أساليب صياغة الصورة الدعائية للسُلطة العلمانية فى تصوير عصر النهضة الديني

STYLES OF FORMULATION FOR PROPAGANDA IMAGE OF SECULAR POWER IN RENAISSANCE RELIGIOUS PAINTING

دعاء زين العابدين حسن الشافعي

قسم تاريخ الفن - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

Doaa Zain El-Shafie

History of Art Department, Faculty of Fine Arts, Helwan University, Egypt
doaazain_7@hotmail.com

الملخص

تشهد وجود أعمال فن النهضة على هياكل السُلطة في هذا العصر وتوزيع الثروة. إن مجرد تكليف فنان بتصميم مبنى أو تمثال أو لوحة يدل على ذوق الراعي ووضعه المالي وطموحه. تقدم أعمال التصوير داخل الكنيسة في عصر النهضة نظرة ثاقبة للتسلسل الهرمي والقيم التي شكلت دول المدن المتحاربة في إيطاليا. فقد تم إنشاء الغالبية العظمى من أعمال التصوير الدينية في عصر النهضة لإيصال نوع من الرسائل، في معظم الوقت كانت هذه الرسالة تتعلق على وجه التحديد بسُلطة الرعاة. فقد كان الناس يعيشون كل يوم وفقًا لقانون الدين، وهو أمر يؤمن به الكثيرون وكان الطريقة الأولى للسيطرة على الجماهير.

الكلمات المفتاحية

عصر النهضة؛ الصورة الدعائية؛ الرعاة العلمانيين

ABSTRACT

The existence of Renaissance Artwork testifies to the era's power structures and distribution of wealth. The very act of commissioning an artist to design a building, sculpture, or painting signified the patron's taste, erudition, financial status, and ambition. The Renaissance religious paintings offer insight into the hierarchies and values that shaped the warring city-states of Italy. The vast majority of religious paintings in the Renaissance were created to communicate some sort of message, most of the time that message was quite specifically about the power of the patrons. Everyday people lived by the law of religion, it was something that many believed in and it was the number one way to control the masses.

KEYWORDS

Renaissance ; Propaganda ; Secular Patron

حقوق النشر | © 2021لمجلة JAARS

١. المقدمة:

كان الدافع وراء بناء الكنائس في فلورنسا الثرية في القرن الخامس عشر مدنيًا أكثر منه روحانيا. فلم تنسب العمارة الدينية في عصر النهضة فقط إلى الكنيسة، ولكن أيضًا إلى حكومة المدنية والقطاعات الرأسمالية والنقابات التي إنطلقت منها القوى العاملة من الفنانين والمعماريين. فقد حددت الثقافة الإنسانية الخلود العلماني الجديد "للشهرة" الذي كان عكس مفاهيم القرون الوسطى عن الإنجازات البشرية التي تتلاشى في وجه الموت المنتصر.

كانت الرعاية الفنية بالنسبة إلى العائلات الغنية من التجار والمصرفيين وسيلة للتَحقُق والحفاظ على الوضع الاجتماعي والقوة السياسية في مجتمع يوجد فيه تسلسل هرمي اجتماعي صارم. ففي فلورنسا موطن عصر النهضة، مكّن الازدهار الاقتصادي للمدينة أسر المصرفيين التجاريين مثل ميديتشي Medici من السيطرة على الحكومة. كان هؤلاء الوافدون الجدد حريصين جدًا على إثبات أنهم ينتمون إلى طبقة حاكمة في عالم من الملوك والأمراء والباباوات.

أصبحت الطبقة العليا عبارة عن مجموعة من الرعاة المتعطشين للفنانين والنحاتين والمثقفين. فقد كان تكليف قطعة من النحت سيتم عرضها على العامة لن يؤدي إلى تجميل المدينة فحسب، بل سيعزز أيضًا سمعة الراعي. إلى جانب استخدام الفنون للترويج لمصالحهم الخاصة. بالإضافة إلى رعاية الأفراد، كان هناك أيضًا رعاية جماعية، فكثيرا ما كلفت النقابات والأديرة ومجالس المدينة الفنانين والنحاتين بأعمال فنية. كان المال والفن يسيران جنبًا إلى جنب خلال عصر النهضة. فقد كانت الاهتمامات الاجتماعية والفكرية التي تشغل العصر تمثل النموذج الجمالي الذي طوره الفنان بالفعل، والذي كان استجابة لطموحات العميل ويؤدي بالتالي إلى تقديم العمولة في المقام الأول.

