جامعة بنها
كلية الآداب

مجلة كلية الآداب

مجلة دورية علمية محكمة

رحلة العائلة المقدسة إلى مصر على النسيج القبطي: دراسة مقارنة

إعداد
إيمان عبد العزيز
كلية الآداب – جامعة كفر الشيخ

المجلد ٦٠ اكتوبر ٢٠٢٣
https://jfab.journals.ekb.eg/

المستخلص :

يُعَدُّ النسيج القبطي أحد المجالات المهمة التي برع فيها الفنان القبطيّ، والتي تتجلى فيها السمات المميزة لهذا الفن وتجعله فنًّا فريدًا ومختلفًا عن فنون مصر في المراحل التاريخية السابقة والتالية. وتتضح إحدى السمات المهمة للفن القبطيّ– ولنظيره ومعاصره البيزنطيّ– في الارتباط الواضح بين الفنّ وبين الديانة المسيحية بعد الاعتراف بها في الإمبراطورية الرومانية في مطلع القرن الرابع الميلاديّ، ثم جعلها الديانة الرسمية الوحيدة المعترف بها قرب نهايته. ويتجلى هذا الارتباط من ناحية في الدلالات الدينية للعديد من الرموز الفنية التي استعان بها الفنان القبطيّ للتعبير عن أفكاره ومعتقداته، ومن ناحية أخرى في موضوعات العهديْن القديم والجديد التي صورها على قطع النسيج.

وتُعَدُّ رحلة العائلة المقدسة إلى مصر أحد الموضوعات الدينية التي اهتم الفنان القبطيُّ بتصويرها على أعماله الفنيَّة من منحوتات، وأيقونات، ولوحات مصورة، وقطع عاجية، وعلى النسيج. وتهتم هذه الدراسة بمشاهد رحلة العائلة المقدسة إلى مصر التي وصلت إلينا مصورة على النسيج وتهدف إلى المقارنة بينها لتوضيح أوجه التشابه والاختلاف بين القطع وبعضها بعضًا. كذلك فإنَّها تسعى بقدر الإمكان إلى تحديد زمن هذه القطع، وتوضيح المراكز الفنية التي تنتمي إليها. ويتضح من الدراسة أن المشاهد تصور رحلة الذهاب والعودة، وأنها ترجع على الأرجح إلى مصر العليا وإلى القرن الخامس والسادس الميلاديّ.

الكلمات المفتاحية: الفن القبطيّ، فن النسيج القبطيّ، رحلة العائلة المقدسة، الفن البيزنطيّ، الرموز القبطية.

مقدمة :

كان الاعتراف الرسميُّ بالمسيحية والمسيحيين في عصر الإمبراطور قسطنطين (Constantine) في أوائل القرن الرابع الميلاديّ، ثم تحول عاصمة الإمبراطورية الرومانية من مدينة روما في وسط إيطاليا إلى مدينة بيزنطة (Byzantium) المطلة على البحر الأسود في شمال شرق اليونان قرب منتصف هذا القرن، إيذانًا بمرحلة جديدة في تاريخ الإمبراطورية وتاريخ شرق البحر المتوسط بشكل عام، هي مرحلة العصر البيزنطيّ. لقد اهتم الإمبراطور قسطنطين بهذه المدينة اهتمامًا كبيرًا، وأعاد بناءها عام ٣٣٠م حتى أنها اشتهرت بعد ذلك بأنَّها مدينة روما الجديدة (Nova Roma)، ونُسبت إليه بعد ذلك فأصبحت تُعرف باسم كونستانتينوبوليس (Constantinpolis) أو مدينة قسطنطين– القسطنطينية كما تُعرَف باللغة العربية.[١] وقد شهدت هذه المرحلة تحولات حضارية وثقافية كبرى تتضح معالمها في كافة جوانب الحياة، ومن أهمها الفن، الذي أطلق عليه بعد ذلك التاريخ اسم الفن البيزنطيّ، نسبة إلى المدينة التي أصبحت بعد ذلك عاصمة الجزء الشرقيّ من الإمبراطورية وأهم من العاصمة القديمة روما ذاتها. وفيما يتعلق بمصر فإنّه يُطلَقُ على الفنّ الذي ظهر فيها عندئذٍ اسم الفن القبطيّ (Coptic Art)، نسبة إلى الاسم القديم للبلاد ذاتها 'أيْجيبتوم/أيْجوبتوم' (Aegyptum) وإلى سكانها.

وبهذه الكيفية فإنَّنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ كلًّا من الفنين البيزنطيّ والقبطيّ وُلِد من رحم الديانة الجديدة المعترف بها حديثًا آنذاك، وإنهما ارتبطا بها ارتباطًا وثيقًا. ولا

---

[١] عن هذه الأحداث بشكل عام: A. H. M. Jones, *Constantine and the Conversion of Europe* (London, 1948), 68-102. وكذلك: A. Vasilliev, *History of the Byzantine Empire* (Madison, 1952), 51-52.

يتجلَّى ذلك الارتباط فقط في الموضوعات الدينية والعقائدية الجديدة والمختلفة عن عقائد المراحل السابقة التي اهتم الفنان بتصويرها في تلك المرحلة، مثلما أنَّه لا يقتصر كذلك على الرمزية والرموز التي استخدمها في تلك الآونة لتوضيح رسالته للمشاهد. إنَّه يتعدى ذلك إلى الأسلوب الفنيّ الذي لجأ إليه الفنانون في تصويرهم للأشخاص، وإلى الاهتمام الواضح بالزخارف واستخدامها بكثرة لملء الفراغات، على عكس ما كان يفعل الفنانون في المراحل السابقة.[١] وبطبيعة الحال فإنَّ ذلك لا يعني أنّ الفنان البيزنطيّ والقبطيّ كانا يسيران دائمًا على نفس الخطوط أو حتى متوازيين؛ حيث إنَّه كانت لكل منهما شخصيته المستقلة، وانعكس ذلك على أعمالهما الفنية. وهكذا فإنَّه يمكننا القول إنّ فنّ النسيج، بالمقارنة بالفسيفساء البيزنطية– على سبيل المثال، يكادُ يكونُ فنًّا قبطيًّا بامتياز، بالنظر إلى الخبرة الطويلة للمصريين في صناعة النسيج واهتمام الفنان القبطيّ بهذا المجال كوسيلة من وسائل التعبير عن أفكاره ومعتقداته بعد الاعتراف بالمسيحية. وكانت رحلة العائلة المقدسة إلى مصر أحد الموضوعات التي اهتم الفنان القبطيّ بتصويرها في العديد من أعماله الفنية من منحوتات وأيقونات ولوحات جدارية وعاجية ونسيج.[٢] وتركز هذه الدراسة على مشاهد هذه الرحلة في قطع النسيج التي وصلت إلينا، وتهدف إلى المقارنة بين تلك القطع ووضعها في ترتيب تاريخيٍّ، وتحديد المدارس الفنية التي تنتمي إليها.

