تأثيرات الواقع المجتمعي في الرسوم الايقونية الغوطية

أ.م. سلام أدور اللوس

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص :

تكمن مشكلة البحث في الدمج الذي نلاحظه عند العديد من المطلعين والعاملين في المجال الفني، وربما حتى على مستوى الباحثين في تاريخ النتاج الابداعي، وكذلك أصحاب القرار في المؤسسات الدينية، الراعية، والمنتجة، والحاضنة للفن الديني، ذلك الدمج بين الفن الشرقي البيزنطي، ونتاجات الفن الغوطي الذي يجمعهم تحت مسمى الفن المسيحي، وفي كونهما يمثلان فناً دينياً، ذي طابع وظيفي واعلامي تم تسخيره لخدمة المؤسسات الدينية. يكتسب البحث اهميته في كونه اضافة معرفية للمكتبة الفنية من شأنها ان تغني الباحثين و الدارسين في هذا المجال وطلبة كليات ومعاهد الفن المهتمين بدراسة تاريخ الفن و الرسم الايقوني في العصور الوسطى بصورة خاصة. وبذلك يتلخص هدف الدراسة في الكشف عن كيفيات تمثل البنية الفكرية الدينية في الاسلوب الغوطي ،وتأثير الواقع المحيط فيه. وقد بوبت في الفصل الثاني المباحث التالية: المخرجات الشكلية للايقونة الغوطية، و المرجعيات الايقونة الغوطية. وفي الفصل الثالث تم اختيار نماذج بصورة قصدية للتحليل حيث اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي، و التي بلغ عددها ثلاث عينات وبعد اتمام عملية التحليل توصل الباحث الى مجموعة من النتائج، من اهمها: الاستعانة بالمرويات الشعبية كموضوعات ايقونية (كتاب الساعات). كما تم الاستعانة بفنان من عامة المجتمع لانتاج ايقوني في محترفه الخاص، و اليوم نعي اغلب اسماء منفذيها. والخروج عن الخامة التقليدية لحساب متطلبات الرغبة في تصوير الشكل الواقعي والمنتج الكبير. كما تتسم الهيئات البشرية المكتنزة بسحنة اوروبية، اي استقبال التأثيرات الشرقية واعادة انتاجها بصورة مستمرة بما يتلائم مع خصوصية البيئة الغربية الاجتماعية والمذهبية والفكرية. و ترجمة اهتمام العامة بكتب الساعات الدينية ونقله الى سطح الايقونة الكنسية، كفعل تداولي.

الفصل الاول

مشكلة البحث: كانت الايقونة وسيلة ابهار للمتلقي البسيط، بمشاهد مرئية من ما يسمعه، فهي ذات تأثير كبير في اقتناع وكسب ويتطويع المؤمنين، بالاضافة الى استحالتها- اي الرسوم الايقونية- الى حاجة مقدسة بذاتها، فتحولت الى مركز استقطاب حتى داخل المنظومة الدينية، بعد أن كانت ثانوية أو مساندة. ولكن هذه الايقونة لم تكن تمثل معطى ثابت في الشكل والمضمون عبر التحولات الزمانية المكانية، ففي الشرق حيث ولدت- كان للإندماج مع المحيط أثره في إرتسام الشكل الايقوني الشرقي البيزنطي والذي يمكن تمييزه عن ما تمتاز به الايقونة في مهدها الغربي الغوطي، حيث كان للإختلافات والتباينات العرقية والثقافية والسلوكية والاجتماعية والتوجهات الفكرية والمذهبية أثرها في التحول نحو التغيير، ليس برغبة التمايز فقط، بل في الاندماج والتناغم مع المحيط الغربي المكاني والفكري. وتكمن مشكلة البحث في الدمج الدمج الذي نلحظه عند العديد من المطلعين والعاملين في المجال الفني، وربما حتى على مستوى الباحثين في تاريخ النتاج الابداعي، وكذلك أصحاب القرار في المؤسسات الدينية، الراعية، والمنتجة، والحاضنة للفن الديني، ذلك الدمج بين الفن الشرقي البيزنطي، ونتاجات الفن الغوطي الذي يجمعهم تحت مسمى الفن المسيحي، وفي كونهما يمثلان فناً دينياً، ذي طابع وظيفي واعلامي تم تسخيره لخدمة المؤسسات الدينية. يكتسب البحث اهميته في كونه اضافة معرفية للمكتبة الفنية من شأنها ان تغني الباحثين و الدارسين في هذا المجال وطلبة كليات ومعاهد الفن المهتمين بدراسة تاريخ الفن و الرسم الايقوني في العصور الوسطى بصورة خاصة.

اهداف البحث: الكشف عن كيفيات تمثل البنية الفكرية الدينية في الاسلوب الغوطي ،وتأثير الواقع المحيط فيه.

حدود البحث:

1. الحد الموضوعي: تتحدد هذه الدراسة على الرسوم الدينية والقوطية المنفذة على ألواح الخشب.
2. الحد المكاني: تتحدد الدراسة على الرسوم الايقونية المنفذة ضمن ما يعرف مناطق انبثاق وإزدهار الاسلوب القوطي في الغرب الاوروبي.

3. الحد الزماني: تختصر الدراسة على الفترة المحصورة من 1137م (تاريخ بناء أول كاتدرائية قوطية) ولغاية 1517م (قيام الدول الملكية وبداية الكشوفات الجغرافية الأوروبية، وعودة النزعة الإنسانية ،وحركة الإصلاح الديني البروتوستانتي).

الفصل الثاني

1. المخرجات الشكلية للايقونة الغوطية: لقد كان ظهور الأسلوب القوطي أهم تحول طرأ على تاريخ الفن الحديث بأسره، فيه نجد أصل المبادئ الاسلوبية التي لاتزال سارية حتى يومنا هذا- كالاخلاص للطبيعة وعمق الشعور والحساسية والدنيوية. فقبله سيطر الاسلوب البيزنطي على معظم النتاج الفني الاوروبي. كانت الحروب الصليبية التي شبت في القرن الثالث عشر[1]، كانت قد اعاقت تقدم هذا الفن الى روما، كما أن فن الفسيفساء لم يزدهر قط في شمال جبال الألب ، فقد طغى عليه في تلك البلاد (الزجاج الملون) الذي يمثل الخصوصية الغوطية بامتياز، حيث طغت اساليبه في إيطاليا، بسبب الطلب عليه، حتى كاد ذلك ان يجعله يطغو حتى على الرسم الايقوني والجداري حين أقبل على هذا الفن رسامين من امثال (دوتشيو Duccio) و(تشيمابوه Cimabue)، و(جيتو Giotto). لقد بدأت شرارة الانشقاق عن الاسلوب القديم بشكل واضح عند (جوڤاني تشيمابوه) (Giovanni Cimabue)[2]، فنزعة الابتكار لديه، دفعته الى طرح او رفض اي لوحة او اسلوب يجد فيها – هو – أو غيره من المتلقين عيباً ما، اي انه بدأ يشرك المتلقين في تحديد كيفيات المنجز. كانت اولى الايقونات الغوطية، هي التي نفذها (دتشيو)[3]، و تمثل العذراء فوق عرشها لكنيسة مدينة (سيينا) في هيئة جملة وبتفاصيل كثيرة ، و التي كانت تحت (طلب الاثرياء) الذين قرروا أن الأم المقدسة – اي العذراء – بحسب التصور الاقطاعي للقرون الوسطى (ملكتهم الإقطاعية)- يجب أن ترسم صورتها في (حجم وشكل رائع) فأختاروا (أعظم فنان) عثرو عليه، ، لقد غدا باستطاع الرسام ان يدون اسمه على الايقونة[4]،لكنها لا تزال تتصف بالاسلوب البيزنطي في طرازها، أن هذه الايقونة كانت ابرز ما صور قبل (جيتو Giotto)[5]. ولكن لدينا هنا (فنان من العامة / لقاء اجر/ تدخل العامة / حجم كبير/ تقنيات جديدة / رغبة في التفاصل) انه اعلان عن التجديد الغوطي. [6]أن فن الكاتدرائيات

