م، حصل المعلم جرجس ابن سيداروس على إذن بتعمير الكنيسة^(٥٦).

٦ - دير الأنبا بولا بالبحر الأحمر: هذا الدير أعيدت إليه الحياة بعد أن هجر لمدة ١١٩ سنة؛ ففي عام ١٧٠١م عمر الدير مرة أخرى، وبنىت أسواره المتهدمة ورممت كنيسته^(٥٧). وفي عام ١٧٣٢م أنشئت به كنيسة جديدة على نفقة المعلم جرجس يوسف السروجي، والذي تكفل أيضاً بدعوة البطريرك وكبار الأراخنة وتجهيز قافلة إلى الدير أنفق عليها نفقات باهظة، وذكر ضمن الأشياء التي اصطحبها مع البطريرك للاحتفال بتكريز الكنيسة "صور الشهدا والقديسين"^(٥٨)، وكان من بين القائمين على تزيين الكنيسة ونسخ مخطوطات لها إبراهيم الناسخ، زميل هنا الأرمني في رسم الأيقونات.

(٥٤) وثائق البطريركية، وثيقة D41، الصالح، ١ محرم ١١٣١هـ - (٢٤ نوفمبر ١٧١٨).

(٥٥) صالح نخلة: سلسلة تاريخ البابوات، الحلقة الخامسة، ص ١٠.

(٥٦) وثائق البطريركية، وثيقة S21، محكمة الباب العالي، ١٥ رجب ١١٣٣هـ - (١٢ مايو ١٧٢١م)

(٥٧) صالح نخلة: سلسلة تاريخ البابوات بطاركة الكرسي الإسكندرى، الحلقة الرابعة، ص ١٤٦، ١٤٧.

(٥٨) التفاصيل الكاملة لإنشاء الكنيسة وحفلة تكريزها مسجلة في المخطوطة رقم ١١٧ تاريخ بمكتبة الدير، كذلك اسم المعلم جرجس يوسف السروجي وتاريخ بناء الكنيسة مسجل على عقد باب الهيكل بالكنيسة، وسميت الكنيسة باسم الملك ميخائيل ويوحنا المعمدان.

وفي عام ١٧٧٨م أنشأ المعلم ابراهيم جوهرى كنيسة أخرى بنفس الدير على اسم القديس أبو سيفين^(٥٩).

يمكن أن نسرد قائمة طويلة بأعمال الترميم والتعمير، وفي أحيان كثيرة إعادة بناء بالكامل، لكثير من الكنائس والأديرة^(٦٠).

ولكن المهم أن حركة التعمير والترميم هذه استلزمت حركة موازية في نسخ المخطوطات والرسوم الجدارية ورسم الأيقونات. ولسنا بحاجة إلى لفت النظر إلى كم المخطوطات التي يعود تاريخ نسخها إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر، فمطالعة أي كتاب في المخطوطات القبطية يغنينا عن ذلك، ولكن المهم هو انتشار النسخ في كل أنحاء القطر المصري^(٦١)، تلبية حاجات الكنائس والأديرة، التي دبت فيها الحياة مرة أخرى، ولرغبة الأقباط في اقتناء الكتب بمنازلهم. وكذلك رسم الأيقونات سواء لوضعها بالكنائس أو بالمنازل، ولدينا عدة إشارات إلى عادة القبط الاحتفاظ بأيقونات في منازلهم، وتکلیفهم الفنانين لرسم أيقونات لمنازلهم؛ منها أيقونة بالمتحف القبطي بالقاهرة، للملك غبریال، تاریخها ١٧٩٠م، کتب عليها "برسم المقصورة

(٥٩) اسم المعلم ابراهيم جوهرى وتاريخ إنشاء الكنيسة مسجل على عقد بابها الخارجي.

(٦٠) سنذكر تواريخ ترميم وإعادة بناء بعض الكنائس عند الحديث عن إنتاج هنا الأرمني وأسلوب عمله.

(٦١) مجدى جرجس: أثر الأراخنة، ص ٢٧-٢٩. رصدنا عدداً كبيراً من النسخ (من غير الكهنة والرهبان) في الوجه القبلي.

المباركة بمنزل المعلم جرجس فانوس^(٦٢). وهنا الأرمني نفسه قام بهذا الدور؛ إذ قام برسم أيقونات للحفظ في المنازل، مثل أيقونة القديسة دميانة بالكنيسة المعلقة، وهذه الأيقونة في الأساس كانت محفوظة في أحد منازل القبط، وكتب هنا الأرمني على هذه الأيقونة "عمل برسم منزل المعلم جرجس ابن المرحوم المعلم ميخائيل الفيضاوى عمل الحقير هنا الارمني"^(٦٣)؛ أي أن رسم الأيقونات، واكب هذه الحركة وبدأ معها؛ بمعنى أن رسم الأيقونات بدأ ينتعش ويزدهر قبل يوحنا الأرمني.

فمن ناحية، تشير بعض الوثائق بوضوح إلى تزيين الكنائس والأديرة بالأيقونات قبل هنا الأرمني، مثل على ذلك كنيسة العذراء العدويه (بالمعادى) فتشير إحدى الوثائق إلى قيام المعلم منقريوس بن إبراهيم (الشهير بديك أبيض) ببناء الكنيسة وتزيينها "بالتعليق"، قبل وفاته في حدود عام ١١٥٠هـ (١٧٣٧م)^(٦٤). والإشارات السابقة، إلى ترميم الكنائس، تشير إلى إتمام زينة الكنائس وكل أدواتها، ويفهم ضمنياً رسم الأيقونات. ولعل الدليل على ذلك أيضاً وجود عدد كبير من الأيقونات غير مؤرخة ولا تحمل أيضاً توقيعات.

(٦٢) مرقس سميكة: دليل المتحف القبطي وأهم الكنائس والأديرة الأثرية، (القاهرة، ١٩٣٠م)، ج ١، ص ١٧٦.

(٦٣) نubar دير ميكائيليان: المصور يوحنا القدس ، ص ٥٦.

(٦٤) وثائق البطريركية، وثيقة كناس ٦، محكمة القسمة العربية، ٨ رجب ١١٦٢هـ (٤ يونيو ١٧٤٩).

من ناحية أخرى، لدينا إشارات واضحة إلى فنانين تخصصوا في رسم الأيقونات، أشهرهم سوريال بن القس أبو المنا "مصور الأيقونات المصري"^(٦٥) ، هكذا يلقب نفسه، له أعمال حتى عام ٦٩٢م، إلا أن المشكلة تكمن في عدم توقيعهم على أعمالهم، على عكس ما فعل إبراهيم الناسخ ويوحنا الأرمني، وبعض ممن تبعوهم.

وأكثر من ذلك لدينا أسماء أخرى لفنانين معاصررين ليوحنا الأرمني، ولكن لم نجد توقيعاتهم على آية أيقونة، مثل: "المعلم ميخائيل المصور ولد المعلم هنا المصور الشامي"^(٦٦)

ويمكن أيضًا أن نربط بين نسخ المخطوطات ورسم الأيقونات؛ فكثير من الناسخ مارسوا رسم الصور في المخطوطات بإتقان شديد، وبالتالي مارسوا رسم الأيقونات بشكل منفرد، فلدينا صور رائعة تزين المخطوطات لأسماء عديدة، يعبر أيضًا عن هذه الظاهرة عائلة القس أبو المنا، ومنهم القس سوريال أبو المنا المصور؛ فطالما نسخ مخطوطات عديدة ومارس رسم الأيقونات، ولكننا لا نجد توقيعه على آية أيقونة.

لدينا العديد من المخطوطات المزينة بصور رائعة نعرف بعض رساميها، ونجهل البعض الآخر:

(٦٥) مخطوط ٣٠ طقس بمكتبة المتحف القبطى بالقاهرة ، ورقة ٨١ أ

(٦٦) وثائق البطريركية، وثيقة D169، محكمة الباب العالي، ١١ صفر ١٢٢٢هـ (٣١ ديسمبر ١٨١٦م).

- لعل أروعها مخطوطة للعهد الجديد (*البشائر الأربعية فقط*) بمكتبة المتحف القبطي بالقاهرة، يعود تاريخها إلى عام ١٦٨٩م؛ إذ تناول الناسخ معظم موضوعات الإنجيل بالرسم^(٦٧).
- مخطوط يحتوى على ١٣ صورة جميلة لموضوعات غير مألفة تتعلق بمعجزات السيدة العذراء، وتاريخه ١٦٧٨م^(٦٨).
- ولدينا قائمة أخرى بمخطوطات مصورة تعود جميعها إلى النصف الثاني من القرن السابع عشر وجميعها لنساخ ورسامين أقباط ، أما في القرن الثامن عشر؛ فلدينا أسماء لنساخ مارسوا التصوير في المخطوطات : أشهرهم القس داود، مخطوطة ١١٨/٧٠ مقدسة مكتبة البطريركية (١٧٠٩م) - بطرس سعد من ناحية أم خنان، مخطوطة ١٨٤/١١٠ مقدسة الدار البطريركية (١٧٧٣م) - يوحنا ميخائيل، وله العديد من المخطوطات المصورة منذ الربع الأخير من القرن الثامن عشر وحتى العقد الأول من القرن التاسع عشر.
- وإبراهيم الناسخ، زميل حنا الأرمني، أوضح مثال على ممارسة الرسم في المخطوطات وكذلك الأيقونات^(٦٩).

(٦٧) مخطوط ٩٩/٢٨ مقدسة، مكتبة المتحف القبطي بالقاهرة. وأيضاً مخطوط ٢٠٤/٥٠ مقدسة مكتبة الدار البطريركية بالقاهرة.

(٦٨) مخطوط ٤٧٧/١٠٥ تاريخ، مكتبة المتحف القبطي بالقاهرة.

Magdi Guirguis, «Ibrâhîm al-Nâsikh et la culture copte au XVIIIème siècle», in (٦٩)
Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies Leiden, 27 August-
2 September 2000, edited by Mat Immerzel and Jacques Van Der Vliet, Orientalia
Lovaniensia Analecta 133 (collection), Leuven-Paris, 2004, p. 939-952.

والواقع أن التركيز على إنتاج الأيقونات قبل حنا الأرمني، لا يفيد فقط في دراسة سياق إنتاج حنا الأرمني، ولكن من الممكن أن يفيد مؤرخي الفن في تحديد هوية الأيقونات غير الموقعة، والتي يحاول كثير من الباحثين نسبتها إلى حنا الأرمني، أو إبراهيم الناسخ، أو كليهما معاً. ويستندوا في ذلك إلى دراسة الأسلوب الفني والمؤثرات (ولا أزعم أنني أستطيع أن أفتى في هذه الناحية)، ومن ثم يجدون تشابهاً في الأساليب الفنية، وبالتالي تُنسب هذه الأيقونات إلى الفنانين المعروفة أسماؤهم، وبصفة خاصة حنا الأرمني.

ويمكن أن أطرح تفسيراً، واقتراحًا في الوقت نفسه، ما المانع أن تكون هذه الأيقونات رسمها فنانون قبل إبراهيم الناسخ وحنا الأرمني من نهاية القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر، لم يتعودوا على وضع توقيعاتهم على الأيقونات، ولكن الدلائل التاريخية تؤكد ممارستهم لرسم الأيقونات في الكنائس. ونظرًا لأن كلاً من حنا الأرمني وإبراهيم الناسخ، سار على التقاليد المتتبعة نفسها في رسم الأيقونات قبلهما، بطريقة يصعب في كثير من الأحيان تمييزها، لذلك نسب البعض هذه الأيقونات لهم.

أما اقتراحى، وهو موجه لمورخى الفن، فهل يمكن دراسة الرسومات في المخطوطات ومقارنتها بالأيقونات غير الموقعة، وبالتالي قد نتمكن من تحديد هوية هؤلاء الفنانين والفترة الزمنية التي عاشوا فيها؟!

الجالية الأرمنية في مصر

وجدت جاليات أرمنية في عدة مدن بولايات الدولة العثمانية، تفاوتت في التراث والنفوذ في مجتمعاتها، وكذلك كيفية اندماجها، أو انعزالها، في تلك المجتمعات. ودراسة أوضاع الجالية الأرمنية في مصر يمكن أن يساعد في فهم سياق حياة هنا الأرمني من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن تتبع التقاليد الاجتماعية والثقافية التي مارسها الأرمن في مصر، وتحديد عناصرها، هل هي محلية تتعلق بنمط الحياة في مصر؟ أم هي تمثل ثقافة أخرى جلبها الأرمن ومارسوها في المجتمع المصري؟ وبالتالي العودة إلى السؤال المهم: ماذا يمثل إنتاج هنا الأرمني؟

ولكن لا توجد حتى الآن دراسة عن الجالية الأرمنية في مصر في العصر العثماني، والقليل المكتوب يتناول فترة ازدهار الطائفة الأرمنية في مصر في العصر الفاطمي، ثم تقفز الدراسات قفزة زمنية هائلة لتنخطي كل العصور وصولاً إلى القرن التاسع عشر. ويبירر أحد الباحثين، الذين كتبوا عن الأرمن في سوريا، قوله معرفتنا عن الأرمن في مصر في العصرين المملوكي والعثماني، بسبب تدهور أوضاعهم وقدتهم لوضعهم المميز تحت الحكم الفاطمي، وتهمد كنائسهم واندثارها، وقدتهم لوضعهم الديني كأسقفيه^(٧٠). وفي الواقع، فإن هذه الأسباب منطقية؛ حيث لم يخلف لنا الأرمن

في مصر أرشيفات تحفظ بتاريخهم، ولا كنائس تحفظ بمخطوطات. وبالتالي كان جل اعتمادنا في دراسة أوضاع الجالية الأرمنية في مصر في العصر العثماني على مواد أرشيفية بسجلات المحاكم الشرعية، ووثائق بطريركية القبط الأرثوذكس بالقاهرة.

الوجود الأرمني في مصر قديم ويعود إلى العصر الفاطمي، وبخاصة فترة الوزير بدر الجمالى (ق ١١١م)، الأرمنى الأصل، والذي اصطحب معه عدداً كبيراً من الأرمن إلى مصر. وبدأ الوجود الأرمني يأخذ طابعه الديني في نفس الفترة تقريباً؛ حيث زار أحد الرهبان الأرمن بربة وادي النطرون وسكن بها، ثم جاء بطريرك الأرمن أغريغوريوس الثاني إلى القاهرة، وتقابل مع بطريرك القبطي وتبادلاً الاعتراف بالإيمان المشترك. وأسس بطريرك الأرمن الوجود الرسمي للكنيسة الأرمنية في مصر عام ١٠٨٨ م^(٧١)، وفي الوقت نفسه تقريباً تأسس دير للأرمن بمنطقة وادي النطرون بإقليم البحيرة، تشير الشواهد إلى استمرار وجوده حتى القرن الرابع عشر الميلادي^(٧٢).

وفي الرسومات المكتشفة حديثاً بدير السريان بوادي النطرون، وجد رسم لأحد أشهر قدسي الأرمن، القديس جورج الأرمني (George the Illuminator) (٧٣)، كما أن بعض الرسوم الجدارية بالدير الأبيض بسوهاج،

(٧١) ساويروس، مج ٢، ج ٣، ص ٢١٩، ٢٢٠.

(٧٢) ليفلين هواليت: ج ٣، ص ٩٤.

Karel Innemée, "Recent Discoveries of Wall-Paintings in Deir Al-Surian," (٧٣)
Hugoy: Journal of Syriac Studies 1:2 (July 1998). P.4

رسمها فنان أرمني وكتب خطوطها باللغة الأرمنية (١١٢٤-١١٢٥م)^(٧٤)، وتتحدث بعض المصادر عن رهبة الوزير تاج الدولة بهرام الأرمني بهذا الدير عام ١١٣٧م^(٧٥). كما يحتفظ السنكسار القبطي بذكرى شهيدة أرمنية استشهدت في مصر في القرن الثالث عشر الميلادي "القديسة ماريا الأرمنية"^(٧٦)

وكان العامل العقدي عاملًا مهمًا في سهولة التعايش في مصر مع القبط؛ حيث الأرمن والقبط ينتمون لنفس العائلة من الكنائس الأرثوذك司ية غير الخلقيدونية (monophysite)، لذلك لم يكن هناك عائق لتبادل الصلاة في الكنائس أو اشتراك الأرمن في تزيين الكنائس القبطية والوقف عليها.

ويظهر هذا الأمر في مناسبات عدّة؛ منها قصة نقل جسد القديس مرقوريوس إلى كنيسته بدرب البحر (مصر القديمة) في زمن البابا يوأنس الثالث عشر (١٤٨٤ - ١٥٢٤م)؛ حيث تتضح علاقات الأرمن بالقبط وتوحد صلواتهم^(٧٧).

Angèle Kapoïan-Kouymjian, *L'Égypte vue par des Arméniens*, (Éditions de la Foundation Singer-Polignac, Paris, 1988), pl. 1.2.

(٧٥) تاريخ أبو المكارم (المعروف بتاريخ أبو صالح الأرمني)، الجزء الثاني؛ نشرة الأنبا صموئيل(القاهرة، ٢٠٠٠م)، ورقة ٨٣١ (ص ١١٠، ١١١).

(٧٦) السنكسار القبطي، نشرة رينيه باسيه، الجزء الثالث، (يوم ٢٧ مسرى)؛ إعداد الأنبا صموئيل(القاهرة، ١٩٩٩م) ص ٢٥٦، ٢٥٧.

(٧٧) مخطوط رقم ٨، تاريخ، مكتبة الدار البطريركية - القاهرة، ورقة ١٨٢ج - ١٨٩.

وفي ظل الحكم العثماني، يفترض نظريًا، طبقاً لنظام الملة، أن الأرمن، السريان اليعاقبة، القبط، الأحباش، أصبحوا تحت سلطة بطريرك الأرمن في إسطنبول^(٧٨). ويستخدم بعض الباحثين هذا المدخل لنفسه وجود أيقونات أرمنية في الكنائس القبطية، على أساس خضوع القبط لسلطة بطريرك الأرمن في إسطنبول، وبالتالي تأثر الفن القبطي بالمؤثرات الأرمنية^(٧٩)، ولكن هذا الأمر لم يكن له أي انعكاس على مستوى الممارسة.

فالقبط على سبيل المثال أداروا شئونهم بنفس الطريقة التي كانوا عليها في العصر المملوكي، وكان أمر تعيين بطريركهم أمراً محلياً يتم الموافقة على اختياره من قبل الحكام المحليين دون الرجوع إلى إسطنبول أو إلى بطريرك الأرمن^(٨٠). كما أن بطريرك الأرمن في القدس كان يدير شئونه بشكل مستقل عن بطريرك كيليكيا قبل العصر العثماني؛ حيث حصل بطريرك القدس الأرمني سركيس (١٢٨١-١٣١٣م) في عام ١٣١١ على قرار من السلطان المملوكي الناصر محمد بن قلاوون يتيح له إدارة أمور بطريركيته بشكل مستقل عن بطريرك كيليكيا، إلى أن تمكن بطريرك إسطنبول من السيطرة مرة أخرى على بطريرك القدس عام ١٧٠٢م^(٨١).

Avesis K. Sanjian, The Armenian Communities in Syria under Ottoman Dominion, (Harvard university press, 1965), p.33. (٧٨)

skalova, Icons of the Nile Valley, p/120, 121. (٧٩)

(٨٠) مجدى جرجس: أثر الأرمن، ص ٢٤.

Pars Tuglaci, Armenian churches of Istanbul, (Istanbul,: Pars Yayınevi, 1991), (٨١)
p.45, 46.

ويبدو أن هذا الأمر ينطبق أيضاً على الأرمن في مصر، فلا توجد حتى الآن - أي دلائل على خضوع الأرمن في مصر لسلطة بطريرك الأرمن في إسطنبول، أو القدس، بل إن إدارة أمورهم الدينية كانت تتم من خلال رئيس الطائفة في مصر برتبة (ورتبيد)، ومعه قسّ آخرين. ولكن كان رئيس الطائفة (الورتبيد) يُعين، أو يتم الموافقة على اختياره من قبل بطريرك القدس؛ حيث يشترط في الورتبيد أن يكون راهباً، وحيث لا يوجد أديرة رهبانية للأرمن في مصر في العصر العثماني، لذلك كان من المنطقي أن يأتي الورتبيد من القدس حيث دير القديس يعقوب للأرمن. ومن خلال المصادر الأرشيفية (محاكم القاهرة العثمانية) استطعنا الحصول على بعض أسماء وتاريخ رؤساء الطائفة الأرمنية بمصر، وظهورهم باستقلالية في إدارة أمورهم بعيداً عن سلطة بطريرك إسطنبول أو بطريرك القدس الأقرب إليهم جغرافياً، والجدول التالي يوضح بعض أسماء هؤلاء الرؤساء، والفترات الزمنية التي كانوا فيها:

م	اسم الورتبيد	هجرى	ميلادي
-١	جاسبار		١٦٧٢ م
-٥	يعقوب ولد جرجس	١١٩١ هـ	٩ فبراير ١٧٧٧
-٤	يعقوب	١١٩٦ هـ	١٧٨١ ديسمبر
-٢	خشدور ولد جراوانة	١٢٠٠ هـ	٢٧ يوليو ١٧٨٦
-٦	جرجس ولد تادرس	١٢٠٥ هـ	٧ ديسمبر ١٧٩٠
-٣	أورتين	١٢١٥ هـ	٩ يوليو ١٨٠٠

يستخدم بعض الباحثين هذا الحدث للتدليل على خضوع الأرمن في مصر لسلطة بطريرك القدس الأرمني. انظر:

Avesis K. Sanjian, The Armenian Communities in Syria, p.154.

وإذا قارنا هذه الأسماء مع القوائم المعروفة لدينا لرؤساء الطوائف الأرمنية بالقدس وإستانبول، يظهر لنا كيفية استقلالية الطائفة الأرمنية بمصر عن أية سلطة خارجها.

لم يكن للأرمن كنيسة خاصة بهم في مصر، وظل الأرمن يمارسون الصلاة في إحدى القاعات بكنيسة حارة زويلة القبطية، والتي سمح القبط لهم بالصلاة فيها. وهذا الجانب يوضح أيضاً عدم وجود روابط بين الأرمن في مصر والكنيسة الأرمنية في المركز، في إستانبول، وبالتالي عدم استفادة الأرمن في مصر من النفوذ الواسع الذي كان لبطريرك الأرمن أو النخبة الأرمنية في إستانبول، في إنشاء كنائس للأرمن بمصر.

ومن الطبيعي أن تتجه أوقاف الأرمن بمصر إلى مؤسساتهم الدينية (إن وجدت)، ولكن وجدنا أن أوقاف الأرمن لا تشير إلى وجود كنيسة أرمنية خاصة بهم في مصر، ولدينا عدد من وثائق الوقف للأرمن، بأرشيف بطريركية القبط الأرثوذكس بالقاهرة، وأخرى في سجلات المحاكم الشرعية بدار الوثائق القومية بالقاهرة، تنص جميعها على الوقف على دير مار يعقوب بالقدس والقليل منها على كنائس وأديرة قبطية.

وأقدم وقفيه عثرنا عليها لأحد الأرمن يعود تاريخها إلى ١٤ محرم ١٤٨٣هـ - (٢٢ فبراير ١٩٦٤م)؛ حيث وقف موسى بن عيسى بن يونس الأرمني المعروف بابن الترجمان مكاناً بخط فنطرة آق سنقر، نصفه على فقراء الأرمن بدير جركيس بالقدس، والنصف الثاني على زوجته وبنته ومن بعدهم على فقراء الأرمن بدير جركيس بالقدس، والنصارى السريان بالقدس، والنصارى اليعاقبة بالقدس. ولكن في النهاية، وبعد ثلاثين عاماً،

يتحول هذا الوقف إلى وقف على أديرة القبط بوادي النطرون من خلال أيلولة نظارة هذا الوقف إلى الابنة الأرمنية التي تزوجت قبطياً، فتحولت وجهة الوقف إلى أديرة وادي النطرون^(٨٢).

ومن الأوقاف التي أوقفها الأرمن مباشرة على أديرة قبطية، وقف سنتة بنت إبراهيم بن جرجس النصرانية الأرمنية لمكانين بخط قنطرة آق سنقر بالقاهرة على دير أثبا أنطونيوس بالبحر الأحمر، ودير السريان بوادي النطرون، ودير ماري مينا بمصر القديمة^(٨٣).

بينما اتجهت باقي الأوقاف إلى دير ماري يعقوب بالقدس، ولا يمكننا أن نرصد كل الوقفيات، ولكن جميع ما قابلناه من أوقاف لأرمن كانت على هذا الدير دون سواه، منها على سبيل المثال: وقف المعلم يوسف ولد نجبوغز النصراني الأرمني الخياط بخط خان الخليلى (١٦٨٨م)^(٨٤)؛ وقف الذمية جلسنان بنت الذمي ماريا النصراني الأرمني (١٧٢٩م)^(٨٥)؛ وقف مرزا القصبي ولد الذمي شكرى النصراني (١٧٤٣م)^(٨٦)، ووقف الذمي عيسى الأرمني ولد الذمي تادرس (١٧٥٦م)^(٨٧).

(٨٢) وثائق البطريركية، وثيقة K87، ٢ ذى القعدة ٩١٦ـ١٥١١ (٣١ يناير ١٩١٦م).

(٨٣) وثائق البطريركية، وثيقة Z921، محكمة الباب العالي، عدة تواريخ آخرها ٢٢ محرم ٩٧١ـ١١ سبتمبر ١٥٦٣م).

(٨٤) وثائق البطريركية، وثيقة B392 ، محكمة الصالحة النجمية، ١٢ شعبان ١٠٩٩ـ١٢ يونيو ١٦٨٨م).

(٨٥) الزاد، س ٦٩١: م ٣١، ص ١٧، ٧ جمادى الأولى ١١٤٢ـ١١٤١ (٢٨ نوفمبر ١٧٢٩م).

(٨٦) الزاد، س ٦٩٥: م ٢٩، ص ١٢، ١٧ الحجة ١١٥٥ـ١١٥٥ (١٢ فبراير ١٧٤٣م).

(٨٧) قصة عربية، س ١١٢: م ٢٩٨، ص ١٥٢، ٤ شوال ١١٦٩ـ١١٦٩ (٢ يوليو ١٧٥٦م).

من ناحية أخرى، وفي عام ١٦٧٢م، كتب كل من البطريرك القبطي (متاؤوس الرابع)، ورئيس طائفة الأرمن بمصر (جاسبار) وثيقة تتضمن اعتقاد كل من القبط والأرمن، وأرسلت إلى فنصل فرنسا بالقاهرة، حسب طلب سفير فرنسا بالباب العالى، وفي هذه الوثيقة لم يسم جاسبار نفسه أسقفاً أو بطريركاً، بل سمي نفسه الرئيس^(٨٨). وهذا النص يبين بوضوح كيفية انفاق القبط والأرمن في الاعتقاد، وفي الوقت نفسه يبرز كيفية استقلال الطائفة الأرمنية في مصر عن أخيه رئاسة للكنيسة الأرمنية في إسطنبول أو القدس؛ حيث إن جاسبار ورتيد الأرمن في مصر يقود طائفته بعيداً عن سلطة بطريرك الأرمن بالقدس Eghyazar of Ayntab (١٦٤٩، ١٦٦٦ - ١٦٦٨، ١٦٧٠ - ١٦٧٧م). كما أن تقرير صيغة للإيمان هي أمر شديد الخصوصية يجب الرجوع فيه إلى الرئاسات الأعلى إذا وجدت، أو حتى الرجوع إلى أقرب بطريرك أرمني وهو بطريرك القدس. ولكن إقدام ورتيد الأرمن في مصر على ذلك يفسر إلى أي مدى تمنت الطائفة الأرمنية بمصر باستقلال في إدارة أمورها.

والمرة الوحيدة التي وجدها فيها ذكرًا لبطريرك الأرمن بمصر كان عام ١٦٨٨م، وجاء ذكره في السياق التالي: "المعلم إبراهيم ولد نقولا النصراني الأرمني الصايغ الوكيل عن البترك يحيى النصراني الأرمن ناظر أوقاف دير ماري يعقوب بالقدس"، في تاريخ ١٢ شعبان ١٠٩٩هـ - (١٢ يونيو ١٦٨٨م)، وينظر أن هذا الشخص كان وكيلًا عن هذا البطريرك منذ ١٠ ذى

القعدة ٩٣ هـ - (٢١ نوفمبر ١٦٨١ م)^(٨٩)، أى أن هذا البطريرك موجود على أقل تقدير في الفترة (١٦٨١ - ١٦٨٨ م). وباستعراض أسماء بطاركة القدس الأرمن لم نجد في هذه الفترة اسم يمكن ترجمته ببخي، وفي الغالب اسم "بخي" يرد كترجمة لاسم "يوحنا"، بينما أسماء بطاركة القدس الأرمن في الفترة (١٦٧٦ - ١٦٩٠ م) كالتالي:

Mardiros Khrimtzi again (1681-1683), Lay Locum Tenens (1683-1684) Hovhannes Bolsetzi (1684-1697), Simeon (1688-1691), Minas Hamtetzi (1697-1704) Hovhannes . وحتى لو أمكن ترجمة اسم ببخي، فإنه غير موجود كبطريرك في عام ١٦٨١ م، كذلك لا يوجد بين بطاركة إسطنبول الأرمن اسم يمكن ترجمته ببخي. والغالب أن يحيى هذا كان ورتيد للأرمن، ولكن أطلق عليه كاتب المحكمة لقب بطريرك، مثلاً تعود أن يذكر رؤساء الطوائف الأخرى (الروم والقبط)، وهذا الخلط دائم التكرار في وثائق المحاكم الشرعية، وكثير الحدوث في أسماء الكنائس والأديرة، والأساقفة والبطاركة.

الواقع أن الوجود الأرمني في مصر خلال العصر العثماني لم يكن بنفس الكثافة والنفوذ اللذين كانا للأرمن في مصر في العصور السابقة. والجالية الأرمنية في مصر في العصر العثماني لم يكن لها النفوذ والثراء مثل باقي الجاليات الأرمنية في ولايات الدولة العثمانية.

(٨٩) وثائق البطريركية، وثيقة 392 B، محكمة الصالحية الجمية، ١٢ شعبان ١٠٩٩ هـ - ١٢ يونيو ١٦٨٨ م).

فى عام ١٦٧٠ كان يقدر عدد الأرمن بالقاهرة بحوالى ٦٠٠ أو ٧٠٠ أسرة، وفي نهاية القرن الثامن عشر قدر علماء الحملة الفرنسية عددهم بـ ٢٠٠٠ شخص^(٩٠)، ويعلق ريمون بأن الدور المحدود لهذه الطائفة في التجارة الدولية بالقاهرة، لا يتاسب مع أهمية هذه الطائفة في مناطق أخرى من الدولة العثمانية.