---

[١] كما يوضح: C. H. Read, *A Guide to the Early Christian and Byzantine Antiquities in the Department of British and Medieval Antiquities*- The British Museum (London, 1921), 16-17.

[٢] انظر: Mary Missak Kupelian, "The Journey of the Holy Family in Egypt and its Representations in Coptic Art and Christian Heritage," *IAJFTH* 6 (2020), 66-94. التي تدرس أيضًا مسار الرحلة المقدسة في مصر.

وأول ما نلاحظه في هذا السياق هو أنّ الإشارة الوحيدة إلى هذه الرحلة وردت في الإصحاح الثاني في إنجيل متَّى: "(١٣) وَبَعْدَمَا انْصَرَفُوا، إِذَا مَلاَكُ الرَّبِّ قَدْ ظَهَرَ لِيُوسُفَ فِي حُلْمٍ قَائِلاً: «قُمْ وَخُذِ الصَّبِيَّ وَأُمَّهُ وَاهْرُبْ إِلَى مِصْرَ، وَكُنْ هُنَاكَ حَتَّى أَقُولَ لَكَ. لأَنَّ هِيرُودُسَ مُزْمِعٌ أَنْ يَطْلُبَ الصَّبِيَّ لِيُهْلِكَهُ« (١٤) فَقَامَ وَأَخَذَ الصَّبِيَّ وَأُمَّهُ لَيْلاً وَانْصَرَفَ إِلَى مِصْرَ. (١٥) وَكَانَ هُنَاكَ إِلَى وَفَاةِ هِيرُودُسَ. لِكَيْ يَتِمَّ مَا قِيلَ مِنَ الرَّبِّ بِالنَّبِيِّ الْقَائِلِ: «مِنْ مِصْرَ دَعَوْتُ ابْنِي«." ويشير الإنجيل ذاته بعد ذلك بآيات قليلة إلى عودة السيدة العذراء بالسيد المسيح بعد استقرار الأوضاع في فلسطين: "(١٩) فَلَمَّا مَاتَ هِيرُودُسُ، إِذَا مَلاَكُ الرَّبِّ قَدْ ظَهَرَ فِي حُلْمٍ لِيُوسُفَ فِي مِصْرَ (٢٠) قَائِلاً: «قُمْ وَخُذِ الصَّبِيَّ وَأُمَّهُ وَاذْهَبْ إِلَى أَرْضِ إِسْرَائِيلَ، لأَنَّهُ قَدْ مَاتَ الَّذِينَ كَانُوا يَطْلُبُونَ نَفْسَ الصَّبِيِّ« (٢١) فَقَامَ وَأَخَذَ الصَّبِيَّ وَأُمَّهُ وَجَاءَ إِلَى أَرْضِ إِسْرَائِيلَ. (٢٢) وَلكِنْ لَمَّا سَمِعَ أَنَّ أَرْخِيلاَوُسَ يَمْلِكُ عَلَى الْيَهُودِيَّةِ عِوَضًا عَنْ هِيرُودُسَ أَبِيهِ، خَافَ أَنْ يَذْهَبَ إِلَى هُنَاكَ. وَإِذْ أُوحِيَ إِلَيْهِ فِي حُلْمٍ، انْصَرَفَ إِلَى نَوَاحِي الْجَلِيلِ. (٢٣) وَأَتَى وَسَكَنَ فِي مَدِينَةٍ يُقَالُ لَهَا نَاصِرَةُ، لِكَيْ يَتِمَّ مَا قِيلَ بِالأَنْبِيَاءِ: «إِنَّهُ سَيُدْعَى نَاصِرِيًّا«."[١]

ويتضح من ذلك أنّ يُوسُفَ النجَّار كان مرافقًا للسيدة العذراء في رحلة الذهاب إلى مصر والعودة منها، وهو الأمر الذي اهتم الفنان بتوضيحه، كما سنرى. ومع ذلك فإنَّ هناك بعض الروايات التي تذكر أنَّ شخصية أخرى تُدعَى سالومي (Salome) كانت بصحبة السيدة العذراء ويوسف النجار في أثناء الرحلة، وإن كان الدليل على ذلك يأتينا من بعض المصادر والمشاهد المتأخرة.[٢]

---

[١] جلال أحمد أبوبكر، الفنون القبطية، القاهرة، ٢٠١١م، ١٠. راجع كذلك: Derek Krueger, "Mary at the Threshold: The Mother of the God as Guardian in Seventh-Century Palestinian Miracle Accounts," in *The Cult of the Mother of God in Byzantium,* ed. Leslie Brubaker and Mary B. Cunningham (London, 2011), 28.

[٢] انظر: Richard Bauckham, "Salome the Sister of Jesus, Salome the Disciple of Jesus, and

الأمر الآخر الذي نلاحظه على مشاهد الرحلة أنَّها تمثل أحد الموضوعات المرتبطة على وجه التحديد بالسيدة العذراء والتي تشتمل على مشاهد البشارة، وزيارة السيدة العذراء لابنة خالتها إليزابيث (Elisabeth)/ إليصابات، وميلاد السيد المسيح، وبشارة الراعي، وتبجيل رجال الدين 'الماجيين' الفرس للسيد المسيح، وتقديم السيد المسيح للمعبد، وتتويج السيدة العذراء. وبهذا الكيفية فإنّ كافة هذه الموضوعات التي تتجلى فيها السيدة العذراء ترتبط بشكل أساسيٍّ بطفولة السيد المسيح، تمييزًا لها عن الموضوعات الخاصة به، والمرتبطة به بعد بعثته، والتي يظهر فيها سواءً بمفرده أو مع شخصيات أخرى، من قبيل مشاهد العشاء الأخير– على سبيل المثال.[١]