القوطية، على عكس الفن الرومانسكي الارستقراطي المرتبط بالأديرة، فقد كان فناً حضرياً، برجوازياً، بمعنى أن افراداً علمانيين أصبح لهم دور متزايد في تشيد الكاتدرائيات الكبيرة. واخذ تأثير رجال الدين في الفن يتناقص بنفس المقدار[7]. أن انحلال الاشكال السكونية القديمة – الرومانسكي– للحياة كان أسرع وأعمق مما كان في مجتمعات المدن في العالم القديم الاغريقي. أخذ الاهتمام ينصب بالاعمال الفنية على تأكيد مضمونها الأخلاقي على حساب الشعائر والتعاليم الثابتة. وأصبحت مصطبغة بالصبغة الإنسانية العاطفية. دفعت الى ترضية الذوق العام، ان الاساليب والمدارس والانواع افضل دليل على هذا التنظيم الاجتماعي للفن.[8] فكان الزجاج المعشق، وتزيين المخطوطات بالرسوم والنقوش الصغيرة بالفضة والذهب المذاب، فناً محبباً لدى المجتمع، و يوائم في نفس الوقت تقوى الأديرة.[9]. لكنها صاحبة تاثير فاعل على كل مفاهيم الفن، فحلت بالتدريج الأشكال الرشيقة والرقيقة وتعدد ألالوان، على الأرضيات الزرقاء أو الذهبية، وغلبت صور العذراء على هذه النقوش، كما أخذت منذ ذلك الوقت تكثر في الكنائس الكبرى. ولقد أتلفت كتب كثيرة في العصور المظلمة، وتضاعف قيمة ما بقي منها لأنها كانت في نصوصها وفنها تمثل خيطاً رفيعاً من خيوط الحضارة[10]. كانت أكثر موضوعات الاسلوب الغوطي، تؤخذ من الكتاب المقدس، أو من الكتابات الشعبية[11]، أو من أقاصيص القديسين، ولكن اشكال النبات والحيوان كانت تستخدم أحياناً في تلك الزينة، وكان المقتنين ينجذبون، أن تصيور النباتات والحيوانات بهئات خيالية كما لو كانت حقيقية. وكانت القواعد الكنسية المفروضة على الموضوعات وطريقة معالجتها في الكتب المقدسة نفسها أقل دقة وتحديداً في الغرب منها في الشرق، وكان يسمح للمصور أن ينتقل ويلهوا حراً في مجاله الضيق لاسعاد الشعب. فركب رؤوس بشرية، مع أجساد حيوانات، ورؤوس حيوانات على أجسام بشرية، كقرد في زي راهب، وموسيقي يطرب سامعيه بحك فكي حمار. كانت هذه الموضوعات تزين احدى كتب (صلوات الساعات)[12]. لقد كانت النزعة إلى مطابقة الطبيعة في الفن الغوطي الوسيط تناظر، إلى حد ما نزعة مطابقة الطبيعة في العصر اليوناني الكلاسيكي. فتصوير الواقع كان لايزال يدور في حدود القوالب الصارمة[13].لكن نزعة مطابقة الطبيعة في العصر الغوطي المتأخر قد خرجت عن هذه الوحدة الشكلية مثلما خرج عنها من القرن الرابع ق.م . فقد لاحظ مؤرخو الفن ،منذ أكثر من نصف قرن، أن عدداً كبيراً من الرسوم المؤرخة ما بين عامي (1375 و 1425م) تحمل تشابهاً شديداً بين بعضها البعض في جميع أنحاء أوروبا، بدءاً

من إنجلترا إلى بوهيميا، ومن الأراضي الواطئة إلى إسبانيا وصقلية، وإن كانت الكثرة الغالبة منها تنتمي إلى مملكة فرنسا ودوقية برجنديا. وكيفما كان الموضوع المصوّر دينياً أم دنيوياً، فقد كانت الايقونات الطقسية والرسوم الجدارية (الفرسكو) ومنمنمات المخطوطات والزجاج المعشّق والنسجيات المرسّمة والمطرّزات ولوحات الطلاء بالميناء تعكس جميعاً أسلوب الرسم الايقوني المعاصر ذاته، وتترابط معاً بعلاقة وثيقة جعلتها على الرغم من انتسابها إلى عدد من الأنماط والمدارس المختلفة تحمل اتجاهاً ،اصطلح مؤرخو الفن على تسميته (بالطراز الغوطي العام) (International Gothic Style). والهوية المميّزة لهذا الأسلوب هي الالتزام بشيء من التكلّف الذي تخضع له الأشكال كافة – سواء أكانت أشكالاً آدمية أو نباتية أو صخوراً – لإيقاع أسلوب خطّي رشيق أنيق متأوّد ينهل رقّته من الروح الجمالية الغوطية، بل حتى الموضوعات الدينية التي تشيع فيها النظرة التصوّفية نراها وقد غشّتها أحياناً مسحة غنائية دنيوية النكهة، إذ حاول الفنّان أن يحشد في لوحاته العديد من القصص الديني الذي تأخذ الأدوات والثياب والعادات فيه ملامح العصر، الذي صوّرت فيه، مضفياً بهذا على الفن الديني صبغة إنسانية.[14] ان فكرة التجسد في الفن القوطي هو (تأليه الانسان) او تصور الاله على غرار انسان ... لقد شعر الانسان الاوروبي بكيانه، واخذ يبتدع ابطاله طوال القرون الوسطى، لكن بطل العصور الوسطى الحقيقي هو القديس، وليس المسيح، ذلك الانسان الذي يتعبد، ويقدم نفسه ضحية ... ان كمال الفن الغوطي يرجع الى توكيد الرابطة بين البشري و الالهي على ان الذي يصنع القد سية المسيحية هو تحقيق التجسد عن طريق الفيض الالهي السامي.[15] لقد احدث اسلوب التفكير الغوطي زلزال، في توجهات و طرق الاداء، فأخذت روح الكنيسة والقصور القديمة تختفي بالتدريج، لتختفي معها أيضاً قوالبه الخارجية، إذ أن التصوير في الألواح panel- painting (الايقوني) أخذ يميل الى التصوير الحائطي الضخم. تماشياً مع توفر الجدران الواسعة داخل الكاتدرائيات الضخمة والرغبة – المتلقي – في تزيينها. أهتموا الفنانين بسبب الطلب، بالفن وإنتاجه كسلعة فحدث التكرار او اعادة الانتاج و ثبت الاسلوب. أخذت الفنون الكتابية الجديدة[16] – تعود في أصلها الى كتاب الساعات – تؤثر باساليبها في الذائقية العامة... وهذا يعني أنتصار القوالب الفنية الأشد تعلقاً بالعالم الباطن للانسان. أن الفردية النفسية للشخصيات في الأدب والرسم – ليست لها مكان الصدارة، وإنما الذي يمثل مكان الصدارة الرمزية ....أنهم لا يهتدون إلى خصائص المميزة لشخصياتهم بالصدفة بل، يبحثون عنها، ويجمعونها ، ويستكشفونها. دفع ذلك الى–

والرسم منه بخاصة – ما يعرف (بالنزعة الطبيعية) (Naturalism)، والتي كانت قد غادرته منذ نهاية العصر الهلنستي، فهي التمثيل لمظاهر الطبيعة على صورة أقرب ما تكون من الواقع المرئي ،على الرغم من أن الموضوع قد يكون مثالياً أو خيالياً، وهي بهذا تختلف عن النزعة (الواقعية Realism) التي يلتزم فيها الفنان بما هو معاصر له فقط . ويطلق هذا المصطلح على سائر المحاولات التي تقوم بها المدارس الفنية المختلفة للتعبير عن الطبيعة، دون الخروج عن إطارها الاسلوبي. وليس هناك من يختلف، في أن هذا التعبير الأدبي و الفني ، هما في الحقيقة نابعان من انصهار التقاليد الفرنسية والجرمانية في البودقات الإنجليزية النورماندية وكذلك بودقات إقليم الفلاندر وحوض الراين، وكانت الظاهرة المهيمنة على هذا الاتجاه هي الحيوية المتدفقة وقوة الخيال النابعة هي الأخرى من الخصائص النفسية لشعوب المنطقة، كما ظهر في الوقت نفسه في أوروبا، لون آخر من الرسم الى جانب الرسم الديني، هو الرسم او الفن الدنيوي (أسلوب البلاط) – وفي الحقيقة انه عاد بعد غياب – الذي نشأ في فرنسا، وكان ابتكاراً كتب له الذيوع والانتشار والوفرة والعمر المديد حيث استمر مع النهضة و الباروك ...حتى انهته الانطباعية.

2. مرجعيات الايقونة الغوطية : شهد هذا العصر حركة للتعليم في الجامعات، للعلوم والثقافات الانسانية، الواردة من خارج المحيط الاوروبي، والتي بدأتها جامعة باريس (تأسست1150م). مهد الاسلوب الغوطي ،فرنسا التي كانت قد انتصرت – وتحررت في ذات الوقت – بعد حرب طويلة مع المانيا و انكلترا ، حيث خسرت الاخيرة املاكها، و تأثيرها الثقافي على اوروبا الغربية ... كل ذلك كان قد شكل قاعدة اساسية لظهور الفكر الغوطي – و الفن كرمحلة حتمية – كرد حازم على ثقل الفكر – و الشكل الفني – الرومانسكي، بما يحمله من تأثيرات شرقية، والذي هو وليد التفكير الفلسفي للقرون الوسطى الممتزج باللاهوت الديني تحت افكار(اسيلموس 1033 – 1109م) مؤسس اللاهوت (الاسكولاستيكي)، المتعلق بالتكلم عن الحقائق الايمانية بطريقة عقلانية منطقية. تحت تأثير افكار ارسطو المادية، والابتعاد عن روحية افلاطون المتسامية، كذلك (ابيلاردوس و بطرس نوباردوس و البييرتس الكبيير) و (توما الاكويني 1225–1274م)، الذي حاول وضع كل شيء بحيث يكون مرتبطاً بالله الذي منح نعمة الكلمة – اللوغوس – الهابط من السماء و المتمثل بشخص المسيح، مانح الانجيل – اي البشارة – وهذا يمثل قالب التفكير في القرون الوسطى[17]. أن اصطباغ الثقافة بالصبغة الدنيوية يرجع أساساً الى وجود المدينة بوصفها مركزاً للتجارة يتوافدون عليها الناس و التجار،