١,١. خلفية مشكلة البحث

لم يتم تناول أساليب صياغة الصورة الدعائية داخل كنيسة عصر النهضة فى المراجع العربية من الناحية التشكيلية بشكل كافى.

٢,١ مشكلة البحث

تكمن مشكلة البحث فى التساؤل الاتى: ما هى أساليب صياغة الصورة الدعائية داخل كنيسة عصر النهضة؟ وما أثر الفكر السياسى المباشر والغير مباشر بالنسبة للسلطة العلمانية والدينية، على البيئة المرئية للكنيسة فى إطاره الاجتماعى والاقتصادى والاهوتى والفلسفى؟

٣,١ أهداف البحث:

- تحليل ثوابت الأيديولوجيات السياسية بوجهيها الديني والعلماني، وكيف أثرت على الصياغات لعصر النهضة.
- دراسة أثر الفكر السياسي والاقتصادي على صياغة الصورة الدعائية لعصر النهضة.
- الكشف عن القيم الفنية والجمالية لفن عصر النهضة.

٤,١ منهجية البحث: المنهج التاريخي والوصفي التحليلي.

٥,١ حدود البحث:

- **الحد الزمني :القرن** الخامس عشر.
- **الحد المكاني:** إيطاليا (فلورنسا).

٦,١ الدراسات المرتبطة:

Joost Pieter Keizer (2008), History, Origins, Recovery: Michelangelo and the Political of Art, PhD Dissertation, Pallas, Instituut voor Kunsthistorische en Letterkundige Studies , Faculty of Arts , Leiden University,Netherlands.

jaars.journals.ekb.eg حقوق النشر| © 2021لمجلة JAARS

تلقى الدراسة الضوء على أصول فن عصر النهضة العالي وكيف كان بمثابة إستجابة للتغير السياسي والثقافي المتقلب في فلورنسا، وأثر التغيير السياسي والاجتماعي والديني على الفن المنتج منذ بداية عصر النهضة. تأخذ الدراسة الأعمال التي أنتجها مايكل أنجلو لجمهورية فلورنسا بين عامي ١٥٠١ و ١٥٠٦ كمثال لمشاركة الفنان في الوظيفة السياسية للفن، كجزء من حملة منظمة لعكس ثقافة فلورنسا بعد طرد ميديتشي عام ١٤٩٤. قامت الأطروحه بدراسة بعض النماذج الخاصة بالصورة الدعائية للسُلطة العلمانية في تصوير عصر النهضة حيث الأعمال السابقة لمايكل أنجلو، في إطار تحول الأسلوب الفني والمنهج الفكري.

٢. فن عصر النهضة بين الوضع الاجتماعي والوظيفة

تم تشكيل الأعمال الفنية في فلورنسا كسجلات للتاريخ السياسي الذي نشأت منه، وانتقلت من عائلة إلى أخرى كبيان عن التغيير السياسي. إحتضن التسلسل الهرمي الرعاة في فلورنسا من مختلف طبقات المجتمع تقريبًا. تم تكليف الفنانيين من قِبل الملوك والباباوات والأسقفات والأديرة والكنائس والتجار والنقابات وحتى الحرفيين. وسرعان ما إرتفعت مكانة الفنانين من مجموعة من الحرفيين إلى نجوم مجتمع مرموقين وذات مكانة اجتماعية كبيرة، وأصبح ينظر إلى الفنانين تقريبًا كمبدعين إلهيين. *(Joost Keizer, 2008, p.57.) (Dóra Sallay and others, 2009,p.31)*

إقتصرت ثقافة عصر النهضة على أولئك الذين كانوا يعرفون القراءة والكتابة بشكل فعال من طبقة النبلاء والأغنياء والتي لم تتخطى نسبتهم الكلية ١٥٪ من الشعب. إستمرت ثقافة الجماهير في التركيز على الدين والتقاليد والخرافات، لذلك من المهم التمييز بين الثقافة العليا لعصر النهضة والثقافة الشعبية. استمر الدين يجسد الدور الأكبر في تشكيل ثقافة أوروبا بالنسبة للعامة. فقد آمن الجميع بالله والآخرة. فقد كان من المستحيل على العامة في عصر النهضة إستبدال سُلطة الدين بأى سُلطة فكرية أخرى، بالرغم من جميع الحركات الفكرية التي تصدت لها الكنيسة. قدم الدين جميع الإجابات على أعمق أسئلة الحياة، فلم تكن هناك تفسيرات أخرى لكيفية عمل العالم.