وأخيرًا فإنّ مشاهد الرحلة التي أدرسها هنا موجودة– فيما يمكننا الوصول إليه من قطع منشورة من النسيج القبطيّ– على أربع قطع نسيج من نوع نسيج القباطي،[٢] المتناثرة في عددٍ من المتاحف العالمية. إحدى أهم هذه القطع توجد حاليًّا في متحف مدينة كفر الشيخ، وهي القطعة التي أثارت انتباهي في المقام الأول، وشجعتني على دراسة الموضوع. وتوجد القطعة الثانية في متحف بروكلين (Brooklyn) في نيويورك، الذي حصل عليها ضمن مجموعة من القطع الأثرية هدية من الدكتورة ليليان ماكلوف (Lillian Maclove). أما القطعتان الثالثة والرابعة فتوجدان ضمن المجموعة الشهيرة

---

the Secret Gospel of Mark," *Novum Testamentum* 33 (1991) 254-275, esp. 262-263.

[١] Beth Williamson, *Christian Art: A Very Short Introduction* (Oxford, 2004), 25.

[٢] عن تسمية النسيج بالقباطي: سعاد ماهر محمد وحشمت مسيحه جرجس، منسوجات المتحف القبطي: الجناح الجديد، القاهرة، ١٩٥٧م، ١٥. وعن كيفية إعداد هذا النسيج، انظر: Aziz S. Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7 (New York, 1991), 2217

من النسيج القبطيّ والبيزنطيّ الموجودة في متحف بوديه (Bode Museum) في برلين (Berlin).

أولًا: مشهد كفر الشيخ

لا تزودنا اللوحة الموضوعة إلى جوار قطعة النسيج في متحف كفر الشيخ (شكل ١) بقدرٍ كبير من المعلومات عن المكان الذي وصلت إلينا منه، ولا عن ظروف اكتشافها. إنها تذكر أنَّ قطعة النسيج معدة من الصوف والكتان، وأنَّ تاريخها يرجع إلى القرنين الثامن والتاسع الميلاديّ. وعلى الرغم من ذلك فإنّ الوصف محقٌّ في أنّ هذه القطعة فريدة من نوعها، بالمقارنة بالقطع الأخرى– كما سأوضح في الفقرات التالية. وبالإضافة إلى ذلك، فإنَّنا نعرف أنَّها نُقِلَت إليه من المتحف القبطيّ حيث كانت مسجلة تحت الرقم الموجود بالصورة (١٠٥١٧)، وحيث كانت موجودة حتى تم تطوير المتحف وافتتاحه عام ٢٠٢٠م. لقد أشار إليها حشمت مسيحة في وصف مختصر لها ولقطعة أخرى في المتحف القبطيّ، فيما يُعدُّ أول نشرٍ موثقٍ لها في حوليات وزارة الآثار المصرية عام ١٩٥٨م، حيث يذكر أنَّ مقاساتها ٣٣سم×٣١م.[١]

وتوجد صورة العائلة المقدسة هنا في دائرة تتوسط قطعة النسيج (*orbiculus*/roundel). ومع ذلك فإنّ هذه الدائرة موجودة داخل مربع. وقد جعل الفنان إطار الدائرة وإطار المربع من نفس اللون وجعلهما يلتقيان في جزء كبير من أضلاع المربع، وملأ زوايا المربع بمثلثات داخلها عناقيد عنب. وتتصدر السيدة العذراء المشهد وحول رأسها هالة بيضاء، حاملة السيد المسيح، وهي على ظهر الحمار الذي يتجه إلى اليمين. وتظهر السيدة العذراء في وضع ثلاثيّ الأبعاد حيث تلتفت برأسها إلى

(١) Hishmat Messiha, "Two Coptic Textiles," *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 55 (1958), 143, pl. II.

اليسار وهي تمسك اللجام بكلتا يديها، وإن كانت تتخذ وضعًا أقرب إلى الأمامية، بحيث إنّ قدميها يتدليان في الجانب الذي يواجه المشاهد، فيما يصفه الباحثون عادة بأنَّه 'وضع الركوب الأنثوي' (Stelle de Femme).[١]

ويسير خلف السيدة العذراء هنا في المشهد شخصان غير واضحين تمامًا، يمثلان، كما هو معروف في الروايات التي تشير إلى الرحلة، يوسف النجار وسالومي. ويمثل هذا المشهد، كما سبقت الإشارة، الموضوع المركزي في القطعة التي تشتمل أيضًا على بعض الصور الموجودة في شريط دائريٍّ يحيط بالمربع الأوسط، والموجود بدوره داخل المربع الكبير الذي يضم المشهد الرئيسيّ. وهكذا، فإنَّه يمكن تأكيد أنّ هذه القطعة– من حيث ترتيب الأشكال فيها داخل مربعات– تتشابه مع العديد من قطع النسيج التي وصلت إلينا من القرن السادس والموجودة في متحف اللوفر، وإن كانت تختلف من حيث إنّ النساج في حالة قطعتنا هذه رتب الأشكال المحيطة بالمربع الأوسط في إطار دائريٍّ، وملأ الزوايا الخالية في زوايا المربع الكبير أيضًا بمثلثات تشتمل على زخارف نباتية.[٢]

[١] انظر: Thomas F. Mathews, *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art* (Princeton, 1993), 43 الذي يعرِضُ أيضًا لبعض المشاهد البيزنطية من منحوتات وغيرها.