من الأقاليم النائية لتبادل السلع والأفكار، فكانت بلا شك مسرحاً لتبادل روحي لم يكن للعصور الوسطى المتقدمة أي عهد به. أننا نجد تعبير عن الشعور الديني الجديد المميز لذلك العصر والذي كان أثر تحرراً وتعمقاً في باطن النفس،وفي ذلك التسامح الجديد مع (الوثني النبيل)، وهو من التأثيرات القليلة المؤكدة للحروب الصليبية[18]. ففي هذا العصر انتقلت اوروبا او النظام الاجتماعي، تحت تأثير تبدل النظام الاقتصادي من مجتمع قائم على الحرفة و العلاقات الحرفية – الحاجات – بين الافراد، الى مجتمع قائم على التجارة – الشيء المصنع القادم من خارج المنظومة، والذي يمثل الجديد ويمثل في ذات الوقت الخرق الثقافي المحفز لتوالد الافكار الجديدة حيث تحول مجتمع الفرسان بعد عودتهم من الحروب في الشرق الى مجتمع (اقطاعي – برجوازي)، بعد ان كان اقطاعي والعصر الرومانسكي، ثم الى نواة اولى للبرجوازية عندما امتزجة التجارة بالمهن، فولدت المدن التجارية الاوروبية المستقطبة لكل شيء. كأن الثورة الاقتصادية التي أدت في العالم القديم الى ظهور ثقافة المدن التجارية اليونانية سوف تتكرر هاهنا من جديد ... في العصر الغوطي. هنا نجد مرة أخرى أن مركز الثقل في الحياة الاجتماعية ينتقل من الريف إلى المدينة وتصبح المدينة مرة أخرى كل حافز ونقطة تلاقي في جميع وسائل الاتصال. أن هذا العصر يبدو من البداية مجرد استمرار وتكملة لتلك الفترة الانتقالية في القرن الحادي عشر، التي بدأ فيها تداعي النظام الاقتصادي والاجتماعي للإقطاع والتوازن السكوني للفن والثقافة الرومانسكية. وعلى أية حال فأن هذا العصر قد شهد بداية الاقتصاد النقدي والتجاري، و أول مظاهر البرجوازية والمهارة الحرفية الحضرية. ويكن ان نرصد ظهور ((الحافز الحقيقي على الملاحظة النفسية، و التي ترجع الى الرغبة في معرفة الطبيعة البشرية، والتقدير النفسي الصحيح من جانب المرء لشريكه في العمل، و هما من أهم الشروط التي ينبغي توافرها في التاجر.))[19] أن هذه اليقظة النفسية، كما يقول هاوزر، هي قبل كل شيء (نتاج للحياة الحضرية والنزعة التجارية. ذلك لأن تركز اعداد كبيرة من الناس المتباينين في مدينة واحدة ... يزيد من حدة العين الراصدة للخصائص الفريدة المميزة للشخصيات)[20]. ان التجارة ادت الى جني اموال طائلة لدى الفأت المتنفذة عندما زاد الثراء، ارتقى الذوق تدريجياً في إيطاليا خلال القرن الثالث عشر، واجتذبت الهبات العالية التي كان يتعاطاها الفنانون، من ذوي المواهب العالية، قد دفعتهم نحو ارضاء ذائقية صاحب المال، فشرع الفنانون يهجرون الاسلوب البيزنطي، بتصوراته الحالمة، مشكلين في رسومهم اللون والعاطفة الإيطالية. اما ثقافة العصور الوسطى، فبفضل

الجامعات تكونت الحياة الفكرية في المدن التجارية لان هذه من شأنها ان تجمع وان تتجمع فيها اطياف عديدة من البشر، و بالتالي من الافكار فتترشح بذلك افكار، تكون قادرة على التعبير عن فكر موحد يشكل شخصية المرحلة التاريخية في مدن (انفتحت على العالم كله و قبلت الافكار و العلوم من حضارات قديمة وبعيدة من الفرس و اليونان ... من مؤلفات ارسطو فيلسوف نظام الوحدة والتركيب، عن طريق ترجمات عربية مع تفاسير علماء عرب كأبن رشد (1126 – 1168م) و اليهود، الى اللغة اللاتينية، لغة ثقافة القرون الوسطى[21]. ويرجع سبب انبثاق هذا الطراز الفني (الغوطي) من فرنسا، ومنه إلى بقية أنحاء أوروبا ، هو أن (فرنسا وبرجنديا) تقعان على الطريق التي يعبر بهما إلى أهم مركزين اقتصاديين في أوروبا، وهما شمال إيطاليا والأراضي الواطئة (هولندا حالياً). أن ثقافة عصر الفروسية كانت إلى حد ما تمثل موقعاً وسطاً بين الاتجاه الإقطاعي القديم... وبين النظرة البرجوازية المتحررة الجديدة إلى الحياة. وبين الديني والدنيوي، حيث أصبحت طريقة التعبير، تكاد تكون مفهومة للجميع، ولم تعد المسيحية ذاتها عقيدة للقساوسة، وإنما تحولت بالتدريج وبصورة واضحة إلى عقيدة جماهيرية[22]. أن الميول الدنيوية لدى الفرسان كانت من القوة بحيث أن موقفهم من تعاليم الكنيسة كان على الرغم من الجزاء الذي يكافأ به المتمسكون بأهداب الإيمان، اقرب ما يكون الوسط.و الى الوسطية في المواقف الفكرية حيث كانت حتمية التعايش المنفتح تحتاج الى تفعيل ذهنية تقبل التغيير... لقد كان الفرسان يشتركون في الحروب الصليبية، أو يحجون إلى الأماكن المقدسة. والتجار يسافرون من مدينة إلى أخرى والفلاحون يتبركون أرضهم والفنانون والصناع ينتقلون من عمارة إلى أخرى، والمعلمون والعلماء من جامعة إلى أخرى. كما اضافت طبقة الفرسان مفاهيم جديدة تغلغلت داخل بنية المجتمع الغربي، وعاشت فيه لقرون، اولها هي النزعة البطولية المتعمدة المبالغ فيها لدى الفرسان مثالية وبطولية غير أصلية ... ترجع قبل كل شيء إلى الطموح المتعالي. فلاننسى ان الفرسان هم روح القبائل الشمالية (البربرية) المروضة. لذلك تم أعلان نبل الخلق فوق نبل الأصل، الذي يعد ايضاً مظهراً من مظاهر اصطباغ طبقة المحاربين الإقطاعية القديمة بصبغة مسيحية كاملة. هو حصيلة تطور طويل من أيام المحارب الفظ ، إلى تحوله إلى فارس من (فرسان الله)[23]، وهي طبقة النبلاء الجديدة في العصور الوسطى المتأخرة[24]. اما فكرة الجمال وربطه بالخير فكانت تتغلغلو يتم تفعيلها، في نظام الفضائل الفروسية بأسره ... فكما هو من المحال اكتساب أية فضيلة من فضائل الفروسية دون قوة تدريب بدني[25]،

كذلك أن هذه الفضائل لا يمكن أن تكون مرتكزة على انكسار فعلي، الا بأماتت تلك المزايا البدنية، التي أنكرتها الفضائل المسيحية الأصلية. لقد كانت القصور والقلاع تمتاز في كل الأحوال، بكثرة عدد الرجال وقلة عدد النساء إلى حد بعيد. فكانت حاشية اللورد تتألف من رجال معظمهم غير متزوجين. و كانت النساء تمثل كل شيء في حياة الرجل، من الام ومن ثم سيدة القصر، أنها نواة المجتمع ومركزه. حيث، كانت الأميرة أو سيدة القلعة هي المركز الذي تدور حوله حياة القصر بأسرها .فكان الفرسان ومنشدو البلاط يبدون جميعاً فروض الولاء لهذه السيدة المثقفة الغنية، القوية، التي كانت بلا شك صغيرة وجذابة في كثير من الاحيان[26]. أن الاتصال اليومي بين عدد من الرجال الشبان الغرب وبين امرأة مرغوب فيها الى هذا الحد، في عزله متباعدة عن العالم الخارجي... ومشاهدة الزوج وزوجته وتذكرهم أنها له كلها وحده، كل ذلك كان يولد توتر شبقي. لقد بدأ الفن الغوطي كفن هندسي خاص بالكاتدرائيات، التي شكلت مراكز بث فكري في المجتمع، والذي سرعان ماتحول من الفن المعماري الغوطي الى تداعيات متشظية[27]، في فن النوافذ الملونة، وفن المنمنات و الادب والموسيقى. كما تحولت هوية الايقونة الغربية، الى قلب جديد نابض داخل ذلك المركز – الكاتدرائية – انه فن ديناميكي حي متعلق بروحانية اوروبا الشمالية في تمازجها مع الجنوب اللا تيني، (لقد قصدت هذه الروحانية الحصول على الامور السماوية، (لكن) بدون ان تهمل طبيعة الانسان الحقيقية الواقعية)[28] فهم ركزو على فكرة التجسد السماوي في الارضي، فلولا اهمية الارضي و مكانته المهمة لما حصل ذلك الاندماج لانتاج الشكل الارضي المثالي، ان فكرة المثال الهابط على الارض او انتقاله الى الارضي هي في الحقيقة تعود بجذورها الى فكرة الالهام الافلاطوني، فرغم ابتعاد القرون الوسطى عن الفكر الافلاطوني الا ان التخلص من جذوره لم تكن بالشيء الهين فرغم تبنيهم للفكر الارسطي الذي يدعم ماهو ارضي ، للانتقال فيما بعد الى ماهو سمائي قد يكون متحداً في الفكر الشرقي – الارثوذكسي– اكثر منه في الفن الغوطي الكاثوليكي.

الفصل الثالث

تحليل نماذج مختارة

1. **العذراء ترضع الطفل** (Nursing Madonna) السنة : 1320–1330م. الرسام : امبرجيو لورنزيتي.(Ambrogio Lorenzetti) المادة : تيمبرا مع البيض والذهب على لوح خشب. القياس :

48× 90م المدرسة : غوطي الحفظ : متحف قصر المطران. (Palazzo arcives covile) سينا– ايطاليا.