ويصف Anthoine Morison (عام ١٦٩٧م) الأرمن بأنهم عددهم قليل، وأن أسقفهم - مثل باقى هيئة الكنيسة - فقراء ومتواضعين، ويشبه رئاسة أسقف الأرمن للجالية الأرمنية برئاسة القنصل الفرنسي للفرنسيين بالقاهرة^(٩١). ويعدد الرحالة Sandy طوائف غير المسلمين في القاهرة ويتوقف عند الأرمن قائلاً: "هم الأكثر فقرًا والأكثر أمانة، يعملون بشقة ويعيشون بالكاد"^(٩٢) في حين يذكر سكرتير السفير الفرنسي في إسطنبول، عام ١٦٧٣م وجود ثمانية آلاف أسرة أرمنية في إسطنبول^(٩٣)! أيضًا في حلب وُجدت جالية أرمنية قوية ومنظمة، حازت نفوذاً وثراءً كبيراً^(٩٤).

(٩٠) ريمون: الحرفيون، ج ٢، ص ٧٢٨.

Voyage en Egypte d'Anthoine Morison 1697, ed. George Anthoine Morison, (٩١)
Goyan, (Cairo: IFAO, 1976), p.160

George Sandys, Voyages en Egypte : des années 1611 et 1612, translated by (٩٢)
Oleg V. Volkoff (Cairo: IFAO, 1973), p.95.

Tuglaci, Armenian churches of Istanbul, p.97. (٩٣)

(٩٤) لمزيد من التفاصيل حول الطوائف الأرمنية في سوريا، انظر:
Avesis K. Sanjian, The Armenian Communities in Syria under Ottoman Dominion,
(Harvard university press, 1965).

وبينما ساهم الأرمن بدور فعال في مجال التجارة الدولية في مختلف ولايات الدولة العثمانية، لم يكن للأرمن في مصر سوى دور محدود للغاية من خلال العمل كوسطاء أو تجار تجزئة مع التجار الغربيين، بل كان معظم أفراد الطائفة الأرمنية بالقاهرة يعملون صياغاً، وجواهرجية، وساعاتية، يأتي بعدهم الخياطون^(٩٥).

كل هذه الأمور تدل على ضعف بنية الطائفة الأرمنية بمصر، وعدم وجود أفراد أرمن أقوياء ذوى نفوذ ومكانة في المجتمع المصري أو قريبيين من الحكام، يمكن أن يرعوا مصالح الطائفة، ويحصلون على حق في بناء كنيسة مستقلة، أو استعادة بناء كنيسة قديمة من كنائس الأرمن بالقاهرة. في حين أن هذه الفترة (القرن الثامن عشر) شهدت نمواً متزايداً لنفوذ وثراء أشخاص عديدين من طوائف غير المسلمين في مناطق متعددة في الدولة العثمانية، استطاعوا أن يستثمروا هذا النفوذ في خدمة مصالح طوائفهم، منهم الأراخنة القبط في مصر، والأعيان الأرمن في إسطنبول وفي حلب أيضاً^(٩٦).

ونظراً لكون الطائفة الأرمنية لم تكن قوية، ولها نفوذ مثل باقي الطوائف الأرمنية في أماكن أخرى بالدولة العثمانية، لذلك كانت عرضة للتأثير بالمؤثرات المحلية للمجتمع الذي تعيش فيه، ونرى ذلك واضحاً في علاقة الأرمن بالقبط.

(٩٥) ريمون: الحرفيون، ج ٢، ص ٧٢٩.

(٩٦) Sanjian, The Armenian Communities in Syria, pp. 35-37.

تفاعل الأرمن والقبط وتدخلوا اجتماعياً وثقافياً بدرجة كبيرة، على مستويات عديدة؛ فعلى المستوى الكنسي يظهر توحد الأرمن والقبط في مجالات عدّة، أهمها تبادل الصلاة في الكنائس، حتى إن القبط أعطاو للأرمن كنيسة حارة زويلة العلوية للصلاة فيها لحين الانتهاء من العمل في كنيسة الأرمن^(٩٧). وترد إشارات في الوثائق إلى قيام ورتيد طائفه الأرمن بالإشراف على هذه الكنيسة "المعلم يعقوب النصراني الروماني الساعانى الوكيل الشرعى عن المعلم يعقوب ورتيد الأرمن القسيس والمتصرف على كنيسة حارة زويلة بمصر يستبدل بما جهه وقف الكنيسة المذكورة مما تجمد تحت يد المعلم يعقوب الوكيل المذكور من ثورات وغيره"^(٩٨).

ويذكر المقريزى أن كنيسة بومينا (دير مار مينا بقلم الخليج بمصر القديمة) هي في الأصل ثلاثة كنائس متقاربة، واحدة لليعاقبة، والثانية للسريان، والثالثة للأرمن^(٩٩)، بمعنى أن القبط سمحوا لكل من السريان والأرمن باستخدام كنائسهم للصلاة، (ومقصود ليس ثلاثة كنائس بل ثلاثة مذابح لإقامة الصلاة)، ولكن توقيف استخدام هذه الأماكن فيما بعد. في حين يذكر كل من نبيور وجومار كنيسة الأرمن بالقرب من حارة النصارى بجوار

(٩٧) محمد عفيفي: الأقباط في العصر العثماني، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، ٥٤، ١٩٩٢م)، ص ٢٨٦.

(٩٨) محكمة الباب العالي، س ٢٩٩، م ٢٢٨، ص ١٥٢ / ٥ محرم ١١٩٦— (١٧ ديسمبر ١٧٨١م).

(٩٩) المقريزى: الخطط، ج ٤، ص ٣٧٦

القنطرة الجديدة (على خريطة الحملة: G8 257^(١٠٠)). وفي رسالة من البابا بطرس الجاولى (١٨٥٢ - ١٨٠٩م) إلى أبنا تيدروس بطريرك الأرمن بدير ماري يعقوب بالقدس، يظهر تكافف القبط مع الأرمن في ترميم الدير بعد الحريق الذي شب فيه^(١٠١).

أما اجتماعياً، ف هنا الأرمني يقدم مثلاً واضحاً على مدى التداخل والتفاعل بين القبط والأرمن من ناحية أخرى، فحياة هنا الأرمني تبرز عدة جوانب في علاقة القبط بالأرمن؛ فشبكة علاقات أسرته في مصر، وزواجه مرتين من سيدتين قبطيتين (كما سيتضح عند الحديث عن سيرة هنا الأرمني)، تبين مدى التداخل في العلاقات والعادات بين الأرمن والقبط، وفي نفس الوقت تشير إلى استقرار أسرة هنا الأرمني في القاهرة منذ فترة بعيدة، ونفس الأمر بالنسبة لأخيه وأخته^(١٠٢).

ولعل أهم النواحي التي تبرز كيفية تفاعل الأرمن والقبط اجتماعياً، هي ممارسة الأرمن في مصر لبعض العادات الخاصة بالقبط دون سواهم من باقي المسيحيين، والتي تعود في أصولها إلى تقاليد فرعونية قديمة، انتقلت إلى الأرمن ومارسوها شأنهم شأن القبط. نذكر على سبيل المثال مظاهر وعادات الجنائز؛ حيث يبلغ القبط بالاحتفال بالميت في مناسبات متعددة: اليوم

(١٠٠) نقل عن أندريله ريمون: الحرفيون والتجار في القاهرة في القرن الثامن عشر؛ ترجمة ناصر أحمد إبراهيم، باقى جمال الدين، مراجعة وإشراف: رؤوف عباس، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥ (المشروع القومي للترجمة)، ج ٢، ص ٧٣٠.

(١٠١) مخطوط ٢٢٠ لاموت/٤٥٨، مكتبة الدار البطريركية بالقاهرة، ظ ٣٤، ص ٣٥.

(١٠٢) انظر الجزء المخصص لأسرة هنا الأرمني في الصفحات التالية.

الثالث بعد الوفاة، واليوم الخامس عشر، واليوم الأربعين، ثم في الأعياد المختلفة يزورون قبر المتوفى، فى أيام الطّلّع (المقصود بها زيارة المقابر فى أيام الأعياد)، فيقال: طلعة عيد الميلاد، طلعة عيد القيمة... إلخ، ويقوم الكهنة بالتبخير والصلوة عند كل قبر، ويدفع له أهل المتوفى مقابل هذه الصلاة.

ونتيجة لطول التعايش والتزاوج بين الأرمن والقبط، انتقلت هذه العادات إلى الأرمن، وأصبحت مصاريف هذه الاحتفالات تُخصم من تركة المتوفى، مثلما كان يحدث في تركات القبط^(١٠٣). وتشير وثائق تركات الأرمن في المحاكم الشرعية إلى ممارسة الأرمن لهذه العادات، فيرد ضمن مصروفات التركة "كفن وردم وطلع وقسيس وغير ذلك"^(١٠٤).

وفي تركة هنا الأرمني نفسه، كان من بين المصروفات: "ما هو في تجهيز وتكيفين الهالك المرقوم ودفنه وعمل ثالث وأربعين وغير ذلك... وأحد وخمسون ريالاً وخمسة وعشرون نصفاً فضة، وما هو برسم القسيس والورتيد والخدمة عشرة ريالات"^(١٠٥).

(١٠٣) حول هذه المظاهر لدى القبط، انظر:

Magdi Guirguis, *The Financial Resources of Coptic Priests in Nineteenth-Century Egypt*, in *Money, Land and Trade: An Economic History of the Muslim Mediterranean*, edited by: Nelly Hanna, L.B.Tauris, London. New York, 2002, pp. 223-243.

(١٠٤) محكمة القسمة العربية، س ١١٣، م ٢٧٥، ص ١٥٧ / ١٤ شوال ١١٧٠ هـ (٢ يوليو ١٧٥٧م).

(١٠٥) محكمة القسمة العربية، س ١٢٧، م ٢٠٨، ص ١٧٢ / غاية رمضان ١٢٠٠ هـ (٢٧ يوليو ١٧٨٦م). انظر النص الكامل لوثيقة ضبط تركة هنا الأرمني، في الملحق.

ولكن يبدو أن الأرمن ظلوا حريصين على استخدام اللغة الأرمنية؛ فالرغم من أنهم كانوا يجيدون اللغة العربية ويعاملون بها غالباً، فإن اللغة الأرمنية كانت هي لغة الكنيسة والممارسات الدينية، ولا نعرف حتى الآن ليتورجية للأرمن مكتوبة باللغة العربية. ويظهر حرص الأرمن على استخدام اللغة الأرمنية من خلال نص الرسالة التي أرسلها رئيس الطائفة الأرمني بالقاهرة عام ١٧٦٢م، متضمنة اعتقاد الأرمن وإيمانهم إلى فصل فرنسا بالقاهرة، حسب طلب سفير فرنسا بالباب العالى؛ حيث حرص على كتابتها باللغة الأرمنية^(١٠٦). كذلك استخدم الأرمن اللغة الأرمنية كوسيلة تعامل فيما بينهم، وكذلك لكتابية تعاقدهم؛ فعلى سبيل المثال يذكر سند ملكية أحد الأرمن لمكان بالقاهرة "تمسك مكتب بالخط الأرمني"^(١٠٧). كذلك حرص هنا الأرمنى في مرات قليلة على تسجيل التاريخ باللغة الأرمنية في بعض لوحاته: مثل أيقونة القديس مار جرجس وهو يكسر الأصنام بالكنيسة المعلقة، وأيقونة استشهاد القديس مار جرجس بالكنيسة المعلقة أيضاً^(١٠٨).

هذا التداخل والتمازج بين الأرمن والقبط، ظهر في نواح متعددة، ومارس الأرمن تقاليد محلية في جوانب شتى من حياتهم، بعد حنا الأرمنى أحد تجليات هذه الظاهرة؛ بمعنى أن الأرمن في مصر كانوا أكثر تأثراً بالسياق المحلي في النواحي الدينية والاجتماعية.

Ms. 227 Arabic, Bibliothèque nationale, Paris. (١٠٦)

(١٠٧) محكمة الباب العالى، س ٣٠٧: م ٢٤١، ص ١٠٩، ١١ ربیع أول ١٢٠٤ھ— ٢٩ (نوفمبر ١٧٨٩م).

(١٠٨) نوبار دير ميكائيليان: المصور يوحنا القدس، ص ٤٨، ٤٩.

وبالتالى إذا كان هنا الأرمنى، والأرمن فى مصر عموماً فى تلك الفترة بالذات، ساروا وفق العادات والتقاليد المحلية التى سار عليها القبط، بل والمصريون عموماً، فمن الواجب أن يكون عمل هنا الأرمنى، بصفته رساماً للأيقونات، داخلاً فى هذا الإطار.

ففى حين أن تقليد رسم الأيقونات، واستخدامها فى الكنائس، لم يكن يوماً ما تقليداً أرمنياً، بل ابن الشواهد تثبت بما لا يدع مجالاً للشك ممارسة القبط لهذا الفن منذ زمن بعيد، واستمرارهم فى ممارسة رسم الأيقونات وتقديسها، دون أى تحفظ دينى، أو عقidi، مثثماً حدث فى مناطق كثيرة من العالم المسيحي.

كما أثنا، حتى الآن، لا نعرف ل هنا الأرمنى أى عمل فنى خارج الكنائس القبطية، بينما بوصفه أرمنياً، لم يجد أية مشكلة فى دخول معظم كنائس القبط بالقاهرة ورسم أيقونات لها، ففى حين أنه لم يمارس هذا الفن فى الكنائس الأرمنية نفسها، أى أن ممارسة هنا الأرمنى لرسم الأيقونات جاءت فى إطار ظاهرة محلية، لها ظروفها، وترتبط بتقاليد محلية، بدأت منذ منتصف القرن السابع عشر الميلادى (قبل وصول هنا الأرمنى إلى مصر)، واستمرت طوال القرن الثامن عشر.

السيرة الذاتية ليوحنا الأرمني

حينما لا تتوافر معلومات كافية عن فئة أو شريحة من المجتمع، لفهم أوضاعها وظروفها، يكون التركيز على فرد واحد من هذه الجماعة أداة جيدة لفهم سياق هذه الفئة، وفي هذا الإطار تبرز قيمة "السيرة الذاتية" كأداة لفهم جوانب تاريخية عديدة لفئة كاملة أو لفترة تاريخية معينة. والتركيز على حياة هنا الأرمني يساعد بشكل كبير على فهم سياق هذه الفترة، وكيفية ممارسة الفنانين لأعمالهم، وموقعهم الاجتماعي، وفي الوقت نفسه تساعدنا على فهم وتحليل اقتصاديات الإنتاج الفني بشكل عام.

و هنا الأرمني لم يترك لنا سوى أعماله الفنية، دون ذكر أي تفاصيل عن نفسه أو عن أسرته، أو ظروف إنتاجه لهذه الأعمال. وهنا تبرز القيمة الكبيرة لسجلات المحاكم الشرعية، وما تتضمنه من تفاصيل عن الحياة اليومية للأفراد العاديين الذين لا ينتمون للنخبة أو للطبقة الحاكمة، وتتضمن علينا المصادر التقليدية بأية معلومات عنهم. ومن خلال عشرات النصوص الوثائقية التي عثرت عليها في سجلات المحاكم؛ من خلال وثائق الترکات والعقود المختلفة، تكونت لدينا معلومات كافية لوضع سيرة ذاتية ل هنا الأرمني تشمل، على أقل تقدير، تغطية معقولة لفترة نشاطه المهني وحتى وفاته، وفي الوقت نفسه أتاحت لنا نصوص وثائق الوقف على الكنائس والأديرة، وكذلك وثائق ترميم وتعمير الكنائس، أن نفهم كيفية ممارسة هنا الأرمني لعمله، وظروف هذا العمل.

بالطبع لا أزعم أننى سأقدم سيرة كاملة لحياة حنا الأرمنى، ولكن من خلال ما استطعت الوصول إليه وجمعه، من مواد أرشيفية مختلفة، يمكن تركيبيها ومقارنتها، للخروج بنتائج مرضية تضع تصوراً معقولاً - إلى حد ما - عن حياة حنا الأرمنى فى مصر. وليس القصد من ذلك كتابة سيرة، بل القصد أن أضع حنا الأرمنى فى سياقه الاجتماعى، وبالتالي تحديد هوية واتجاهات إنتاجه الفنى. على أنه قد يكون هناك مبرر لإيراد بعض المعلومات عن أسرته وشبكة علاقاته، التى لن استخدمها فى هذه الدراسة، ولكنها قد تكون مفيدة لدراسات أخرى عن هذه الفترة، وقد يرى لها بعض الباحثين فائدة لم أنتبه أنا إليها، أو قد يستخدم باحثون آخرون مناهج أخرى للدراسة يكون هذا النوع من المعلومات مهمًا ومطلوبًا.

أسرته، زوجاته، وأبناؤه، شبكة علاقاته الاجتماعية:

تشير الدلائل إلى أن أسرة حنا الأرمنى نزحت إلى مصر منذ بدايات القرن الثامن عشر أو نهاية القرن السابع عشر، ويبعد أن والد حنا الأرمنى هو الذى جاء إلى مصر ومعه ولديه، وهما: حنا وصليب (يرد اسمه أحياناً خشتادر).).

تزوج حنا الأرمنى للمرة الأولى من فريسينية بنت تادرس ميخائيل النصرانى اليعقوبى الطوخى الخياط، أبوها قبطى وأمها أرمنية. وهذه المرة كان الزوج أرمنياً والزوجة قبطية، وأنجب من هذه السيدة أربعة أبناء، ثلاثة ذكور: أورتین، جرجس، يعقوب، وبنت واحدة اسمها منكشة. وتوفيت الزوجة قبل يوم ٩ جماد أول ١١٨٤هـ / ٣٠ أغسطس ١٧٧٠م، وجميع

أولادها الأربع بالغين، لا يوجد بينهم قاصر^(١٠٩). أى أن أقل تقدير لعمر أصغرهم ١٨ عاماً، بمعنى أن هذا الزواج قد تم قبل ٢٥ عاماً من هذا التاريخ، على أقل تقدير، أى قبل عام ١٧٤٥م.

تزوج حنا الأرمنى للمرة الثانية، ومن سيدة قبطية أيضاً، "دميانة بنت الذمى جرجس عنبر الصايغ النصرانى القبطى"^(١١٠)، ولكنه لم ينجب منها أبناء.

الابن الأكبر ل Hanna الأرمنى، وهو أورتىن كان يعمل جواهرجيا (أحياناً تُذكر هذه الوظيفة باسم: جلال) بدار الضربخانة (دار سك العملة)، كان متزوجاً من الذمية مادالينا بنت الذمى جرقوز العنتبلى النصرانى الأرمنى، وأنجب منها ثلاثة بنات هن: وردة، ولطيفة، ومريم، كن عام ١٧٧٥ في سن المراهقة^(١١١).

ويظهر أورتىن ابن Hanna الأرمنى كشخصية مهمة وثرية بين الأرمن في ذلك الوقت، كان يسكن في منزل كبير جداً بخط الشيخ الرملى فيما بين قنطرة الموسكى وميدان الغلة، وهو مكان قريب من حارة الإفرنج، وأيضاً قريب من حارة النصارى، يمتلك نصفه ويستأجر النصف الآخر من جهة وقف الأرمن (دير مارى يعقوب بالقدس)، ثم أعاد إنشاءه وتجهيزه ليصبح

(١٠٩) محكمة القسمة العربية، سجل ١٢٢، م ٩١٨، ص ٣٩٨ / آخر جمادى الأولى ١١٨٤—٢١ سبتمبر ١٧٧٠م). انظر النص الكامل لهذه الوثيقة في الملحق.

(١١٠) محكمة القسمة العربية، س ١٢٧، م ٢٠٨، ص ١٧٢، غالية رمضان ١٢٠٠—٢٧ يوليو ١٧٨٦م).

(١١١) محكمة الصالحة النجمية، س ٥٣٤، م ٦٨٨، ٢ شوال ١٢٠٥هـ—(٤ يونيو ١٧٩١م).

على درجة كبيرة من السعة والفاخامة، وزاد في قيمة الإيجار القديم لجهة الوقف^(١١٢). ويشترك مع أحد أشهر أفراد الطائفة الأرمنية آنذاك، المعلم عاشق سيلان، في ملكية حصة قدرها (١٣ قيراطاً) في منزل كبير، يمتلك منها أورتدين عشرة قراريط، وعندما باعا معاً هذه الحصة بلغ سعرها خمسمائة ريال^(١١٣)، وهو مبلغ كبير جداً يدل على فخامة هذا المنزل، وفي الوقت نفسه يدل على مدى ما بلغه المعلم أورتدين من ثراء.

وسكن المعلم أورتدين كان قريباً من سكن والده؛ فكلاهما سكنا بالقرب من حارة الشيخ الرملى بالموسى.

أما ابن الثاني ليوحنا الأرمني (اسمه جرجس) كان يعمل نقاشاً أيضاً، مثل أبيه^(١١٤)، إلا أنه لا يوجد أى دليل على اشتراكه مع أخيه في العمل، أو قد يكون عمل، مثل فنانين آخرين، دون أن يضع اسمه على أعماله. ويظهر اسمه كثيراً مع والده (حنا الأرمني) وأخيه الأكبر أورتدين في معظم التصرفات التي تخص العائلة، ولكن ليس لدينا معلومات كثيرة عن مكان عمله أو زواجه أو أولاده، وفي أحد العقود يشتري بالاشتراك مع أخيه أورتدين حصة ١٤ قيراطاً في مكان بجنبة سودون بخط الشيخ الرملى، وكان

(١١٢) بطلب على، من ٢٨٩، م ١١٧، ص ٧٥، ٧٦ / ١١٩١ هـ (٩ فبراير ١٧٧٧م).

(١١٣) لصالحة النجمية، س ٥٣٤، م ٦٩٠، ٢ شوال ١٢٠٥ هـ (٤ يونيو ١٧٩١م).

(١١٤) يرد لاسم دلفتا متبعاً بلقب "النقاش"، على سبيل المثال: قسمة عربية، س ١٢٦، م ٤٤، ص ٣٠ / ٣ محرم ١١٩٢ هـ (١ فبراير ١٧٨٨م).

هذا العقد عائلنا حيث البائعة كانت خالتهم القبطية تحفة بنت تادرس ولد ميخائيل النصراني اليعقوبى الطوخى الخياط^(١١٥).

الابن الثالث لحنا الأرمنى اسمه يعقوب، يبدو أنه مات فى فترة مبكرة، بعد وفاة أمه عام ١٧٧٠م؛ حيث لا يظهر اسمه أبداً مع العائلة، ولم يكن اسمه بين الورثة حين وفاة أبيه حنا الأرمنى فى عام ١٧٨٦م. لا توجد لدينا أية معلومات عنه، وكذلك الابنة منكشة، لا نعرف عنها سوى أنها كانت موجودة حتى وفاة والدها حنا الأرمنى.

الفرع الثاني من عائلة حنا الأرمنى هو أخوه صليب(أو خشادور)، ويرد باستمرار أسماء أبناء صليب هذا (جرجس وسيمة)، فى حين أن أباهم لا يظهر اسمه، يبدو أنه توفى مبكراً، على الأقل قبل عام ١٧٥٠م. تزوجت سيمة (ابنة أخي حنا الأرمنى)، للمرة الأولى، من شخص أرمنى تقيم أسرته فى مصر منذ فترة بعيدة هو يوسف كركور^(١١٦)، وتوفى زوجها عام ١١٨٠هـ-١٧٦٦م) بعد أن أنجبت منه ثلاثة أولاد: أنطونى البالغ، ويعقوب المراهق، وحنا المراهق^(١١٧) (وحنا هذا يظهر اسمه على إحدى أيقونات حنا الأرمنى بكنيسة العذراء المعلقة)^(١١٨). أى أن زواجهما تم قبل ثمانية عشر عاماً على

(١١٥) محكمة الصالحية النجمية، س ٥٢٩، م ٩٣، ص ١١٥ / ٢٦ ذى القعدة ١١٩٠هـ—

(٦ يناير ١٧٧٧م).

(١١٦) جد يوسف كركور لأمه كان خياطاً بخط خان الخليلى، وله وقبة لمكان بالقاهرة، تاريخها ١٢ شعبان ١٠٩٩هـ (٢٧ أغسطس ١٦٨١م). وثائق البطرييركية، وثيقة B392، محكمة الصالحية النجمية.

(١١٧) قصيدة عربية، س ١٢٢، م ٩٤٦، ص ٤١٣ / الحجة ١١٨٣هـ (مارس - أبريل ١٧٧٠م).

(١١٨) أيقونة استشهاد القديس مار جرجس بكنيسة العذراء المعلقة، بمصر القديمة.

الأقل، أى قبل عام ١٧٤٨م. ثم تزوجت سيمه بنت صليب بعد وفاة زوجها من المعلم داود الخريجى^(١١٩) ولد مرزا ولد كزير الأرمنى الخريطلى^(١٢٠). ويظهر هنا الأرمنى فى معظم التصرفات المتعلقة بابنة أخيه فى المحاكم الشرعية.

ابن أخي هنا الأرمنى، واسمه جرجس بن صليب موجود بمصر، ويظهر في تصرفات كثيرة في المحاكم الشرعية متعلقة بأخته سيمه، أو زوج أخيه المعلم داود مرزا^(١٢١)، ولا نعلم له نشاطاً محدداً، ولكن ورود اسمه على إحدى لوحات هنا الأرمنى والإشارة إلى أنه شارك في عمل هذه الأيقونة^(١٢٢)، يرجح أنه كان يعمل مع عمه في النقاشة ورسم الأيقونات.

تاريخ زواج هنا الأرمنى، وكذلك تاريخ زواج ابنته أخيه، وتاريخ بروز ابنه الأكبر كشخص له وظيفة مهمة ووضع اجتماعي، يجعلنا نرجح أن زواج هنا الأرمنى تم في حدود عام ١٧٤٢-١٧٤٠م، أى أنه كان موجوداً بمصر قبل هذا التاريخ بوقت معقول. وزواج ابنته أخيه المبكر من أحد أفراد أسرة أرمنية غنية وعريقة في وجودها بالقاهرة، يجعلنا نرجح أن أباها كان موجوداً أيضاً قبل زواجهما. وعلى ذلك نقترح أن أورتين كرابيد (والد هنا الأرمنى) جاء من القدس إلى مصر ومعه أسرته في فترة تتراوح بين نهاية القرن السابع عشر، وبدايات القرن الثامن عشر.

(١١٩) الخريجى: تعنى تاجر الخردة.

(١٢٠) وثائق البطريركية، وثيقة ١١١ Z، الصالحة ١٥ محرم ١١٩٣هـ—(٢ فبراير ١٧٧٩)؛ B 463، قسمة عربية، ٢٦ ذى الحجة ١١٩٩هـ—(٣٠ أكتوبر ١٧٨٥).

(١٢١) على سبيل المثال: وثائق البطريركية، وثيقة ٣٧٦ B، محكمة الباب العالي ١٤ ذى الحجة ١١٩٢هـ—(٣ يناير ١٧٧٩م).

(١٢٢) أيقونة استشهاد القديس مار جرجس بكنيسة العذراء المعلقة، بمصر القديمة.

شبكة علاقات هنا الأرمنى:

كانت لأسرة هنا الأرمنى شبكة من العلاقات العائلية، جمعت بينهم في الغالب علاقات المصاورة، وتدخلت في شبكة العلاقات هذه لسر قبطية وأرمنية.

من ناحية الأرمن، فالواضح أن شبكة العلاقات جمعت هنا الأرمنى وأسرته مع أغنى وأهم أفراد الطائفة الأرمنية في مصر في ذلك الوقت، والملحوظ أن هنا الأرمنى، وكذلك ابنه الأكبر، كانوا ضمن الشريحة العليا من الطائفة الأرمنية في مصر؛ حيث عاش كل منهم عيشة مريحة في مساكن فخمة، وكان لدى هنا الأرمنى خدم في منزله^(١٢٣). وربطت العلاقات بين هنا الأرمنى ومجموعة من الشخصيات كانت لها علاقات مباشرة مع أسرته، وأهم هذه الشخصيات: المعلم عازار بن بولص الصايغ بوكلة آفاش الصغرى، والمعلم عاشق سيلان بن جرجس، وهذا الشخصان يظهران باستمرار في كل الأمور المتعلقة ب هنا الأرمنى وأسرته، كما يبيّنان من أهم الشخصيات بين الأرمن في ذلك الوقت، وأبنة المعلم عازار "صوفية" كانت زوجة لأحد القبط "المعلم جبران التاجر بوكلة الجوالى ولد الذمى يسطس النصرانى اليعقوبى^(١٢٤). كذلك كان المعلم داود الخردجى زوج سيمه بنت أخ هنا الأرمنى من الشخصيات المهمة على مستوى الطائفة الأرمنية، فمن ناحية، يظهر اسمه في العقود والتراث المتعلقة بالأرمن في المحاكم

(١٢٣) محكمة القسمة العربية، س ١٢٧، م ٢٠٨، ص ١٧٢، غالية رمضان ١٢٠٠—١٢٢.

(١٢٤) يوليو ١٧٨٦ م ٢٧.

(١٢٥) قسمة عربية، س ١٢٩، م ٣٥٠، ص ٢٤٩، ٢٥٠ / ١٢ ذى القعدة ١٢٠٨—١٢٩.

(١٢٦) يوليو ١٧٩٤ م ١١.

الشرعية، وكان أول ظهور له عام ١١٦٦ هـ (١٢٥م)، ومن ناحية أخرى، كان داود مرزا ناظراً لأوقاف دير ماري يعقوبالأرمني بالقدس (١٢٦). أما المعلم عازار الخردجي فكان عدلياً لحنا الأرمني؛ أى متزوجاً من أخت زوجته القبطية، وهى تحفة بنت الذمى تادرس ولد ميخائيل النصرانى اليعقوبى الطوخى الخياط (١٢٧).

على الجانب القبطى، فزواج حنا الأرمنى مرتين، من سيدتين قبطيتين، يبين مدى ارتباطه بأسر قبطية فى مصر، كذلك كان المعلم نسيم الصايغ ولد الذمى حنا النصرانى اليعقوبى، قريباً جداً لأسرة حنا الأرمنى، بوصفه زوجاً لسيدة أرمنية "ظريفة بنت جرجس النصرانى الأرمنى" من أسرة زوج سيمة بنت أخ حنا الأرمنى (١٢٨). أما عن طريق عمله المهني فأعماله تتوضح معرفته بكثير من أشهر أراخنة القبط فى ذلك الوقت، مثل المعلم إبراهيم جوهري، وأخيه جرجس جوهري، والمعلم عبيد خزام البياضى وغيرهم. كما تدل على تعوده على التردد على الكنائس القبطية بكثرة، بوصفه زوجاً

(١٢٥) محكمة القسمة العربية، س ١١١: م ٣٩٩، ص ٢١٦، ١٤ ربيع أول ١١٦٦هـ—
١٩ يناير ١٧٥٣م).

(١٢٦) باب على، س ٢٨٩، م ١١٧، ص ٧٥، ٧٥ / ٧٦، ١١٩١هـ (٩ فبراير ١٧٧٧م).

(١٢٧) محكمة الصالحة النجمية، س ٥٢٩، م ٩٣، ص ١١٥ / ٢٦ ذى القعدة ١١٩٠هـ—
٦ يناير ١٧٧٧م).

(١٢٨) وثائق البطريركية، وثيقة B50، الباب العالى، ١٤ جمادى الآخرة ١١٨٠هـ (١٧ نوفمبر ١٧٦٦م)؛ محكمة القسمة العربية، س ١٢٢، م ٩٤٨، ص ٤١٦ / ١٦ جمادى ثان ١١٨٤هـ (١٧ أكتوبر ١٧٧٠م)؛ محكمة القسمة العربية، س ١٢٦، م ٤٤٠، ص ٣٠ / ٣ محرم ١١٩٢هـ (١ فبراير ١٧٧٨م).