[٢] انظر: Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2225

(شكل ١): مشهد كفر الشيخ (نقلًا عن: Kupelian, *fig.* 9)

و فيما عدا تحديد شخصية السيدة العذراء التي تحمل السيد المسيح متصدرة المشهد على ظهر الحمار، وخلفها يوسف النجار، فإنّ مسألة تحديد هوية بقية الشخصيات أمرٌ لا يخلو من مشكلات. ويلاحظ هذه المشكلة حشمت

مسيحه ذاته عندما يذكر أنّه: "يقف خلفهما شخصان، أحدهما يوسف. وحول المشهد يوجد قديسان، حول رأسهما هالتان، وبعض الشخصيات الأخرى."[١] ومن ناحية أخرى فإنّ بقية الدراسات التي أشارت إلى القطعة تركز في مجملها على موضوعها بشكل عام، وكونه رحلة العائلة المقدسة، دون أن تعرض للأسلوب الفنيّ أو للشخصيات التي تتضمنها، أو حتى تناقش تاريخها والمركز الفنيّ الذي يمكن نسبتها إليه.[٢]

ثانيًا: مشهد بروكلين

يقتصر المشهد الموجود في قطعة متحف بروكلين في نيويورك (شكل ٢) على العائلة المقدسة وسط دائرة موجودة داخل مربع يشبه الموجود وسط قطعة النسيج الموجودة في متحف كفر الشيخ.[٣] وبالنظر إلى حجم القطعة الذي يبلغ ١٠.٨×١٢.٤سم، وإلى شكل أطرافها، فإنَّه يمكننا ترجيح أنها كانت في الأصل تتوسط قطعة أخرى أكبر، بحجم القطعة السابقة، ولكنه تم اجتزاؤها منها، ربما لأنّ حالة بقية القطعة كانت مهترئة. والقطعة– كما هو الحال في قطعة كفر الشيخ– معدة أيضًا من الصوف، ووفقًا للمعلومات المرفقة معها فإنَّ القائمين على المجموعة في متحف بروكلين يؤرخونها بالقرن الخامس والسادس الميلادي.

(١) Messiha, "Two Coptic Textiles," 143: "Behind them are two figures, one of them is Joseph. This scene is flanked by two saints with halloes and other figures."

(٢) على سبيل المثال: Kupelian, "The Journey of the Holy Family in Egypt," 82-84; Stephen J. Davis, "Fashioning a Divine Body: Coptic Christology and Ritualized Dress," *The Harvard Theological Review* 98 (2005), 349.

(٣) يسرني هنا أن أشكر السيدة كاثي زوريك–دوليه (Kathy Zurek-Doule) بمتحف بروكلين التي زودتني بصورة واضحة للقطعة، وببعض المعلومات الموجودة في أرشيف المتحف.

(شكل ٢): مشهد بروكلين (نقلًا عن: www.brooklynmuseum.org.)

و بطبيعة الحال، فإنَّه ينطبق على هذه القطعة ما ينطبق تقريبًا على كافة القطع التي ندرسها هنا، بل وفي حقيقة الأمر على آلاف قطع النسيج الموجودة في متاحف العالم، من حيث جهلنا بظروف اكتشافها بل والغرض منها. وكما يلاحظ استيفن ديفيز فإنّ: "الحالة المجتزئة/المهترئة من الحفظ غالبًا ما لا

تتيح للباحثين استرجاع السياق والوظيفة الأصلية. وينجم عن ذلك أنَّه من الصعب علينا في بعض الأحيان أن نحدد ما إذا كان الغرض من قطعة نسيج بعينها أن تكون للزينة أو لغرضٍ طقسيٍّ (كأن تكون ستارة في كنيسة أو مفرش على مذبح)، أو أنَّها كانت في الأساس قطعة من رداءٍ لشخص ما."[١] ومع ذلك، فإنَّه يمكن التخمين بشكل مبدئيٍّ– في حالتنا هذه– أنّ هذه القطعة، والقطعة السابقة في متحف كفر الشيخ، وربما أيضًا أن الأمر ذاته ينطبق على بقية القطع التي تصور مشهد رحلة العائلة المقدسة، كانت في الأساس ترتبط بغرضٍ دينيٍّ، وهو أمر سأعود لمناقشته بتفصيل أكبر بعد مناقشة بقية القطع.

ومع ذلك، فإنّ أول ما يستلفت الانتباه عند مقارنة المشهد المركزي في قطعة كفر الشيخ ومشهد بروكلين هو التشابه الشديد والواضح بينهما، والذي يجعل منهما نسخة كاملة من الأخرى، بحيث إنّه يمكن القول بأنّ وجه الاختلاف الأساسيّ بينهما يتمثل في اتجاه الشخصيات في المشهد، وكونه معكوسًا في مشهد بروكلين – فبينما تتجه السيدة العذراء إلى اليمين في مشهد كفر الشيخ (شكل ١)، فإنّها تتجه يسارًا في المشهد الثاني في بروكلين (شكل ٢). وفي الحقيقة فإنّ التشابه الشديد بين المشهدين المركزين يجعلنا نخمن أنّ بقية القطعة المفقودة في حالة بروكلين كانت تتشابه مع نظيرتها التي ما تزال متبقية في قطعة حالة كفر الشيخ. وتتمثل جوانب التشابه الأساسية في المشهدين في أنّ الشخصيات هي ذاتها في الحالتين، وفي ترتيب عناصر المشهد والألوان، بالإضافة إلى الأسلوب الفنيّ. ربما أنَّه يمكننا هنا التغاضي عن بعض التفاصيل البسيطة والدقيقة، والمتمثلة على سبيل المثال في أنّ اللجامين اللذين تمسك بهما السيدة العذراء أكثر وضوحًا في حالة مشهد كفر الشيخ، ولكن التشابه الواضح في بقية الجزئيات الأخرى– بدءًا من ملابس السيدة العذراء وكيفية احتضانها للسيد المسيح، والوضع

[١] Davis, “Fashioning a Divine Body,” 338.

الجانبي للركوب، مرورًا بالشخصيتين الموجودتين خلفها، وانتهاء بكيفية تصوير ذيل الحمار، تجعلنا نؤكد أننا هنا أمام عملين فنين ينتميان إلى نفس المدرسة الفنية، إن لم يكن نفس الفنان، وأننا أيضًا أمام عملين يرجعان إلى المرحلة الزمنية ذاتها.

ثالثًا: مشهدا برلين

تصور القطعتان الموجودتان في متحف الدولة في برلين (شكل ٥، ٦)- كما يُجمع الباحثون- رحلة العائلة المقدسة إلى مصر.[١] وكما هو الحال مع قطعة بروكلين، فإنّ لدينا هنا فقط المشهد الأوسط الذي يمثل- بطبيعة الحال- الجزء المركزيّ من قطعة أكبر لم تصل إلينا بقيتها، ويتمثل التفسير الواضح هنا في الحالة المهترئة الغالبة على القطعتين، وإن تبقى جزءٌ من الزخارف التي كانت تحيط بالمشهد المركزي في الجانب الأيسر لإحدى القطعتين. وبالإضافة إلى ذلك فإنّ هناك وجه تشابه آخر بين هاتين القطعتين وبين القطعتين السابقتين في كفر الشيخ وبروكلين، يتمثل في أنّ اتجاه المشهد في إحدى القطعتين يختلف عن اتجاهه في الأخرى. وفيما عدا ذلك فإنّ أحد جوانب الاختلاف الأساسية بين قطعتي برلين والقطعتين السابقتين هو أنّ المشهد الرئيسي يضم السيدة العذراء والسيد المسيح فقط- وأن السيد المسيح يبدو هنا كبير الحجم نسبيًّا.