نشأت نظريات فن عصر النهضة العلمانية من الحماس للفن. قام الفنانين بمراجعة وضع الفنون البصرية في التسلسل الهرمي للفنون والعلوم، وقدموا حسابات تفصيلية للإبداع الفني، وحددوا التصوير من حيث الاقتراض من البلاغة والشعر، وعبروا عن المشاهد بلغة مشبعة بالأفلاطونية الحديثة. *(Paul Smith and others ,2002, p.52)*

(https://www.bolles.org/uploaded/PDFs/academics/AP_AP/APEuro7._Social_Change_and_Continuity.pdf,& https://www.cusd200.org/cms/lib/IL01001538/Centricity/Domain/267/_files/World_Civ_Chapter_17.pdf, May 3, (2020.

كانت مرحلة هذا التحول التاريخي للأحداث، يجسدها إحياء التصوير في فلورنسا، وخلفية هذا التغيير التاريخي كانت العقلية التي طورها مجتمع المصرفيين المحليين والتجار والحرفيين، من خلال انتقال أنماط التنمية الاجتماعية إلى النظرة العقلانية التي ركزت على الإنسان، والتي اتخذت من العصور القديمة الكلاسيكية إطارها المرجعي. *(Dóra Sallay and others, 2009,p.115,116)*

٣. الثالوث المقدس Holy Trinity

كان حضورالرعاة داخل العمل الفني علامة بصرية على وضعهم الأرستقراطي وارتباطهم بشخصيات مقدسة. كان موضوع "الثالوث المقدس" من البرامج المعتادة التي شارك الرعاة في أحداثها فقد إحتل مانحون الثالوث المقدس مساحة انتقالية بين العالم الطبيعي للمراقب والمساحة الروحية الخالدة للمصلى أو الكنيسة.

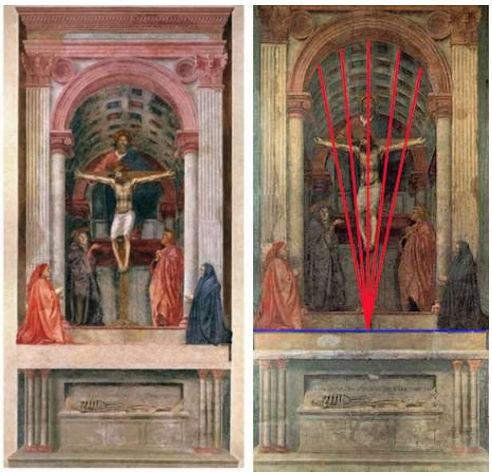
لعب الدومينيكان دورًا نشطًا جدًا في إجبار قادة العائلات ذات النفوذ السياسي والإقتصادي المتصارعة على السلام. لذلك كان يتناسب تمامًا طرح تصويرموضوع الثالوث المقدس مع إيديولوجية الدومينيكان فيكون جميع الناس أعضاء في نفس الجماعة المسيحية ويفترض أن يتعايشوا في وئام.