لقطية، وبوصفه فناناً يعمل في هذه الكنائس. وعلى الإجمال فأسرة هنا الأرمني، تقدم نموذجاً على كيفية التعايش والتداخل بين القبط والأرمن في تلك الفترة، وتشير أكفهم في كثير من العادات والتقاليد الاجتماعية التي ميزت هذا العصر، وبالطبع ستكون الغلبة في العادات والتقاليد للمجتمع المحيط، وبالتالي تأثر الأرمن بكثير من عادات القبط وطقوسهم، في الزواج والموت، وما إلى ذلك. أي أن الأرمن في مصر تكيفوا وفقاً للتقاليد المصرية، لذا لم يكن من المستغرب أن يتراوّجوا مع القبط وينتّاشوا، أو يشاركون في تزيين كنائسهم.

تكوينه المهني:

حتى الآن، لم يُعرِّف أي من الباحثين اهتماماً بفنون العصر العثماني، باستثناء فنون البلاط التي حظيت بدراسات عديدة أو الفنون المعمارية للمؤسسات الرسمية وقصور الطبقة الحاكمة، وما زالت الدراسات منعدمة في باقي الفنون المرتبطة بأفراد أو مؤسسات لا تنتمي للطبقة الحاكمة أو النخبة. من ناحية أخرى لا توجد دراسات أيضاً عن الفنانين أو المهنيين الذين أنتجوا هذا النوع من الفن خارج مؤسسات السلطة، باستثناء الدراسة الرائعة والعميقة التي أجزها أندريه ريمون عن الحرفيين في القاهرة في القرن الثامن عشر، ولكن خلت هذه الدراسة من طائفة المصورين أو الرسامين والنحاشين. لذلك فالحديث عن التكوين المهني لحنا الأرمني، أو أي من أقرانه، يشكل صعوبة، ولكننا حاولنا أن نتغلب على هذه الصعوبة من خلال البحث في سجلات المحاكم الشرعية عن معلومات تعطينا مؤشرات عن هذه

الفئة من الفنانين، أو المهنـيين، للوقوف على طريقة تدريـبـهم وترقيـبـهم في مجال عملـهـم.

وحيـاةـ حـناـ الأـرـمنـىـ - كـماـ أـسـلـفـنـاـ - تـجـعـلـنـاـ نـعـتـقـدـ أـنـهـ نـشـأـ فـيـ مـصـرـ،ـ أـوـ عـلـىـ الـأـقـلـ كـانـ مـوـجـودـاـ فـيـ مـصـرـ قـبـلـ عـامـ ١٧٤٢ـ،ـ وـهـوـ التـارـيـخـ المـفـرـضـ لـزـواـجـهـ.ـ وـالـمـعـرـوـفـ لـدـيـنـاـ،ـ حـتـىـ الـآنـ،ـ أـنـ أـولـ عـمـلـ فـنـىـ لـيـوـحـنـاـ الأـرـمنـىـ يـعـودـ إـلـىـ عـامـ ١٧٤٢ـ،ـ وـلـاـ يـعـقـلـ أـنـ يـتـزـوـجـ دـوـنـ أـنـ يـكـوـنـ لـدـيـهـ عـمـلـ يـدـرـ عـلـيـهـ دـخـلـاـ!ـ وـفـيـ كـثـيرـ مـنـ الإـشـارـاتـ الـأـوـلـىـ لـحـناـ الأـرـمنـىـ فـيـ الـوـثـائقـ،ـ كـانـ يـلـقـبـ بـالـنـقـاشـ^(١٢٩)ـ،ـ ثـمـ اـسـتـقـرـ لـقـبـ "ـالـرـسـامـ"ـ لـوـصـفـ حـناـ الأـرـمنـىـ،ـ وـمـرـةـ وـحـيدـةـ لـقـبـ حـناـ الأـرـمنـىـ نـفـسـهـ بـلـقـبـ "ـالـمـصـورـ"ـ عـلـىـ شـرـقـيـةـ مـذـبـحـ كـنـيـسـةـ مـارـ جـرجـسـ الـعـلـوـيـةـ بـدـيـرـ مـارـ مـيـنـاـ بـمـصـرـ الـقـدـيمـةـ؛ـ حـيـثـ سـجـلـ هـذـهـ الـعـبـارـةـ عـلـىـ الـجـانـبـ الـأـيـمـنـ مـنـ حـنـيـةـ الشـرـقـيـةـ "ـعـمـلـ الـحـقـيرـ حـناـ الأـرـمنـىـ الـقـدـسـيـ الـمـصـورـ سـنـةـ ١١٨٦ـ^(١٣٠)ـ".ـ

وكـلاـ الـلـقـيـنـ:ـ الرـسـامـ وـالـنـقـاشـ يـدـلـ عـلـىـ اـنـتـمـائـهـ لـطـائـفـ الـنـقـاشـينـ؛ـ لـذـاـ يـمـكـنـ أـنـ تـكـوـنـ بـدـاـيـةـ حـناـ الأـرـمنـىـ مـعـ مـهـنـةـ الـنـقـاشـةـ.

ويـجـدـرـ بـنـاـ أـنـ نـتـاـولـ بـشـيءـ مـنـ التـفـصـيلـ -ـ حـسـبـاـ تـتـيـحـ المـصـادـرـ -ـ الطـوـائـفـ الـمـهـنـيـةـ الـمـتـعـلـقـةـ بـالـنـقـاشـةـ وـالـرـسـمـ وـالـتـزـيـنـ،ـ فـمـنـ نـاحـيـةـ تـتـيـحـ هـذـهـ الـمـعـلـومـاتـ الـوـقـوفـ عـلـىـ كـيـفـيـةـ عـمـلـ هـؤـلـاءـ الـحـرـفـيـنـ (ـالـفـانـيـنـ).ـ وـمـنـ نـاحـيـةـ

(١٢٩) قـسـمةـ عـرـبـيـةـ،ـ سـنـ ١٢٦ـ،ـ مـ ٤٤ـ،ـ صـ ٣٠ـ /ـ ٣ـ مـحـرـمـ ١١٩٢ـهـ (ـفـرـاـيرـ ١٧٧٨ـ).

(١٣٠) سـجـلـ هـذـهـ الـعـبـارـةـ عـلـىـ الشـرـقـيـةـ بـالـكـنـيـسـةـ الـمـذـكـورـةـ،ـ وـهـذـاـ عـمـلـ غـيـرـ مـعـرـفـ لـدـيـ مـتـابـعـىـ أـعـمـالـ حـناـ الأـرـمنـىـ،ـ وـنـقـلـتـ هـذـاـ النـصـ بـنـفـسـىـ مـنـ عـلـىـ الـحـانـطـ.

أخرى تساعدنا بدقة على تحديد النطور المهني لحنا الأرمني نفسه، والبياض المهني الذي نشأ ومارس عمله خلاله.

والنقاش هو الذي يقوم بتزيين المنازل والقصور، وكانت للنقاشين طائفة لها رئيس وتُخضع لعماربashi مصر. ونظرًا لخصوصية أعمال هذه الطائفة خرجت طائفة النقاشين والدهانين عن اختصاص عماربashi، وتم تعيين رئيس خاص بهذه الطائفة "الأمير أحمد بن مصطفى جلبي شيخاً ومتحدثاً على جميع طائفى النقاشين والدهانين بمصر من العرب والجم والتراك" ويحدد وظائف بعضهم "النقاش كل منهم في الأقبضة والقصع، صناعة الدهان والنقوش بقلم الشعر والتهما ولوازهما"^(١٣١). وبالتالي فلم يكن من عمل النقاشين تبييض واجهات المنازل أو حوائطها (كمصطلح العصر الحالى)؛ إذ كان هذا العمل من اختصاص طائفة أخرى تدعى "طائفة المبيضين في العقارات"، ولها شيخ مستقل يشرف على عملها "شيخ طيبة المبيضين في العقارات"^(١٣٢)، وينتمي إليها المتخصصون في هذا النوع من العمل فقط، مثل "الحاج موسى المبيض في العقارات بمصر"^(١٣٣).

وكان عمل النقاشين منظماً، ولابد من الرجوع إلى شيخ الطائفة عند الاختلاف مع أحد الفنانين، أو لرداة المنتج الفنى؛ فعلى سبيل المثال، تحكى لنا الوثائق الشرعية قصة تعاقد أحد التجار مع أحد الدهانين على تزيين سقف

(١٣١) دار الوثائق القومية، محفظة دشت ١٤٣، ص ٣٢٣، ١١ القعدة ١٠٣٤هـ (١٠ أغسطس ١٩٢٥م).

(١٣٢) قسمة عربية، س ١١٢: م ٥٣٤، ص ٢٦٩، ٢٠ ذى الحجة ١١٦٩هـ (١٥ سبتمبر ١٧٥٦م).

(١٣٣) الصالح، س ٣٥٨: م ٤٢٩، ص ٣١٤، ٢٥ شوال ١١٧٤هـ (٣٠ مايو ١٧٦١م).

مسجد جديد أنشأه هذا الناجر بمصر القديمة "بصناعة ألوان وكتابية بقدر معلوم"، ولكن العمل لم يعجب الزبون، وأنه "لا يليق بقام الصنعة"؛ أي أنه لا يصح أن ينجز حرفى هذا المستوى الردىء من العمل، فحضر شيخ طائفة الدهانين ونقبيها، وعاينوا العمل، وأظهروا عيوبه وعدم إتقانه^(١٢٤).

وتتنوعت أعمال النقاشين، وتخصصاتهم؛ بينما تخصص بعضهم في العمل في المنازل والقصور ودور العبادة، لتربين الحوائط والأسقف والأعمال الخشبية، تخصص بعضهم في نقش الأعمال المعدنية، مثل نقش الفضة، "الذمى إسحاق النقاش فى الفضة ولد الذمى بدوى الكاتب"^(١٢٥). ووجدنا عدداً من النقاشين يبين التوع العرقى فى هذه المهنة، غالبيتهم كانوا من المصريين الأقباط، مثل: "الذمى بشارة النقاش ولد الذمى نسيم"^(١٢٦). "الذمى عبده ولد الذمى مينا النقاش"^(١٢٧). "الذمى مليكة ولد الذمى أبالي النقاش النصرانى اليعقوبى"^(١٢٨). "الذمى نخلة النقاش ولد الذمى شبى النصرانى اليعقوبى"^(١٢٩). "الذمى صالح ولد الذمى جرجس النقاش النصرانى

(١٢٤) محكمة مصر القديمة، س: ٩٨، م: ٢٢٧٦، ص: ٥٩٤، ٨ شوال ١٠٢١ هـ (٢ ديسمبر ١٦١٢م).

(١٢٥) قسمة عربية، س: ١٢٤، م: ٤٥٣، ص: ٢٧١، ٢٦ شوال ١١٨٧هـ - ١٠ يناير ١٧٧٤م).

(١٢٦) قسمة عربية، س: ١١٧، م: ٤٨٩، ص: ٢٧٢، ٢٣ الحجة ١١٧٤هـ (٢٦ يوليو ١٧٦١م).

(١٢٧) قسمة عربية، س: ١٢٤، م: ٣٩٩، ص: ٢٤٠، ١ شعبان ١١٨٧هـ (١٨ أكتوبر ١٧٧٣م).

(١٢٨) قسمة عربية، س: ١٢٦، م: ٢٤٥، ص: ١٥٣، ١١٩٣هـ (١٩ مارس ١٧٧٩م).

(١٢٩) قسمة عربية، س: ١٢٦، م: ٢٧٨، ص: ١٧٣، ١١٩٣هـ (١٨ أبريل ١٧٧٩م).

اليعقوبى^(١٤٠)، ومنهم شوام، مثل: الذمى ميخائيل ولد الذمى إبراهيم النقاش النصرانى الشامى^(١٤١). ومنهم أرمن، مثل: "الذمى يوسف النقاش ولد الذمى ونان الأرمنى"^(١٤٢). ولدينا عدد كبير من النقاشين المسلمين. وكذلك كان هناك كثير من هؤلاء الفنانين لُقبوا بلقب "الرسام"، من بينهم رسام قبطى بمدينة المحلة الكبرى "الذمى أطنيوس بن المعلم عبد النصرانى اليعقوبى عرف بالرسام"^(١٤٣)، ورسام أرمنى آخر "يعقوب الرسام ولد الذمى جرابيج الأرمنى"^(١٤٤). وحمل هذا اللقب عدد من الفنانين المصريين المسلمين، مثل: الحاج عبد الكريم الرسام بخط البارودية بن الشيخ محمد الدسونى^(١٤٥)، الشهابى أحمد بن المرحوم الشيخ رمضان الرسام^(١٤٦)، الاستى عبد الباقي بن

(١٤٠) قسمة عربية، س: ١٢٦، م: ٤٥٠، ص: ٢٩٨، ١٥ شوال ١١٩٣هـ (٢٦ لكتور ١٧٧٩م).

(١٤١) قسمة عربية، س: ١٢٦، م: ٤٠١، ص: ٤٠١، ٢٥٦، ٢٣ رمضان ١١٩٣هـ (٤ لكتور ١٧٧٩م).

(١٤٢) قسمة عربية، س: ١٢٦، م: ٤٤٤، ٤٢١، ص: ٢٣٦، ٧ صفر ١١٩٣هـ (٦ سبتمبر ١٧٧٩م).

(١٤٣) محكمة المحلة الكبرى، س: ٤، م: ٣٨٨، ص: ٢٣٦، ٧ صفر ١١٢١هـ (١٨ أبريل ١٧٠٩م).

(١٤٤) محكمة لقسمة عربية، س: ١٢٢، م: ٩٣٤، ص: ٤٠٦، ١٦ جملى الآخرة ١١٨٤هـ (٧ لكتور ١٧٧٠م).

(١٤٥) الصالح، س: ٣٥٠، م: ٤٩٨، ص: ٢٨١، ١٥ ربيع أول ١١٥٣هـ (١٠ يونيو ١٧٤٠م).

(١٤٦) البرمشية، س: ٧١٥، م: ٢٧٨، ص: ١٤١، غالية شوال ١٠٩٨هـ (٨ سبتمبر ١٦٨٧م).

الشيخ المرحوم رمضان الرسام^(١٤٧)، السيد الشريف تاج بن السيد الشريف محمد الرسام بخط حارة عابدين^(١٤٨)، السيد تاج بن المرحوم السيد الشريف أحمد الرسام^(١٤٩).

كذلك توجد إشارات إلى أماكن بالقاهرة نسبت إلى مهنة الرسم، مثل: "ربع الرسامين بالقاهرة"^(١٥٠)، و"درب الرسام بقنطرة الموسكي"^(١٥١)، وهي المنطقة التي كان يعيش فيها هنا الأرمني، "عطفة الرسامين بخان البرنقالية"^(١٥٢)، كما يذكر المقريزى "كاكين الرسامين"، ضمن الأماكن التي شملها حريق خط البندقانيين فى عام ٧٥١هـ^(١٥٣). ولا تتوافر لدينا معلومات كثيرة عن الأدوات التي كان يستخدمها الناقد أو الرسام في صناعته، باستثناء إشارة إلى أن عدة صناعة النقاشة عبارة عن أخشاب ورصاص، ومون (أى مواد) لم يفصل بيانها، بلغت قيمة هذه العدة في تركة أحد النفاشين

(١٤٧) محافظ الدشت، ٢٢٣، ص ٢٤، ٢٦ صفر ١١٢١هـ (٧ مايو ١٧٠٩م).

(١٤٨) محكمة البرمنية، س ٦١٧: م ١٢٥٠، ص ٤٧٨، ١٢٠٥ م ١٥٢٥ هـ (٣ فبراير ١٦١٦م).

(١٤٩) دار الوثائق القومية بالقاهرة، سجلات تقارير النظر، س ١: م ٩٣٢، ص ٩٩، ٢١ شوال ١١٣٩هـ (١١ يونيو ١٧٢٧م).

(١٥٠) باب عالي، ٢٤٩، م ٢٨٣، ص ١٩١، ١١٦٩هـ (١٧٥٥-١٧٥٦م).

(١٥١) محافظ الدشت، ١٣١، ص ١٢٤، وثيقة ٣، ١٠٢٠هـ (١٦١٢-١٦١١م).

(١٥٢) قسمة عربية، س ١٩: م ٦١٩، ص ٤٣٨، آخر ربيع الثاني ١٠٢٠هـ (١٦١٢-١٦١١م).

(١٥٣) المقريزى: الخطط، ص ٦٦٧.

"السيد الشريف إسماعيل النقاش بن محمد" ٢٠٠٠ نصف فضة^(١٥٤). بينما يذكر مرتضى الزبيدي أن من بين أدوات النقاش، البركار (البرجل)، وهو أداة هندسية لضبط المساحات والدواير^(١٥٥).

وتراوحت تسمية هنا الأرمنى ما بين "النقاش" و"الرسام"، مما يعني تشابه المهنتين إلى حد كبير، وبما أن أول أيقونة معروفة ل هنا الأرمنى يعود تاريخها إلى عام ١٧٤٢م، وفي هذه السن كان رجلاً متزوجاً بمصر ولديه أبناء؛ فهذا يعني أنه لم يبدأ مباشرة بمزولة رسم الأيقونات، بل بدأ بأعمال النقاشة من زخرفة ورسوم جدارية، وما شابه ذلك، وأن رسمه للأيقونات جاء في مرحلة تالية لبداية عمله المهني. وعثرنا على أعمال ل هنا الأرمنى تفيد أنه كان يقوم بالرسوم الجدارية والزخرفة، ذكر منها مذبح كنيسة مار جرجس بدير ماري مينا بمصر القديمة؛ حيث رسم حنية الشرفية، بيتوسطها صورة السيد المسيح جالساً على العرش، وفوقها صورة القيامة، ثم على الجانبين صور لعشرة قديسين، في كل جانب خمسة قديسين ثم أكمل باقى حوائط المذبح بزخارف نباتية .

ولعل الدليل على أن هنا الأرمنى بدأ نشاطه بوصفه نقاشاً، يمارس أعمالاً عديدة متعلقة بمهنة النّقاش، أنه لم يلقب نفسه في نصوص المحاكم الشرعية بلقب "مصور"، ولقب المصور، في عرف المصريين، كان يُطلق على الشخص الذي يقوم برسم الأيقونات في الكنائس؛ فعلى سبيل المثال، في وصف أبو المكارم لكنيسة حارة زويلة، يذكر إحدى صور السيد المسيح

(١٥٤) قسمة عربية، س ١١١: م ٨٣٠، ص ٣٧٨، ٣٨٨، ٢٠، ١١٦٧ـ (١٢ مايو ١٧٥٤م).

(١٥٥) مرتضى الزبيدي: ثاج العروس، ص ٢٨٤٣.

Fol. 3A، قائلًا: "ليس لها شكل ولا مثال في جميع ما صور في المسكونة" ... وزهرية الأصاباغ والمصور يونس، ويسرة الداخل إلى هذه البيعة ثلاثة صور: إحداها ماري جرجس تصوير مقارنة الذي صار البطريرك التاسع والستين Fol. 3B. وفي وصفة لكنيسة العذراء بحارة الروم، يقول: "اهتم بتجديد تبييض هذه البيعة القدس الرشيد أبو ذكري بها من أهل نشا من شهر أبيب سنة ٩٧٢ للشهداء، وشمل ذلك جميع الصور القيمة مما هو تحت الجملون وداخل الأسكننا. وجدد الصور جماعة من النصارى بيد ابن أبي الحوفى المصور ... وعمل اللوحة الشيخ أبو الخير المذكور، وهذا اللوح المدهون المذهب رسم فيه السبعة أعياد الكبار وصورة أبو السرى من أهل مليج."^(١٥٦)

ففي الوقت نفسه يوجد فنانون في العصر العثماني يلحقون بأسمائهم لقب "المصور"، منهم سوريان بن القدس أبو المنا "مصور الأيقونات المصري"^(١٥٧)، وأيضاً "المعلم ميخائيل المصور ولد المعلم هنا المصور الشامي"^(١٥٨).

(١٥٦) تاريخ أبو المكارم، ج ١، تاريخ الكنائس والأديرة في القرن الثاني عشر بالوجه البحري؛ إعداد الأنبا صموئيل، (القاهرة، ١٩٩٩م)، ص ١، ٥.

(١٥٧) مخطوط ٣٠ طقس بمكتبة المتحف القبطي بالقاهرة ، ورقة ٨١

(١٥٨) وثائق البطريركية، وثيقة D169، محكمة الباب العالي، ١١ صفر ١٢٢٢—٢١ (ديسمبر ١٨١٦م).

و "المصوروون" طائفة موجودة ضمن طوائف الحرف بمصر في العصر العثماني^(١٥٩). فعند وصفه لمواكب الطوائف المختلفة يقول أوليا جلبي (الذى زار مصر في الفترة بين ١٦٧٢ - ١٦٨٠م): "المصوروون، وهم عشرون رجلاً، وليس لهم دكاكين، وإنما يطروقون الأماكن التي يجتمع فيها الناس، فيعلقون صورهم بالجدران، لعرض جمالاً غير ذي روح"^(١٦٠)؛ أى أن الرسم (التصوير) كانت مهنة معروفة بشكل عام في مصر.

وعلى الرغم من عدم إعجاب الرحالة التركي بأعمال المصوروين فإنه يتحدث بإعجاب عن النقاشين قائلاً: "ثم النقاشون وليس لهم حوانيت، وإنما يعملون في بيوتهم والبيوت التي تبني. وهم سبعمائة رجل، وفيهم فنانون يعادلون "مانى" وبهزاد" من أساتذة الفن في إيران، وتعجز أساتذة النّقش في سائر البلاد عن الإتيان بمثل نقشهم"^(١٦١).

ولو كان هنا الأرمني قد جاء من القدس فناناً مكتمل النضج - كما تشير معظم الدراسات - لكن الأولى به أن ينضم لطائفة المصوروين بدلاً من

(١٥٩) عكس ما هو مفهوم من أن المجتمعات الإسلامية لم يمارس فيها الرسم للقيود الشرعية على هذا العمل، ولكن المشكلة المستمرة في فهم المجتمعات الإسلامية، هي محاولة فهمها من خلال الأنماط القانونية المعروفة، دون محاولة فهم كيفية تطبيق هذه الأنماط في المجتمع. ولدينا قائمة طويلة من المحرمات الشرعية المنصوص عليها قانوناً، ولكنها تمارس بشكل مستمر في معظم المجتمعات الإسلامية.

(١٦٠) أوليا جلبي: سياحتنامه مصر؛ ترجمة: محمد على عونى، (القاهرة: دار الكتب والوثائق المصرية، ٢٠٠٣)، ص ٤٧٦.

(١٦١) أوليا جلبي: سياحتنامه مصر، ص ٤٥٩.

طائفة النقاشين. وليس الأمر متعلقاً بأن يختار الشخص المهنة التي يحلو له أن يصف نفسه بها، بل يخضع هذا الأمر لتقاليد وضوابط، فلا يمكن أن يسمى شخص نفسه بمهنة لا ينتمي إليها؛ فلا يمكن لحنا الأرمني أن يلقب نفسه نقاشاً أو رساماً (والرسم ضمن وظائف النقاشين)، وهو لا يمارس هذه المهنة، كما أنه لا يمكن لشخص أن يلقب نفسه مصوراً، وهو لا يمارس هذه المهنة^(١٦٢).

من جهة أخرى، طريقة وصف الأشخاص لأنفسهم في المحكمة الشرعية تخضع لضوابط معينة، حقيقة أنه لم تكن هناك بطاقات هوية، وعلى ذلك تأتي أسماء الأشخاص وفقاً لروايتهم لها، أو قد يضيف كتاب المحاكم الشرعية عبارات تفخيمية مجاملة لبعض الأشخاص، ولكن المهنة لابد أن تكون مذكورة بدقة.

ويمكن مناقشة ذلك من خلال طريقة ورود اسم هنا الأرمني في نصوص المحاكم الشرعية:

"الذمي هنا الرسام ولد الذمي أروتين الأرمني"^(١٦٣).

"الذمي يوحنا النقاش ولد الذمي أروتين النصراني الأرمني"^(١٦٤).

(١٦٢) حول نظام الطوائف الحرفية في القاهرة في القرن الثامن عشر، وطريقة الالتحاق بالطوائف وضوابطه ومراسمه وطقوس التدرج داخل الحرف، انظر الدراسة المهمة لأندريه ريمون: طوائف الحرف .

(١٦٣) وثائق البطريركية، وثيقة A1324، الزايد ٢٤ جمادى الآخرة ١١٨٠—٢٧ نوفمبر ١٧٦٦م).

"الذمى يوحنا القدسى الرسام ولد الذمى أرورتين" (١٦٥).

"الذمى حنا الرسام ولد الذمى أرتنين النصرانى القدسى الأرمنى" (١٦٦).

"الذمى حنا الرسام ولد الذمى أرتنين النصرانى القدسى" (١٦٧).

" هنا الرسام ولد أورتين ولد كرابيد القدسى النصرانى الأرمنى" (١٦٨).

يوحنا القدسى: كان لقب القدسى، الذى تعود هنا الأرمنى على إلحاقه باسمه مصدر بلبلة للباحثين الذين تحدثوا عن هنا الأرمنى، وكان هذا اللقب تحديداً هو الموجه لمعظم الدراسات، للحديث عن التقاليد الوافدة التى نقلها يوحنا الأرمنى من "القدس" إلى مصر.

ومن خلال وصف الأشخاص فى نصوص المحاكم الشرعية يمكن مناقشة هذا اللقب. بالنظر إلى طرق وصف هنا الأرمنى فى المحاكم (فى الفقرة المذكورة أعلاه) نلاحظ أن وظيفة هنا الأرمنى ترد دائمًا "رسام" أو "نقاش" وهمًا كلمتان مترادفاتان تعبران بدقة عن مهنته، بينما طريقة تعريف

(١٦٤) قسمة عربية، س ١٢٦، م ٤٤، ص ٣٠ / ٣٠ محرم ١١٩٢هـ (١ فبراير ١٧٧٨م).

(١٦٥) وثائق البطريركية، وثيقة 52B، قسمة عربية ١٦ ذى الحجة ١١٨٠هـ (٢٤ يوليو ١٧٦٦م).

(١٦٦) قسمة عربية، س ١٢٢، م ٨٤٧، ص ٤١٤، ٤١٥ / ٤١٥ جمادى الثانية ١١٨٤هـ.

(١٦٧) يونيو ١٧٧٠م؛ قسمة عربية، س ١٢٣، م ٦٦، ص ١٨ / ٤٤ شوال ١١٨٤هـ (٤ فبراير ١٧٧١م).

(١٦٨) قسمة عربية، س ١٢٣، ١٢٦، ١٢٧، ص ٧١، ٧٢ / ١ ذى الحجة ١١٨٤هـ (١٨ مارس ١٧٧١م).

(١٦٩) القسمة العربية، س ١٢٧، م ١٩٥، ٦ جمادى الأولى ١٢٠٠هـ (٧ مارس ١٧٨٦م).

هويته العرقية أو المكانية تتغير، فأحياناً يكتفى بنكر "الأرمني" فقط، وأحياناً أخرى "القدسى" فقط، وأحياناً يلحق لقب القدسى باسمه، وأحياناً أخرى باسم أبيه. والمرة الوحيدة التى ورد فيها اسمه ثلاثة كاملاً، هي المرة التى كان فيها على فراش الموت، ويُشهد من حوله على ممتلكاته وأوضاعه القانونية، فجاءت على النحو التالى: " هنا الرسام ولد أورتىن ولد كرابيد القدسى النصرانى الأرمنى".

مثال آخر طريقة ذكر اسم أخ هنا الأرمنى فى وثائق المحكمة الشرعية؛ فأحياناً يرد اسمه "صلب": "سيمة بنت صليب القدسى"^(١٦٩)، "الذمى جرجس ولد الذمى صليب النصرانى الأرمنى القدسى"^(١٧٠). وأحياناً أخرى يرد اسمه خشدور (وهو اسم صليب باللغة الأرمنية): "سيمة بنت خشدور القدسى"^(١٧١). وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بين الاسمين، على الأقل بالنسبة لكاتب المحكمة المسلم، فإن هذا الأمر لم يسبب مشكلة لأن الأساس هو معرفة الشهود لاسم هذا الشخص، وأنه لا يختلط عليهم اسمه باسم آخر.

(١٦٩) القسمة العربية، س ١٢٢، م ٩٤٦، ص ٤١٣ / ١٦ جمادى الثانية ١١٨٤ هـ (٧ أكتوبر ١٧٧٠ م)؛ س ١٢٣، م ٦٦، ص ٤١ / ١٢ شوال ١١٨٤ هـ (٢٩ يناير ١٧٧١ م) (وثائق البطريركية، وثيقة 376 B، باب عالى، ١٤ ذى الحجة ١١٩٢ هـ - ٣ يناير ١٧٧٩ م).

(١٧١) وثائق البطريركية، وثيقة ١١١ Z، صالحية نجمية، ١٥ محرم ١١٩٣ هـ (٣ فبراير ١٧٧٩ م).

وتعريف حنا الأرمني لنفسه، من خلال التوثيقين التي يكتبها بنفسه، يحمل نفس هذا القدر من التداخل؛ فقد تعود على أن ينكر اسمه على الأيقونات بطريقتين، الأولى "حنا الأرمني" فقط، والثانية "حنا الأرمني القدسى"، أو "حنا القدسى الأرمني"، ومرة وحيدة أيضًا عرف نفسه باسم "يوحنا كرابيد الأرمني القدسى"^(١٧٢).

ويعرف حنا الأرمني نفسه بالتعريفين في وقت واحد؛ على سبيل المثال، في أيقونات كنيسة العذراء المعلقة بمصر القديمة، وفي نفس التاريخ (عام ١٧٧٧م) يضع كلا التوثيقين "حنا الأرمني"، "حنا الأرمني القدسى".

ولكن عند التعريف بأبنائه في المحكمة الشرعية يأتي ذكر أبيهم حنا "الأرمني"، دون أن يلحق به لقب "القدسى"، على سبيل المثال:

"المعلم أورتین ولد الذمى حنا الرسام النصرانى الأرمنى"^(١٧٣). كل من الذمى أورتین الصايغ بدار الضرب خانة وأخيه شقيقه الذمى جرجس النقاش ولدا الذمى حنا الرسام النصرانى الأرمنى^(١٧٤). ويتبين من ذلك أن "لقب القدسى" هو لقب جد أو والد حنا الأرمني، واحتفظ به حنا الأرمني أحياناً، ولكن ترك أبناؤه استخدام هذا اللقب.

(١٧٢) أيقونة القديس مار بهنام بكنيسة مار مينا بقم الخليج (١٢٨٢م)

(١٧٣) باب عالى، س ٢٨٩، م ١١٧، ص ٧٥، ٧٦/ بتاريخ ١ محرم ١١٩١هـ (٩ فبراير ١٧٧٧م).

(١٧٤) محكمة الصالحية النجمية، س ٥٢٩، م ٩٣، ص ١١٥ / ٢٦ ذى القعدة ١١٩٠هـ (٦ يناير ١٧٧٧م).