[١] على سبيل المثال: Kupelian, "The Journey of the Holy Family in Egypt," 82-84; Stephen J. Davis, "Fashioning a Divine Body: Coptic Christology and Ritualized Dress," *The Harvard Theological Review* 98 (2005), 349.

(شكل ٣): قطعة رقم ٤٦٦٧ (نقلًا عن: Davis, *fig.* 11)

(شكل ٤): قطعة رقم ٤٦٦٣ (نقلًا عن: Kupelian, *fig.* 10

ومن ناحية أخرى فإنّ الحالة المهترئة لإحدى القطعتين في برلين، كما هو واضح، لا تتيح لنا مجالًا كبيرًا للمقارنة الدقيقة بينهما في العديد من التفاصيل. فالقطعة الثانية (شكل ٤) تآكل منها ما يقرب من ثلثها السفلي في الجانب الأيمن الذي يشتمل على غالبية جسم الحمار. ومع ذلك فإنَّه تبقى من جسم السيدة العذراء والسيد المسيح ما يتيح لنا أن نقارن بينهما، ولدينا من الإطار المحيط بالمشهد ما يسمح بالمقارنة أيضًا بين نوع الزخارف الموجودة. كذلك فإنَّه يمكننا تأكيد أنّ الإطار الدائري المحيط بما تبقى من القطعة كان يوجد في الأصل في إطار مربع، كما هو الحال في مشهدي كفر الشيخ وبروكلين. ويتضح ذلك من بقايا الشكل المربع الموجودة على يسار القطعة الأولى، والتي يتضح منها أنّ بقية الزخارف المحيطة بالمشهد المركزي كانت تقتصر في مجملها على زخارف هندسية ونباتية، إذا كان لنا أن نعمم على أساس ما تبقى لدينا من هذا الإطار في هذا الجانب فقط. وأخيرًا فإنَّه يمكننا تأكيد أنه قد تم نسج القطعتين بواسطة مركز يتشابه في أسلوبه الفني مع أسلوب القطعتين السابقتين، إن لم يكن نفس المركز الفنِّي.

رابعًا: الموضوع والتاريخ والمركز الفنِّي

موضوع كافة هذه القطع كما يتضح من المناقشة السابقة هو رحلة العائلة المقدسة إلى مصر التي شكلت أحد الموضوعات الدينية التي اهتم الفنانون بتصويرها في العديد من الأعمال المختلفة في الفنّ البيزنطيّ والقبطيّ. وكما لاحظت كوبيليان فإنّ الاحتفال بالرحلة المقدسة كان أحد الأعياد الصغرى في الكنيسة القبطية في مصر.[١] ويتضح من هذه القطع أنَّ النسيج القبطيّ لم يكن بعيدًا عن المجالات الفنية الأخرى من منحوتات ولوحات مصورة وأيقونات ولوحات عاجية وغيرها فيما يتعلق بمشاهد الرحلة المقدسة. ومع ذلك فإنَّه يمكننا ملاحظة أنّ القطع الأربعة التي تمت مناقشتها هنا تعكس معالجة خاصةً للموضوع، من حيث إنّها تنقسم إلى مجموعتين، وأن وجه الاختلاف الأساسيّ يتمثل في أنّ اتجاه الرحلة في قطعتين من اليمين إلى اليسار، بينما هو في القطعتين الأخريين، اللتين تمثلان في حقيقة الأمر نسختين متماثلتين إلى حدٍّ كبير، هو من اليسار إلى اليمين. وفي كلتا الحالتين وضع الفنان رمزًا في خلفية المشهد، ربما للمساعدة أيضًا على توضيح الأمر.

وبطبيعة الحال فإنّ هذا التفاوت يتطلب تفسيرًا. وبالنظر إلى حالة القطع والكيفية التي وصلت إلينا بها، وكذلك بالنظر إلى أننا لا نعرف الكثير عن الغرض الذي أُعدَّت لأجله، فإنّ أي تفسير يعتمد بالضرورة على القطع ذاتها. وهنا فإنّ التفسير الذي يتبادر للذهن– لأول وهلة– هو أنّ الفنان أراد بالتفاوت في الاتجاه الذي تسير فيه العائلة المقدسة أن يوضح ما إذا كان المشهد يصور رحلة المجيء إلى مصر أو العودة منها إلى فلسطين. وفي هذه الحالة فإنّ الأمر يتطلب تحديد اتجاه الرحلة في كل مشهدٍ على حدة، وما إذا كان المشهد يصور رحلة الذهاب أم العودة. وأول ما نلاحظه هنا هو أننا نفتقر إلى الخلفية التي تساعدنا على تحديد ما يقصده الفنان، والتي كانت تساعد

[١] Kupelian, "The Journey of the Holy Family in Egypt," 90.

المشاهد في الوقت ذاته على فهم مشهد بعينه. وفي الحقيقة فإنّ الرمز الموجود في خلفية المشهد، والمختلف في حالة قطعتين عن القطعتين الأخريين، لا يساعد كثيرًا على ذلك. ويتمثّل أحد الحلول في أن نحاول تفسير المشهد من منظور يأخذ في الاعتبار وضع القدس الجغرافي في فلسطين، وأن نقول إنّ مشهد المجيء إلى مصر هو المشهد الذي يتجه فيه الأشخاص إلى اليسار، وأنّ اتجاه مشهد العودة هو إلى اليمين.