صورة لام ترضع صغيرها، تواجه الام المشاهد ويميل جسدها نحو اليمين، و ينحني راسها نحو اليسار، نحو الطفل العاري الذي تحمله بين ذراعيها، هو بحجم كبير نسبيا، يمد يديه نحو ثدي الام، وبينما هو يرضع، يلتفت برأسه نحو المشاهد، وكانة يحاول النظر الينا ولكن حركة عينيه تتجه الى نقطة معينة، اما حركة جسده فتبدو هي الاخرى طبيعية الى حد كبير، حيث تتحرك ساقيه بصورة قريبة من حركة الطفل الرضيع، وبوجود الهالات المذهبة خلف رؤسهم فان تشخيصهم بالعذراء والطفل يصبح شيء مؤكد. نفذت الايقونة على لوح من الخشب مستطيل الشكل ينتهي من الاعلى– القمة – الى شكل مثلث مستدق ويؤطرها أطار مزدوج الاول ذي أخاديد و مذهب، اما الثاني فهو عبارة عن شريط من اللون البني اعرض من الاول وتخترق حدوده الاشكال المنفذة[29]. ترتدي العذراء ثوباً داخلياً احمر وتضع وشاحاً ابيض حول راسها يختفي تحته شكل الشعر، وفوق كل ذلك تضع عباءة زرقاء قاتمة تتدلى على الكتفين ثم تلف الجسد ، تحوي على اطراف مذهبة. يتميز اسلوب الفنان بوجه عام بالتوجه نحو المحاكاة للواقع، ليس فقط غلى صعيد ابراز الكل من خلال الظل والضوء بل من خلال محاكاة طبيعية الصورة التي تراها العين، بالتحولات التي تطرأ على الشكل في الواقع، والتي تبين التغايير في زاوية من زوايا نظر جديدة غير تقليدية، وغير مألوفة وغير معتادة، حيث يستغل الفنان انطباعاته القانصة للواقع من لحظات خاطفة، مفعمة بالحركة تتصف بالطبيعية غير المصطنعة والمتكلفة – لكن مع الابقاء على خاصية الاستعراض - كذلك من خلال أهتمامه بالمسيح (الانسان) الوجود المادي الجسدي، باهتمامه بالنسب التشريعية، ومعالجته لطبيعة الخطوط التي تختلف بحسب خصوصية الخامة التي تتكون منها مفردات التكوين داخل العمل، كجسد الطفل وليونة القماش والملامح الطفولية، وملامح المرأة (الأم). كما ان سحنة الوجه هنا تبدو مختلفة عن الايقونة البيزنطية، اذ يهتم بابراز لون البشرة البيضاء والاجساد الممتلئة ولون الشعر الاشقر– نسخة اوربية – هنا تسلك العذراء مع الطفل سلوك عفوي حيث يغادر وجهها النظر الى المتلقي نحو المولود وربما وجده الفنان اكثر منطقياً كما يبرز الفنان شكل الثدي

وقد امسك به الطفل بقوة، كاشارة الى مدى التعلق – الذي نشهده في الواقع ايضاً – بين الطفل وثدي امه كونه يمثل مصدر غذاء والاشباع واللهو، ويعكس الفنان التعبير عن هذه الراحة النفسية والجسدية من خلال حركة ارجل الطفل وكأنه يلهو بغبطه ولذة اللقاء والتواصل (المادي) مع الام. حتى انه يلتفت الى المتلقي وكانه رد فعل طبيعي لصوت مثير خارج منظومة الأمومة يحاول استطلاعه – وربما يمثله نحن المتلقي المتطفل– ولكن مع الابقاء على تمسكه بجسد الام هنا يحاول الفنان ان يشرك المتلقي في واقعية التعايش مع (العذراء والمسيح) ليس في الخصوصية القدسية لهم بل كرمز عام لكل (أم وطفل) وكانها التفاتة من قبل الفنان الى انسانية وواقعية (مريم ومولودها) بوجودهم المادي الجسدي (المتجسد) الحقيقي بكل متطلباته ومشاعره بكل تعلقاته الغريزية، منهم– اي العذراء والمسيح– ابطال يؤدون دورهم التمثيلي امام المتلقي بل هم ابطال حقيقيون على مسرح الحياة، بعفويتهم وتلقائهم التي يملكه الجميع ،فليس هناك حرج وليس هناك ماتخفيه انه – اي الفنان– يجسد حالة (تجسد) المطلق السماوي (المسيح) من الام المتمناه بمحدودياتها المادية وبجسد العلاقة المطلق في العلاقة التي يتساوى فيها كل الوجود.

2. القديس جورج يقتل التنين (St. George killing the Dragon) السنة : 1430–1433م
اسم الفنان : بيرنارد مارتويل (Bernat martorell) المادة : تيمبرا مع البيض على الخشب القياس: 96×141سم
الحفظ: مركز الفن – شيكاغو.

يقسم العمل الذي يميل نحو الاستطالة بشكل عامودي الى ثلاث مستويات تحوي ثلاث مشاهد متداخلة باسلوب النشر الحر حيث يستخدم الفنان المنظور العمودي للدلالة على العمق يمثل المشهد الاول – والابعد عن المتلقي– هيئة معمارية يمكن تشخيصها بقلعة ذات لون رمادي وبطراز معماري يعود الى زمن القلاع الصليبية في القرون الوسطى (العمارة الرمانسكية) تمدها اسوار وخندق مائي والتي ترتسم بخطوط لينة وخارجهما تنقسم الاراضي الخضراء الى مايشبه الحقول وحدائق تضم اشكال لشجيرات ونباتات مسنبتة بشكل

منظم وتفاصيل معمارية لمدينة صغيرة ولكنها خالية من البشر حيث تزدحم رؤوس بشرية تطل من اعلى اسوار القلعة وكانها تترقب شيء ربما سيحصل او يأتيها من بعيد وهناك شرفة مميزة تحوى سجادة حمراء متدلية منها يقف فيها افراد متوجون وربما يمثلون الملك والملكة. وتغلق بوابة القلعة امام طريق يؤدي نزولاً نحو الجزء الثاني حيث هناك وفوق هضبة مرتفعة تجثم فتاة بزي ملكي رداء زهري، وفراء ملكية بيضاء مرقطة بالسواد تجثم على ركبتها وقد فتحت أكفها امام صدرها وأحنت رأسها وكانها تصلي وقد اسلمت امرها الى السماء يفترش زيها الفضفاض الارض ويخفي كامل معالم جسدها خلفه اما ملامح وجهها ولون بشرتها البيضاء فأنها ترجع انتمائها الاوربي بامتياز، ويؤكده لون شعرها الاحمر–البرتقالي– الكثيف وهي تضع تاج ذي تشعبات كثيرة. دلالة على كونها اميرة تلك القلعة. والى الخلف منها يظهر حمل ابيض وتنتهي مساحة الارض المرتفعة من الاعلى بشكل شجرة مورقة– اشبه بشجرة زيتون–حتى نهاية الايقونة. من الاسفل ينحدر شكل الهضبة الى شق او فتحة في الارض اشبه بحجر كبير للحيوان ،وتتشقق الارض من حوله ويخرج منها سحالي صغيرة، في حين تغرق– او تخرج من جوفها مياه الى بحيرة او مايشبه الساقية ولكن لون المياه الفاسق فيها يوحي يكونها مياه راكدة عكرة، خصوصاً اذا قورنت بزرقة المياه في الخندق الذي يحيط بالقلعة. وعند المشهد الثالث – وهو الادنى في الايقونة والاقرب الى المشاهد من حيث المنظور – يظهر فارس وهو يرتدي زي محارب من القرون الوسطى– درع معدني يغطي كل اجزاء جسده– ذي لون اقرب الى الاسود، يعتلي حصان ابيض ويضع قطعة قماش بيضاء على صدره موشحة بشكل صليب أحمر كبير– الصليب المالطي– والتي تمتد الى الخلف شكله مايشبه العباءة البيضاء التي تندفع في الهواء[30] والذي يتوافق مع حركة الحصان الذي يثب على ساقيه الخلفية منطلقا الى الامام ،وهو يرفع الامامية وكانه يثب او يقفز فوق شيء امامه، ويسحب الفارس اللجام بقوة في حين ترتفع ذراعه اليمنى الى الاعلى وهي تحمل رمحاً زين راسه بشريط ابيض رسم عليه شارة الصليب بالاحمر ايضاً[31]، وتزين الخوذة الحديدية على راسه بزهور ذهبية وحول راسه هالة القداسة المزينة هي الاخرى باشكال زخرفية ذات بريق ذهبي، معلنة عن قداسته التي يمكن تشخيصها بكل سهولة، بالقديس جورج قاتل التنين، حين يحاول غرس ذلك الرمح في جسد وحش اسود مركب ذي بطن صفراء. الوحش هنا مركب من جسد سحلية أطراف ذات تشريح أقرب ألى ألسنوريات ،اطراف أمامية شبيهه بألف أكف الاوز ذات مخالب وله أجنحة جلدية شبيهة أجنحة