ولكن لقب "القدسى" تحديداً كان يحمل وجاهة اجتماعية ومداعاة للتفاخر؛ فعلى سبيل المثال، يحرص القبط الذين زاروا (حجوا إلى) القدس، أو تعودوا أن يزوروها سنوياً، أن يلقبوا بلقب القدسى، ويظهر هذا الأمر فى كثير من الوثائق.

في بينما يعدّ كتاب المحاكم الألقاب التقديمية على كبار المباشرين القبط، ولكن لا يظهر لقب "القدسى" في بعضها كدليل على عدم زيارة القدس، مثل على ذلك المعلم رزق الشهير، يرد ذكره "الحضررة السامية والملة المسيحية المعلم رزق ولد المعلم عطاشه النصرانى اليعقوبى المباشر"^(١٧٥)، بينما يرد ذكر المعلم نيروز نوار صاحب المبادرة الشهيرة بتجهيز قافلة ضخمة لزيارة القدس، على النحو التالي "الحضررة السامية القدسية والملة المسيحية المعلم نيروز أبو نوار ولد المعلم نوار النصرانى اليعقوبى المباشر"^(١٧٦). ومثال آخر: "الذمى أنطونى ولد الذمى يوسف النصرانى اليعقوبى الشهير بالقدسى"^(١٧٧)، والمعنى أنه قبطى مصرى، ولكن له اسم شهرة هو "القدسى"، ولكن تذكره الوثائق مرة أخرى بشكل يوحى أنه قدسى فقط "الذمى أنطونى ولد الذمى يوسف القدسى"^(١٧٨)، وفي وثيقة ثالثة يرد اسم

(١٧٥) وثائق البطريركية، وثيقة G417، باب عالى ١١ صفر ١١٨٣ھـ (١٦ يونيو ١٧٦٩م).

(١٧٦) وثائق البطريركية، وثيقة D461، قسمة عربية، ٢٧ ربیع الثانى ١١٦٣ھـ (٥ ابریل ١٧٥٠م).

(١٧٧) وثائق البطريركية، وثيقة Z844، محكمة الباب العالى، ٢٢ شعبان ١١٨٢ھـ (١ يناير ١٧٦٩م).

(١٧٨) وثائق البطريركية، وثيقة A224، محكمة الزاهد، ١٧ شوال ١١٨٠ھـ (١٨ مارس ١٧٦٧م).

أخته على هذا النحو "سارة بنت الذمي يوسف النصراني القدسى"^(١٧٩)، والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة.

وبالنسبة للأرمن، نعطي مثالاً على ذلك لأحد الأشخاص المقربين ل Hanna الأرمني، وهو المعلم عازار ولد بولص الأرمني، الذي يظهر في معظم الوثائق بصفته "النصراني الأرمني" فقط، ولكنه في إحدى الوثائق يذكر اسمه "المعلم عازار ولد الذمي بولص القدسى"، وفي نفس هذه الوثيقة، يرد اسم Hanna الأرمني "الذمي Hanna الرسام ولد الذمي أورتين الأرمني"^(١٨٠).

والمعنى أن لقب "القدسى" لا يعني بالضرورة الميلاد والنشأة في القدس، بل قد يكون لقباً للأسرة يحتفظ به البعض ويتركه الآخر، ويؤثر البعض أن يربط اسمه باسم القدس لما تعلمه من قيمة دينية روحية، ولما تبرزه من وجاهة اجتماعية.

علاقته بـ إبراهيم الناسخ:

إبراهيم الناسخ هو فنان مصرى، بدأ نشاطه - حسب أقدم عمل له معروض لدينا - عام ١٧٣٢ م أو قبلها، وتوفى في يونيو من عام ١٧٨٥ م^(١٨١)،

(١٧٩) وثائق البطريركية، وثيقة G285، محكمة القسمة العربية، ٥ ذى الحجة ١١٦٩ هـ— (١ أغسطس ١٧٥٦ م).

(١٨٠) وثائق البطريركية، وثيقة B50، الباب العالى، ٢٤ جمادى الآخرة ١١٨٠ هـ— (٢٧ نوفمبر ١٧٦٦ م).

(١٨١) وثائق البطريركية ، وثيقة 226 D، القسمة العربية، ١٧ شعبان ١١٩٩ هـ— (٢٥ يونيو ١٧٨٥ م).

ترك تراثاً ضخماً من الأيقونات والمخطوطات منتشرة في كنائس وأديرة مصر، كان زميلاً في العمل ل هنا الأرمني، وارتبط اسماهما معاً؛ حيث اشتراكاً في إنجاز أعمال مشتركة كثيرة خلال الفترة (١٧٤٢ - ١٧٥٥م).

لم نعثر، حتى الآن، على وجود علاقات أسرية بينه وبين زميله إبراهيم الناسخ. أو حتى تجاورهم في السكن، في بينما هنا الأرمني كان ساكناً في الموسكى، سكن إبراهيم الناسخ في حارة الروم، ولكن كان لإبراهيم الناسخ علاقات مع بعض الأرمن، ظهروا كأصدقاء له وهو يقوم بأعمال خاصة بأسرته، منهم " هنا هاروت الأرمني"^(١٨٢)، " جرجس تومه الأرمني المخيشاتي"^(١٨٣).

وإبراهيم الناسخ كان شخصاً معروفاً في المجتمع القبطي قبل ظهور هنا الأرمني، يظهر ذلك من خلال اشتراكه عام ١٧٣٢م في الرحلة التي نظمها المعلم جرجس يوسف السروجي (أحد أهم القبط في ذلك الوقت) لتدشين كنيسة يوحنا المعمدان والملك ميخائيل، بدير الأنبا بولا بالبحر الأحمر، ويسجل إبراهيم الناسخ بنفسه تفاصيل هذه الرحلة^(١٨٤). وفي عام ١٧٤٠م يظهر في وثائق المحكمة كشخص له علاقة مباشرة بالبطريرك

(١٨٢) وثائق البطريركية، وثيقة D193 ، محكمة الزاهد، ١٠ ج ١١٥٣ـ (١٧٤٠م).

(١٨٣) وثائق البطريركية، وثيقة D68، بابي سعادة والخرق ١٥ شعبان ١١٦٦ـ (١٧٥٣م)

(١٨٤) مخطوط رقم ١١٧ تاريخ ، مكتبة دير الأنبا بولا بالبحر الأحمر

القبطى^(١٨٥)، بينما أول ظهور ل Hanna الأرمنى كان عام ١٧٤٢م. ولكن الذى ربط بين إبراهيم الناسخ ويوحنا الأرمنى هو العمل المهى.

إبراهيم الناسخ كان يقوم بعدة أعمال فى وقت واحد، كان يرسم الأيقونات والرسوم الجدارية، ويزين قباب الكنائس^(١٨٦)، ويشرف على تزيين المنازل الفاخرة لكتاب المباصرين^(١٨٧)، وينسخ المخطوطات ويزينها، ويعمل كمؤدب للأطفال^(١٨٨) (أى يقوم بتعليم الأطفال مبادئ القراءة والكتابة والحساب، واللغة القبطية والألحان والنصوص الدينية القبطية). وعلى الرغم من ذلك تتحصر أعماله المعروفة لدينا في الأيقونات والمخطوطات.

وبما أن القاسم المشترك الذى جمع Hanna الأرمنى وإبراهيم الناسخ هو العمل الفنى، لذلك لا نستبعد أن يكون Hanna الأرمنى قد مارس أيضًا الرسوم الجدارية، وأعمال الزخرفة والتزيين للكنائس ومنازل الأغنياء، شأنه شأن

(١٨٥) وثائق البطريركية، وثيقة 336 D، الصالحة النجمية، ٢٠ شوال ١١٥٣هـ—(٨ يناير ١٧٤١م).

(١٨٦) سجل إبراهيم الناسخ هذه العبارة في مخطوط نسخه عام ١٧٦٥م: "الحقير إبراهيم بن سمعان الناسخ بحارة للروم وهو الذي شوه لغة الشرقية وصف قون الارليون ونصب دكة الشهدا وكل ذلك باجتهاد الأب لفاضل المذكور الإيفومانس برسوما خاتم بيعة أبو سيفين". مخطوط ١٩ طقنس مكتبة كنيسة أبو سيفين، ورقة ١٧٢ ج.

(١٨٧) محكمة الصالح، سجل رقم ٢٦٣، م ١٧١، ص ٦٧؛ م ١٨٢، ص ٧٤، محرم ١١٨٨—(مارس ١٧٧٤م)؛ سجل رقم ٢٦٤، م ٢٩٧، ص ١١٨، ١١٩، ١٨ / ١١٩٠ جمادى الآخرة ١١٩٠هـ—(٤ أغسطس ١٧٧٦م).

(١٨٨) محكمة الصالح، س ٣٥٨: م ١٩٨، ص ١٥٦، ١ محرم ١١٧٤ هـ—(١٢ أغسطس ١٧٦٠م).

إبراهيم الناسخ، خاصة وأن بداية عمله كانت النقاشة، وبالتالي من الممكن أن هذا التخصص هو الذي جمعهما أولاً للاشتراك في الأعمال العديدة التي نعرفها لإبراهيم الناسخ، ولكن المشكلة أن هنا الأرمني لم يقل لنا الكثير عن أعماله - مثلاً سجل إبراهيم الناسخ عن أعماله في عدد من حواشى المخطوطات التي قام بنسخها - وبالتالي لا دليل، حتى الآن، على هذه الأعمال التي قد يكون هنا الأرمني قام بها، بخلاف رسم الأيقونات.

ولكن بدراسة الأيقونات المشتركة بين هنا الأرمني وإبراهيم تتضح بعض الملاحظات التي تشير إلى أن هنا الأرمني تلمذ على يد إبراهيم الناسخ:

فأول ظهور ل هنا الأرمني كان مشتركاً مع إبراهيم الناسخ عام ١٧٤٢م، ويوحنا الأرمني لم يوقع منفرداً على أيقوناته إلا في عام ١٧٥٩م، بينما إبراهيم الناسخ له أعمال موقعة بمفرده قبل عام ١٧٤٢، أما في المخطوطات، فقد مارس إبراهيم الناسخ رسم الصور قبل ذلك بكثير، فلقد تارikh لصورة رسماها إبراهيم الناسخ - معروفة حتى الآن - كانت في عام ١٧٣٧م^(١٨٩).

في الدراسة التي أعدها نوبار دير ميكائيليان (باللغة الأرمنية) عن هنا الأرمني، يذكر أن الأعمال المشتركة بين هنا الأرمني وإبراهيم الناسخ حملت خصائص أسلوب إبراهيم الناسخ، بل إن الدور الأساسي ل هنا الأرمني فيها كان لأعمال الزخرفة اللوئية^(١٩٠)، وهذه النتيجة توصلت إليها باحثة أخرى من خلال دراستها لمجموعة أيقونات كنيسة أبو سيفين بمصر القديمة^(١٩١).

(١٨٩) بشاره يوحنا، مخطوط ١٢٤ / ٧٩ مقدسة، مكتبة الدار البطيريركية وضع في أولها صورة القديس يوحنا.

(١٩٠) نوبار دير ميكائيليان: المصور يوحنا (باللغة الأرمنية)

(١٩١) شروق محمد عاشور: أيقونات كنيسة أبي سيفين المؤرخة في القرن الثامن عشر، رسالة ماجستير غير منشورة ، (كلية الآثار - جامعة القاهرة، ١٩٩٩م).

وبالنسبة للأعمال المشتركة بينهما، أوضح مثال معروف هو كنيسة أبو سيفين بمصر القديمة، كان إبراهيم الناسخ هو المسؤول الرئيسي عن العمل بشكل كامل، فيظهر أن إبراهيم الناسخ أخذ الكنيسة بالكامل كعملية واحدة، ليس لها كاملة إلى الشخص الذي كلفه القيام بالعمل، وشمل هذا العمل جميع الأيقونات كاملة بالكنيسة، والتى يعود بعضها إلى القرن الثالث عشر، ثم رسم أيقونات جديدة للكنيسة، ثم الأعمال الخشبية المتمثلة في حامل الأيقونات، وثبتت الأيقونات، وسجل إبراهيم الناسخ قيامه بهذه الأعمال في حاشية إحدى مخطوطات الكنيسة قائلاً: "الحقر إبراهيم بن سمعان الناسخ بحارة الروم وهو الذى شوه القبة والشرقية وصف قون (يقصد أيقونات الاراديون ونصب دكة الشهداء")^(١٩٢). ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تكفل أيضاً إبراهيم الناسخ بنسخ مخطوطات جديدة للكنيسة، وترميم المخطوطات القديمة الموجودة بها^(١٩٣). وبما إبراهيم الناسخ كمفاوض رئيسى يتولى المهمة بالكامل، ثم يوزع الأدوار على معاونيه، وكان معاونه الرئيسي يوحنا الأرمنى. والدراسة التى قامت بها الباحثة شروق محمد عاشور لمجموعة أيقونات كنيسة أبو سيفين تسير فى نفس هذا الاتجاه؛ فالرغم من عدم توقيع حنا الأرمنى وإبراهيم الناسخ على أيقونات هذه الكنيسة، فإن الدراسة تمكنت من إرجاع معظم أيقونات القرن الثامن عشر بهذه الكنيسة إلى يوحنا الأرمنى

(١٩٢) مخطوط رقم ١٩ طقس مكتبة كنيسة أبو سيفين، ورقة ١٢٦ ظ، (٤ طوبة ١٤٨١ ش / ٨ شعبان ١١٧٨ هـ)

(١٩٣) على سبيل المثال: مخطوط البشائر الأربع المنسوخ عام ١٢٢٦م، يضيف إليه إبراهيم الناسخ أوراقاً ناقصة بخطه عام ١٧٦٧م، ويدرك أنها على نفقة "العمص برسوم خادم كنيسة أبو سيفين". مخطوط ٩٥/٣ مقسّة، مكتبة المتحف القبطي بالقاهرة.

وإبراهيم الناسخ معًا. كذلك أشارت الدراسة إلى وجود عدد من المساعدين تتفاوت مهاراتهم الفنية؛ حيث ترك عمل الزخرفة والأجزاء غير الرئيسية في بعض الأيقونات إلى المساعدين، وتبين وقوع بعضهم في أخطاء متعددة، أو عدم وجود تناسب بين مهارة الفنان الذي رسم الوجه مثلاً، ومن قام برسم الأقدام^(١٩٤).

كل ذلك يجعلنا نستنتج أن يوحنا الأرمني تتلمذ على يد إبراهيم الناسخ أولاً، ثم استقل في عمله، أو ربما زيادة حجم العمل استلزمت توزيع الأدوار والإسراع في إنجاز الكثير من الطلبات؛ لذا بدأ كل من يوحنا الأرمني وإبراهيم الناسخ يكترون من الأعمال الفردية، ويستعين كل منهم بمساعدين آخرين؛ ففي حين استعان حنا الأرمني بكل من: ابن أخيه "جرجس صليب النقاش"، وابن بنت أخيه "حنا المراهق ولد يوسف كركور"، ولا تستبعد اشتراك ابن حنا الأرمني "جرجس" حيث أنه كان يعمل نقاشاً أيضاً مثل أبيه. ونفس الأمر لإبراهيم الناسخ؛ حيث استعان بأخ زوجته "يونان النقاش بن تادرس القسيس" في أعمال الرسم والزخرفة^(١٩٥)، وبكل من أخيه القمص صليب، وابن أخيه (حنا أيوب) في نسخ ومقابلة المخطوطات^(١٩٦).

(١٩٤) شروق محمد عاشور: *أيقونات كنيسة أبو سيفين*، ج ٢، ص ٤٥٤ وما بعدها.

(١٩٥) قسمة عربية، من ١١٧ م: ٣٠٤، ص ١٧٤، ١٥ رمضان ١١٧٤هـ— (٢٠ أبريل ١٩٥).

(١٩٦) قسمة عربية، من ١٢٦ م: ٤٧١، ص ٣٠٩، ٢٠ ذي الحجة ١١٩٢هـ— (٩ سبتمبر ١٧٧٩م).

Magdi Guirguis, *Ibrâhîm al-Nâsikh et la culture copte au XVIIIème siècle*, in (١٩٦) *Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies*, Leiden, 27 August-2 September 2000, edited by Mat Immerzel and Jacques Van Der Vliet, *Orientalia Lovaniensia Analecta* 133 (collection), Leuven-Paris, 2004, p.951.

آخر عمل مشترك بين حنا الأرمنى وإبراهيم الناسخ - معروف لدينا حتى الآن - يعود تاريخه إلى عام ١٧٥٥م، ولكن لا يعني ذلك توقف تعاونهما، ويبدو من خلال الأعمال الكثيرة التى أنجزها، أن كلاً منها بدأ يستعين بمساعدين آخرين فى أعماله، وبالتالي لم تكن هناك ضرورة لأن يشتركا معاً فى رسم أيقونة واحدة، فى ظل تزايد الطلب عليهما، لذا لم يعد مجدياً - من الناحية الاقتصادية - أن يشتركا فى رسم أيقونة واحدة، بل الأجدى أن يتفرغ كل منهما لإنجاز عدد أكبر، ويترك تفاصيل الزخرفة والأرضيات لمساعديه. ويبدو أيضاً أنهما وزرعاً الأعمال، بحيث يكثرون حنا الأرمنى من رسم الأيقونات، بينما أكثر إبراهيم الناسخ من نسخ المخطوطات.

الأعمال المعروفة ليوحنا الأرمني

هذا الفصل يركز بشكل أساسى على ممارسات العمل الفنى واقتاصadiاته، ومن ناحية أخرى يمكن تتبع بعض المؤثرات التى شكلت إنتاج هذه الفترة من خلال التركيز على أعمال حنا الأرمنى، ومعاصريه. ومن حسن الحظ أن لدينا مصدرين مختلفين لدراسة هذه الناحية: مصدر مرئى وهو الأيقونات نفسها، ومصدر مكتوب، وهو وثائق ترميم وتعمير الكنائس والأديرة، ومخطوطات تلك الكنائس والأديرة. ومن خلال مقارنة هذين المصدررين يمكن تحليل وفهم هذا الإنتاج، وبالتالي الخروج من الدائرة الضيقة التى ركزت عليها الدراسات السابقة، وتركيزها المفرط على تحليل الأساليب الفنية، وربطه بمؤثرات فنية مختلفة، من خلال دراسة أيقونات - أيضاً - فى مناطق أخرى. ولكن يمكن التماس العذر لهذه الدراسات؛ حيث كان المصدر الوحيد المتاح هو الأيقونات نفسها، دون سواها.

وما سأحاول عمله هو محاولة وضع أعمال حنا الأرمنى فى سياق آخر يتعلق بفهم ظروف العمل ومتطلباته، وتنظيم هذا العمل وآلياته، هل كان يقوم بهذا العمل بمفرده، أو فى ورشة يديرها، ويعاونه فيها أفراد؟ كيف يتم تكليفه بالعمل؟ هل كان يقوم مسبقاً بإعداد أيقونات جاهزة وعرضها للبيع، أم كل أعماله تمت بناءً على طلبات محددة من زبائنه. وأعتقد أن تفسير هذا السياق قد يقدم مادة جيدة، قد تفيد مؤرخى الفن فى فهم أعمق لأعمال حنا الأرمنى (وغيره من الفنانين المعاصرين)، وأسباب تنوع تنفيذه لأعماله.

حتى الآن لا يوجد حصر دقيق وشامل للأيقونات المنتجة في مصر، أو الموجودة بالكنائس والأديرة القبطية^(١٩٧)، وبالتالي لا يوجد حصر لأعمال هنا الأرمني، وليس في نتني، ولا في مقدرتى، أن أقوم بهذا الحصر. واعتمدت في هذه الدراسة على زياراتي المنتظمة لكنائس القاهرة ومصر القديمة، لرؤية هذه الأيقونات ونقل الكتابات المسجلة عليها، وتسجيل ملاحظاتي عن التواريخ والأشخاص المهتمين برسم هذه الأيقونات.

ذلك سيكون اعتمادى، فيما يتعلق بالإحصائيات الخاصة بأعمال هنا الأرمني، على الدراسة (غير المنشورة) التي أعدها نوبار دير ميكائيليان باللغة الأرمنية عام ١٩٧١م^(١٩٨).

ولا يمكنني الجزم بوضع نصوص تفصيلي عن عمل هنا الأرمني، ولكن يمكن استخلاص بعض نتائج، وتقدم اقتراحات لتقدير بعض الظواهر المتعلقة بعمله. ويمكن تقسيم عمل هنا الأرمني، من حيث التنظيم، إلى نوعين: الأول، العمل في الكنائس والأديرة، والثاني العمل لزبائن أفراد.

أولاً: العمل المباشر للكنائس:

وهذا النوع من العمل كان يتم بتكليف مباشر من ناظر الكنيسة، ويقوم هنا الأرمني بتتنفيذ عدد من الأعمال دفعه واحدة، وفي وقت واحد.

(١٩٧) يقوم المركز الأمريكي للأبحاث بالقاهرة بعمل حصر للأيقونات القبطية منذ فترة، ولكن، حتى الآن، لم يتم نشر أي نتيجة لهذا العمل.

(١٩٨) "جمعية أصدقاء الثقافة الأرمنية، مكتتب، مشكور، من استخدام هذا المخطوط.

ويمكن تقسيم الكنائس التي قام حنا الأرمنى بأعمال فنية بها، إلى نمطين:

النوع الأول: كنائس هدمت تماماً، وبنيت بالكامل في القرن الثامن عشر، ويمثل هذا النوع كنيسة الدمشيرية وقصرية الريحان بمصر القديمة، ويضاف إلى هذا النمط كنائس حديثة تماماً، أى أنشئت في القرن الثامن عشر؛ هي تلك الكنائس التي أضيفت إلى الأديرة، مثل كنيسة يوحنا المعمدان والملك ميخائيل، وكنيسة أبو السيفين، وكلتاهما بدير الأنبا بولا بالبحر الأحمر. النوع الثاني: كنائس قديمة (على الأقل قبل العصر العثماني)، وأعيد ترميمها أو تزيينها مرة أخرى في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ويمثل هذا النوع كنائس (المعلقة، وأبو سيفين بمصر القديمة، والعذراء حارة زويلة).

النوع الأول، كنائس أعيد بناؤها بالكامل في القرن الثامن عشر:

١ - كنيسة العذراء الدمشيرية:

تقع هذه الكنيسة ضمن مجموعة دير أبو سيفين في منطقة مصر القديمة. بعد وفاة ناظر الكنيسة السابق "المعلم منقريوس خير الله"^(١٩٩)، وفي ٦ ذى الحجة ١١٦٢هـ (١٧٤٩م) تولى المعلم ميخائيل منقريوس المباشر نظارة هذه الكنيسة، ثم حصل على إذن من قاضى القضاة

(١٩٩) وثائق البطريركية، وثيقة 2970 A، باب عالى، ١٢ شوال ١١٥٠ — (٢ فبراير ١٧٣٨م).

بإعادة بناء الكنيسة، فهدمها بالكامل "ونظف أرضها وحفر أساساتها... وبنى كنيسة جديدة"، وأنفق على هذه العملية (٥٣٤٤٨) ثلاثة وخمسين ألفاً وأربعين وثمانية وأربعين نصف فضة، وانتهت أعمال البناء تماماً في عام ١٧٥٢م (٢٠٠).^{٢٩}

وفي نفس تاريخ انتهاء العمل في الكنيسة ١٦٦٤هـ - ١٧٥٢م، رسم يوحنا الأرمني وإبراهيم الناسخ أيقونة الملائكة ميخائيل، بتكليف من نفس ناظر الكنيسة المعلم ميخائيل منقريوس، وسجل عليها اسميهما "عمل إبراهيم ويوحنا الأرمني"، وفي أسفل الأيقونة "يا الاه ميخائيل عَنَّا برسم بيعة العدري الدمشيرية انكر يارب عببك المعلم ميخائيل منقريوس في ملکوت السموات ١٦٦٤".

وفي نفس التاريخ أيضاً رسم يوحنا الأرمني وإبراهيم الناسخ أيقونة ثانية لمارى جرجس في نفس الكنيسة، دون ذكر الشخص الذي كلفهما بهذه الأيقونة، تاريخها ١٤٦٩ (١٧٥٢ش)؛ أي أن أعمال حنا الأرمني وإبراهيم الناسخ في هذه الكنيسة كانت في نفس تاريخ إعادة بنائها، وبتكليف من ناظر الكنيسة القائم بتجديدها، وعلى ذلك فمن الممكن أن يكون حنا الأرمني وإبراهيم الناسخ قد توليا كل الأعمال الخاصة بالزينة والزخرفة داخل الكنيسة. بعد المعلم ميخائيل منقريوس، تولى نظارة الكنيسة المعلم ميخائيل

(٢٩) وثائق البطريركية، وثيقة S16، محكمة الصالحيه النجميه، ١٥ شعبان ١٦٦٥هـ - (٢٠٠) يونيو ١٧٥٢م

المباشر ولد جرجس السويفي نظارة الكنيسة^(٢٠١)، وهذا الناظر لم يكلف هنا الأرمنى بأى أعمال أخرى لهذه الكنيسة، فى حين نجد أيقونة بالكنيسة (مؤرخة ١٤٨١ش / ١٧٦٥م) قام بدفع قيمتها هذا الناظر، ولكن قام إبراهيم الناسخ بمفرده برسمها.

وفقاً لقائمة دير ميكائيليان، يمكن وضع أعمال حنا الأرمنى في هذه الكنيسة كالتالى:

١٧٥٢م: أيقونتين مع إبراهيم الناسخ.

١٧٦٣م: أيقونة واحدة بمفرده.

١٧٨٠م: ٥ أيقونات بمفرده.

٨ أيقونات غير مؤرخة.

وهذه الكنيسة تحوى الأعمال المبكرة ل Hanna الأرمنى، وكل الأيقونات التي رسمها Hanna الأرمنى بمفرده، أو مع زميله إبراهيم الناسخ، أو رسمها إبراهيم الناسخ بنفسه، كانت بتكليف من ناظر الكنيسة

٢ - كنيسة العذراء قصرية الريحان:

كنيسة "قصرية الريحان" هي من مجموعة كنائس مصر القديمة أيضاً، وفي ١٥ أكتوبر ١٧٧٧م، احترقت هذه الكنيسة بكمالها، وسجلت تفاصيل هذا

(٢٠١) وثائق البطريركية، وثيقة 671 N، محكمة قناطر السبع ٢٨ صفر ١٢٠٥هـ (٦ نوفمبر ١٧٩٠م).

الحريق في وثيقة من محكمة جامع الصالح بالقاهرة، حيث استدعي ناظرها، المعلم صليب عبد المسيح شهوداً من المحكمة الشرعية لتسجيل واقعة الحريق، "وكشف على الكنيسة المذكورة بحضور الجماعة المذكورين فوجدت الكنيسة المذكورة محروقة بالنار قايدة بأخشابها الموضوعة بحيطانها، وأنهم أعلاها بأسفلها بسبب الحرائق المذكور" (٢٠٢). وبناء على هذا التقرير حصل ناظر الكنيسة على تصريح بإعادة بناء الكنيسة من جديد. وعلى ذلك كل أيقونات الكنيسة بعد هذا التاريخ، ويرصد دير ميكائيليان ٢٨ أيقونة رسمها هنا الأرمني لهذه الكنيسة في الفترة من ١٧٧٩ - ١٧٨٣م. وللأسف الشديد أن دير ميكائيليان لا يسجل اسم المهتم بالأيقونة، أي الذي دفع تكاليفها، وبالتالي لا نعرف إن كان ناظر الكنيسة كلف يوحنا الأرمني برسم أيقونات للكنيسة أو لا، ولكن الفترة التي رسم فيها هنا الأرمني هذه الأيقونات هي فترة إعادة بناء الكنيسة، وبالتالي يمكن أن يكون الناظر هو الذي كلفه مباشرة بهذه الأعمال. والكنيسة الآن في طور التجديد الكامل، وعلى ذلك لم أتمكن من رؤية أي أعمال داخل هذه الكنيسة، ولكن لدى صور لخمس أيقونات رسمهم يوحنا الأرمني في سنة واحدة (١٩٤هـ / ١٧٨٠م)، وكلفة بها شخص واحد، هو "المعلم أنطونى بن المرحوم القمص سليمان أبو طاقية" (٢٠٣)، ولم يكن أنطونى ناظراً للكنيسة، ولكنه كان من بين القبط الذين

(٢٠٢) وثائق البطريركية، وثيقة ٤ M، محكمة الصالح، ١٣ رمضان ١١٩١هـ (١٥ أكتوبر ١٧٧٧م).

(٢٠٣) وهو أحد مشاهير القبط، وأئرائهم، الذين عاصروا الحملة الفرنسية، وقتل بعد مغادرة الفرنسيين مصر في ١٨٠٢م. توفيق بسكاروس: *نوابغ الأقباط ومشاهيرهم في القرن التاسع عشر، ج ٢ (القاهرة، ١٩١٣م)*، ص ٣٤٥.

أوقفوا أو قافاً كثيرة على الكنائس والأديرة، ولكن كون أبيه كاهناً (توفي في ١٨ جمادى الثانية ١١٩٢ هـ / ١٤ يونيو ١٧٧٨ م)^(٢٠٤)، فمن المحتمل أنه كان كاهناً على هذه الكنيسة. وتخلidia لذكراته أنفق ابنه على رسم هذه الأيقونات، وإهدائها إلى الكنيسة التي خدم فيها والده. وتميز هذه الأيقونات بأن أسلوبها واحد وكذلك الألوان المستخدمة، مما يعني أن يوحنا الأرمني نفذهم دفعة واحدة وفي وقت واحد، وبنفس الخامات والألوان. ويتبين هذا الأسلوب أيضاً في مجموعة أخرى من الأيقونات (١٠ أيقونات) رسماها في تاريخ واحد، بتكليف من ناظر كنيسة دير مارمينا بمصر القديمة، المعلم إبراهيم الجوهرى، كذلك عدد آخر من الأيقونات غير الموقعة، رسماها هنا الأرمني دفعة واحدة عام ١٨٧١ م، بتكليف من شخص واحد، لكنيسة القديسة بربارة بمصر القديمة، استخدم نفس الخامات والألوان والخلفيات والحجم. مثال آخر على هذا النوع من العمل مجموعة كبيرة من الأيقونات بكنيسة المعلقة بمصر القديمة، رسماها هنا الأرمني بتكليف من ناظر الكنيسة "المعلم عبيد خزام البياضى"^(٢٠٥)، وجميعها عام ١١٩٣ هـ.

- (٢٠٤) وثائق البطريركية، وثيقة 279 N، محكمة الباب العالى، ١٦ جمادى الأولى ١١٤٦ هـ—
 (٢٠٥) أكتوبر ١٧٣٣ م)، هامشها ١٨ جمادى الثانية ١١٩٢ هـ—(١٤ يونيو ١٧٧٨ م).
- (٢٠٥) وثائق البطريركية، وثيقة 1312 A، باب عالى ٢٨ ربیع الثانى ١١٨٦ هـ—(٢٩ يوليو ١٧٧٢ م)؛ وثيقة 10 S، باب عالى ٢٠ محرم ١١٩٣ هـ—(٧ فبراير ١٧٧٩ م).