وربما يؤكد ذلك ما نعرفه من الاتجاه الذي يسير فيه السيد المسيح في العديد من اللوحات وهو يدخل القدس (شكل ٥) ويسير فيه باتجاه يمين المشهد. إحدى هذه اللوحات تأتينا من مصر وهي من القرن السادس الميلادي، وموجودة الآن في برلين. ويظهر السيد المسيح هنا وهو جالس في مواجهة المشاهد وحوله الحواريون في هيئة ملائكة، وهو يرفع يده ليحيى مستقبله. ومن الطريف أن نلاحظ أنَّه يركب الحمار في وضع جانبيٍّ بالكيفية التي تركبه بها السيدة العذراء.[١]

[١] انظر: Mathews, *The Clash of Gods*, 41 ولاحظ تعليقه على وضع السيد المسيح. قارن كذلك مشهد التابوت الذي يشير إليه ماتيوز أيضًا، ويعرض صورة مشابهة في الاتجاه ذاته، وإن كان السيد المسيح يركب الحمار فيه بالوضع المعتاد، وهو في وضع جانبيٍّ تمامًا (p.40, *fig.* 21).

ومع ذلك، فإنَّه يجب بطبيعة الحال أن نحاول تحديد السياق الذي أُعدِّت له هذه القطع والذي يمكن أن يفسر أيضًا اتجاه الشخصيات في القطعتين. لقد اقترح مسيحه أنّ قطعة كفر الشيخ كان لأجل أن تزينَ قميصًا. ومن ناحية أخرى يلاحظ ديفيز أنَّه كان من الأمور الشائعة فيما بين القرن الخامس والسابع الميلاديّ أن يحج الناس إلى الأماكن التي توقفت عندها السيدة العذراء في مصر الوسطى والعليا، ويرجح أنَّه ربما كان من الشائع أيضًا أن يشتري الحجيج الذين يزورون هذه الأماكن في مصر (وربما أيضًا الأماكن المقدسة في فلسطين ذاتها) ملابس عليها مشاهد هذه الرحلة؛ لكي تذكرهم بها وربما أيضًا لكي تعكس إحساسهم هم أنفسهم، وهم يمرون بما مرت السيدة العذراء في رحلتها.[١] ولكن مسيحه وديفيز لم يكونا يعرفان أنّ القطع التي يتحدثان عنها تشكل فقط جزءًا من مجموعة وأن هناك مشهدًا آخر مقابلٌ للقطع التي يتحدثون عنها، أو على الأقل فإنّ الأخير لم يحاول الربط بين القطع وبعضها بعضًا.

(شكل ٥): لوحة برلين (نقلًا عن: Mathews, *fig.* 22)

وبالنظر إلى قطعة كفر الشيخ وقطعة بروكلين متجاورتين، أو وكلٌّ منهما تواجه الأخرى، يمكننا أيضًا أن نؤكد أنهما صممتا في الأساس بحيث توضعان متقابلتين على ستارةٍ لمذبحٍ على سبيل المثال. وفي الحقيقة فإنّ هناك ما يدعم هذا الاقتراح في قطعة

[١] Davis, "Fashioning a Divine Body," 349, with note 23.

نسيج قباطي في القدس (925.70) وقطعة أخرى مشابهة في متحف الدامبارتون– أوكس (Dumbarton Oaks) في واشنطن (BZ 1943.8) تصور كل منهما فارسين، ولكنهما تصورانهما وهما يسيران في اتجاهين معاكسين (شكل ٦، ٧، على الترتيب). لقد درست جنيفر بول القطعتين واستطاعت إثبات أنهما كانا يزينان الطرف السفلي لستارة كانت تزين أبواب أحد المنازل في أواخر العصور القديمة، واقترحت لهما تاريخًا القرن الذي شهد فتح العرب لمصر.[١] وفي الحقيقة فإنَّه يمكننا تأكيد الأمر ذاته بالنسبة للقطع التي ندرسها هنا– من حيث الغرض الذي تم إعدادها لأجله.

(١) Jennifer L. Ball, "Rich Interiors: The Remnant of a Hanging from Late Antique Egypt in the Collection of Dumbarton Oaks," in *Catalogue of the Textiles in the Dumbarton Oaks Byzantine Collection*, ed. Gudrun Bühl and Elizabeth Dospěl Williams (Washington, DC, 2019), https://www.doaks.org/resources/textiles/essays/ball.

(شكل ٦): قطعة القدس **(نقلًا عن:** Ball, *fig.* 11)	**(شكل ٧): قطعة واشنطن** **(نقلًا عن:** Ball, *fig.* 1)

النقطة الأخيرة في هذا السياق تتعلق بقطعة كفر الشيخ التي تتشابه جزئيًّا مع إحدى قطعتي برلين– من حيث إنَّ بقايا الأخيرة تعرفنا ببقية القطعة ككل. ويتضح هنا أنّ وصف لوحة متحف كفر الشيخ لها بأنَّها قطعة فريدة هو وصفٌ محقٌّ، بالنظر إلى الأشكال المصورة عليها، بالمقارنة بقطعة برلين التي تحتفظ بجزءٍ صغير من الإطار الكبير المحيط بالمشهد والذي كان يحتوي على مجرد زخارف نباتية وهندسية. لقد وضع الفنان في قطعة كفر الشيخ في الإطار المحيط بالمشهد الرئيسيّ العديد من الشخصيات ووضع في الزوايا أشكالًا حيوانية.

وهنا أيضًا فإنّ لدينا وصف مسيحة لهذا للقطعة، الذي يقول فيه إنّ المشهد الأوسط يشتمل على السيدة العذراء والسيد المسيح، ويوسف النجار و"شخصية أخرى،" وإنّ الإطار المحيط بالمشهد يشتمل على قديسين و"شخصيات أخرى."[١]

(شكل ٨): صفحة إنجيل (نقلًا عن: الأنصاري، شكل ٦١)

(١) Messiha, "Two Coptic Textiles," 143: "Virgin Mary with Jesus Christ as a child are riding on an ass; behind them are two figures, one of them is Joseph. This scene is flanked by two saints with halloes and other figures."