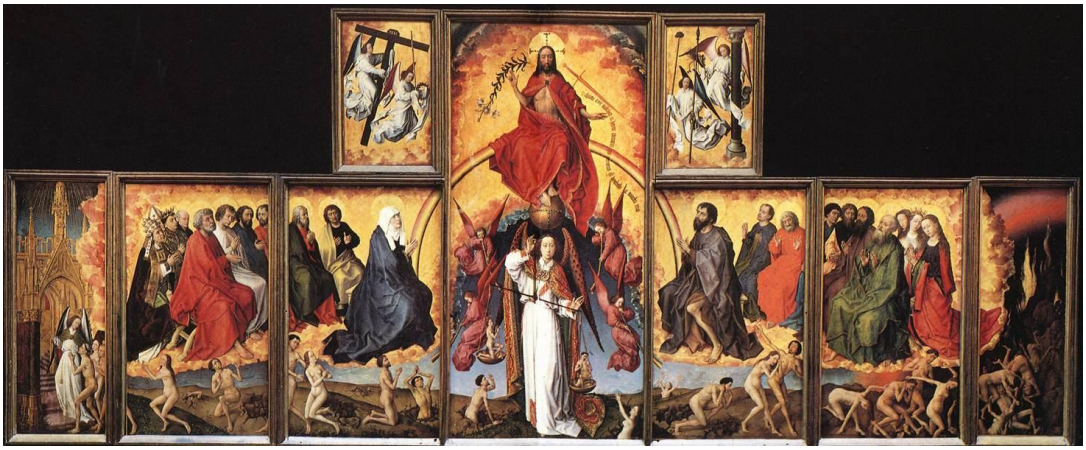
الخفاش تنتهي باطراف شوكيه شعاعيه الشكل ، في حين تحوي الفك الشبيه بالتمساح على اسنان كبيره ،وشكل الجمجمه والاذن يذكرنا براس الخفاش، ومن تحته تمتد ارض جرداء ترتفع نحو العمق حتى حدود المشهد الاول ولانلمح فيها سوى بقايا عظمية بشر وحيوانات متناثرة. يميل الاسلوب العام نحو الاداء الواقعي من حيث محاكاة الاشكال والنسب الواقعية ومحاولة التمسك بالايهام بالبعد الثالث والتمثيل الواقعي للاشكال المعمارية والطبيعية النباتية منها والحيوانية ،كما اهتم الفنان بابراز التباين بين طبيعة الخامات المختلفة بين الصخور الطبيعية والمنحوتة وملمس القماش والفراء والمعادن، لكن الادائية والاهتمام بالتفاصيل الصغيرة- ربما قادت الى الاهتمام ببعض النواحي الصغيرة في المنظور ،حيث جعل من نقاط المسافة في المشهد الاول تبدو قريبة جداً ماحال الشكل الى التسطيح، كما تعددت نقاط التلاشي فيه بين القلعة والمدينة بالاضافة الى نقاط التلاشي الاخرى في المشهد الثاني والثالث. يعرض الفنان اهتمام واضح من حيث نقاء اللون والطاقة الرمزية فالشكل الهندسي المنظم للقلعة ينسجم مع صفاء اللون الرمادي المميز لها عن لون المدينة القريب من لون الارض- ربما قادت خامة الحجر المعمارية الى ذلك التمايز ،والذي تم استغلاله من قبل الفنان في تثبيت التمايز الطبقي عبر فكرة التمايز اللوني وعنصر السيادة والاهمية. كما يستميل عنصر الانسجام اللوني والتنظيم الهندسي في شكل المياه والنبات والاسوار والتنظيم العمراني الى علامة دالة تبث خطاب محدد هو الايحاء بالمدينة المتكاملة المتمدنة المعاصرة- في حينه- (المدينة الفاضلة) التي تتصف بالكمال والتكامل في كل شيء، والذي غايته تدرك اذا ماتمت مقارنة خطاب الحياة في الاعلى ورموز الموت –النقيض في الاسفل، ولكن المدينة خالية من البشر فقد تعسكر ماتبقى منهم خلف اسوار ابراج القلعة هناك يتشارك المجتمع في بث خطاب القلق والخوف- الجميع(العامة) مع الملك (النخبة) يشتركون في الشعور بالخوف والخطر والكارثة التي تهدر حياتهم ، فالتنين القابع في البراري المحيطة يهدر حياتهم بطبيعته المتوحشة فكانوا يقدمون له الاضاحي ليشبعوا جوعه وعطشه للدماء وقد بدا الموت ينهي على ماتبقى من السكان محولاً تلك الجنة – المدينة – العمرانية المتحضرة الى مجرد اطلال فأستخدموا اسلوب القرعة في تحديد من سيذهب للتضحية به والقدر اختار ابنة الملك، اميرة البلاد، فتسلم هذه الطاهرة النقية نفسها للموت، ولكن روح المغامرة والشجاعة في مواجهة الموت تدفع احد الفرسان الشباب حين تستثير مشاعر النبل لديه الممتزجة بالاحساس بالظلم والعدمية كونه مواطن مسلوب الارادة يرفض ان يرى احد

رموز بلاده، وربما وفتاة احلامه (ابنة السلطان) تساق الى الموت، ذلك الفتى الشاب في مقتبل العمر يعتلي الحصان كفارس ويقتل التنين فينقذ الفتاة ويغدو مخلصاً للبلاد. نواجه هنا ثنائية الرمز والدلالة في كل علامة داخل مساحة الايقونة المنسجمة بذلك مع ثنائية صراع الخير والشر، فرموز الخير(القلعة البيضاء/ فتاة بيضاء/ وحمل ابيض/ وحصان ابيض) تتراتب في تسلسل من الاعلى الى الاقرب والادنى وكأنها تتسلم المنزلة والرسالة من المطلق السماوي وتقابلها منظومة الشر(التنين الاسود/ المستنقع العكر/ الجحر المظلم /الارض الخاوية/ عظام الموتى والارض الجرداء الموحشة/ المدينة الخالية/ الزي الحديدي الاسود[32]. الاولى مصدرها سماوي علوي سامي مترفع- يقع في اعلى الايقونة، والثاني مصدره ارضي متوحش ملتصق بالمادة بالتراب .تقودنا هذه الثنائية الى ان نقطع العمل من المنتصف الى قسمين العلوي الزراعي الانتاجي والعمراني المتمدن مجتمع (قايين) الذي رأس ماله هو الانسانية المنتجة، وهو بالنقيض من مجتمع (قابيل)[33] الراعي الصياد غير المتمدن الذي يعتاش من (الاخذ) دون مقابل من دون ان يعطي او يبذل انه مجتمع ذكوري كما في رمزية العلامات الثالثة (الرمح / الفارس والحصان / والتنين) والتي تشير الى الرغبة الطبيعية المتوحشة غريزياً. لكن الفارس ذاته يقتل هذه الوحشية الغريزية المتأصلة ربما يقتلها في ذاته – من اجل سيادة المدنية ذلك المجتمع الذي ينتمي على التعايش دون الاقصاء في مجتمع متبادل العلاقة (مدينة طوباوية) . انها(يوتوبيا) المدينة الفاضلة، وكان الخطاب يحمل شفرات مفادها :ان لكي ما ترتقي القيم وتعتلي نحو رفعة ايجابية يجب علينا اولاً اشباع الرغبة والسيطرة عليها واسكاتها ، يقتل الغريزة الوحشية الطبيعية لبناء مجتمع فاضل متوازن تسوده اخلاقيات وثوابت (انسانية) هي في الحقيقة نظم وانساق يكون متفق عليها كقوانين تحكم الكل بعلاقة دون الرفض والاقصاء للاخر. فرغم ان قصة القديس (جورج) او جورجيوس – كما يدعى في الشرق- مختلفة تماما عن واقع القصة الاسطورية حيث كان قد قتل على يد الحاكم الوثني بعد تعذيبه بسبب دفاعه عن المسيحية ورفض تقديم الاضحية للاوثان الا ان التاويل (الكنسي) قد ربط بين مافعله (جورج) وبين ماقام به بطل تلك الاسطورة الشعبية ان الفارس في الاسطورة لم يرمي بنفسه امام التنين (التقاليد المتوارثة) او التفكير القبلي الغريزي- الا عندما وصل الامر الى ابنة السلطان، القيمة العليا في المجتمع وان موتها سيكون من اجل (لاشيء) فليس هناك (تنين) انه وهم غير حقيقي مسيطر على الذهن والتفكير وهنا نحصل على المقاربة بين الاسطورة والواقع، فما يفعله الوثنيون هو تقديم القرابين (وهي راس

مال المجتمع الى المحرقة، لاله غير موجود وهو بالتالي (وهم). فيأتي (جورج) الرافض ليواجه الموت من اجل قول الحقيقة لينقذ المجتمع من افكار بالية. وفي الايقونة يعود الفارس بعد قتله التنين (الوهم) مع ابنة الملك الى المدينة حيث الخوف والتمركز خلف اسوار القلاع (القديمة) يرمز الى البقاء خلف حواجز الافكار القديمة والتقولب بها بينما الذي يواجه ويرفض يستطيع ان يتحول ويغير وربما يتزوج بابنة السلطان.

3.يوم القيامة (The last Judgment) السنة : 1448 – 1452م الفنان : روجير قان دير ويدن (Roqier van der weyden) المادة: زيت على الخشب. القياس: 215× 560 سم الحفظ : متحف اونيل ديو– فرنسا

أيقونة سباعية – اي مكونة من سبعة اجزاء– تكمل الواحدة منها الاخرى، ويمكن من حيث المركز وألاطراف ،أعتبارها ايقونة ثلاثية، كون الجزء الوسطي فيها يمثل مركز العمل من حيث الحجم، والموضوع، في حين تأتي الاجزاء الثلاثة من كل طرف كمكملات مرتبطة بالمركز في الحركة والتكوين والموضوع .