النوع الثاني: كنائس مستمرة أعيد ترميمها وتتجديدها:

١- دير مار مينا بقم الخليج (مصر القديمة):

هذا الدير بكنائسه المتعددة، من الأماكن المهمة التي حوت أعمالاً متنوعة لحنا الأرمني؛ فبالإضافة إلى الأيقونات قام حنا الأرمني بتصميم شرقين، واحدة في مذبح الكنيسة الرئيسية، والثانية في مذبح كنيسة مار جرجس العلوية بنفس الدير.

شهد الدير فترة ازدهار شأنه شأن معظم الكنائس والأديرة القبطية في القرن الثامن عشر، وكانت أكثر الفترات بروزاً هي الفترة التي تولى فيها المعلم إبراهيم جوهرى^(٢٠٦) نظارة هذا الدير. وأول إشارة لتولى المعلم

(٢٠٦) بعد إبراهيم جوهرى من ألمع الشخصيات فى تاريخ القبط، وتوقفت جميع المصادر القبطية أيام سيرة هذا الرجل حتى وصلت مكانته فى الكنيسة إلى حد القدسية، وحظى إبراهيم جوهرى بترجمتين: الأولى من طرف أشهر مؤرخى العصر العثماني (عبد الرحمن الجيرتى)، والذى ظل كتابه مصدراً وحيداً عن هذا العصر لفترة طويلة، قبل أن يكشف النقاب عن مصادر أخرى متعددة للعصر، والثانية من طرف، ورثاه أحد أشهر أساقفة القبط فى هذا العصر (الأتبا يوساب أستفج جرجا وأخيم)، المتوفى عام ١٨٢٦م، وللذى رثى إبراهيم جوهرى قائلاً: «لرخن عظيم بار قيس»، وأندرجت سيرته ضمن السنكسار القبطى كشأن كبار القديسين والشهداء وتحكى قصته للأطفال الصغار كنموذج للحياة المسيحية الفاضلة. كما وصفته المصادر القبطية بلقب «سلطان القبط». كذلك حرص إبراهيم جوهرى على ترك تذكارات له فى معظم الكنائس والأديرة. وعلى ذلك ذاع صيت إبراهيم جوهرى أكثر من غيره.

إبراهيم جوهرى نظارة الدير، كانت فى ١٤ شوال ١١٨٦هـ^(٢٠٧)، وتولى النظارة طوال فترة حياته حتى عام ١٢٠٩هـ (٣١ مايو ١٧٩٥م)، ولدينا سلسلة من الوثائق تذكر اسمه كناظر للدير، فى التوارىخ التالية: ٥ جمادى الأولى ١١٩٠هـ^(٢٠٨)؛ ١٦ جمادى الآخرة ١١٩٤هـ^(٢٠٩)؛ ١٥ ذى الحجة ١١٩٥هـ^(٢١٠)؛ ١ جمادى الأولى ١١٩٧هـ^(٢١١).

ويبدو أن المعلم إبراهيم جوهرى كلف هنا الأرمنى بأعمال عديدة فى هذا الدير، فلدينا عشر أيقونات دفعه واحدة رسمها هنا الأرمنى فى الكنيسة الرئيسية، فى سنة واحدة (١٧٧٢م)، بتكليف من إبراهيم جوهرى. والعشر أيقونات نُفذت بأسلوب واحد من حيث الحجم، والألوان والخلفيات، وجميعها بورتريهات نصفية. ولكن يبدو أن هناك أيقونات أخرى مفقودة؛ حيث يسجل هنا الأرمنى على أيقونة السيد المسيح (البانتوكرات) هذا النص: "وكان المهم فى هذا الحادى عشر أيقونة المعلم إبراهيم جوهرى عوضه يارب فى ملكوتك ١٤٨٩ تصوير الحقير هنا الارمنى"، مما يعنى أن عدد الأيقونات

(٢٠٧) وثائق البطريركية، وثيقة 508 N، محكمة الباب العالى، ١٤ شوال ١١٨٦هـ (٨ يناير ١٧٧٣م).

(٢٠٨) وثائق البطريركية، وثيقة 865 A، ٥ جمادى الأولى ١١٩٠هـ (٢٥ فبراير ١٧٧٦م).

(٢٠٩) وثائق البطريركية، وثيقة 2 N، محكمة الباب العالى ١٦ جمادى الآخرة ١١٩٤هـ (١٩ يونيو ١٧٨٠م).

(٢١٠) وثائق البطريركية، وثيقة 142 Z، محكمة الباب العالى، ١٥ الحجة ١١٩٥هـ (٢ ديسمبر ١٧٨١م).

(٢١١) وثائق البطريركية، وثيقة 766 Z، محكمة الباب العالى ١ جمادى الأولى ١١٩٧هـ (٤ أبريل ١٧٨٣م).

التي رسمها هنا الأرمني في هذه الكنيسة، تبلغ، على الأقل، إحدى عشرة أيقونة. وفي نوفمبر ١٧٧٩م، حصل المعلم إبراهيم جوهري على فرمان من الديوان العالى بإعادة ترميم وتعمير الدير، وبناء أسواره الخارجية^(٢١٢).

رسم يوحنا الأرمني أيضًا قصة السيد المسيح من أول الميلاد، وحتى عيد العنصرة (عيد حلول الروح القدس) في الشتى عشرة أيقونة مسلسلة، مرتبة على الباب الرئيسي للكنيسة من الداخل فى عام ١١٩٦هـ (١٧٨١م). وبنفس الطريقة رسم هنا الأرمني عام ١١٩٥هـ - (١٧٨٠م) قصة السيد المسيح فى خمس عشرة أيقونة متسلسلة، بكنيسة أبو سرج بمصر القديمة. ومثال آخر على هذا الأسلوب قام به هنا الأرمني بالاشتراك مع إبراهيم الناسخ، فى عام ١٧٥٠م، فى كنيسة العذراء المعلقة بمصر القديمة.

وأسلوب رسم قصة مسلسلة فى شكل أيقونات، هو أسلوب استخدم من قبل فى كنيسة السيدة العذراء بحارة زويلة؛ حيث توجد أيقونة فوق حجاب هيكل الملك غبرياً تصور السبعة أعياد السيدية (أى الخاصة بالسيد المسيح)، وهى: البشاره- الميلاد- العماد فى نهر الأردن- الدخول إلى أورشليم- النزول إلى الجحيم- الصعود- العنصرة. وهذه الأيقونة، غير المؤرخة، تعود إلى ما قبل القرن السادس عشر الميلادى. كما أن هذا الأسلوب مستخدم بكثرة فى مخطوطات القرنين السابع عشر والثامن عشر، حيث يقوم الفنان برسم الموضوعات التى يحكيها النص، وبخاصة نص

(٢١٢) وثيقة بالمتحف القبطى بالقاهرة، تحت رقم ٢٩٣٢، مخطوطات، بتاريخ ١٥ القعدة ١١٩٣هـ - (٢٤ نوفمبر ١٧٧٩م).

الإنجيل. نذكر، على سبيل المثال، مخطوطاً للعهد الجديد (البشائر الأربع فقط) بمكتبة المتحف القبطي بالقاهرة، يعود تاريخه إلى عام ١٦٨٩ م؛ إذ صور الرسام معظم موضوعات الإنجليل بالرسم، ووضع الصور في مقابل النص الذي يحكي القصة، منها معجزات السيد المسيح^(٢١٣). ومخطوط آخر تاریخه ١٦٧٨ م يحتوى على ١٣ صورة جميلة لموضوعات غير مألفة في الفن القبطي، تتعلق بالمعجزات المنسوبة للسيدة العذراء^(٢١٤).

جانب آخر مهم من عمل حنا الأرمني يظهر في هذه الكنيسة، وهو جانب لم تذكره أى من الدراسات التي تناولت حنا الأرمني، وهو تنفيذ أعمال على الحوائط مباشرة. وتتفيد هذه الأعمال يظهر جانباً آخر للمؤثرات التي تأثر بها حنا الأرمني.

في مذبح الكنيسة الرئيسية، في حنية الشرقية، ثلاثة مستويات من الترميم والتجديد:

- المستوى الأول: عام ١١٦٣ هـ (١٧٥٠ م)، وسجل نص هذا التجديد على النحو التالي: "أذكر يا سيدنا يسوع المسيح المهمم بهذه الشرقية عوض حنس بيت أبو طاقية على مذبحك الذي بابيروشليم السماوية في ملكوكث الأبدية سنة ثلث واستين وامائة وalf عربية". وعلى الجانب الآخر "عملت هذه الشرقية المقدسة والقبة المشرفة في رياضة الأب المكرم البطريرك أنبا

(٢١٣) مخطوط ٩٩ / ٢٨، مقتضى مكتبة المتحف القبطي بالقاهرة؛ أيضًا مخطوط ٥٠ / ٢٠٤، مقتضى مكتبة الدار البطريركية بالقاهرة.

(٢١٤) مخطوط ١٠٥ / ٤٧٧، تاريخ، مكتبة المتحف القبطي بالقاهرة.

مرقس السادس بعد المائة وفي أيام أبونا القمص مينا والقمح ي يوسف كهنة
هذا الدير المقدس [...] الله على الد [...] ١٤٦٦ (ش)

-المستوى الثاني: عام ١٤٨٨ ش (١٧٧٢ م)، وسُجل نص هذا التجديد على النحو التالي: "وكان المهم بهدا المنجح وتصويره المعلم ابراهيم جوهري اذكره يارب في ملكونك هو ووالديه وأولاده وأخى المعلم جرجس أمين أمين وكانت فى سنة ١٤٨٨ للشهداء الأطهار". وعلى الجانب الآخر من حنية الشرقية "عملت هذا المنجح المقدس فى رياضة الاب المكرم البطريرك انبأ يوانس السابع بعد المائة وفي أيام أبونا القمح عطيه والقمح سمعان والقس أسطناسيوس خدامين هذه الدير المقدس تصوير الحقير هنا الأرمنى القدسى".

-المستوى الثالث: فى القرن التاسع عشر ، ونفذه أنسطاسى الرومى .
وهذه المرة الأولى التى يظهر فيها جانب آخر من أعمال حنا الأرمنى ، وهو الرسوم الجدارية ، ويبدو الانقان الشديد ودقة التنفيذ فى الحنيات التى نفذها حنا الأرمنى ، وهذا الجانب يعود بنا إلى البداية المهنية ل Hanna الأرمنى ، والتى مازلت أعتقد أن هذه البداية المهنية كانت مع مهنة النقاشة ؛ حيث تنفيذ الأعمال على الحوائط . وما قام به Hanna الأرمنى فى هذا السياق هو استكمال لأسلوب ونمط سابق عليه ؛ فالمستوى الأول الباقي فى هذه الحنية سابق على يوحنا الأرمنى ، ونفذ يوحنا الأرمنى عمله بنفس الطريقة السابقة عليه .

أما في كنيسة مار جرجس العلوية بنفس الدير، فقام حنا الأرمني بعمل المذبح الشرقي بالكامل؛ في حنية الشرقية صور السيد المسيح جالس على العرش، ثم على كل جانب من الشرقية صور للقديسين، خمسة من اليمين وخمسة من الشمال، ثم أكمل الفراغ الباقى بزخارف نباتية. وسجل حنا الأرمني اسمه على هذا العمل "عمل الحقير حنا الأرمني القدسى المصوّر ١١٨٦"، وهذه هي المرة الأولى التي يلقب فيها حنا الأرمني نفسه بلقب "المصوّر". وكان المهمتم بالإتفاق على هذا المذبح شخص يبدو أنه غير قبطي، ويرجح أن يكون سريانياً، وسجل اسمه "اذكر يارب عبدي المهمتم بهرى الملان". ورسم حنا الأرمني أيقونة جميلة للقديس مار بنهام السريانى، وحولها مشاهد من حياته، في كنيسة القديس مار بنهام وأنبا تكلا العلوية، والمجاورة لكنيسة مار جرجس بنفس الدير؛ حيث إن هذه الكنيسة في الغالب كان يستخدمها السريان للصلوة فيها، وسجل اسمه على هذا النحو "عمل الحقير يوحنا كرابيد الأرمني القدسى فى سنة ١٧٨٢". وهذه هي المرة الوحيدة التي نعرفها، حتى الآن، التي يذكر فيها حنا الأرمني اسمه متبوعاً باسم أبيه".

٤ - كنيسة أبو سيفين:

تعتبر هذه الكنيسة من أهم كنائس القاهرة؛ حيث إنها أول مقر للبطريرك القبطي بعد انتقال الكرسي البطريركي من الإسكندرية إلى القاهرة في القرن العاشر الميلادي. في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وفي

ظل نظارة القسيس برسوم الخشاب بن داود^(٢١٥) شهدت هذه الكنيسة حركة تجديد وتعمير شاملة ، خاصة أن هذا القسيس رسم أسقفاً فيما بعد^(٢١٦).

وهذه الكنيسة بالذات تبرز جانبًا مهمًا في عمل هنا الأرمنى ومعاصريه، فهى من ناحية تتضمن أكبر عدد من الأيقونات فى كنيسة واحدة رسمها يوحنا الأرمنى بمفرده، أو بمشاركة إبراهيم الناسخ (حوالى ٩٨ أيقونة)، كما أن هذه الكنيسة تحكى معظم التاريخ المهني لحنا الأرمنى؛ حيث توجد أيقونات رسمها، أو شارك فى رسمها، هنا الأرمنى فى الفترة (١٧٤٥ - ١٧٨٠م). ويبدو أن هنا الأرمنى اشترك أيضًا فى باقى أعمال الزخرفة والتجميل التى تمت عامى ١٧٦٦، ١٧٦٥م؛ حيث شهدت الكنيسة تجديدًا وترميمًا كاملين ، وتولى إبراهيم الناسخ مع هنا الأرمنى جميع الأعمال الفنية الخاصة بالزخارف وترميم الأيقونات القديمة، ورسم أيقونات جديدة، والرسوم الجدارية والقباب، والأعمال الخشبية، بل وترميم المخطوطات القديمة، ونسخ مخطوطات جديدة. ولدينا دليل واضح على قيام كل من هنا الأرمنى وإبراهيم الناسخ بإعادة رسم أيقونات قديمة تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادى^(٢١٧). ومن خلال أعمال هنا الأرمنى فى كنيسة دير مار مينا بضم الخليج، والتى شملت أعمال الشرقية وحوائط المذبح، تدفعنا إلى التأكيد على أنه ساهم أيضًا فى كل أعمال كنيسة أبو سيفين.

(٢١٥) وثائق البطريركية، وثيقة 2033 A، باب على ١ شوال ١١٦٠هـ (٦ أكتوبر ١٧٤٧م)؛ وثيقة 1262 A، باب على ٢٢ جمادى الآخرة ١١٧٨هـ (١٨ ديسمبر ١٧٦٤م)؛ وثيقة A ٥٨٧، باب على ١٤ جمادى الأولى ١١٧٩هـ (٢٩ أكتوبر ١٧٦٥م)؛ وثيقة A221، باب على ٢٥ شوال ١١٧٩هـ (٦ أبريل ١٧٦٦م).

(٢١٦) وثائق البطريركية، وثيقة 513 N، قاطر السابع، ٨ ذى القعدة ١١٨٣هـ (٥ مارس ١٧٧٠م).

Skalova, Icons of The Nile Valley, p.138. (٢١٧)

يمكن أن نتناول باقى الكنائس بالتفصيل، ولكن يكفى أن نقول إن الأعمال التى كلف بها هنا الأرمنى من ناظر الكنيسة مباشرة، حملت خصائص واحدة، ويبعد أنها تمت داخل الكنيسة مباشرة، أو أنها تمت فى مكان آخر، ونقلت إلى الكنيسة فيما بعد. ولكن من المؤكد أن أعمالاً أخرى كانت تتم داخل الكنيسة مباشرة، أى ينتقل الفنان لممارسة عمله داخل الكنيسة مباشرة.

والجدول التالى يوضح أعمال هنا الأرمنى، المعروفة لدينا، بالكنائس والأديرة المختلفة^(٢١٨):

الإجمالي	أيقونات هنا الأرمنى بمفرده			الكنيسة/ الدير
	مؤكدة	محتملة	مؤكدة	
٦٥	١		٢٤	٤٠ المعلقة
٤٠		١	٢٤	١٥ أبو سرجة
٣٢		١	٣١	- السست بربارة
٢٨			٧	٢١ قصربة الريحان
١			١	دير البنات
١٣	٣	١	٩	- كنيسة أبو شنودة
٩٨		٢١	٥٤	٢٣ كنيسة أبو سيفين
١٨	١	٢	٨	٦ العذراء المشيرية
١٨	١	٣	٤	١٠ مارمينا
٥			٥	- العذراء حارة زويلة
١٤	٢	٣	٩	- المتحف القبطي
٣٣٢	٨	٣٣	١٧٦	١١٥ الإجمالي

(٢١٨) نقلًا عن نوبار دير ميكائيليان.

والملاحظ على هذا الجدول أن كنيسة أبو سيفين احتوت على أكثر أعمال حنا الأرمني، وأيضاً على أكثر أعمال له مشتركة مع إبراهيم الناسخ. وفي الوقت نفسه تحتفظ الكنيسة بأعمال منفردة لإبراهيم الناسخ بعد تاريخ آخر أيقونة مشتركة بينهما؛ مما يعني أنهما قد لا يكونا قد انفصلوا، بل نظمما العمل بينهما بشكل أكثر.

ثانياً: العمل الفردي لزبان:

وهذا العمل يتم إما بتكليف أحد الزبائن لحنا الأرمني لعمل أيقونة بعينها، ثم إهدائها إلى كنيسة ما، أو أن يختار الزبون إحدى الأيقونات الجاهزة لدى حنا الأرمني، ثم يضع اسمه عليها ويهديها لكنيسة ما، أو يحتفظ بها في منزله، وكلا الأسلوبين لدينا دلائل عليهما؛ فلدينا عدد من الأيقونات رسمها حنا الأرمني لأشخاص لم يكونوا نظاراً للكنائس، ولكنهم أهدوا هذه الأيقونات للكنائس، والدراسة المتألبة للكتابات المسجلة على بعض هذه الأيقونات توضح أن الفنان كان يقوم بإنجاز بعض الأيقونات، ثم عرضها للبيع، وعندما يختارها الزبون، يسجل اسمه عليها وكذلك الكنيسة المهدى إليها هذه الأيقونة.

والدليل المؤكد على أن حنا الأرمني كان يقوم برسم أيونات وعرضها، هو ما وجدناه في تركته، حيث كان من بين التركة تسعه أيونات جاهزة، لم تُبع بعد، ولم يُسجل عليها أسماء أصحابها، وبيعت ضمن تركته بمبلغ ١٥ ريالاً أى أن كل أيقونة كانت تساوى حوالي ٦٧ باره، ذلك وما هو عن قيمة تسعه ألواح خشب منقوشة خمسة عشر ريالاً^(٢١٩).

(٢١٩) محكمة القسمة العربية، بن ١٤٧، م ٢٠٨، ص ١٧٢، غاية رمضان ١٤٢٠— (٢٧ يوليو ١٧٨٦م).

كان هناك زبائن آخرون يفضلون اقتناء الأيقونات في منازلهم، ولا نعرف على وجه الدقة حجم هذا السوق؛ فالأيقونات التي وصلت إليها جميعها وصلت عن طريق الكنائس والأديرة، ولا نعلم أى شيء، حتى الآن، عن أنماط الزينة والديكور بمنازل القبط عامة، والأثرياء منهم خاصة، ولكن تشير الدلائل إلى أن إبراهيم الناسخ، زميل هنا الأرمني في العمل، كان يشرف على تزيين منازل كبار أثرياء القبط، وكبار المباشرين^(٢٢٠)، ولم لا يكون هنا الأرمني قد شاركه في هذه الأعمال؟ ولدينا إشارة وحيدة إلى قيام هنا الأرمني برسم أيقونة لأحد القبط للاحتفاظ بها في منزله، ولكنها استقرت أخيراً في كنيسة العذراء المعلقة، وهي أيقونة القديسة دميانة؛ حيث سجل عليها هنا الأرمني هذا النص: "عمل برسم منزل المعلم جرجس ابن المرحوم المعلم ميخائيل القضاوى عمل الحقير هنا الأرمني"^(٢٢١). ومثلها أيقونة رسمها إبراهيم الناسخ، ومحفوظة الآن بالمتحف القبطي بالقاهرة، كتب عليها "رسم المقصورة المباركة بمنزل المعلم جرجس فانوس"^(٢٢٢). إذا كان القبط يعودون الأيقونات أحد عناصر الزينة في منازلهم، وما نعرفه عن تضخم ثروات عدد كبير من القبط في القرن الثامن عشر، وتباريهم في الإنفاق

(٢٢٠) محكمة الصالح ، سجل رقم ٢٦٣ : م ١٧١، ص ٦٧، م ١٨٢، ص ٧٤ / محرم ١١٨٨هـ — (مارس ١٧٧٧م)؛ و سجل رقم ٢٦٤ : م ٢٩٧، ص ١١٩، ١١٨ / ١٨ جمادى الآخرة ١١٩٠هـ — (٤ أغسطس ١٧٧٦م)

(٢٢١) نوبار دير ميكائيليان: المصور يوحنا القدس، ص ٥٦.

(٢٢٢) مرقس سميكية: دليل المتحف القبطي وأهم الكنائس والأديرة الأثرية، (القاهرة، ١٩٣٠)، ج ١، ص ١٧٦.

وإنشاء المنازل الفاخرة، يجعلنا نعتقد أن الطلب على الأيقونات لوضعها بالمنازل كان كبيراً، وربما يساوى حجم الطلب الخاص بالكنائس والأديرة.

تنظيم العمل:

يبدو أن سوق الأيقونات شهد رواجاً كبيراً خاصة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وازداد الطلب على الأيقونات؛ مما استدعته انتخارات عدد أكبر في هذه العملية، جميعهم اتخذوها مهنة للتكسب. وحالة هناالأرمني وشريكه إبراهيم الناسخ، تكشف لنا أبعاد هذه السوق وكيفية تنظيم العمل لتلبية الطلب المتزايد على إنتاجهم.

يمكن أن نعطي مثلاً على هذا التنظيم كنيسة أبو سيفين بمصر القديمة؛ فالعمل في هذه الكنيسة يتلزم جهداً ووقتاً كبيراً، وتحليل الأعمال التي تمت تبيين أن إبراهيم الناسخ وهناالأرمني استعاناً بعدد من المساعدين في كل الأعمال، من بينها رسم الأيقونات؛ فدراسة أيقونات هذه الكنيسة تبيين أن كلاً من إبراهيم الناسخ وهناالأرمني قاماً برسم الأجزاء الدقيقة في الأيقونات، ثم تركاً الأجزاء غير الرئيسية وأعمال الزخرفة والخلفيات في تلك الأيقونات إلى مساعدين، وقع بعضهم في أخطاء فنية واضحة^(٢٢٣).

بدأ هناالأرمني يعمل بشكل منفرد، منذ عام ١٧٥٩م (تاريخ أول أيقونة وقعتها بمفرده)، ويذهب البعض إلى أن هناالأرمني فض شركته مع

(٢٢٣) شرق محمد عاشور: أيقونات كنيسة أبو سيفين، ج ٢، ص ٤٥٤ وما بعدها.

إبراهيم الناسخ منذ ذلك التاريخ، ولكن من الواضح أن زيادة الطلب على أعمالهم استلزمت توزيع الأدوار، وتوسيع النشاط والاستعانة بعدد أكبر من المساعدين للإسراع في إنجاز الكثير من الطلبات؛ فلماذا يشتراكن في رسم أيقونة واحدة معاً؟ فالأرجى أن يرسم كل منهم بمفرده الأجزاء الرئيسية، ويترك لمساعديه إتمام الأيقونة، هذا الأمر واضح في أعمال كنيسة أبو سيفين، حيث معظم أعمالهم كانت بعد عام ١٧٥٩م؛ بمعنى أنهما لم ينفصلا بل أعادا تنظيم العمل.

العمل الأسري:

اثنان من أسرة حناالأرمني كانوا نقاشين مثله، الأول هو ابنه "جرجس النقاش"^(٢٤)، ومن الطبيعي أن يكون قد اشتراك مع أبيه في الأعمال الكثيرة التي أنجزها، أو قد يكون قد قام بأعمال منفردة، دون أن يضع اسمه عليها، شأن كثير من الفنانين الآخرين. كذلك كان هناك نقاش آخر في عائلة حناالأرمني، وهو ابن أخيه "جرجس صليب النقاش"^(٢٥)، ويبعد أنه ساهم بشكل أو بآخر مع حناالأرمني في أعماله، وهناك إشارة صريحة على اشتراكه في إحدى الأيقونات التي رسمها يوحناالأرمني.

(٢٤) ترد إشارات عديدة إلى جرجس، ذكر منها: قسمة عربية، س ١٢٦، م ٤٤، ص ٣٠ / ٣٠ محرم ١١٩٢هـ (١ فبراير ١٧٧٨م).

(٢٥) على سبيل المثال: وثائق البطريركية، وثيقة ٣٧٦ B، محكمة الباب العالي ١٤ ذى الحجة ١١٩٢هـ (٣ يناير ١٧٧٩م).

والطرف الثالث، الذى نعرفه، من عائلة حنا الأرمنى، الذى شارك فى أعمال حنا الأرمنى، هو ابن بنت أخيه "حنا المراهق ولد يوسف كركور"^(٢٢٦)، والذى يظهر اسمه على إحدى أيقونات حنا الأرمنى بكنيسة العذراء المعلقة، وهى أيقونة استشهاد القديس مار جرجس.

والعمل الأسى يظهر أيضًا فى نشاط زميله إبراهيم الناسخ؛ حيث استعان بأخ زوجته "يونان النقاش بن تادرس القسيس" فى أعمال الرسم والزخرفة^(٢٢٧)، وبكل من أخيه القمص صليب، وابن أخيه (Hanna Ayoub) فى نسخ ومقابلة المخطوطات^(٢٢٨).

التعاون بين التخصصات المختلفة:

هناك الكثير من الأعمال التى نفذها حنا الأرمنى تستلزم تعاوناً وثيقاً بينه كرسام وبين متخصصين آخرين فى الأعمال الخشبية والمعدنية، أهمها المقصورات، والمقصورة هى مكان معد فنياً لوضع أيقونة كبيرة لأحد القديسين فى مكان بارز فى الكنيسة، يشمل أطراً خشبية أو معدنية، وزخارف

(٢٢٦) قسمة عربية، س ١٢٢، م ٩٤٦، ص ٤١٣ / الحجة ١١٨٣ هـ (مارس - أبريل ١٧٧٠ م).

(٢٢٧) قسمة عربية، س ١١٧، م ٣٠٤، ص ١٧٤، ١٥ رمضان ١١٧٤ هـ (٢٠ أبريل ١٧٦١ م)؛ قسمة عربية، س ١٢٦، م ٤٧١، ص ٣٠٩، ٢٠ ذى الحجة ١١٩٢ هـ (٩ يناير ١٧٧٩ م).

Magdi Guirguis, *Ibrâhîm al-Nâsikh et la culture copte au XVIIIème siècle*, in (٢٢٨)
Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies, Leiden, 27
August-2 September 2000, edited by Mat Immerzel and Jacques Van Der Vliet,
Orientalia Lovaniensia Analecta 133 (collection), Leuven-Paris, 2004, p.951.

مخروطة على الأطر الخارجية، والمرجح أنه يتم إعداد هذه الأطر مسبقاً، ثم يحدد الرسام أبعاد الأيقونة، أو الأيقونات التي سيرسمها، وذلك للدقة الشديدة والحرافية العالية التي تم بها تنفيذ هذه الأعمال. وفي الغالب كان يتم تنفيذ رسم هذه الأعمال داخل الكنيسة نفسها، لضخامة هذا النوع من العمل، وأوضح مثال على ذلك مقصورات كنيسة العذراء المعلقة؛ فهناك مقصورة للسيدة العذراء نفذها هنا الأرمني بالاشتراك مع إبراهيم الناسخ عام ١١٧٣هـ (١٧٥٩م)، وأخرى نفذها هنا الأرمني بمفرده عام ١١٧٨هـ (١٧٦١م).

التوقيع على الأيقونات:

التوقيع على الأيقونات تقليد جديد على الفن القبطي، بدأه إبراهيم الناسخ، وأن إبراهيم الناسخ تعود أن يذكر اسمه في المخطوطات التي يقوم بنسخها، وأيضاً يضع اسمه على الرسومات التي يزين بها المخطوطات، فلم يجد حرجاً في أن يضع اسمه أيضاً على الأيقونات. ولكن الغريب أن الفنانين الأتراك بدأوا تقليداً جديداً، بوضع أسمائهم على أعمالهم الفنية التي ينفذونها في المخطوطات، بدءاً من القرن الثامن عشر^(٢٤٩). ولا يمكن أن نحدد رابطاً معيناً بين هذين الاتجاهين في الفن القبطي، وللفن التركي. ولكن ربما تبرز ظاهرة التوقيع على الأيقونات القبطية بعد المدنى (غير الدينى) الذي ساد في إنتاج الأيقونات، بعد تحول هذه العملية من المؤسسة الدينية (رهبان،

Günsel Rend & others, A History of Turkish Painting, 2nd edition, Palasarsa, (٢٤٩)
Geneva, 1988, p.18.

وكهنة) إلى أيدي فنانين محترفين يكتسبون من هذه المهنة، وبالتالي يروجون لأعمالهم لكسب مزيد من الزبائن.

هنا الأرمنى بين التقليد والتجديد :

لا يوجد حصر دقيق للأيقونات أو موضوعاتها، قبل وبعد هنا الأرمنى، حتى نتمكن من مقارنة الموضوعات التى رسمها مع الموضوعات المألوفة فى الكنيسة القبطية، أو إذا كان أعاد إنتاج هذه الموضوعات القديمة بأسلوب حديث. لذلك لا يمكننا الحديث عن تجديد أو تقليد بالنسبة، للموضوعات التى رسمها هنا الأرمنى، وإن كانت سكارلوفا Skalova، ترى أن الأيقونات القبطية فى العصر العثمانى شهدت تطوراً نتيجة لعوامل محلية، تمثلت فى تصوير قديسين محليين وحکى قصصهم، وأنها ايداعات قبطية^(٢٣٠). فى حين ترى باحثة أخرى أن ما يميز مدرسة هنا الأرمنى وإبراهيم الناسخ هو الاتجاه نحو الشعبية، فالرغم من الاحتفاظ ببعض التقاليد البيزنطية - حسب رأى الباحثة- فإنهم كيروا هذه التقاليد بعناصرهم المحلية الفريدة^(٢٣١). والغريب أيضاً أن الرسم فى البلاط العثمانى، فى نفس الفترة (القرن الثامن عشر الميلادى) بدأ يتجه اتجاهات غير مألوفة من قبل؛ فبعد أن كانت الرسومات تركز فقط على الأسرة الحاكمة وكبار موظفى الدولة، أصبحت فى القرن الثامن عشر تهتم أكثر بالاحتفالات، وبنواح أخرى فى

Skalova, the icons, p. 66. (٢٣٠)

Tania, p.73. (٢٣١)

المجتمع، وتعابيرات وردود أفعال الناس من كل الطبقات^(٢٣٢)، بمعنى الاتجاه أيضاً إلى الشعبية. وليس لدى تعليق على هذه الآراء، حيث إنها تتعلق بتحليل الأساليب الفنية - التي لا أدعى معرفتي بها - ولكن هذه الآراء تستند في الأساس إلى مقارنة أيقونات مصرية بأيقونات في مناطق أخرى، لخروج بهذه النتائج.