وبطبيعة الحال فإنّ الأمر:
يحتاج إلى ما هو أكثر من ذلك في
ضوء الرواية القائلة بأنّ سالومي المربية صحبت العائلة، وأنّ هناك العديد من الأعمال الفنية الأخرى التي يمكن أن تساعد على تحديد هوية الأشخاص. وعلى سبيل المثال، فإنه توجد على سبيل المثال صور جدارية وأخرى موجودة في المخطوطات تظهر سالومي وهي تسير مع العائلة إلى جوار يوسف أو خلفه (شكل ٨).[١]

وفيما يتعلق باقتراح مسيحة بشأن القديسين، فإنّ وجود قديسين أو ملائكة في المشاهد الدينية إلى جوار السيد المسيح أو العائلة المقدسة أمرٌ له ما يؤكده في العديد من الأعمال الفنية، كما شاهدنا في اللوحة السابقة التي تصور السيد المسيح وهو يدخل القدس. وفي حالتنا هنا فإنّ صور القديسين توجد أعلى وأسفل المشهد. ومن الطريف هنا أن نلاحظ الوضع المعكوس للقديسين. فبينما تتجه قدما القديس الذي يعلو المشهد نفس اتجاه المشهد الرئيسي، باتجاه اليمين، تتجه قدما الآخر باتجاه اليسار. وربما أنّ الفنان يريدنا أن نتخيل أنّ أحد هذين القديسين يؤمن مقدمة الطريق للعائلة المقدسة في رحلتها بينما يتولى القديس الآخر تأمينها من الخلف.

إذا كان وجود الهالة حول رؤوس الشخصيْن المصوريْن في الشريط العلوي والسفلي للمشهد يساعد على تحديد هويتهما بأنَّهما قديسين، فإنّ الأمر أصعب كثيرًا بالنسبة للشخصيات الموجودة في الشريط الأيمن والشريط الأيسر، خاصة مع وجود

[١] ناصر الأنصاري، الفن القبطي في مصر: ٢٠٠٠ عام من المسيحية، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٨٤– شكل ٦١، لصفحة من إنجيل من بداية القرن التاسع عشر؛ وكذلك: Kupelian, "The Journey of the Holy Family in Egypt," 79, *fig.* 6 حيث تشير إلى أيقونة من القرن التاسع عشر من كنيسة القديس سِرجيوس في مصر القديمة.

العديد منها، وأننا لا نستطيع تحديد الرموز المصاحبة لها ولا نعرف الخلفية التي كان يعرفها المشاهد قديمًا لهذه الصور. ومع ذلك فربما يمكننا أن نفترض أنّ الشخصيات الأخرى ترمز إلى سكان المناطق التي مرت بها السيدة العذراء في رحلتها إلى مصر، والذين يريدنا الفنان أن نتخيل أنهم خرجوا لتحيتها هي والسيد المسيح.

تتعلق النقطة الثانية المهمة التي نناقشها هنا بتاريخ هذه القطع التي تصور الرحلة المقدسة. وهنا فإنّ التاريخ الذي يحدده الباحثون عادة هو فيما بين القرن الخامس والسادس،[١] أو فيما بين القرن الخامس والسابع الميلادي.[٢] وفي الحقيقة فإنّ تاريخ القرن الخامس والسادس يبدو أكثر معقولية بالمقارنة بالتاريخ الذي تتضمنه لوحة متحف كفر الشيخ، والذي يحدد تاريخًا متأخرًا نوعًا ما، ويحدده بالمدة ما بين القرن الثامن والتاسع الميلادي. ويتأكد التاريخ المبكر للقطع التي ندرسها هنا من مقارنتها ببعض القطع الأخرى التي تشتمل على إطار دائريٍّ داخل إطار مربع، والتي يمكن تأريخها بدقة. لقد كان هذا الأسلوب في تنسيق الصور في دائرة يحيط بها مربع تحيط به بدوره زخارف نباتية وهندسية منتشرًا في القرن الخامس والسادس الميلاديّ. وبالإضافة إلى ذلك، ربما يمكن ترجيح أنّ القطعتين الموجودتين في برلين ربما تليان القطعتين الأخريين زمنيًّا في إطار الفترة المشار إليها؛ بالنظر بشكل خاص إلى أسلوب تصوير

---

(١) انظر: Kupelian, "The Journey of the Holy Family in Egypt," 82-84 وراجع: Messiha, "Two Coptic Textiles," 143. وبشأن القطعة الثانية: <www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/75309>

(٢) Davis, "Fashioning a Divine Body," 349.

الوجوه والتركيز على الزخارف الهندسية والنباتية في الإطار.[١]

ونصل بذلك إلى النقطة الأخيرة في هذا البحث والمتعلقة بالأسلوب الفنيّ للقطع والمركز الذي تنتمي إليه– والذي سبق أن اقترحت أنَّه كان بالضرورة في مصر العليا، حيث كانت توجد أشهر مراكز النسيج في مصر في تلك الآونة. وأول ما نلاحظه فيما يتعلق بالأسلوب هو أنّ الفنان لم يتبع قالبًا واحدًا مكررًا في المشاهد التي تصور العائلة المقدسة– فالمشهد الأوسط في حالة برلين يشتمل على شخصين فقط، بالمقارنة بأربعة أشخاص في حالة كفر الشيخ وبروكلين. وبالإضافة ذلك فإنّ الإطار الخارجي في الحالة الأخيرة يشتمل على العديد من الشخصيات بالمقارنة بالزخارف الهندسية والنباتية في حالة برلين. وبينما يمكننا بطبيعة الحال أن نعزو كافة هذه القطع إلى مركز فنيٍّ واحدٍ على أساس الموضوع وكونه في حالتنا هذه رحلة العائلة المقدسة، فإنَّه يمكننا من ناحية أخرى أن نقترح– بالمقارنة ببعض القطع الفنية الأخرى– أن هذه القطع ربما ترجع إلى مدينة أنتينوبوليس/الشيخ عبادة التي زودتنا أيضًا ببعض القطع التي يمكننا ترجيح نسبتها إليها ببعض الثقة (شكل ٩).[٢]

[١] ناصر الأنصاري، الفن القبطي في مصر، ص ١٥٦ شكل ١٤٦–١٤٧. وانظر كذلك الحاشية السابقة رقم ١٠.

[٢] ناصر الأنصاري، الفن القبطي في مصر، ١٥٦ شكل ١٤٦–١٤٧.

وأخيرًا، فإنّه يمكن ملاحظة أنّ هذه القطع تعكس اهتمامًا خاصًّا بهذا الموضوع من قبل النساجين، ومن قبل الجمهور الذي كان يطلب هذه المشاهد ذات الطابع الدينيّ. ومن ناحية أخرى، وبالنظر إلى ندرة المشاهد التي تصور رحلة العائلة المقدسة على النسيج- على أساس ما هو متاحٌ لدينا حتى الآن، فإنّه يمكننا تأكيد أنّ مشاهد الرحلة لقيت رواجًا محدودًا زمانيًّا بالقرن الخامس والسادس، ومكانيًّا بالمركز الفني الذي أنتج هذه المشاهد في مصر العليا.