هي ايقونة كتابيه[34]، اما رؤية القديس يوحنا فأنها تروي تصورات موحى بها ، وهي رمزية مستقبليه تستقرأ مصير حتمي سيقع ببعض الامم بعد ذلك التاريخ – بالا ضافة الى استشارات عن يوم الحساب وكيف سيكون .لكن المهم في هذه ألايقونة أنها تصور خيال الرسام الذي سبق (مايكل انجلو) في تقديمه هذا التصور المادي المرئي عن مشهد ذلك اليوم المضطرب.[35] يتالف الجزء المركزي من ثلاث مستويات تشكلها ثلاث اقواس هي في الحقيقة اشبة بالعقد المدور، الاول من الاعلى يتشكل بفعل الحركة الغيوم الملتهبة التي تتدرج الوانها من الاصفر وحتى الاسود مروا بالالوان الحارة والبرتقالية والحمراء، والذي يذكرنا بمشهد النار المستعرة في الهشيم. والثاني يشكلة قوس قزح

رقيق تمتد نهاياته الى الاجزاء المجاورة، حيث تنتهي هناك. والثالث يتكون بفعل تحول غيوم النار الى الوان باردة بنفسجية وزرقاء صافية تمتد حتى تلتقي بمستوى الافق وبالارض التي تشكل شريط ضيق يمتد عبر الاجزاء السبعة. يجلس المسيح (الديان) على قوس قزح – رمز العهد الذي قطعة الله للبشرية بعد الطوفان[36] – يلف جسده العاري، عباءة قرمزية التي استمرت كرمز له في مشاهد الصلب [37] كما تظهر الات التعذايب و الصلب – ربما كبراهين مادية للتشخيص بذاته – وهو يواجه المتلقي ويضع قدمية على كرة نحاسية مزينة بشريط متقاطع تمثل العالم – أي الارض– وفي حينة كانت تمثل الكون[38] يرفع يده اليمنى للبركة وبالقرب منها يظهر شكل نباتي لزهرة الزنبق الابيض منحنية نحو الاسفل[39] بالتوافق مع حركه يده اليسرى التي تنخفض نحو الاسفل، وبالقرب منها شكل سيف متوهج قد نكس، ربما كدلالة على تطبيق القانون والشريعة، او كأعلان عن بداية الحساب. حيث يقف رئيس الملائكة (جبرائيل) بزيه الابيض واجنحته المصنوعة من ريش ذيل الطاوؤس [40] يضع عباءة الكهنوت، ويحمل ميزان كبير يتناسب مع حجمة الهائل الذي يمتد من الارض حيث تطأ قدماه، الى هامتة التي تقترب من عرش الديان، فيقوم بوزن البشر لمعرفة ما جمعوة من صالحات وما ارتكبوه من اثام. يخرج البشر وهم عراة من الارض، وكأنهم يولدون مرة ثانية من رحم الارض، يتجنب الرسام ابراز كل تفصيلات الجسد من خلال الاداء الحركي، او زاوية نظر معينة. ويطرد الاثمين منهم الى جهنم، حيث ينهي مشوارهم مكدسين عند الجزء الاخير من الايقونة يساراً، بينما ينتهي الابرار منهم الى الجنة حين يستقبلهم ملاك امام بوابة لبناء معماري شبيه بالطراز الغوطي. ولكن مابين المشهد الارضي والسماوي هناك منطقة وسطية، تستقر فيها تكوينات لغيوم هي اشبه بوهج لنار متأججة[41] تحوى داخلها الانبياء والقديسيين الذين ينتظمون في صفوف يتدرج فيها الواحد منهم من الاهم والاقرب الى المسيح الى الابعد في الظهور التاريخي والاهمية – وكأنها صورة تحاكي طبقية المجتمع الغوطي – فالعذراء والقديس يوحنا (يحيى) يتقدمان في الاهمية (الامومة والقربى) وعلامات قراءة التشخيص تتلخص، في عباءة العذراء الزرقاء وشعر يوحنا الاشعث وهندامة المضطرب – حيث يرتدي الوبر تحت العباءة ويكشف ساقة دونا عن اجساد البقية، حيث تغطيهم الازياء الفضفاضة بالكامل الى تختفي معالم الاجساد . ومن ثم يأتي بعدهم التلاميذ او(الحواريون) الاثنا عشر وبعدهم شهداء عصور الاضطهاد، ورجال الدين والملوك والاميرات والعامة.ولاننسى رموز العذاب التي يحملها الملائكة اربعة ، الى يمين و يسار

المسيح وهي (عامود الجلد ، والاسفنجة ،والرمح) و الة الاعدام (الصليب) واكليل الشوك[42] عن يمينه. يستعرض الموضوع في تكوين اشبه بالعرض الدرامي على خشبة المسرح، حين يحرص جميع المؤدين على مواجهة المتلقي، لكن الصمت يكتنف المكان هنا، فجميع الحاضرين في مجلس الديان – وحتى هو نفسه – لاتبدي وجوههم أي تعبير بذكر فوجه المسيح نفسه مع الملاك جبرائيل يغرقان في جمود اللحظة التي افلت منها الزمن، حيث تجمدت نظراتهم الشاخصة الى الامام وكأنها تحدق بلا ملل، في المشاهد (المتلقي) حتى يومنا هذا. والتي لاتنسجم ولاتتعارض مع الاداء الحركي لليدين المنسجم بين المسيح والملاك في ايقاع واحد، فيما ينقسم الجالسين بين المتطلع الى المسيح وبين الغارق في تامل ذاتي مغمض العينين ويشك في هذا التقليد (البيزنطي– الرومانسكي) في اضفاء الرصانة والصرامة قد امتد الى تلك المنابع (الفلمنكية) الغربية. لكن عند انتقالنا الى مرتبة عامة من البشر وهم الذين يولدون من قبورهم (يبعثون) للمرة الثانية، هنا يجد الفنان حريته في تحرره من قيود الشرط الكنسي فهناك الوجوه وحركة الاجساد بطبيعتها الانفعالية التعبيرية تتنافس في التعبير عن مشاعر الاندهاش والهلع والخوف الممتزجة بمشاعر الندم والحزن وكبت الالم والاعتصار به، انها لحظات خاطفة من الانفعالات الانسانيه ثم رصدها و توثيقها من قبل الفنان، من واقع الحياة المعاش و المرئي وليس الافتراض المتخيل، لما يفترض ان يقع من رد فعل انساني. ويبدو الفارق جليا على ملامح السعاده والغبطة الاطمئنان الداخلي الذي تظهر حركة الاجساد العرية وهي تسير في الطرف الاخر نحو (الجنة) الموعودة يميل الاسلوب نحو الاداء الواقعي في شيء من الابهار بالاتفاصيل الصغيرة والاعتناء بأدق التفاصيل، ويبدو التحول في خامة الانجاز – أي من الاكاسيد الممزوجة بالبيض الى الممزوجة بزيت الكتان – قد قاد تغييرا من حيث انه ساعد على منح المطاوعه والمرونة في التشكيل بالاضافة الى عنصر الوقت – أي زمن الجفاف – الذي غدا اكثر صبرا في احتمال واحتواء رغبات الفنان ومتطلبات المنحى الواقعي، الذي سعى اليه في اثارة المتلقي بمدى مطابقة محاكاته للواقع، والذي سيميز فيما بعد المنحنى (الفلامنكي) في فن التصوير، وها نحن اليوم لانجد صعوبة في تحديد مرجعيات انتاج أي عمل من هذه الاعمال بسبب تلك السمة الواقعية البارزة وذلك التوجه الشديد نحو محاكاة الواقع بكل دقة وتفصيل [43]. بالاضافة الى فكرة اسقاط زمنية الحدث الاصلي ومحاولة نقله عبر الزمن عبر عملية التأويل المستمر الى زمن الرسام المعاصر، على اساس زمن حدوثه المستمر، بعد ان استحال الى فكرة مجردة فسحنات

الوجوه وطبيعة الازياء، والموجدات المادية والمفردات المعمارية كلها تحاكي ذلك العصر، أي البيئة المحيطة بالرسام، وبذلك اسقط الانتماء المكاني والزمني للحدث الانجيلي.[44] تظهر الايقونة المسيح كمركز اتخاذ القرار، بينما يمثل الملاك ادارة تنفيذ تلك القرارات او مايعرف (بالسلطة التنفيذية). وربما هذا مايفسر الايقاع الايمائي والحركي في وجه واليدين، و المتمثل الى حد ما ، بين المسيح والملاك. لكن ذلك الاستعلاء والرفعة المتسامية الى حد الجمود تجعل المتلقي يشعر وكانهما (لايسمعان او يريان شيء) فلا يعرفان احد ولا احد يكلمهم وربما يكون ذلك مرتبطا بفكرة العزلة المنزهة، عن أي تأثيرات مادية او عاطفية على مراكز اتخاذا القرار، اذا مارغبت هي في ان تكون قرارتها عادلة، حيث يتساوى الجميع امام البر و التقوى وكذلك امام ارتكاب الاثام . فليس هناك طريق ثالث عند مواجهة المصير فأما الهلاك واما النعيم، انه مفترق الطريق الذي ينسجم مع ثنائية الخير والشر والعدل والظلم والموت والولادة والجنة والنار والبداية والنهاية ، هنا تواجهنا قراءة في ثنائية الدلالة للعلامة الشكلية الواحدة والتي استمالت الى رموز متفق عليها عبر زمن تمثيلها المتكرر في فن الرسم الديني، فأذا كانت فكرة التعري – بغير هدف ابراز مفاتن وجماليات الجسد الانثوي او كمال الجسد الاغريقي– مرتبطة بفكرة الخزي والدونية والانكشاف الفاضح دون امكانية اخفاء أي شيء، سواء كان معاباً ام مصدراً للفخر فلماذا يتعرى المسيح الديان مع العامة؟... في حين تختفي الاثواب التي ترفل بها اجساد الصالحين (النخبة)، فلا وجود الاجزاء عارية من النخبة أو من الملائكة فأذا كان الشك والتشكيك هو الحجة التي سيتمسك بها الرافض لحكم القضاء السماوي، فأن رفضه هو غير مسموع ....اذا لماذا يستعرض الفنان البراهين الماديةعلى كينونة المسموح، وهويته، بانه هو، من خلال علامات (العامود/ الرمح/ الاسفنجة / الاكليل / الصليب /القصبة / ثقوب المسامير / جرح الجسد/ الثوب القرمزي)؟ ...