أما عن الأسلوب، فكما سبق وأوضحنا، فإن معظم أعمال حنا الأرمني سارت على نهج سابقيه، نذكر منها:

- فكرة الأيقونات المتسلسلة التي تدور حول قصة ما (غالباً قصة السيد المسيح أو السيدة العذراء)، فهذا التقليد موجود منذ فترة بعيدة، في أيقونات مازالت محفوظة بالكنائس، منها على سبيل المثال أيقونة الأعياد السينية السبعة بكنيسة العذراء بحارة زويلة، والتي يعود تاريخها إلى ما قبل القرن السادس عشر الميلادي، بالإضافة إلى أمثلة عديدة في المخطوطات القبطية في القرن السابع عشر الميلادي.

- تنفيذ شرقية المذبح: والمثال الحى بكنيسة دير مار مينا بقم الخليج تضع عمل حنا الأرمني في المرتبة الثانية زمنياً، فقد سبق تنفيذ هذه الشرقية، ثم قام حنا الأرمني بتجديدها مرة ثانية، أي أن أسلوب تنفيذ شرقية المذبح، سار فيه حنا الأرمني على نفس الأسلوب المتبع سابقاً.

Rend, a history of Turkish painting, p. 58. (٢٣٢)

وعلى ذلك فما لدى من أدلة وأسانيد تدفعني إلى القول إن هنا الأرمني سار على تقاليد سابقيه من الفنانين القبط، من حيث الموضوعات والأساليب الفنية، ويأتى هذا متسقاً مع نشأته وتعلمها في مصر.

خاتمة

عزل أى ظاهرة عن سياقها، قد يؤدي بالضرورة إلى استنتاجات غير دقيقة، لتفسير هذه الظاهرة، وظاهرة هنا الأرمني، ذلك الفنان الذي ازدهرت أعماله في القاهرة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، تقدم نموذجاً على ذلك؛ فكان التركيز منصبًا على ذلك الوافد الذي حمل ثقافة وافية، ألمرت وأثرت في ثقافة المجتمع الجديد الذي وفد إليه، ونقلت إليه تقاليد مجتمعات أخرى أكثر "حداثة" وتطوراً . ولم يُعر أى من الباحثين سياق هذه الظاهرة في بعديها المحلي والإقليمي، بل لم يهتم أحد ببيانات هذا الفنان، وكيفية اندماجه كمساعد لأحد أبرز الفنانين المحليين آنذاك، وهو إبراهيم الناسخ، (أعماله المعروفة ما بين عامي ١٧٣٢ ، ١٧٨٠م). وكانت النتيجة أن فسرت ظاهرة هنا الأرمني تفسيرًا أهمل بشكل أساسى معايير المنهج العلمي.

وحياة هنا الأرمني تعد مدخلاً مناسباً لكتابه جانب مهم من تاريخ الأرمن في مصر في العصر العثماني، كما أنها تُعد مدخلاً مناسباً، أيضًا، للتاريخ للثقافة والفن القبطي، وهي، أخيرًا، تقدم لنا بعض التصورات عن حياة الفنانين في تلك الفترة، وأوضاعهم الاجتماعية.

فالوجود الأرمني في مصر، والذي بدأ في القرن العاشر الميلادي، وجد فرصه سانحة في العصر العثماني لكي يزداد اندماجه في المجتمع

المصرى. كما أن الوحدة المذهبية بين القبط والأرمن، سمحت بالتفاعل والتزاوج والاندماج بين القبط والأرمن، وكانت النتيجة أن وجدت جالية أرمنية، ليست كثيرة العدد، ولكنها تفاعلت بشكل كبير مع القبط. ويمثل هنا الأرمنى هذا الاتجاه بوضوح، فأسرته مستقرة بمصر، على الأقل، منذ بداية القرن الثامن عشر، وهو شخصياً تزوج مرتين من سيدتين قبطيتين. وهذا التداخل والاندماج سمح ل هنا الأرمنى أن يدخل كنائس القبط ويرسم موضوعاتهم الدينية دون حرج أو تردد.

والفترة التي عاش فيها هنا الأرمنى بالقاهرة، كانت امتداداً لفترة ازدهار للطائفة القبطية بدأت من منتصف القرن السابع عشر، كانعكس لتغيرات إقليمية و محلية عديدة؛ حيث أثرت هذه التغيرات في هياكل الدولة العثمانية، ونظمها السياسي، على جميع ولايات الدولة العثمانية، ومن بينها مصر. وساهمت هذه التغيرات في تأصيل الهويات المحلية لتلك الأقاليم، حيث السلطة الاسمية للدولة، بينما تولت مقاليد الحكم فعلياً نخب محلية صاعدة. وكان من بين تلك النخب في مصر، كبار المباشرين القبط الذين حازوا مكانة اجتماعية كبيرة، وأمتلكوا ثروات هائلة، مكتنفهم من تنفيذ مشروعات كبيرة لحساب الطائفة. وتبناوا صحوة ثقافية وفنية مهمة، تمثلت في إعادة ترميم وتعمير جميع الكنائس والأديرة القبطية آنذاك، وبناء كنائس جديدة في معظم الأديرة القبطية، وصاحب هذه الحركة نهضة موازية في الأعمال الفنية والمعمارية المصاحبة لهذه الحركة، كان رسم الأيقونات

والرسوم الجدارية، ونسخ المخطوطات أحد مظاهرها. واستوَعَت السوق المصرية عدداً كبيراً من الفنانين والحرفيين، لتلبية الطلب المتزايد على هذه الأعمال، والعدد الكبير من الكنائس والأديرة التي شهدت عمليات التعمير والترميم وإعادة البناء، شاهد حتى الآن على هذه السوق. وكل من هنا الأرمني وزميله إبراهيم الناسخ يمثلان نياراً جديداً في الفن القبطي، من حيث تحول إنتاج الفنون الدينية من أفراد ينتسبون إلى المؤسسة الدينية (رهبان، كهنة) إلى أشخاص علمانيين متخصصون في هذا النوع من العمل. كما يعبر في الوقت نفسه عن التغيير الذي شهدته بنية الطائفة القبطية، وكيفية تمثيلها أمام السلطة، وتحول هذا التمثيل من الشكل الديني (الممثل في البطريرك)، إلى الشكل العلماني (الممثل في كبار المباشرين القبط). وهذه الظواهر تعبر عن تيار أوسع شهد الم المجتمع المصري في القرن الثامن عشر، تمثل في بروز اتجاهات غير دينية في الثقافة والممارسات الاجتماعية، وهذا السياق (غياب البعد الديني) كان من العوامل المهمة في الإزدهار الذي شهدته القبط في تلك الفترة، وساهم بشكل كبير في تعمير وترميم الكنائس (التي هي شأن ديني في الأساس).

في هذا السياق جاء هنا الأرمني في منتصف هذه الحركة، وساهم فيها. وبدأ هنا الأرمني أعماله في مصر بمهنة النقاشه، وهي المهنة الرئيسية التي بدأ بها تاريخه المهني، ولدينا شواهد عديدة على ممارسته هذه المهنة، ثم انتقل إلى رسم الأيقونات. ونظرًا لموقف الكنيسة الأرمنية المناهض للأيقونات، وعدم وجود أي تقاليد أرمنية فنية في هذا المجال، مارس هنا

الأرمنى رسم الأيقونات بنفس الطريقة التي كان عليها القبط، وبخاصة أنه بدأ عمله في هذا المجال مع فنان قبطي آخر ذات الصيت، هو إبراهيم الناسخ. وتحليل أعمال هنا الأرمنى توضح أنه تبنى نفس التقاليد السائدة في الفن القبطي قبله، من حيث الموضوعات وأسلوب التنفيذ.

لدينا الآن سيرتان لفنانين عاشا في نفس الفترة: حياة هنا الأرمنى، وإبراهيم الناسخ، ومن خلال أوضاعهما الاجتماعية والاقتصادية، يمكننا أن نقول إنهم حازا مكانة اجتماعية جيدة، تمتعوا بثروة معقولة، فكلاهما كانت له علاقات مع الشريحة العليا من المجتمع القبطي، في حين أن هنا الأرمنى كان يمثل هو شخصياً، ومعه ابنه، الشريحة العليا للطائفة الأرمنية في مصر. وهذه الأوضاع تعبر بشكل ما عن مدى القبول والتقدير الذي كانت تلاقيه هذه الفئة من الفنانين. وحتى الآن، لا توجد لدينا دراسات مماثلة لهذه الشريحة من الفنانين والمهنيين الذين ازدهروا خلال القرن الثامن عشر، لتكتمل أمامنا الصورة عن أوضاعهم الاجتماعية. ولكن المؤشرات تشير إلى تمعتهم بوضع اجتماعي جيد، ودخل مالى يسمح لهم بامتلاك منازل وتكوين ثروات.

ولكن يبقى السؤال عن أوضاع الفنانين المسلمين، وبخاصة الرسامين والمصورين، وعن طبيعة إنتاجهم، وعن أوضاعهم الاجتماعية، في ظل ما هو معروف - نظرياً - عن عدم تقبل التصوير من منظور إسلامي. وهل ما رأينا من عدم سيطرة الثقافة الدينية على نوادر عديدة في المجتمع المصري في القرن الثامن عشر، غيرت النظرة إلى التصوير والرسم؟

وعلى الرغم من أن ظاهرة الفنانين المحترفين في القرن الثامن عشر، تعد نتيجة لتحولات مهمة شهدتها المجتمع المصري في تلك الفترة، فإن هؤلاء الفنانين ساهموا في ازدهار الفن القبطي خلال هذه الفترة، وخلقوا أساليب جديدة في تنفيذ أعمالهم تلبية لتنوع وازدياد عدد زبائنهم، مما شكل بعض الاتجاهات الشعبية في الفن خلال هذه الفترة، لم تلق حظها من الدراسة؛ حيث إن التركيز ما زال منصبًا على فنون البلاط، أو الفنون المرتبطة بالسلطة. في حين أننا نرى في أعمال حنا الأرمني، ومعاصريه، فنونًا ارتبطت بأشخاص عاديين، يمتلكون شرائح مختلفة في المجتمع المصري، مازالت تحتاج إلى المزيد من الدراسة.

نشر الوثائق

الوثيقة الأولى: ترکة الذمیة فریسینیة بنت الذمی تادرس (زوجة حنا الأرمی الأولى).

المصدر: محکمة القسمة العربیة، سجل ١٢٢، م ٩١٨، ص ٣٩٨.

التاریخ: آخر جمادی الأولى ١١٨٤ھ / ٢١ سبتمبر ١٧٧٠م.

النص:

- ١ - بعد أن هلكت إلى حيث شاء الله سبحانه وتعالى قبل تاريخه الذمیة فریسینیة المرأة بنت الذمی تادرس ولد الذمی مخايل النصرانی
- ٢ - الیعقوبی الطوخي الخیاط كان وانحصر میراثها الشرعی فی زوجها الذمی هنا ولد الذمی أروتين القدسی وفي والدتها
- ٣ - الذمیة ورد بنت الذمی بجران وفي أولادها الأربع من الزوج المذکور هم الذمی أروتين والذمی جرجس والذمی یعقوب
- ٤ - والذمیة منکشة المرأة من غير شريك ولا مانع شرعی وكان المخالف عن الذمیة فریسینیة للهالكة المذکورة مما يورث شرعا جميع
- ٥ - الحصة التي قدرها تسعة قراریط وسبعة أثمان قیراط ونصف ثمن قیراط من أصل أربعة وعشرين قیراطا على الشیوع فی كامل بناء .

- ٦ - الجزء المفروز بالقسمة قبل تاريخه وصار مكاناً على حدته الكائن ذلك بمصر المحروسة بخط ميدان الغلة قريباً من حارة
- ٧ - مولانا شيخ الإسلام الشيخ محمد الرملي دخل درب يعرف بجنينة سودون المشتمل ما منه ذلك بدلالة الحجتين الشرعيتين المسطرة إحداهما
- ٨ - من هذه المحكمة المورخة فيعاشر شهر جمادى الأولى، والثانية مذيل بها تمليل واستكمال الحصة المذكورة مسطرة من محكمة بابي سعادة
- ٩ - والخرق بمصر مورخة في الخامس عشر من جمادى الآخرة كلاهما سنة ستين ومائة ألف على جدار دائري وباب مربع يعلق عليه فردة
- ١٠ - باب خشبي يدخل منها إلى فسحة كشف سماوي وطبقية بها يسرة خزانة نومية أرضية مسقفة غشيمها مبنية بالطوب الأجر ويتوصل
- ١١ - من باقي الفسحة المذكورة إلى قاعة أرضية مسقفة غشيمها مبنية بالطوب الأجر ولحفرة مرحاض ومنافع ومرافق وحقوق وحدود
- ١٢ - أربع بدلالة المذكورة الحد القبلي ينتهي إلى بيت النمى موسى ولاد قزمان النصراني، والحد البحرى ينتهي للزقاق الذى هو فيه وفيه
- ١٣ - الباب، والحد الشرقي ينتهي إلى بيت مخايل النصراني، والحد الغربى ينتهي للجزء المفروز منه بحد ما منه ذلك وحدوده المعلوم ذلك
- ١٤ - شرعاً والجارى الحصة المختلفة المذكورة في ملك الهاكلة المذكورة إلى حين هلاكها يشهد لها بذلك وغيرها الحجتين المحكى تاريخهما

- ١٥ - أعلاه المخصوص على هامشهما بمعنى ذلك وال ذلك من بعد الهاكة المذكورة لورثتها المذكورين وقسم ذلك بينهم بالفريضة الشرعية
- ١٦ - وكان ما خص الذمي هنا المذكور بحق الرابع من قبل زوجته الهاكة المذكورة قيراطان اثنان وثلاثة أثمان قيراط وسبعة أثمان
- ١٧ - ثمن قيراط من ذلك وما خص الذمي يعقوب أحد الأولاد المذكورين أعلاه من قبل والدته الهاكة المذكورة تعصيما
- ١٨ - قيرطا ولها وخمسة لثمان قيرطا وربع ثمن قيرطا من ذلك، يتصرف كل منها في حصته المذكورة من ذلك بسائر وجوه للتصرفات
- ١٩ - الشرعية دون باقى الورثة المذكورين أعلاه ودون كل أحد الأيلولة والقسمة والتصرف الشرعيات بالطريق الشرعى وكتب ذلك غب الطلب والالتماس ليراجع به عند الاحتياج إليه تحريرا
- ٢٠ - فى سابع شهر جمادى الأولى سنة أربع وثمانين ومائة وألف
- ٢١ - السيد يوسف والفقير أحمد
- ٢٢ - خطاب الأشبولى

الوثيقة الثانية: إشهاد حنا الأرمني بممتلكاته^(٢٣٣)

المصدر: القسمة العربية، س ١٢٧، م ١٩٥

التاريخ: ٦ جمادى الأولى ١٢٠٠هـ / ٧ مارس ١٧٨٦م.

النص:

- ١ - بحضره كل من أَحْمَدُ بْنُ الْمَكْرُمِ بَدْوِيُّ الْجَمَالِ الْأَسْلَيمِيِّ وَأَخِيهِ الْمَكْرُمِ مُحَمَّدَ وَالْمَكْرُمِ إِبْرَاهِيمَ الصَّعِيدِيِّ بْنُ الْمَرْحُومِ مُحَمَّدَ وَالذَّمِيِّ عَازِرَ الصَّابِغَ بَخَانَ آفَاشَ وَلَدَ الذَّمِيِّ بَوْلَصَ الْأَرْمَنِيِّ وَالذَّمِيِّ
- ٢ - يُوسُفُ سَمِينُ وَلَدُ الذَّمِيِّ شَكْرِيُّ الْحَلْبِيِّ وَالذَّمِيِّ عَاشِقُ سَيْلَانَ وَلَدُ جَرْجَسَ الْأَرْمَنِيِّ وَالذَّمِيِّ دَاوُودُ وَلَدُ مَرْزَةُ الْخَزْرَجِيِّ^(٢٤) وَالذَّمِيِّ إِبْرَاهِيمُ وَلَدُ جَرْجَسَ الْأَقْوَاسِيِّ وَالْقَسِيسِ

(٢٣٣) نشر هذه الوثيقة الصديق العزيز يوحنا نسيم في الحلويات الإسلامية، ونظرًا لشهرته في مجال الدراسات القبطية، وعدم تعرسه على هذا النوع من الوثائق الشرعية؛ لذا كانت نشرته لهذه الوثيقة مليئة بالأخطاء التي لا تتيح للقارئ فهماً جيداً للنص، لذلك رأيت من واجبي أن أعيد نشرها، لإتاحة نص صحيح لهذه الوثيقة المهمة. انظر نشرة يوحنا نسيم لهذه الوثيقة في: *Annales Islamologiques*, 37, pp.443-448.

(٢٤) الذمي داود ولد الذمي مرزة ولد كراير النصراني الأرمني الخربطي، هو زوج سيمة بنت (صليب) خشدور القدسي. وثائق البطريركية 376 B، باب عال، ١٤ ذى الحجة ١١٩٢هـ؛ وثائق البطريركية، 111 Z، الصالحية، ١٥ محرم ١١٩٣هـ؛ وثائق البطريركية 463 B، قسمة عربية، ٢٦ ذى الحجة ١١٩٩هـ.

- ٣ - اصطفانى ولد الذى ورتان القدسى النصرانى كل منهم
واطلاعهم وشهادتهم على ما سينكر فيه اطلاعا شرعا أشهد
على نفسه الذى هنا الرسام ولد أرتين
- ٤ - ولد كرابيد القدسى النصرانى الأرمنى شهوده الإشهاد الشرعي
وهو بالصفة المعهودة شرعا أن الذى يملكه من متع الدنيا
وعرضها الفاني هو موضوع تحت
- ٥ - يده بمنزل سكنه مع زوجته الذهنية دميانة المرأة بنت الذى
جرجس عنبر الصايغ النصرانى القبطى الكائن بدرب الجنينة
بخط القنطرة الجديدة وهو جميع
- ٦ - بنشين جوخ أحمر وكمونى وثلاثة قمصان وقطنانين لألاجة
ولباسين قماش وقليق واحد ولحافين شيت وطراحة زرقا حشو
قطن وحلة نحاس
- ٧ - بخطا وثلاثة صحون نحاس، بغير زايد على ذلك. وأن الذى
 هنا المشهد المرقوم يأكل ويشرب ويكتسى الآن هو وزوجته
المذكورة من عند ولده
- ٨ - الذى أرتين الجلال بدار الضرب خانا تبرعا في ماله منه
ابتقاء الله تعالى وصدقه الذى هنا الرسام المشهد المرقوم على
براوة نمة كل من زوجته
- ٩ - الذهنية دميانة المرقومة وأولاده من غيرها الثلاثة هم الذى
أورتين الجلال المرقوم والذى جرجس النقاش والذمية منكشة^١
وبنت أخيه الذهنية سيماء

- ١٠ - المرأة بنت خشادر ولد أورتين المرقوم أعلاه وزوجها الذي
داود الخزرجي المرقوم أعلاه وخلو يد كل منهم وعهده وساحته
وجهته
- ١١ - وأمانته له من كامل العلق والتبعات والحقوق الواجبات
والمعاملات والاستجرارات والأخذ والعطاء والأمانات ومن كل
حق شرعى
- ١٢ - سابق على تاريخه وإلى يوم تاريخه البراءة والخلو الشرعيين
المقبولين بالطريق الشرعى وعلى أنه صار لا يستحق ولا
يستوجب قبل كل من زوجته
- ١٣ - وأولاده الثلاثة وبنت أخيه وزوجها المذكورين أعلاه حقا مطلقا
ولا استحقاقا ولا دعوى ولا طلبا بوجه ولا سبب ولا فضة ولا
ذهبا ولا فلوسا
- ١٤ - ولا نحاسا ولا أمتعة ولا أسبابا ولا فرشا ولا ملبوسا ولا حلبا
ولا مصاغا ولا نقودا ولا عروضا ولا عقارا ولا جدارا ولا ثمنا
لذلك ولا أخذا ولا
- ١٥ - عطاء ولا دينا ولا عينا ولا سهوا ولا نسيانا ولا ذهولا ولا
جهالة ولا أمانة ولا وديعة ولا عارية ولا حقا من سائر الحقوق
كلها على الإطلاق
- ١٦ - ولا مالا من الأموال بأسرها على العموم والشمول والاستقرار
ولا علقة ولا تبعة ولا يمينا با الله سبحانه وتعالى ولا شيئا قل ولا
جل لما سلف من الزمان

- ١٧ - وإلى تاريخه وإبراء ذمتهم إبراء عاماً قاطعاً دامغاً حاسماً حاز ما
مبطلاً لكل حق ودعوى وطلب وبينة ويمين بالله إن وجد وصدق
- ١٨ - كل من الذمية دميانته والذمي أورتئن الجلال وأخويه والذمية
سيما وزوجها المرقومين على براءة ذمة الذمي هنا الرسام
المرقوم وعلى
- ١٩ - صحة ما نص وشرح بأعالیه وعلى براءة ذمة بعضهم بعضاً
بسبب ذلك البراءة الشرعية العامة المندرج تحتها كل عموم
وخصوص تصدیقاً
- ٢٠ - شرعاً باعتراف كل من الذمي هنا الرسام وزوجته وأولاده
الثلاثة والذمية سيما وزوجها الذمي داود الخزرجي المذكورين
أعلاه بذلك
- ٢١ - وتصديق كل منهم الآخر على ذلك في يوم تاريخه الاعتراف
والتصديق الشرعيين المقبولين من كل منهم للأخر القبول
الشرعى بالطريق الشرعى وتصادقاً
- ٢٢ - على ذلك كله وثبت وحكم تحريراً في السادس جمادى الأولى
سنة مائتين وألف.
- ٢٣ - الشيخ عبد الله والشيخ الحملاوي

الوثيقة الثالثة: تركة هنا الأرمنى

المصدر: محكمة القسمة العربية، س ١٢٧، ٢٠٨ م، ص ١٧٢.

التاريخ: (غاية رمضان ١٢٠٠ هـ / ٢٧ يوليو ١٧٨٦ م)

النص:

- ١ - بحضور كل من الذمى عازار الصايغ ولد الذمى بولص والذمى خشدور الورتيبيد^(٢٣٥) ولد جراوانة والذمى تادرس ولد مادرس والذمى داود الخزرجى
- ٢ - ولد الذمى مرزة الخربطلى والذمى حنانيان القشتيلى ولد أوهان والذمى يوسف الجيالى ولد بقتصار النصرانى الأرمنى كل منهم واطلاعهم وشهادتهم على ما سيذكر
- ٣ - فيه بعد أن هلك إلى حيث شاء الله سبحانه وتعالى قبل تاريخه الذمى هنا الرسام ولد الذمى أورتين القدسى النصرانى الأرمنى وانحصر ميراثه الشرعى في كل من زوجته الذمية
- ٤ - دميانة المرأة بنت الذمى جرجس الصايغ النصرانى القبطى وأولاده الثلاثة من غيرها هم الذمى أورتين الجلال والذمى جرجس النقاش والذمى [الذمية] منكشة

(٢٣٥) الورتيبيت: مقدم طائفه الأرمن، ويشترط في الورتيبيت أن يكون راهنا.

- ٥ - المرأة من غير شريك ولا مانع شرعى الثابت معرفة كل من
دميانت الزوجة ومنكشة البنت المذكورتين فيما سينذكر فيه لدى
مولانا أفتدى الموماً إليه أعلاه بشهادة من ذكر أعلاه
- ٦ - ثبوتا شرعاً وكان المخالف عن الحال المرقوم مما يورث شرعاً
عن قيمة أمتعة وأسباب وجدت بمنزل سكنه بدرب جنينة
سودون المقوم ذلك على الذمى أورتين
- ٧ - الابن المذكور مبلغاً قدره اثنان وثلاثون ريالاً بطاقة وسبعة
أنصاف فضة على ما يبين فيه ما هو عن قيمة بنشين جوخ
أحمر وجبيين جوخ وقطان
- ٨ - ألاجة ستة ريالات في ذلك وما هو عن قيمة حرامين مغربى
ريالان اثنان ونصف ريال من ذلك وما هو عن قيمة جانب
نحاس مجمع زنته سبعة وأربعون
- ٩ - رطلاً ونصف رطل سعر كل رطل منها خمسة عشر نصف
فضة سبعمائة نصف واثنتي عشر نصف فضة سبعة ريالات
بطاقة واثنان وثمانون نصف فضة
- ١٠ - من ذلك وما هو عن قيمة تسعه ألواح خشب منقوشة خمسة
عشر ريالاً في ذلك ، وما هو عن قيمة صندوق خشب سنتون
نصفاً فضة باقى ذلك ويضاف لذلك قيمة

- ١١ - الحصة التي قدرها قيراطان اثنان وثلاثة أثمان قيراط وسبعة أثمان ثمن قيراط مختلفة عن الهالك المذكور في بنا الجزو المفروز بالقسمة قبل تاريخه وصار
- ١٢ - مكانا على حدته الكائن بمصر بخط ميدان الغلة قريبا من حارة الشيخ الرملى داخل درب جنينة سودون المبتاعدة على المعلم عاشق سيلان ولد الذمى كركور
- ١٣ - النصرانى الأرمنى بموجب حجة شرعية مسطرة من هذه المحكمة مورخة بيوم تاريخه أذناه ثلاثة وخمسون ريالا حجرا بطاقة ليصير جملة ما هو مختلف عن الهالك
- ١٤ - المرقوم عن قيمة الاعيان والحصة في المكان المذكورين أعلاه خمسة وثمانون ريالا بطاقة وسبعة أنصاف فضة بغير زايد على ذلك وأن ذلك ،
- ١٥ - جميعه وضع بتمامه وكماله مع زيادة عليه أربعة ريالات وثلاثة وثمانون نصفا فضة في المصارييف الآتى ذكرها فيه حسب تصديق كل من
- ١٦ - الزوجة والذمى جرجس وأخته منكشة المذكورين أعلاه على ذلك التصديق الشرعى بحضوره من ذكر أعلاه على ما يبين فيه ما هو فى تجهيز وتكفين

- ١٧ - الهالك المرقوم ودفنه وعمل ثالث وأربعين وغير ذلك من الذمي
عاشق سيلان المرقوم حسب إبن الورثة المذكورين له في ذلك
واحد وخمسون
- ١٨ - ريالاً وخمسة وعشرون نصفاً فضة في ذلك، وما هو أجرة
المنزل سكن الهالك المرقوم مدة ثلاثة سنوات أربعة وعشرون
ريالاً في ذلك
- ١٩ - وما هو برسم القسيس والورتيد والخدمة عشرة ريالات من ذلك،
وما هو للذمي إبراهيم وزوجته خادميه الهالك المرقوم والذمي
- ٢٠ - يوسف الجابي ثلاثة ريالات من ذلك، وما تبرع به المعلم عاشق
سيلان المرقوم ريالاً واحداً وثلاثة وثمانون نصفاً فضة باقي ذلك
- ٢١ - البيان المرعى مقبوض مصرف التجهيز والتكتفين والثالث
والأربعون المذكور ذلك أعلاه بيد الذمي عاشق سيلان المرقوم
مع مبلغ
- ٢٢ - التبرع المرقوم بتعويض الحصة المتباعدة عليه المذكورة
ومقبوض باقي المصارييف المشروحة بيد أربابها من يد الذمي
أورترين الابن المرقوم
- ٢٣ - القبض الشرعي بتمام ذلك وكماله بالمجلس بحضور شهوده ومن
ذكر أعلاه وصدق كل من الورثة المذكورين على براءة ذمة
بعضهم بعضاً وخلو

- ٢٤ - يد كل منهم وعهده وساحتته وجهته وأمانته لكل آخر منهم بسبب كامل مخلفات الهاك المرقوم للبراءة والخطو للشرعين للمقبولين بالطريق
- ٢٥ - الشرعي، وعلى أنهم لا يستحقون ولا يستوجبون قبل بعضهم بعضاً بسبب ذلك حقاً مطلقاً ولا استحقاقاً ولا دعوى ولا طلباً بوجهه ولا سبب
- ٢٦ - ولا فضة ولا ذهباً ولا فلوساً ولا نحاساً ولا إرثاً ولا موروثاً ولا حصة ولا نصيباً ولا مخبياً ولا مدخراً ولا وضع يد ولا استيلاء ولا
- ٢٧ - نقوداً ولا عروضاً ولا ديناً ولا عيناً ولا سهواً ولا نسياناً ولا ذهولاً ولا جهالةً ولا أمانةً ولا وديعةً ولا عاريةً ولا علقةً ولا تبعةً
- ٢٨ - ولا يميننا بالله سبحانه وتعالى وأبداً كل منهم ذمة الآخر البراءة الشرعية العامة تصدقها شرعاً باعتراف كل منهم بذلك لشهادته ومن ذكر
- ٢٩ - أعلاه في يوم تاريخه، الاعتراف الشرعي، وتصادقوا على ذلك كلهم تصادقاً شرعاً، وثبت وحكم تحريراً في غاية شهر رمضان سنة مائتين وألف.
- ٣٠ - الشيخ عبد الله
- ٣١ - الحملاوي

المصادر والمراجع

أولاً، الوثائق:

- دار الوثائق القومية بالقاهرة:
 - سجلات تقارير النظر؛ ١.
 - سجلات محكمة الباب العالي؛ ٢٤٩، ٢٨٩، ٢٩٩، ٣٠٧.
 - سجلات محكمة البرمية؛ ٦١٧، ٧١٥.
 - سجلات محكمة الزاهد؛ ٦٩١، ٦٩٥.
 - سجلات محكمة الصالحة النجمية؛ ٥٢٩، ٥٣٤.
 - سجلات محكمة القسمة العربية؛ ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٧، ١٢٢.
 - سجلات محكمة المحلة الكبرى؛ ١٢٣، ١٢٤، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٩.
 - سجلات محكمة جامع الصالح؛ ٢٦٣، ٢٦٤، ٣٥٠، ٣٥٨.
 - سجلات محكمة مصر القديمة؛ ٩٨.
 - محافظ الدشت؛ ١٤٣، ٢٢٣.

▪ أرشيف بطريركية القبط الأرثوذكس بالقاهرة:

- وثيقة 224 A، محكمة الزاهد، ١٧ شوال ١١٨٠ هـ (١٨ مارس ١٧٦٧ م).
- وثيقة 142 Z، محكمة الباب العالي، ١٥ لحج ١١٩٥ هـ (٢ ديسمبر ١٧٨١ م).
- وثيقة 766 Z، محكمة الباب العالي ١ جمادى الأولى ١١٩٧ هـ (٤ أبريل ١٧٨٣ م).