(شكل ٩): قطعة نسيج من أنتينوبوليس (نقلًا عن: الأنصاري، شكل ١٤٦)

الخاتمة :

شكلت رحلة العائلة المقدسة إلى مصر التي ورد ذكرها في إنجيل متَّى أحد الموضوعات التي اهتم الفنان البيزنطيّ والقبطيّ بتصويرها في العديد من المجالات الفنية، مثل الصور الجدارية والعاج والأفاريز المنحوتة وغيرها. وكما يتضح من المناقشة السابقة فإنّ النساج القبطيّ اهتم بزخرفة بعض أعماله الفنية بمشاهد هذه الرحلة التي تصور السيدة العذراء وهي تحتضن السيد المسيح وهما يركبان الحمار. وتوضح دراسة القطع السابقة الموجودة في العديد من المتاحف العالمية والتي توجد إحداها في متحف كفر الشيخ في مصر، أنّ الفنان لم يتبع قالبًا واحدًا في تصويره لمشاهد الرحلة، على الأقل كما يتبين من عدد الأشخاص الذين يتضمنهم المشهد الرئيسيّ. وفيما يتعلق باستخدامات هذه القطع فإنَّها كانت مصممة– وفقًا لما توصلت إليه الدراسة– بحيث تزين ستارة ربما كانت موضوعة أمام مذبح أو في مكانٍ تتم فيه بعض الطقوس الدينية.

وفيما يتعلق بتاريخ المشاهد التي تصور رحلة العائلة المقدسة على قطع النسيج فإنَّه يمكن العودة به إلى القرن الخامس والسادس الميلادي. ويمكن هنا دعم هذا التاريخ أيضًا ببعض الشواهد التاريخية حيث إنّ هذه المرحلة شهدت اهتمامًا خاصًّا بالأماكن التي زارتها العائلة المقدسة في مصر. ويتأكد الأمر ذاته من حيث الأسلوب الفنِّي– المتمثل في كيفية تصوير الوجوه وتنسيق المشاهد والزخارف– بالمقارنة ببعض قطع النسيج الأخرى التي تساعدنا أيضًا على ترجيح أنّ المركز الفنِّي الذي تم إنتاجها فيه ربما كان مدينة أنتينوبوليس/الشيخ عبادة الحالية في محافظة المنيا في مصر الوسطى، التي يُروى أنّ السيدة العذراء مرت بها في رحلتها المقدسة.

Abstract:

Coptic textiles are distinguished as an important branch of Coptic art reflecting its characteristics as a unique art to be differentiated from the art of earlier and later periods in the history of Egypt. A significant characteristic of Coptic art, together with its contemporary Byzantine art, lies in their religious aspect, following the recognition of Christianity in the beginning of the fourth century and its becoming the official religion of the Byzantine Empire towards its end. The religious aspects of Byzantine and Coptic arts are more than obvious both in their rich religious symbolism and the subjects and topics depicted on their artifacts.

Among the religious subjects depicted on Coptic artifacts including sculpture, icons, paintings, ivory tablets and textile, is the journey of the holy family to Egypt. It was mentioned in the Gospel of St. Matthew and is usually included under the scenes showing the Virgin with her infant. This study concentrates on the scenes of the journey of the holy family on Coptic textile. It seeks to compare the style and the figures depicted on these scenes in an attempt to suggest a tentative chronology, and to attribute them to some artistic centers famous for their textile production and industry in the Coptic Era. It is here argued that the four pieces studied in this article constitute two groups including two replicas of one and the same scene- one depicting the journey to Egypt; the other, the return of the holy family to Palestine. The style of the four pieces furthermore suggests that they were most likely made in Antinopolis/Antinoe and that the date goes back to the fifth and sixth centuries albeit two pieces seem to predate the others within this time frame.

-Key Words: Coptic Art – Coptic Textile – Journey of the Holy Family – Byzantine Art – Coptic Symbolism.

قائمة المراجع:

أولًا: المراجع العربيَّة:

- جلال أحمد أبوبكر، الفنون القبطية، القاهرة، ٢٠١١م.
- سعاد ماهر محمد وحشمت مسيحه جرجس، منسوجات المتحف القبطي: الجناح الجديد، القاهرة، ١٩٥٧م.
- عزت زكي حامد قادوس ومحمد عبدالفتاح السيد، الآثار القبطية والبيزنطية، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
- ناصر الأنصاري، الفن القبطي في مصر: ٢٠٠٠عام من المسيحية، القاهرة، ٢٠٠٨م.
- نعمات إسماعيل إبراهيم، فنون الشرق الأوسط في الفترات الهللينستية، المسيحية، الساسانية، القاهرة، ١٩٩١م.

ثانيًا: المراجع الأجنبية

Atiya, Aziz S., *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7 (New York, 1991).

Bauckham, Richard, "Salome the Sister of Jesus, Salome the Disciple of Jesus, and the Secret Gospel of Mark," *Novum Testamentum* 33 (1991) 254-275.

Dalton, O. M., *Byzantine Art and Archaeology* (Oxford, 1911).

Davis, Stephen J., "Fashioning a Divine Body: Coptic Christology and Ritualized Dress," *The Harvard Theological Review* 98 (2005), 335-362.

Jones, A. H. M, *Constantine and the Conversion of Europe* (London, 1948).

Krueger, Derek, "Mary at the Threshold: The Mother of the God as Guardian in Seventh-Century Palestinian Miracle Accounts," in *The Cult of the Mother of God in Byzantium*, ed. Leslie Brubaker and Mary B. Cunningham (London, 2011), 31-38.

Kupelian, Mary Missak, "The Journey of the Holy Family in Egypt and its Representations in Coptic Art and Christian Heritage," *IAJFTH* 6 (2020), 66-94.

Mathews, Thomas F., *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art* (Princeton, 1993).

Messiha, Hishmat, "Two Coptic Textiles," *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 55 (1958), 143.

Read, C. H., *A Guide to the Early Christian and Byzantine Antiquities in the Department of British and Medieval Antiquities*- The British Museum (London, 1921).

Vasilliev, A., *History of the Byzantine Empire* (Madison, 1952), 51-52.

Williamson, Beth, *Christian Art: A Very Short Introduction* (Oxford, 2004).