ان سبب يكمن في ان هذه العلامات هي ليست للتبرير، وانما هي علامات تحمل خطاب آخر مختلف يمكننا الكشف عنة عن طريق تقسيم هذه الرموز كما فعل ذلك الفنان الى قسمين :مجموعة علامات (الالم والعذاب) ومجموعة علامات (الموت) ان هذا المرسل السماوي المتجسد يبطل الذرائع البشرية في المجموعة الاولى، المتخذة من حجة تجنب الالم و الخوف من الموت اسباباً للابتعاد عن المثل العليا السماوية، فهو يجلس بجسده المادي حاملا– مستعرضاً – اثار (علامات) الالم والموت انها علامات مادية

ترسل خطاب الى الملتقى بانه الانسان الذي ذاق (الام والعذاب واغرائات اللذه المادية، وخاض تجربة الموت الجسدي، ولكنها لم تكن النهاية . فها هو يكشف بتعريه امام الكل الجسد الذي غدا رمز الكمال الالهي، ليبطل الذرائع البشرية . اما شكل اللهيب المستعر الذي يجلس فية مع الاولياء الصالحين هو في الحقيقة علامات مزدوجة الدلالة بين جلوس المقدسين فية دون الم وبين ذهاب او سقوط مرتكبي الشر نحو عذاب ازلي كما هي الفكرة العري في اشكال البشر كعلامة على ان المادية (لذة الجسد) هي ذاتها التي تقود الى الهلاك اولى جنات النعيم فكلا الفريقين متعري حتى نهاية خياراته.

النتائج:

1. ذات احجام كبيرة نسبياً . وينحو الاسلوب فيها نحو الفرادة.
2. بدأت تجريدية تتسم بالتبسيط و الاختزال تحت تأثير الشرق، ثم تحولت عنه في نضوجها نحو الاسلوب الواقعي. يميل الاسلوب العام نحو التمثيل الواقعي والمحاكاة.
3. جسدت الفكر اللاهوتي الغربي (الكاثوليكي). سعت نحو التحرر من قيود النص نحو التأويل و الخروج عن النص الكتابي. و احياناً نحو التأويل المفرط (كما في اسطورة جورج والتنين).
4. تتسم الاشكال بالنهج نحو التجسيم و الايهام بالبعد الثالث، و بخطوط تتسم بالليونة.
5. الاهتمام بقوانين المنظور بهدف محاكاة المرئي، الذي ظهر بشكل واضح في ايقونات الاسلوب العام. الذي ثبت عند المرحلة الثالثة (الاسلوب الغوطي العام /الشامل).
6. السعي وراء مناخات لونية مغايرة ومتحولة نحو التفرد النوعي. و تسعى الى حرية التعبير عن الانفعالات الداخلية في اطر الاداء الواقعي، وتنحو الى البهرجة و الابهار بالتفاصيل الدقيقة و التي من شأنها ان تقرب زمن الحدث من زمن المتلقي.
7. التأكيد على التجسد المادي. والاهتمام بشخصية القديس بكل تفاصيلها. و الاهتمام بحياة المسيح (الطفل) و المسيح المرسل.
8. تمنح العذراء درجة عالية من الاهتمام كوالدة للمسيح و كشخصية مقدسة بذاتها (ظهور الايقونة المنفردة). وقد مثلت العذراء بهيئة شرقية، تم التحول عنها لاحقاً نحو هيئة اوروبية ملتزمة بالثوابت الغربية.
9. محاولة الخروج عن حتمية المواجهة نحو عفوية الحياة الواقعية. و تفعيل الطاقات التعبيرية للوجوه و للاداء الحركي للأجساد.

10. تفعيل شكل الجسد العاري في تأكيد فكرة التجسد الحقيقي المادي بمساعدة اسلوب المحاكاة الواقعية.
11. الاستعانة بالمرويات الشعبية كموضوعات ايقونية (كتاب الساعات). فترجمة اهتمامات العامة بكتب الساعات الدينية ونقلته الى سطح الايقونة الكنسية، كفعل تداولي.
12. يغدو الفن الايقوني مسرحاً واسعا لاستقبال التأثيرات الخارجية من البيئة المحيطة و الاستعارات الشكلية من الفنون المجاورة.
13. الاستعانة بفنان من عامة المجتمع لانتاج ايقوني في محترفه الخاص، و اليوم نعي اغلب اسماء منفذيها.
14. الخروج عن الخامة التقليدية لحساب متطلبات الرغبة في تصوير الشكل الواقعي والمنتج الكبير.
15. تتسم الهيئات البشرية المكتنزة بسحنة اوروبية، وتظهر في شيء من التفصيل والتفرد في عرض الخصوصية الشكلية المستقلة.
16. خضعت الايقونة تحت تأثيرات الارث الايقوني الشرقي الذي تحولت عنه نحو التأثير الواقعي للارث الغربي الهيلنستي. فتحررت من تقاليد اعادة انتاج ذات الرموز القديمة البيزنطية نحو انتاج رموز جديدة. مثل تحول لون عباءة العذراء الزرقاء المرصعة بالنجوم والحمراء التي غالباً ما تكشف عن اجزاء من شعر وتفاصيل جسد العذراء، اي استقبال التأثيرات الشرقية واعادة انتاجها بصورة مستمرة بما يتلائم مع خصوصية البيئة الغربية الاجتماعية والمذهبية والفكرية.
17. ابتعد الكثير من النتاج عن تذهيب الخلفيات واشكال الهالات الذهبية الموازية لسطح اللوحة، واستغلالها في توثيق مشاهد من الحياة اليومية، التي تكسب الايقونة حضورها في زمن المتلقي، وخروجها من حتمية الارتباط بزمن الحدث الاصلي.

الهوامش

[1] . رغم ذلك ظهرت نقوش فسيفسائية متألقة، نفذت في ذلك القرن لتزدان بها كنائس (سانتا ماريا في ماجوره)، (Santa Maria Maggiore) و (سانتا ماريا في تراستفيري Trastevere)، و(القديس يوحنا في لاتران) و(القديس بولس – الجدار الخارجي). وعلى الرغم من ان فنان إيطالي هو الذي وضع تصميم النقش الفسيفسائي، الا انه ضمن الاسلوب البيزنطي. وللمزيد يراجع:
Janson, H.W. History of Art, thames and Hudson, London, 1982.. P :147

[2]. (جوڤاني تشيمابوه) 1240–1302م ، وهو من أسرة مصورين قدر لها أن تسيطر على الفن الإيطالي لثلاثة قرون. وللمزيد يراجع :Janson, H.W. History of Art. P: 150……

[3] . (دوتشيو بوننسنيا Duccio di Bouninsegna). 1273 – 1319م. وللمزيد يراجع:
Janson, H.W. History of Art. P: 150

[4] . حملت الايقونة (وكان طولها أربع عشرة قدماً وعرضها سبعة أقدام) – إلى الكنيسة بموكب من الأساقفة، والقساوسة، والرهبان، والموظفين، ونصف سكان المدينة.

[5] . وللمزيد يراجع:

1. Janson, H.W. History of Art. P: 151
2. Walther, Ingof. Masterpieces of Western Art, From the gothic To The present day, P. 1, taschen, new york, 2002 p: 17.

[7] . ارنولد، هاوزر. الفن و المجتمع عبر التاريخ. ص: 228

[8] . برتليمي، جان. علم الجمال . ص: 45

[9] . كان الناس في تلك الأيام يعتزون بكتب الترانيم، وبالأناجيل، والتراتيل، وكتب القداس، وكتب الصلوات، وأدعية الساعات، ويحسبونها الأدوات الحية التي تنقل إليهم الوحي الإلهي، ولم يكونوا يرون أن أي مجهود يبذل في تزينها ، بالزينة اللائقة بها هو اقل مما تستحقه.

[10] . للمزيد يراجع :
Recht, Roland. Believing and Seeing ,The art of cothic cathedrals. P : 57

[11] . وهي المؤلفات غير القويمة في الرأي– غير القانونية – والتي تسعى إلى تبرير تعاليمها المخالفة لتعليم الكنيسة أو المبتعدة عنها. ينتمي إلى هذه الفئة التيّار الغنوصيّ خصوصاً . ولقد تركت أثراً كبيراً في الليتورجيّا والفنّ والتقوى الشعبيّة، ما زالت جارية إلى أيّامنا، و التي حاولت تكملة روايات آلام المسيح وتذهب المخيّلة الشعبيّة والاهتمامات اللاهوتيّة معاً إلى الحديث عن الأشخاص الآخرين المعنييّن، وإلى الحديث عن نزول المسيح إلى الجحيم. تأخذ هيئة أحاديث يشوبها النّمط الرسائلي والعناصر الرؤيويّة.

[12] . وكان اقتناء كتاب من هذه الكتب أمنية كل المتعلمين وبعض الأميين، فإلى جانب تلك النسخ الثمينة، الأنيقة بالزخارف والرسوم. كان ثمّة ألوف من النسخ الهيّنة بزخارفها ورسومها، والتي كان لها الأثر الأكبر في إشاعة المساواة بين المسيحيين على أوسع نطاق، فمثلت النموذج الأمثل للجمع بين العقلانية المسيحية والورع الديني الشعبي. فلقد كانت تكاليف إعدادها الباهظة لها أثرها في ارتفاع أثمانها. للمزيد يراجع:
1.Recht, Roland. Believing and Seeing ,The art of cothic cathedrals. P :62
2.Kagon, Donald and others. The Western Heritage. P :264

[13] . ارنولد، هاوزر. الفن و المجتمع عبر التاريخ. ص:292

[14] . للمزيد يراجع:
Kagon, Donald and others. The Western Heritage. P : 287
Charles, Victoria and Klaus H.Carl .Gothic Art. P: 132

[15] . للمزيد يراجع: برتليمي، جان. علم الجمال. ص : 592

[16] . الفنون الكتابية : هي نوع من فنون الخط و الزخرفة التي انتشرت في اوروبا قبل وخلال وبعد العصور الوسطى سعى فيها الفنان الى تزويق الكتب الدينية و الشعرية و العلمية ، و الدينية منها بخاصة – كتب الساعات – حيث يتسم التنميق فيها بفنون الخط اولاً ثم يترك مساحة للرسم المنمنمات ومابين الاثنين تتداخل الزخارف النباتية و الهندسية في تشابك يصل الى حد الاندماج.