- وثيقة 1262 A، باب عالي ٢٣ جمادى الآخرة ١١٧٨هـ (١٨ ديسمبر ١٧٦٤م).
- وثيقة 1312 A، باب عالي ٢٨ ربيع الثانى ١١٨٦هـ (٢٩ يوليو ١٧٧٢م).
- وثيقة 2033 A، باب عالي ١ شوال ١١٦٠هـ (٦ أكتوبر ١٧٤٧م).
- وثيقة 221 A، باب عالي ٢٥ شوال ١١٧٩هـ (٦ أبريل ١٧٦٦م).
- وثيقة 2970 A، باب عالي، ١٢ شوال ١١٥٠هـ (٢ فبراير ١٧٣٨م).
- وثيقة 587 A، باب عالي ١٤ جمادى الأولى ١١٧٩هـ (٢٩ أكتوبر ١٧٦٥م).
- وثيقة 865 A، ٥ جمادى الأولى ١١٩٠هـ (٢٥ فبراير ١٧٧٦م).
- وثيقة A1324، الزاهد ٢٤ جمادى الآخرة ١١٨٠هـ (٢٧ نوفمبر ١٧٦٦م).
- وثيقة 376 B، باب عالي، ١٤ ذى الحجة ١١٩٢هـ (٣ يناير ١٧٧٩م).
- وثيقة 392 B، محكمة الصالحة النجمية، ١٢ شعبان ١٠٩٩هـ (١٢ يونيو ١٦٨٨م).
- وثيقة 463 B، قسمة عربية، ٢٦ ذى الحجة ١١٩٩هـ (٣٠ أكتوبر ١٧٨٥م).
- وثيقة 52 B، قسمة عربية ١٦ الحجة ١١٨٠هـ (٢٤ يوليو ١٧٦٦م).
- وثيقة B50، الباب العالى، ١٤ جمادى الآخرة ١١٨٠هـ (١٧ نوفمبر ١٧٦٦م).
- وثيقة 226 D، القسمة العربية، ١٧ شعبان ١١٩٩هـ (٢٥ يونيو ١٧٨٥م).
- وثيقة D169، محكمة الباب العالى، ١١ صفر ١٢٢٢هـ (٣١ ديسمبر ١٨١٦م).
- وثيقة D193 ، محكمة الزاهد، ١٠ ج ١١٥٣هـ (١ سبتمبر ١٧٤٠م).
- وثيقة D336 ، الصالحة النجمية، ٢٠ شوال ١١٥٣هـ (٨ يناير ١٧٤١م).
- وثيقة D397 ، الباب العالى، ١٠ رجب ١١١٣هـ (١١ ديسمبر ١٧٠١م).
- وثيقة D41 ، الصالح، ١ محرم ١١٣١هـ (٢٤ نوفمبر ١٧١٨م).
- وثيقة D461 ، قسمة عربية، ٢٧ ربيع الثانى ١١٦٣هـ (٥ أبريل ١٧٥٠م).
- وثيقة D68 ، بايى سعادة والخرق ١٥ شعبان ١١٦٦هـ (١٧ يونيو ١٧٥٣م)

- وثيقة G285، محكمة القسمة للعربية، ٥ ذى الحجة ١٤٦٩هـ (١٨٥٦م).
- وثيقة G286، محكمة الباب العالى، ١٤ رجب ١٤٦٦هـ (١٢ نوفمبر ١٧٠٤م).
- وثيقة G417، باب عالى ١١ صفر ١٤٦٣هـ (١٦ يونيو ١٧٦٩م).
- وثيقة K87، ٢ ذى القعدة ١٤٩٦هـ (٣١ يناير ١٥١١م).
- وثيقة M ٤، محكمة الصالح، ١٣ رمضان ١٤٩١هـ (١٥ أكتوبر ١٧٧٧م).
- وثيقة M44، محكمة الديوان العالى، غاية ربيع الآخر ١٤٦٦هـ (٢٦ فبراير ١٦٥٦م).
- وثيقة N ٢، محكمة الباب العالى ١٦ جمادى الآخرة ١٤٩٤هـ (١٩ يونيو ١٧٨٠م).
- وثيقة N ٢٧٩، محكمة الباب العالى، ١٦ جمادى الأولى ١٤٤٦هـ (٢٥ أكتوبر ١٧٣٣م)، هامشها ١٨ جمادى ثان ١٤٩٢هـ (١٤ يوليو ١٧٧٨م).
- وثيقة N ٥٠٨، محكمة الباب العالى، ١٤ شوال ١٤٨٦هـ (٨ يناير ١٧٧٣م).
- وثيقة N ٥١٣، قناطر السباع، ٨ ذى القعدة ١٤٨٣هـ (٥ مارس ١٧٧٠م).
- وثيقة N ٦٧١، محكمة قناطر السباع ٢٨ صفر ١٤٢٥هـ (٦ نوفمبر ١٧٩٠م).
- وثيقة S ١٠، باب عالى ٢٠ محرم ١٤٩٣هـ (٧ فبراير ١٧٧٩م).
- وثيقة S16، محكمة الصالحية النجمية، ١٥ شعبان ١٤٦٥هـ (٢٩ يونيو ١٧٥٢م).
- وثيقة S21، محكمة الباب العالى، ١٥ رجب ١٤٣٣هـ (١٢ مايو ١٧٢١م).
- وثيقة Z ١١١، الصالحية ١٥ محرم ١٤٩٣هـ (٢ فبراير ١٧٧٩م).
- وثيقة Z ٩٢١، محكمة الباب العالى، عدة تواريخ آخرها ٢٢ محرم ١٤٧١هـ (١١ سبتمبر ١٥٦٣م).
- وثيقة Z844، محكمة الباب العالى، ٢٢ شعبان ١٤٨٢هـ (١ يناير ١٧٦٩م).
- وثيقة كنائس ٦، محكمة القسمة للعربية، ٨ رجب ١٤٦٢هـ (٤ يونيو ١٧٤٩م).

ثانياً، المخطوطات:

- نobar دير ميكائيليان: المصور يوحنا القسى (باللغة الأرمنية) (هذا المخطوطة عن حنا الأرمني، أتاحته لـ جمعية أصدقاء الثقافة الأرمنية)

▪ مكتبة الدار البطريركية بالقاهرة:

- مخطوطة ٢٠٤ /٥٠ مقدسة.
- مخطوطة ٧٩ /١٢٤ مقدسة
- مخطوطة ١١٠ /١٨٤ مقدسة
- مخطوطة ٧٠ /١١٨ مقدسة.
- مخطوطة ٢٧٠ /٤٥٨ لاهوت.
- مخطوطة رقم ٣٥٠ /٤١٤ لاهوت.
- أدراج البابا مرقس السابع (١٧٤٥ - ١٧٦٩م)، مخطوطة ٣٢٣ /١٣٤ لاهوت.
- مخطوطة رقم ١٠٣ /٨١٠ طقس.
- مخطوطة ٤٨ تاريخ

▪ مكتبة المتحف القبطي بالقاهرة:

- مخطوطة ٩٥ /٣ مقدسة
- مخطوطة ٩٩ /٢٨ مقدسة
- مخطوطة ٣٠ طقس.
- مخطوطة ٤٧٧ /١٠٥ تاريخ.
- مخطوطة رقم ٢٩٣٢، وهو في الأصل مجموعة وثائق شرعية.

- مكتبة دير الأنبا بولا بالبحر الأحمر:
- مخطوط ١٧ تاريخ
- مكتبة كنيسة أبو سيفين بالقاهرة:
- مخطوط ١٩ طقس
- المكتبة الأهلية بباريس:
- مخطوط ٢٧ عربي (نسخة ميكروفيلمية بالمركز الفرنسيسكاني بالقاهرة)

ثالثاً، المصادر والمراجع المطبوعة:

- أندريه ريمون: الحرفيون والتجار في القاهرة في القرن الثامن عشر؛ ترجمة: ناصر أحمد إبراهيم، باتسی جمال الدين، مراجعة وإشراف: رؤوف عباس، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥ (المشروع القومي للترجمة).
- أوليا جلبي: سياحتهم مصر؛ ترجمة: محمد على عونى، (القاهرة: دار الكتب والوثائق المصرية، ٢٠٠٣)
- بيتر جران : الجنور الإسلامية للرأسمالية ، مصر ١٧٦٠ - ١٨٤٠ ؛ ترجمة: محروس سليمان ، القاهرة، ١٩٩٣.
- تاريخ أبو المكارم (المعروف بتاريخ أبو صالحالأرمني)، الجزء الثاني؛ نشرة الأنبا صموئيل(القاهرة، ٢٠٠٠ م)
- توفيق إسكندر: نوابغ الأقباط ومشاهيرهم في القرن التاسع عشر، ج ٢ (القاهرة، ١٩١٣ م)
- جاك تاجر: أقباط ومسلمون منذ الفتح العربي حتى ١٩٢٧ ، القاهرة: كراسات التاريخ المصري، ١٩٥١
- العبرتى: عجائب الآثار، طبعة الأنوار المحمدية، د.ت.

- جين هاتوای: سياسة الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية؛ ترجمة: عبد الرحمن الشیخ، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣ (المشروع القومى للترجمة)
- ساویرس بن المفع: ترتیب الکهنوت؛ نشرة الأنبا صموئيل، القاهرة، ١٩٩٩ م.
- السنکسار القبطى، نشرة رینيه باسيه، الجزء الثالث؛ إعداد الأنبا صموئيل (القاهرة، ١٩٩٩ م)
- شروق محمد عاشور: أیقونات کنیسة أبو سيفین المؤرخة فی القرن الثامن عشر، رسالة ماجستير غير منشورة ، (كلية الآثار-جامعة القاهرة، ١٩٩٩ م)
- شمس الرئاسة أبو البركات بن كبر: مصباح الظلمة وإيضاح الخدمة، الباب الثامن عشر: "فی الصوم وترتیبه وترتیب أيام البسخة وعيد القيامة"؛ تحقيق وديع أبو الليف الفرنسيسكاني، Studia Orientalia Christiana Collectanea, 34, 2001, p.2
- كامل صالح نخلة: سلسلة تاريخ البابوات بطاركة الكرسى الإسكندرى، الحلقة الخامسة.
- مجدى جرجس: أثر الأراخنة على أوضاع القبط في القرن الثامن عشر، حوليات إسلامية، ٣٤، المعهد الفرنسي للأثار الشرقية، ٢٠٠٠.
- محمد عفيفي: الأقباط في العصر العثماني، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، ٥٤، ١٩٩٢ م)
- مرقس سميكه: دليل المتحف القبطي وأهم الكائنات والأدلة الأثرية، (القاهرة، ١٩٣٠ م).
- نelli حنا: ثقافة الطبقة الوسطى في مصر العثمانية (ق ١٦-ق ١٨)؛ ترجمة: رؤوف عباس، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٣
- يوحنا بن أبي زكريا بن سباع: الجوهرة النفيضة في علوم الكنيسة؛ حققه ونقله إلى اللاتينية الأب فيكتور منصور مستريح الفرنسيسكاني، القاهرة: المركز الفرنسيسكاني للدراسات الشرقية، ١٩٦٦ م.

- Abu al-Makarim, The Churches and Monasteries of Egypt and some neighbouring countries, attributed to Abu salih the Armenian. Ed. And tr. By B. T. A. Evetts, (Oxeord, 1894-95)
- Atalla, Nabil Selim, Coptic Icon , 2 vol., (Barcelona/ Cairo, 1998)
- Atalla, Nabil Selim, Icon in Egypt, (Barcelona/ Cairo, 1996)
- Atalla, Nabil Selim, Illustrations from Coptic manuscripts. (Cairo: Lenhert and landrock, 2000).
- Atiya, Aziz S., A history of eastern Christianity, (London, 1968).
- Bolman, Elizabeth S., (ed), Monastic Visions: Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea, with photographs by Patrick Godeau (Yale University Press and the American Research Center in Egypt, 2002)
- Burmester, O.H.E. Khs., The Egyptian or Coptic Church: A detailed description of her Liturgical services and the rites and ceremonies observed in the administration of her sacraments. (Cairo, 1967)
- Carswell, John, New Julfa: the Armenian churches and other buildings. (Oxford, Clarendon P., 1968)
- Clark, K.W., Checklist of Manuscripts in the Libraries of the Greek and Armenian Patriarchates in Jerusalem Microfilmed for the Library of Congress, 1949-50. (Washington: Library of Congress, 1953)
- Davies, J.G., *Medieval Armenian Art and Architecture : the Church of the Holy Cross, Aght'mar*, with photographs by Anthony Kersting (London: Pindar Press, 1991)
- Davies, J.G., Medieval Armenian art and architecture: the Church of the Holy Cross, Aghtamar, (London: Pindar Press, 1991)
- De Maillet, De Maillet's memoirs of his time in Egypt were published as Description de l'Egypte, contenant plusieurs remarques curieuses sur la geographie ancienne et moderne de ce pais, sur ses monuments anciens, sur les moeurs ... composée sur les mémoires de m. de Maillet ... par m. L'abbé Le Mascrier (Paris : Chez L. Genneau et J. Rollin, fils, 1735).

- den Heijer, Johannes, "Miraculous Icons and their Historical Background," in *Coptic Art and Culture*, Ed. H. Hondelink (Cairo: The Netherlands Institute for Archaeology and Arabic Studies, 1990), pp.89-100.
- Der Nersessian, Sirapie, Agemian, Sylvia, Miniature painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the twelfth to the fourteenth century, (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993)
- der Nersessian, Sirarpie, Armenian art, [translated from the French by Sheila Bourne and Angela O'Shea]. (London: Thames and Hudson, 1978)
- Der Nerssian, Sirapie, *The Armenians* (London: Thames and Hudson, 1969)
- Evelyn-White, Hugh G., *The monasteries of the Wadi 'n Natrûn* (New York: Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition, 1926-[33])
- GABRA, Gawdat, *Coptic Monasteries: Egypt's Monastic Art and Architecture* (Cairo: AUC Press 2002)
- Guirguis, Magdi, "Ibrahim al-Nasikh et la culture copte au XVIIIème siècle," in *Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium: Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies, Leiden, August 27-September 2, 2000*, edited on behalf of the International Association for Coptic Studies (IACS) by Mat Immerzeel and Jacques van der Vliet, with the assistance of Maarten Kerston and Carolien van Zoest *Orientalia Lovaniensia Analecta* 133 (collection) (Leuven ; Dudley, MA : Uitgeverij Peeters en Dep. Oosterse Studies, 2004), pp.939-952
- Guirguis, Magdi, "The Financial Resources of Coptic Priests in Nineteenth-Century Egypt," in *Money, Land and Trade: An Economic History of the Muslim Mediterranean*, Ed. Nelly Hanna (London and New York: I.B. Tauris, 2002), pp.223-243.
- Guirguis, Magdi, "The organization of the Coptic community in the Ottoman period," in *Society and Economy in Egypt and*

the eastern Mediterranean 1600- 1900, Essays in honor of André Raymond, Nelly Hanna and Raouf Abbas eds. (Cairo and New York: The American University in Cairo Press, 2005), pp. 201-216.

- Hill, Stephen, The Early Byzantine Churches of Cilicia and Isauria (Birmingham Byzantine & Ottoman Monographs, Vol 1), (Aldershot [England] ; Brookfield, Vt., USA : Variorum, 1996)
- Hintlian, K., History of the Armenians in the Holy Land. (Jerusalem: St. James, 1976)
- History of the patriarchs of the Coptic Church of Alexandria, known as The History of The Holy Church, by Sawirus ibn Al-Mukaffa, Vol. II, Part I, translated and annotated by Yassa Abd Al-Masih, and O. H. E. Khs-Burmester, publications de La société d'Archéologie Copte, (Le Caire, 1943)
- History of the patriarchs of the Coptic Church of Alexandria, known as The History of The Holy Church, by Sawirus ibn Al-Mukaffa, Vol. II, Part II, translated and annotated by Aziz Suryal Atiya, Yassa Abd Al-Masih, and O. H. E. Khs-Burmester, publications de La société d'Archéologie Copte, (Le Caire, 1948)
- History of the patriarchs of the Coptic Church of Alexandria, known as The History of The Holy Church, by Sawirus ibn Al-Mukaffa, Vol. II, Part III, translated and annotated by Aziz Suryal Atiya, Yassa Abd Al-Masih, and O. H. E. Khs-Burmester, publications de La société d'Archéologie Copte, (Le Caire, 1959)
- History of the patriarchs of the Coptic Church of Alexandria, known as The History of The Holy Church, by Sawirus ibn Al-Mukaffa, Vol. III, Part I, translated and annotated by Anton Khater and O. H. E. Khs-Burmester, publications de La société d'Archéologie Copte, (Le Caire, 1968)
- Immerzeel, Mat, *Coptic Icons. A Reader*, Egyptian-Netherlands Cooperation in Coptic Art Preservation Series, no.2, (Cairo, the Netherland-flemich institute in Cairo, 1992).

- Immerzeel, Mat, Syrian Icons: collection Antoine Touma, (Rotterdam 1997)
- Kapoian-Koumjian, Angèle, *L'Egypte vue par des Arméniens*, (Paris: Editions de la Foundation Singer-Polignac, 1988)
- Kochakian, Garabed, Art in the Armenian Church: Origins and Teaching, (New York : St. Vartan Press, 1995)
- Marcus, Abraham, The Middle East on the Eve of Modernity, (Columbia Univ. Press, New York, 1989)
- Masters, Bruce, Christians and Jews in the Ottoman Arab World, The Roots of Sectarianism, (Cambridge Univ. Press, Cambridge, 2001)
- Mathews, Thomas F. and Sanjian, Avedis K., Armenian gospel iconography: the tradition of the Glajor Gospel, with contributions by Mary Virginia Orna and James R. Russell, (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1991)
- Mathews, Thomas F. and Wieck, Roger S. (eds.), Treasures in heaven: Armenian art, religion, and society. (New York: Pierpont Morgan Library, 1997)
- Morison, Anthoine, *Voyage en Egypte d'Anthoine Morison 1697*, Ed. George Goyan (Cairo: IFAO, 1976)
- Mulock, C. and Langdon, M. T., The icons of Yuhanna and Ibrahim the scribe, (Nicholson and Watson, London, 1946)
- Narkiss, Bezalel, Armenian art treasures of Jerusalem , edited in collaboration with Michael E. Stone; historical survey by Avedis K. Sanjian; managing editor, Alexander Peli; [photography, David Harris]. (New Rochelle, NY: Caratzas Bros., 1979)
- Negev, A., The Inscriptions of Wadi Haggag, Sinai. *Qedem*, 6. (Jerusalem: Institute of Archeology, 1977)
- Niebuhr, M., *Travels through Arabia and other countries in the East performed by M. Niebuhr*, translated by Robert Heron (Edinburgh: R. Morison & Son, 1792)

- Philipp, Thomas, *The Syrians in Egypt, 1725-1975* (Stuttgart: Steiner, 1985)
- Raymond, André, "An Expanding Community: The Christians of Aleppo in the Ottoman Era (16th-18th centuries), in *Arab Cities in the Ottoman Period: Cairo, Syria and the Maghreb* (London: Ashgate, Variorum Reprints, 2002).
- Raymond, Andre, « The Role of Communities in the Administration of Cairo in the Ottoman Period. » In *The State and its Servants: Admnistration in Egypt from Ottoman Times to the Present*, edited by Nelly Hanna, (AUC Press, 1995), p. 32-43.
- Raymond, André, *al-Hirafiyun wa al-tujjar fi al-Qahira fi al-qarn al-thamin 'ashr*, Translated by Nasir Ahmad Ibrahim and Patsi Jamal al-Din, Revised by Ra'uf 'Abbas (Cairo: al-Majlis al-'Ala lil-thaqafa, 2005), vol.2, p.674. [This is a translation of his *Artisans et commerçants au Caire au XVIIIe siècle* (Damas: Institut français de Damas, 1973-1974).]
- Renda, Günsel et al, *A History of Turkish Painting*, 2nd edition (Geneva: Palasar, 1988),
- Sandys, George, *Voyages en Egypte : des années 1611 et 1612*, translated by Oleg V. Volkoff (Cairo: IFAO, 1973)
- Sanjian, A.K., *The Armenian Communities in Syria under Ottoman Dominion*. Harvard Middle Eastern Series, 10. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965)
- Simika, Marcus, Catalogue of the Coptic and Arabic manuscripts in the Coptic Museum, the Patriarchate, the principal Churches of Cairo and Alexandria and the monasteries of Egypt, Vol. II, Fase. I, Cairo, publication of the Coptic Museum, 1942.
- Skalova, Zuzana and Gabra, Gawdat, *Icons of the Nile Valley*, (Cairo: Longman, 2001).
- Skalova, Zuzana, Magdi Mansour and Youhanna Nesim Youssef, "Three Medieval Beam-Icons on Coptic Patriarchal Churches [sic] in Cairo, *Actes du Symposium de fouilles Coptes, Le Caire, 7-9 Novembre 1996* (Cairo, Société d'Archéologie Copte, 1998), pp.101-112.

- Sonnini [de Manoncour], Charles Nicholas Sigisbert, *Travels in upper and lower Egypt: undertaken by order of the old government of France* tr. from the French by Henry Hunter (London: Printed for J. Debrett, 1800, republished Westmead, Farnborough: Gregg International, 1972)
- Stone, M. E., "The Greek Background of Some Sinai Armenian Pilgrims and Some Other Observations." *Mediaeval Armenian Culture*. Eds. M.E. Stone and T.J. Samuelian. Chicago: Scholars Press, (1983): 194-202.
- Stone, M. E., and Narkis, B., *Armenian Art Treasures of Jerusalem*. Jerusalem: Masada, 1979.
- Stone, M. E., Ervine, R. and Stone N., eds., *The Armenians in Jerusalem and the Holy Land*. Hebrew University Armenian Series, 4.(2002): Leuven, Peeters.
- Stone, M. E., *The Manuscript Library of the Armenian Patriarchate in Jerusalem*. Jerusalem: St. James Press, 1969.
- Stone, Nira, *The Kaffa Lives of the Desert Fathers : A Study in Armenian Manuscript Illumination* (Lovanii : In aedibus Peeters, 1997)
- Thomson, R.W., "A Seventh-Century Armenian Pilgrim on Mount Tabor." *Journal of Theological Studies* 18 (1967): 27-33.
- Tribe, Tania C., "Icon and Narration in Eighteenth-Century Christian Egypt: The Works of Yuhanna Al-Armani Al-Qudsi and Ibrahim Al-Nasikh," *Art History* vol. 27, no. 1, (2004).
- Tuğlacı, Pars, *Armenian churches of İstanbul* (İstanbul : Pars Yayın Ltd., 1991)
- Vansleb, J. M., *Histoire de l'eglise d'Alexandrie: fondée par S. Marc* (Paris, 1677).
- Wansleben, Johann Michael, *The Present State of Egypt : or, A New Relation of a Late Voyage into the Kingdom, Performed in the Years 1672 and 1673*, translated by M. D., B. D. (London: John Starkey, 1678; reprinted Westmead: Gregg International Publishers, 1972).

وصف الصور

- A١ موضع الصورة: السيد المسيح (الجالس على العرش البانتوكراتور)
المكان: المتحف القبطى بالقاهرة
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمنى
التوقيع: تصوير الحقير إبراهيم ويوحنا الأرمنى
التاريخ: ١٤٦٤ للشهداء (١٧٤٩م)
- A٢ موضع الصورة: السيدة العذراء والطفل، وأعلاها القيامة
المكان: دير مار جرجس بحاره زويلة - القاهرة
رسم: حنا الأرمنى
التوقيع: "عمل الحقير حنا الأرمنى ١١٧٣"
التاريخ: ١١٧٣ هـ (١٧٥٩-١٧٦٠م)
- A٣ موضع الصورة: السيدة العذراء والطفل، محاطة بعشر صور
تسجل حياة العذراء
المكان: الكنيسة المعلقة، مصر القديمة
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمنى
التوقيع: "عمل إبراهيم وحنا القدس"
التاريخ: ١١٧٣ هـ (١٧٦٠م)

A⁴ موضوع الصورة: رئيس الملائكة غبريا
المكان: كنيسة العذراء بحارة زويلة، القاهرة
رسم: يوحنا الأرمني
التوقيع: "عمل الحقير حنا الأرمني"
التاريخ: ١٢٢ هـ - (١٧٥٨-١٧٥٩ م)

A⁵ موضوع الصورة: إبراهيم وإسحاق ويعقوب
المكان: كنيسة العذراء قصرية الريحان، مصر القديمة
رسم: يوحنا الأرمني
التوقيع: "عمل يوحنا الأرمني"
التاريخ: ١٤٩٧ ش (١٧٨١ م)

A⁶ موضوع الصورة: القديس باسيليس
المكان: المتحف القبطى بالقاهرة
رسم: يوحنا الأرمني
التوقيع: "عمل الحقير حنا الأرمني"
التاريخ: ١٢٤ هـ - (١٧٦٠-١٧٦١ م)

A⁷ موضوع الصورة: القديس مرقوريوس (أبو سيفين)
المكان: كنيسة أبو سيفين، مصر القديمة
رسم: يوحنا الأرمني
التوقيع: "عمل الحقير حنا الأرمني"
التاريخ: ١٤٨٨ ش، ١١٨٦ هـ (١٧٧٢ م)

A⁸ موضوع الصورة: القديس مار مينا
المكان: كنيسة العذراء، قصرية الريحان مصر القديمة
رسم: يوحنا الأرمنى
التوقيع: "عمل الحقير حنا الأرمنى ١١٩٤"
التاريخ: ١١٩٤هـ / ١٤٩٧ش (١٧٨٠م)

A⁹ موضوع الصورة: القديس إيسيندروس وأبواه وأخته وأمه
المكان: دير مارمينا، فم الخليج، مصر القديمة
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمنى
التوقيع: غير موقعة
التاريخ: ١٤٦١ش (١٧٤٥م)

A¹⁰ موضوع الصورة: مار بنهام السريانى
المكان: دير مارمينا، فم الخليج، مصر القديمة
رسم: حنا الأرمنى
التوقيع: "عمل الحقير حنا كرابيد الأرمنى القدسى"
التاريخ: ١١٩٦هـ / ١٧٨٢م

A¹¹ موضوع الصورة: القديس برسوم العريان
المكان: كنيسة العذراء قصرية الريحان، مصر القديمة
رسم: يوحنا الأرمنى
التوقيع: "عمل الحقير حنا الأرمنى فى ١١٩٤"
التاريخ: ١١٩٤هـ (١٧٧٩م)

A12 موضع الصورة: القديسان تكلاهيمانوت وأبو نفر
المكان: كنيسة أبو سيفين، مصر القديمة
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمني
التوقيع: "تصوير الحقير إبراهيم ويوحنا الأرمني"
التاريخ: ٤٧١ ش (١٧٥٥م)

B1 - موضع الصورة: السيد المسيح
المكان: دير مارمينا، فم الخليج، مصر القديمة
رسم: يوحنا الأرمني
التوقيع: "تصوير الحقير حنا الأرمني ١١٨٦ عربي"
التاريخ: ٤٨٩ هـ / ١٧٧٣ ش (١٧٧٣م)

B2 - موضع الصورة: السيدة العذراء
المكان: دير مارمينا، فم الخليج، مصر القديمة
رسم: حنا الأرمني
التوقيع: غير موقعة
التاريخ: (١٧٧٣م)

B3 - موضع الصورة: رئيس الملائكة غبريل
المكان: دير مارمينا، فم الخليج، مصر القديمة
رسم: حنا الأرمني
التوقيع: غير موقعة
التاريخ: (١٧٧٣م)

B4 - موضوع الصورة: يوحنا المعمدان
المكان: دير مارمينا، فم الخليج، مصر القديمة
رسم: هنا الأرمني
التوقيع: غير موقعة
التاريخ: (١٧٧٣م)

C1 - موضوع الصورة: متى الإنجيلي
المكان: دير مارمينا، فم الخليج، مصر القديمة
رسم: هنا الأرمني
التوقيع: غير موقعة
التاريخ: (١٧٧٣م)

C2 - موضوع الصورة: لوقا الإنجيلي
المكان: دير مارمينا، فم الخليج، مصر القديمة
رسم: هنا الأرمني
التوقيع: غير موقعة
التاريخ: (١٧٧٣م)

C3 - موضوع الصورة: مرقس الإنجيلي
المكان: دير مارمينا، فم الخليج، مصر القديمة
رسم: هنا الأرمني
التوقيع: غير موقعة
التاريخ: (١٧٧٣م)

C4 - موضوع الصورة: مئى الإنجيلى
المكان: دير مارمينا، فم الخليج، مصر القديمة، شرقية مذبح كنيسة
مارجرجس العلوية
رسم: حنا الأرمنى
التوقيع: "عمل الحقير حنا الأرمنى القدسى المصرى"
التاريخ: ١٨٦ هـ (١٧٧٣ م)

D1 - موضوع الصورة: العائلة المقدسة (تفصيل من لوحة A3)
المكان: الكنيسة المعلقة، مصر القديمة
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمنى
التوقيع: "عمل إبراهيم ويوحنا القدسى"
التاريخ: ١٧٣ هـ (١٧٦٠ م)

D2 - موضوع الصورة: السيدة العذراء والطفل
المكان: كنيسة العذراء حارة زويلة، القاهرة
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمنى
التوقيع: "عمل إبراهيم وحنا الأرمنى"
التاريخ: ٤٥٩ إش (١٧٤٤-١٧٤٣ م)

D3 - موضوع الصورة: رئيس الملائكة ميخائيل
المكان: المتحف القبطى بالقاهرة
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمنى
التوقيع: عمل إبراهيم ويوحنا الأرمنى"
التاريخ: ١٦٤ هـ (١٧٥١ م)

D4 - موضوع الصورة: القديسة بربارا
المكان: كنيسة القديسة بربارا، مصر القديمة
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمني
التوقيع: "عمل الحقير إبراهيم ويونا"
التاريخ: ١٤٦٢ ش (١٧٤٦ م)

E1 - موضوع الصورة: القديس مار جرجس
المكان: كنيسة العذراء، الدمشيرية، مصر القديمة
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمني
التوقيع: "تصوير الحقير إبراهيم ويونا الأرمني"
التاريخ: ١٤٦٩ ش (١٧٥٣ م)

E2 - موضوع الصورة: القديس مار مينا
المكان: دير مارمينا، فم الخليج، مصر القديمة
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمني
التوقيع: "عمل إبراهيم ويونا الأرمني"
التاريخ: غير مؤرخة

E3 - موضوع الصورة: القديس مار بقان الجندي
المكان: كنيسة العذراء، قصرية الريhan، مصر القديمة
رسم: حنا الأرمني
التوقيع: "عمل الحقير حنا الأرمني القدسى ١١٩٤ عرابى"
التاريخ: ١٤٩٧ ش / ١١٩٤ هـ (١٧٨١ م)

E4 - موضوع الصورة: القديس بطر

المكان: دير مارمينا، فم الخليج، مصر القديمة

رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمني

التوقيع: "عمل الحقير إبراهيم ويونا ارمني"

التاريخ: ١٤٦١ش (١٧٤٥م)