[17] . المخلصي، منصور. المصدر السابق . ص : 68

[18] . هاوزر، ارنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكريا، ج1، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1981م. ص : 229

[19] . هاوزر، ارنولد. المصدر السابق . ص : 293

[20] . هاوزر، ارنولد. المصدر السابق. ص: 293

[21] . المخلصي، منصور. المصدر السابق . ص : 68

[22] . هاوزر، ارنولد. المصدر السابق . ص : 229.

[23] . او(فرسان المعبد) وللمزيد يراجع : عمران، محمود سعيد. حضارة اوروبا في العصور الوسطى، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1998م. ص: 113

[24] . هاوزر، ارنولد. المصدر السابق . ص : 234

[25] . للمزيد يراجع : عمران، محمود سعيد. المصدر السابق. ص : 85

[26] . هاوزر، ارنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ . ص : 246

[27] . يعكس نمط الهندسة المعمارية أسلوب التفكير الديني وطريقة تعامله مع المجتمع، حيث تنتمي الكنائس الغوطية في غالبيتها إلى نمط معابد ذي المحور المستقيم الذي يتيح التواصل بين قداس الاقداس والمتعبد بصورة مباشرة . وحتى أن الذي يقف خارج المعبد يمكنه مشاهدة الرموز المقدسة، على العكس من كنائس الشرق حيث ينتمي نمطها الهندسي الى المعابد ذي المحور المنكسر حيث يتوج على المتعبد التحرك نحو الجانب لمشاهدة الرموز المقدسة حتى أن قدس الاقداس يحجب بجدار سمي (الايقونسطاس) أي حامل الايقونات. كما أن البيئة المشرقة تضم معابد ذي أجواء مظلمة بينما البيئة الاوربية التي تغيب عن سمائها الشمس تسعى الى أغراق أجوائها الداخلية بالأنوار الطبيعية أنها منظومتين متعاكسة الأولى تبحث عن الروحانية الثانية عن المادية المتجسدة. وللمزيد يراجع :
فياض، اسبيريون ميشيل. الفن البيزنطي – المعبد المسيحي، منشورات ألف، المنصورية، 2007م.

[28] . المخلصي، منصور. المصدر السابق . ص : 76

[29] لهذه الخاصية جذورتمتد الى الايقونة الشرقية والروسية ، منها بخاصة، حيث يستخدم الاطار لتنفيذ الرسوم الثانوية، التي تاثر بها الفنان (كلمت) فيما بعد عندما ادخل او استغل شكل الاطار وتداعت لديه الحدود بين مساحة اللوحة والاطار كما في توظيفه للذهب والكتابات وشكل اللوحة ذي الاستطالة.

[30] . هو الزي الذي كان الفرسان الصليبين يرتدونه في العصور الوسطى وخصوصاً فرسان (الكاس المقدسة) الذين حكموا مالطا وفرنسا الى حين اجبروا على الرحيل الى البرتغال في عصر الملك فليب العادل. للمزيد يراجع:
Kagan Donald . the westrem Hiriltage p: 245

[31] . هو العلم او الراية التي اتخذها الفرسان في العصور الوسطى فيها الصليب يرسم بصورة افقية.

[32] هو زي الحرب والصراع والقتل المرتبط بادوات الحرب الدامية، والذي كان لابد منه اي لابد من مواجهة الشر بالعنف بالردع الحازم والقاسي باستخدام ذات اللغة.

[33] للمزيد يراجع : الكتاب المقدس، العهد القديم . سفر الخروج.

[34] . ولكنها تروي تصورات عن نصوص وردت كرؤية فليس هناك نص ثابت في وصفه عن لسانه المسيح ليوم الحساب، سوى انه اليوم الذي ينتهي فيه كل شيء، فيع يكون الابرار مع الله ، والمرفوضين يقفون خارجاً حيث هناك (البكاء والظلمة وصرير الاسنان) للمزيد يراجع : الكتاب القدس . متى 22: 2 – 14 . لوقا 14: 15 – 24

[35] حيث جاء أيقاع التكوين وتوزيع المفردات والعرض الموضوعي شبه مطابق للوحة يوم الدنيوية ل(ما يكل انجلو) وللمزيد يراجع:

Berti, Luciano. Michelangelo, gennaio, 1973

[36] للمزيد يراجع : الكتاب المقدس :سفر التكوين يراجع :

[37] انظر كيف صور الجريكو و فان دايك و روبينز و كرافيجو المسيح قبيل واثناء عملية الصلب .

[38] كان التصور في العصور الوسطى، بأن الارض هي عبارة عن شكل مسطح يقع في منصف الكون ذي التركيب الكروي.

[39] وهي مرتبطه بفكرة البتولية والنقاء والطهارة حيث تم استخدام هذه الزهرة لعلامة ترمز الى تلك الافكار في الايقونات واللوحات الى تصور موضوعة البشارة لمريم او التي تشخص القديس يوسف.

[40] تم استخدام هذه الاجنحة لتمييز رئيس الملائكة في العديد من الرسوم الدينية، ربما كتمييز شكلي او كونه شكل مرتبط بالعيون المتعددة و الرؤية الشمولية (يرى كل شيء).

[41] . النار هي رمز للتطهير والطهارة والنقاء رغم كونها مرتبطه بجهنم والعقاب الابدي لكنها تمثل لانبثاق النور ترمز للمطلق السامي

[42] غدا الاكليل رمز للشهادة والظفر بالموت في سبيل الدين والعقيدة الجديدة حيث يمنح القداسة وهو عملية قلب للعرف السائد الاغريقي في منح الكليل الغار للبطل الرياضي مع كأس كبيرة من النبيذ الفاخر (كرمز للذة الجسدية).

[43] وهذا يتأكد اذا ما قارنة بالتصوير الانكليزي والفرنسي والايطالي.للمزيد يراجع :

1. Pevner, Nikolaus. Dutch Painting 1600-1800, Seymour Slire, singopore, 1995 . P: 27

[44] . وربما كانت هذه الحالة تمثل النواة الاولى، والمولد الاساسي في التوجه الى الابهار الواقعي عند روبينز (الكاثوليكي) البلجيكي الجنوبي. وبين فيرمير (البروتستانتسي) الهولندي الشمالي في تلك الواقعة المفرطة، مع الاختلاف في التوجه الشمالي البعيد عن التشخيص الديني.

المصادر:

1. الكتاب المقدس.
2. بدوي، عبد الرحمن . فلسفة العصور الوسطى، ط3 ، وكالة المطبوعات، دار العلم ، بيروت، 1979م.
3. برتليمي، جان. بحث في علم الجمال، تر: انور عبد العزيز، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة،1970م.
4. حنفي ، حسن. نصوص من الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط، دار التنوير للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت،2008م.
5. خوري، أيما غريب. الايقونة شرح وتأمل، منشورات النور، بيروت، 2000م.
6. عمران، محمود سعيد. حضارة اوروبا في العصور الوسطى، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1998م.
7. فياض، اسبيريون ميشيل. الفن البيزنطي – الايقونة، منشورات ألف، المنصورية، 2007م.
8. المخلصي، منصور. الكنيسة عبر التاريخ، ج2، الطيف للطباعة، بغداد، 2009م.
9. المخلصي، منصور. نار و روح مدخل إلى تاريخ الفن المسيحي، الطيف للطباعة، بغداد، 2010م.

10. هاوزر، ارنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكريا، ج1، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1981م.
11. Charles, Victoria and Klaus H. Call. Gothic Art, parkstone press international, new york.
12. Janson, H.W. History of Art, thames and Hudson, London, 1982.
13. Kagon, Donald and others. The Western Heritage, Macmillan, New York, 1987.
14. Pevner, Nikolaus. Dutch Painting 1600-1800, Seymour Slire, singopore, 1995 .
15. Recht, Roland. Believing and seeing – The Art of Gothic Cathedrals, university of Chicago press, u.s.a, 2008.
16. Walther, Ingof. Masterpieces of Western Art, From the gothic To The present day, P. 1, taschen, new york, 2002.

The Influence of Social reality in Gothic Icons Painting

Salam Adwer Allos

Summary

The research problem in the merger, which we observe when many insiders and employees in the technical field, and maybe even at the level of researchers in the artistic history, as well as decision-makers in religious institutions, sponsors, and productive, and foster religious art, the merger between the eastern Byzantine art, and the products of Gothic art that united under the name of Christian art, and they represent a religious art, a functional character and media have been harnessed to serve the religious institutions. Find gaining importance in being added to the library of technical knowledge that will enrich researchers and scholars in this field and students of art colleges and institutes interested in studying art history and painting iconic in the Middle Ages in particular. And so is the aim of the study to detect modes represent religious intellectual infrastructure in the Gothic style, and the effect of the surrounding reality. The Popt in the second quarter detectives following: formal output of the icon gothic, and references gothic icon. In the third chapter was selected models are deliberate analysis where adopted the descriptive analytical method, and of which there were three samples after the completion of the analysis the researcher to a range of outcomes, including: the use of popular subjects Palmruyat Iconium (Book of Hours). As the use of the general community artist to produce iconic in the atelier, and today most are aware of the names of the perpetrators. And exit from the traditional raw material for calculating the desire to portray the real great shape and product requirements. As characterized by human bodies chunky Bsahnh European, any receiver oriental influences and re-produced on an ongoing basis in line with Western social and religious and intellectual environment privacy. Translation and general interest books, religious clocks and transferred to the surface of the icon of the Church, as an act of deliberative.