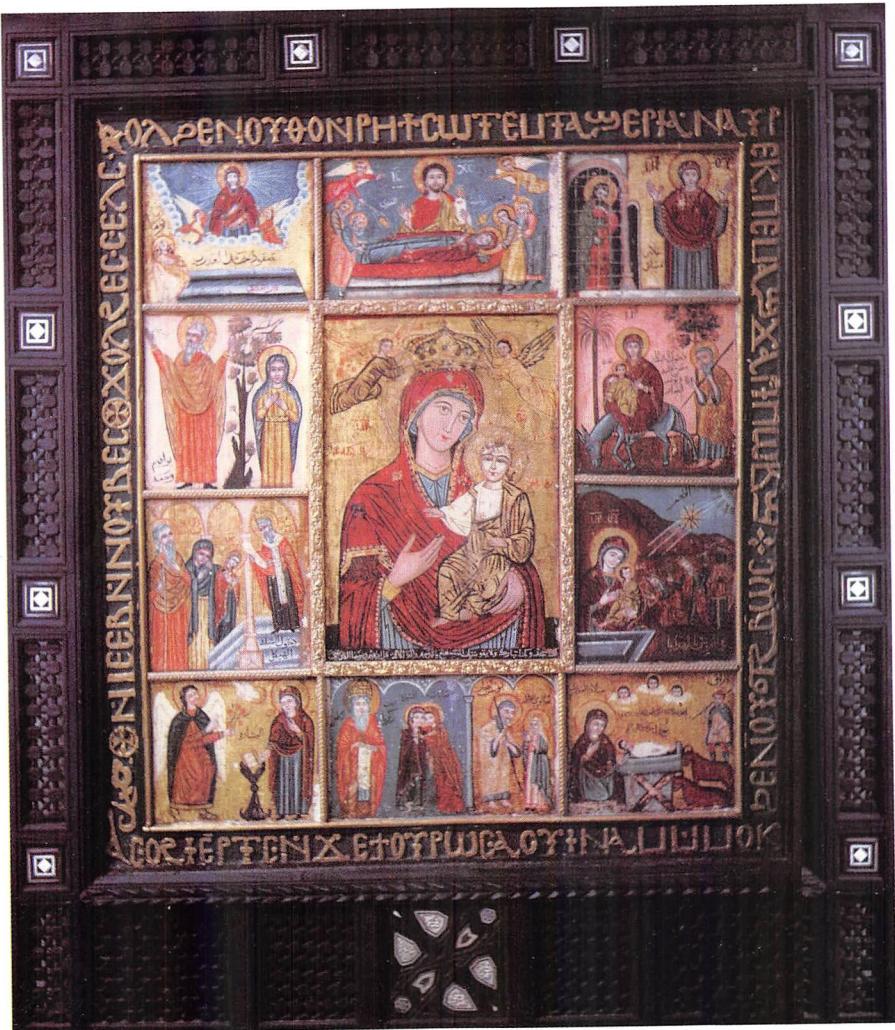
الصـور



السيد المسيح (الجالس على العرش البانتوكراتور) ١٧٤٩م
رسم: إبراهيم الناصح وحنا الأرمني



السيدة العذراء والطفل، وأعلاها القيامة، ١٧٥٩ - ١٧٦٠ م، رسم: حنا الأرمنى



السيدة العذراء والطفل، محاطة بعشر صور تسجل حياة العذراء، ١٧٦٠م،
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمني



رئيس الملائكة غبرיאל، ١٧٥٨-١٧٥٩ م، رسم: يوحنا الأرمني



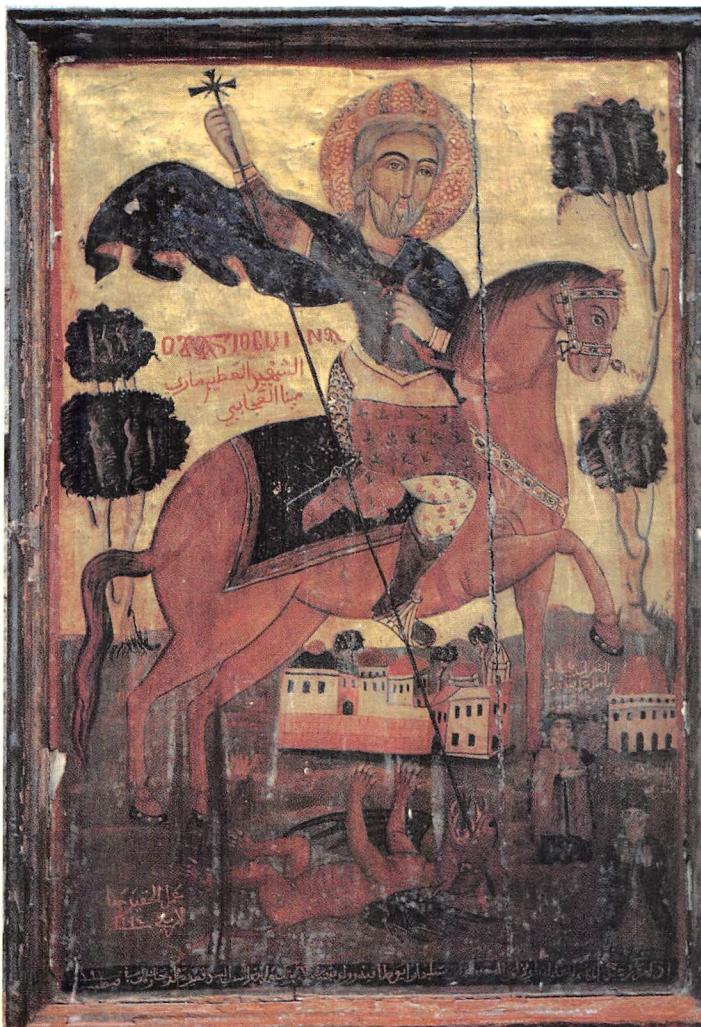
إبراهيم وإسحاق ويعقوب، ١٧٨١ م، رسم: يوحنا الأرمني



القديس باسيليدس، المتحف القبطي بالقاهرة، ١٧٦٠-١٧٦١ م، رسم: يوحنا الأرمنى



القديس مرقوريوس (أبو سيفين)، ١٧٧٢ م، رسم: يوحنا الأرمنى



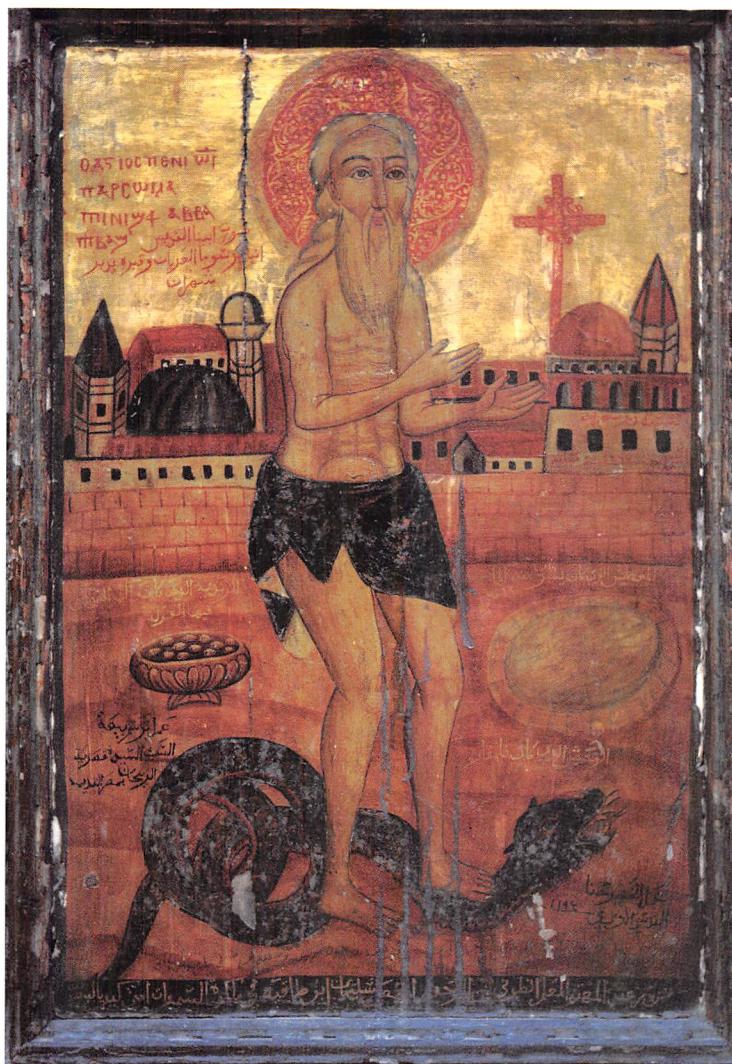
القديس مار مينا ، ١٧٨٠ م، رسم: يوحنا الأرمنى



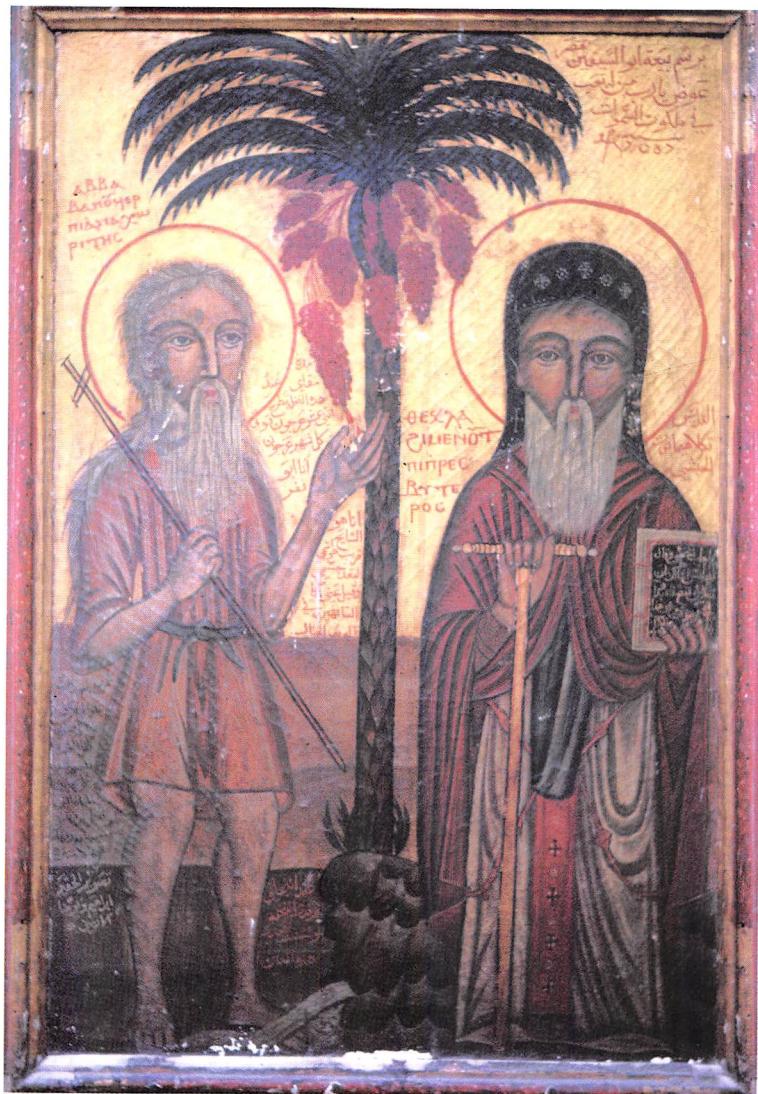
القديس أيسيدورس وأبوه وأخته وأمه، رسم: إبراهيم الناسخ وحناالأرمنى



مار بهنام السريانى، ١٧٨٢ م، رسم: حناالأرمنى



القديس برسوم العريان، ١٧٧٩ م، رسم: يوحنا الأرمني



القديسان تكلاهيمانوت وأبو نفر ١٧٥٥ م، رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمني



السيدة العذراء، ١٧٧٣ م، رسم: حنا الأرمني



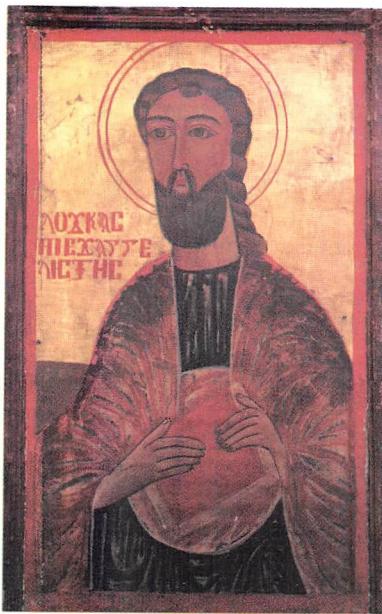
السيد المسيح، ١٧٧٣ م، رسم: يوحنا الأرمني



يوحنا المعمدان، ١٧٧٣ م، رسم: حنا الأرمني



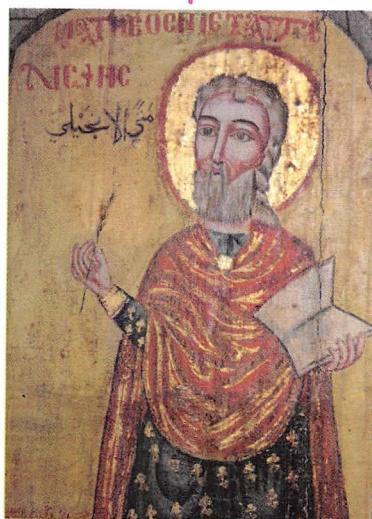
رئيس الملائكة غبريل، ١٧٧٣ م، رسم: حنا الأرمني



لوقا الإنجيلي، ١٧٧٣ م، رسم: حنا الأرمني



متى الإنجيلي، ١٧٧٣ م، رسم: حنا الأرمني



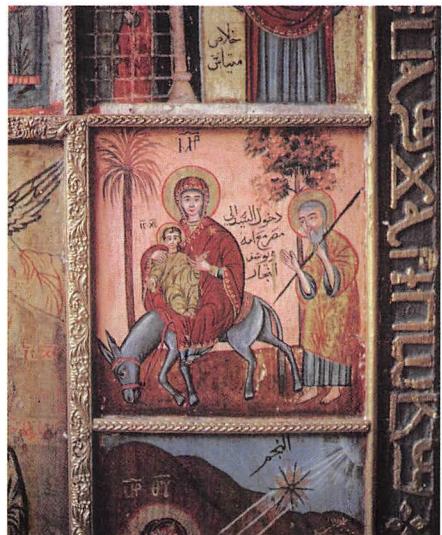
متى الإنجيلي، (رسم جداري)، ١٧٧٣ م
رسم: حنا الأرمني.



مرقس الإنجيلي، ١٧٧٣ م، رسم: حنا الأرمني



السيدة العذراء والطفل، ١٧٤٣-١٧٤٤م،
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمني



العائلة المقدسة (تفصيل من لوحة رقم ١٧٦٠ A ٣)
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمني



القديسة بريارا، ١٧٤٦م،
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمني



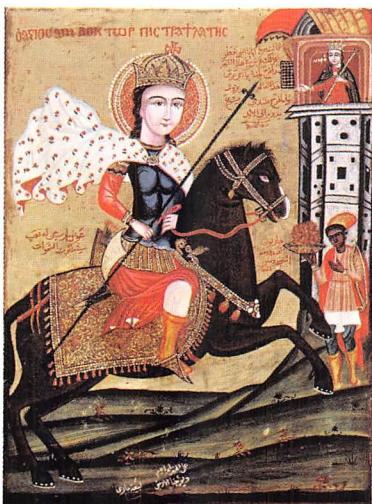
رئيس الملائكة ميخائيل، ١٧٥١م،
رسم: إبراهيم الناسخ وحنا الأرمني



القديس مار مينا .د.ت.
رسم: إبراهيم الناسخ و حنا الأرمني



القديس مار جرجس، ١٧٥٣ م،
رسم: إبراهيم الناسخ و حنا الأرمني



القديس بقطر، ١٧٤٥ م،
رسم: إبراهيم الناسخ و حنا الأرمني



القديس مار بفام الجندي، ١٧٨١ م،
رسم: حنا الأرمني

كشاف عام

- إبراهيم الناسخ : ٥، ٣١، ٣٥، ٤٤، ٤٣، ٦٣، ٦٤، ٦٥،
٦٠، ١٢٣، ١٢٢، ١١٥ - ١١١، ١١٠، ١٠٩
١٨٧، ١٨٥، ١٤٥ - ١٣٢، ١٤٠، ١٢٨
١٩٢ - ١٩٠، ١٨٨

- إبراهيم بن نقولا الصايغ : ٧٦
- إبراهيم جوهرى : ٦١، ٩٤، ١٢٩ - ١٢٥، ١٣١
- ابن الترجمان (انظر موسى بن عيسى بن يونس) : ٧٤
- أبو سيفين (القيس) : ٤٣، ٤٤، ٦١، ١٨٦
- أحد الزيتونة : ٤٦
- أحد الشعانيين : ٤٦
- أحمد بن مصطفى جلبي (أمير) : ٩٧
- أرتين (أروتين، أورتين) بن حنا الأرمنى : ٨٩، ٩٠
- أرتين كرابيد : ٩٢، ١٠٦
- أرخن، أراخنة (أعيان) : ٢١، ٥٣ - ٧٩، ٦٠، ٩٤
- إستانبول : ٤٣، ٤٧، ٤٨، ٥٠، ٥٢، ٧٢ - ٧٩
- الأسلوب الفنى : ٤٣، ٦٥
- أعمال معدنية : ١٣٨

- الإنتاج الفنى : ٨٧ ، ٣٧ ، ١٠ ، ٩
- أندريه ريمون : ٩٥ ، ٧٨ ، ٤٨ ، ٣٨
- أنستاسى الرومى : ١٣٠
- أنطونى (أسقف جرجا) : ٤٠
- أنطونى ابن القمح سليمان أبو طاقية : ١٢٤
- أوليا جلبي : ١٠٣
- بهرى ملان : ١٣١
- بدر الجمالى : ٧٠
- برسوم الخشاب بن داود : ١٣٢
- برسوم العريان (القديس) : ١٨٧ ، ٤٤
- بطرس الجاولى (البطرييرك) : ٨١
- بطرس سعد الخناني : ٦٤
- بهزاد : ١٠٣
- بيتر جران : ٢٨
- تاج الدولة بraham الأرمنى : ٧١
- تادرس المشرقى (القديس) : ٤٤
- تحفة بنت تادرس : ٩٤ ، ٩١
- التقويم الغريغورى : ٤٠

- تكلا هيمانوت (القديس) : ١٨٨ ، ٤٤
- توماس فيليب : ٤٩
- جاسبار : ٧٦ ، ٧٣
- جاك جيراجوسيان : ٥
- جبران بن يسطس : ٩٣
- جرجس أبو منصور الطوخي : ٥٩
- جرجس بن سيداروس (المعلم) : ٦٠
- جرجس بن ميخائيل الفيضاوى : ١٣٥ ، ٦٢
- جرجس بن يوحنا الأرمنى : ١٠٧ ، ٩١ ، ٩٠ ، ٨٨
- جرجس توما الأرمنى : ١١٠
- جرجس جوهري (المعلم) : ١٣١ ، ٩٤ ، ٦١
- جرجس صليب (النقاش) : ١٦١ ، ١٥٨ ، ١٣٧ ، ١١٤ ، ١٠٦ ، ٩٢
- جرجس فانوس (المعلم) : ١٣٥ ، ٦٢
- جرجس يوسف السروجى (المعلم) : ١١٠ ، ٦٠
- جورج المنير (القديس) : ٧٠
- حارة الإفرنج : ٨٩
- حارة الروم : ١٧ ، ٥٩ ، ١٠٢ ، ١١٠ ، ١١٣ (هامش ٨٦)
- حارة الشيخ الرملى : ١٦٣ ، ١٥٤ ، ٩٠

- حارة النصارى : ٨٩، ٨٠
- حارة زويلة : ١٧، ٥٩، ١٢٨، ١٢١، ١٠١، ٨٠، ٧٤، ١٣٣، ١٤١
- حجاب الهيكل : ١٢٨
- حلب : ٤٣
- الحملة الفرنسية : ١٢٤، ٧٨، ١٨
- هنا المصور الشامي : ٦٣، ١٠٢
- هنا أليوب : ١٣٨، ١١٤
- هنا بن يوسف كركور : ٩١، ١١٤، ١٣٨
- هنا هاروت الأرمني : ١١٠
- خشادور بن أرتين كارابيد : ٩١، ١٠٦، ١٥٩
- خط الشيخ الرملى : ٩١، ٨٩
- خط قنطرة سنقر : ٧٥، ٧٤
- خليل باشا : ٥٠
- دار الضربخانة : ٨٩
- دار الوثائق القومية : ٧، ٢٢، ٧٤
- دميانة (القديسة) : ٦٢، ١٣٥
- دميانة بنت جرجس عنبر : ١٦١، ١٥٨، ٨٩، ١٦٠
- الدهان : ٩٧، ٩٨

- دواد (القدس) : ٦٤
- دير أبو رويس (القاهرة) : ٣٠
- دير أبو مقار (وادي النطرون) : ٣١
- الدير الأبيض : ٧٠
- دير السريان (وادي النطرون) : ٧٥ ، ٧٠
- دير الملك غبريا (الفيوم) : ٥٨
- دير الميمون : ٥٨
- دير أثبا أنطونيوس (البحر الأحمر) : ٧٥
- دير أثبا بولا : ١٢١ ، ١١٠ ، ٦٠
- دير برسوم العريان (المعصرة) : ٥٨
- دير جركيس (القدس)، انظر أيضاً: دير مار يعقوب (القدس) :
٩٤ ، ٧٦ ، ٨١ ، ٩٠ ، ٧٣
- دير سانت كاترين : ٣٦
- دير مار جرجس للبنات (مصر القديمة) : ٥٩
- دير مار مينا (مصر القديمة) : ٦٠ ، ٧٥ ، ٨٠ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١١٣ ، ١٤١ ، ١٢٢ - ١٩١
- دير مار يعقوب (القدس) : انظر دير جركيس
- ديك أبيض : ٦٢

- رزق بن عطا الله : ١٠٨
- الرسام : ٣٥، ٥٣، ١٣٩، ١٢٩، ١٠٩ - ١٠٤، ١٠١، ٩٥ - ٩٠
- رسامون مسلمون : ١٤٨، ٩٩
- رسوم جدارية : ٢١، ٣٢، ٥٢، ٥٨، ٥١، ٦١، ٧٠، ١٠١، ١٣٢، ١٣٠، ١١١
- الرشيد أبو زكري (القس) : ١٠٢
- سنتية بنت إبراهيم بن جرجس : ٧٥
- سجلات المحاكم : ٢٢، ٧٠، ٧٤، ٨٧، ٩٥
- سركيس (البطريريك الأرمني) : ٧٢
- السريان : ٧٢، ٨٠، ٧٤، ١٣١
- سلطان القبط : ١٢٦ (هامش ٢٠٦)
- سوريا : ٦٩، ٣٥، ٤٤، ٣٤
- سوريان أبو المنا المصور : ٦٣، ١٠٢
- سوزانا سكالوفا : ٣١، ١٤٠
- شرقية المذبح : ٩٦، ١١٣، ١٠١ - ١١٩، ١٣٢، ١٤١
- شروق محمد عاشور : ١١٣
- صليب بن أرتين كارابيد : (انظر خشادور)
- صليب عبد المسيح (المعلم) : ١٢٤

- صوفية بنت عازر بن بولس : ٩٣
- ظريفة بنت جرجس : ٩٤
- عائلة أبو المنا : ٦٣
- عازر بن بولص : ١٥٧، ١٠٩، ٩٠
- عاشق سيلان بن جرجس (المعلم) : ١٦٤، ١٦٣، ١٥٧، ٩٣، ٩٠
- عبد الرحمن الجبرتى : ١٢٦
- عبد خزام البياضى : ١٢٥، ٩٤
- العمل الأسرى : ١٣٧
- عيسى بن تادرس الأرمنى : ١٩٠
- غبرياں (رئيس الملائكة) : ١٨٨، ٦٢، ١٢٨، ١٨٦، ٥٨
- غريغوريوس الثاني (البطريرك الأرمنى) : ٧٠
- فانسليب : ٣٠، ٩٠
- فريسينة بنت تادرس : ١٥٣، ٨٨، ١٥٣
- قاضى القضاة : ١٢١
- القاهرة : ١١ - ١١، ١٤، ١٧، ٢٠، ٢٢، ٣١، ٣٣، ٣٨، ٣٩، ٥٨، ٧٥، ٧٦، ٧٨، ٨١، ٨٣، ٧٩، ٩٢، ٩٥، ١٢١، ١٠٠
- القدس : ١٨، ٣٣، ٣٤، ٤٧، ٣٥، ٧٦، ٧٣، ٧٧، ٨١، ٨٩، ٩٢، ١٤٦، ١٤٥
- القنس : ١٠٣، ١٠٥، ١٠٨، ١٠٩

- كاثوليك : ٤٠ - ٤٢
- كريت : ٣٥
- كشاف الأوقاف : ٢٢
- الكنائس الخلقدونية : ٤٥
- كنيسة العذراء قصرية الريحان (مصر القديمة) : ١٢١، ١٢٣، ١٣٣
١٩١، ١٨٦، ١٨٧
- كنيسة أبو سرجة (مصر القديمة) : ١٢٨، ١٣٣
- كنيسة أبو سيفين (مصر القديمة) : ٢٧، ٣١، ٥٧، ١١٢، ١١٣
١٨٨، ١٨٦، ١٧٣، ١٣٧ - ١٢١
- الكنيسة الأرمنية : ٤٥ - ٤٧، ٧٠
- استقلاليتها في القرن الثامن عشر : ٧٤، ٧٦، ١٤٧
- موقعها من الآيقونات : ٤٦، ٥٢، ٥٣، ١٤٧
- تنظيمها الداخلي : ٧٤، ٧٨
- كنيسة العذراء الدمشيرية (مصر القديمة) : ١٢١، ١٣٣، ١٩١
- كنيسة العذراء العدوية (المعادى) : ٦٢
- كنيسة العذراء المعلقة (مصر القديمة) : ٢٧، ٥٩، ٦٠، ١٠٧
١٣٩، ١٣٨، ١٣٥، ١٢١، ١١٥، ١١٢
- كنيسة العذراء بحارة زويلة : ٨٣، ٨٠، ٧٤، ٩١، ١٠١
١٢١، ١٢٨، ١٣٣، ١٤١، ١٨٦، ١٩٠

- كنيسة العذراء، بحارة الروم : ١٠٢ ، ٥٩
- الكنيسة الغربية : ٤٢ ، ٤٠ ، ٣٤
- الكنيسة القبطية : ١١ ، ١٣ ، ١٥ ، ٣٠ ، ٣٤ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٤٠
- الكنيسة القديمة بربارا (مصر القديمة) : ١٩١ ، ١٣٣ ، ١٢٥
- الكنيسة الكاثوليكية : ٤٠
- الكنيسة اللاتينية : ٣٤
- كنيسة الملك ميخائيل القبلى (مصر القديمة) : ٦٠
- كنيسة بابلون الدرج (مصر القديمة) : ٦٠
- كنيسة روما : ٤٢ ، ٤٠
- كنيسة مار جرجس (مصر القديمة) : ١٣٣ ، ٥٩
- كنيسة مار جرجس العلوية بدير مار مينا (مصر القديمة) : ٩٦ ، ١٠١ ، ١٢٧ ، ١٣١ ، ١٩٠
- كنيسة مار مينا (فم الخليج) : ١٤١ ، ١٢٨ ، ١٢٥ ، ٨٠ ، ٨٠
- كنيسة يوحنا المعمدان والملك ميخائيل (دير الأنبا بولا بالبحر الأحمر) : ١٢١ ، ٦٠ ، ١١٠
- لطف الله يوسف (المعلم) : ٦٠
- اللغة الأرمنية : ٧١ ، ٨٣ ، ١١٢ ، ١٢٠
- مادلينا بنت جركس العتابى : ٨٩

- مار بهنام السريانى (القديس) : ١٣١، ١٨٧
- مار جرجس (القديس) : ٤٤، ٨٣، ١٠٢، ١٢٢، ١٣٨، ١٩١
- ماريا الأرمنية (القديسة) : ٧١
- مانى : ١٠٣
- مجمع خلقدونية : ٤٥
- المحاكم الشرعية : ٩، ١٠، ٢١، ٧٠، ٧٣، ٧٤، ٧٧
- ، ٨٧، ٨٢، ٩٢، ٩٣، ٩٥، ١٠١، ١٠٤، ١٥٣، ١٥٧، ١٦١
- محكمة الباب العالى : ٢٢
- محكمة القسمة العربية : ٢٢، ١٥٣، ١٥٧، ١٦١
- محكمة بابى سعادة والخرق : ١٥٤
- محكمة جامع الصالح : ١٢٤، ٢٣
- محمد بن قلاوون، الناصر : ٧٢
- محمد كدك كتخدا مستحفظان (الأمير) : ٥٩
- مراد كتخدا مستحفظان (الأمير) : ٥٩
- مرزا القصبجى : ٧٥
- المصور : ٩ - ١١، ١٤، ٩٦، ٦٣ - ١٠١، ١٣١، ١٤٨
- المقريزى : ٨٠، ١٠٠
- مقصورة : ٦٢، ١٣٨، ١٣٥، ١٣٩

- منقريوس بن إبراهيم (المعلم) : ٦٢
- منقريوس خير الله : ١٢١
- منكشة بنت يوحنا الأرمنى : ٨٨، ٩١، ١٥٣، ١٥٨، ١٦١، ١٦٣ - ١٦٤
- موسى بن عيسى بن يونس : ٧٤
- ميخائيل (رئيس الملائكة) : ١٩٠، ١٢٢
- ميخائيل (المصور) : ٦٣
- ميخائيل منقريوس (المعلم) ١٢٢، ١٢١
- الميرون : ٢٩ - ٣٢، ٤٥، ٥٢
- ناظر كنيسة (بير) : ٩٤، ٧٦، ٣٠، ١٢٦ - ١٢٠، ١٣٢
- ناسخ، نساخ : ٦٤، ٦٣، ٦١
- نسيم بن حنا الصايغ : ٩٤
- النقاش، انظر أيضًا: الرسام، الدهان : ٩٠، ٩٢، ٩٥ - ١٠٥، ١١٢، ١١٤، ١١٣، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٧، ١٥٨، ١٦١
- نللى حنا : ٥، ٦، ٢٨
- نوبار دير ميكائيليان : ١١٢، ١٢٠
- نيروز نوار (المعلم) : ١٠٨
- ورتيد : ٨٢، ٨٠، ٧٦، ٧٣
- وكالة آفاش الصغرى : ٩٣، ١٥٧

- وكالة الجاولى : ٩٣
- يؤانس الثالث عشر (البطريرك) : ٧١
- يحيى (البطريرك) : ٧٧ ، ٧٦
- اليعاقبة : ٨٠ ، ٧٤ ، ٧٢
- يعقوب الساعاتى : ٨٠
- يعقوب بن يوحنا الأرمنى : ١٥٥ ، ١٥٣ ، ٩١ ، ٨٨
- يوحنا أبو مصرى (المعلم) : ٥٩
- يوحنا المعمدان (القديس) : ١٨٩
- يوساب الأبح (اسقف) : ٤١ ، ١١٣ (هامش ٢٠٦)
- يوسف كركور : ٩١
- يونس المصور : ١٠٢

المراجعة اللغوية : عبد الرحمن حجازى
الإشراف الفنى : أنجى جورج