حقوق النشر | © 2021لمجلة JAARS

يعتبر مازاتشيو Masaccio (١٤٠١ – ١٤٢٨م) من الجيل الأول من المصورين في القرن الخامس عشر، الذي استوعب تمامًا إبتكارات جيوتو Giotto (١٢٦٦-١٣٣٧م) وطورها. فلم يستخدم الثالوث المقدس شكل (١) في كنيسة سانتا ماريا نوفيلا Santa Maria Novella في فلورنسا نظام المنظور الجديد فحسب، بل إستخدم أيضًا الأشكال المعمارية الجديدة التي أنشأها برونليسكي Brunelleschi (١٣٧٧-١٤٤٦م)، حيث توجد نقطة تلاشي واحدة في وسط الجدارية، التي تتوافق مع مستوى عين مراقب يقف في الكنيسة، التي وفرهتا خطوط الانحدار من السقف المقبب وإذا تتبعنا جميع المتعامدات، فسوف نرى أن نقطة التلاشي تقع على الحافة التي يركع عليها المتبرعون، والتي خلقت وهم المساحة الممتدة خلف جدار الصحن. تم تحديد المساحة التصويرية من الخارج بواسطة اثنين من الأعمدة الكورنثية يدعمان الإفريز. بينما ترسم الأعمدة قوسًا دائريًا مدعومًا بأعمدة مركبة، تحيط الأعمدة حول المسيح المعلق على الصليب الذي يقع على تابوت به هيكل عظمي، ومن خلفه الإله الأب، الذي يقف وكأنه رجل مجرد من أى قوى، ويعتبر هذا مؤشر على الثقافة الإنسانية في عصر النهضة.

وكما كان "تذكير الموت" شائعًا في العصور الوسطى، استمر أيضًا في عصر النهضة، كتذكير للمشاهدين بأن وقتهم على الأرض محدود بينما الإيمان بالمسيح يمهد الطريق إلى الخلاص الأبدي. إعتمد الترتيب المكاني للشخصيات الثالوث المقدس الشكل الهرمي بحيث يعكس التنظيم الهندسي للصورة معناها. يشغل الآب والابن والروح القدس المكان العلوي. يقف الإله الأب على الحافة غير المنتظمة، حيث تقابل رأسه قمة الهرم. في حين يواجه المشاهد ويدعم ذراعي الصليب. تطفو الحمامة (رمز الروح القدس) بين رأس الأب والمسيح. أكد مازاتشيو على قوة الجاذبية على ذراعي المسيح ، والتي امتدت إلى ثقل جذعه ، مما تسبب في هبوط رأسه إلى الأمام. وداخل الفضاء المقدس توجد العذراء القديس يوحنا أسفل المسيح. بينما خارج الفضاء المقدس، يركع اثنان من المانحين الذين شكلون قاعدة الهرم التصويرية؛ أعضاء من عائلة لينزي Lenzi ذات النفوذ السياسي، الذين كلفوا باللوحة الجدارية. *(Laurie Adams, 2011, p.208).*

(https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/painting-in-florence/a/masaccio-holy-trinity& https://www.teggelaar.com/en/florence-day-5-continuation-12/, May 23, 2020.)



شكل ١، مازاتشيو، الثالوث المقدس ، ١٤٢٧ ، فريسك، ٦٦٧ × ٣١٧ سم.

(https://smarthistory.org/masaccio-holy-trinity/, May 31, 2020.)

وبالرغم من النزعة الطبيعة في الثالوث المقدس لا يمكن تصورها منفصلة عن الثقافة الإنسانية في فلورنسا، والتي كانت مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالتقاليد الشعبية للمشهد المدني ، والتي عززت الرؤية الفائقة لـ الله في العالم المعاصر؛ يرتدي

حقوق النشر | © 2021لمجلة JAARS

الفلورنسيون زي القديسين ، أو حتى العكس يرتدى المسيح أو والدة الإله الزى الفلورنسي ويتواجدوا في الإطار المعماري لمدينة فلورنسا ، مما يعطي لمسة جذرية لفهم الصورة الدعائية بوضوح. *(Joost Keizer, 2008, p.169.)*

٤. حواجز المذبح

أراد الرعاة بشكل متزايد المشاركة في الأحداث المقدسة بطريقة يمكن تصديقها، ومن خلال حضورهم، فإنهم يقررون الرؤية الإلهية. لذلك كان لا بد من تصويرهم كأفراد معروفين يمارسون واجباتهم الدينية بتفان وكان تصوير مثل هذه المشاهد مقبول وموجود منذ العصر القوطي. فقد كان تقسيم حواجز المذبح، بقدر من التساوي بين الراعي والقديس، بينما العذراء والمسيح على لوحة أخرى مقابلة أو تتوسط المذبح بمثابة الشكل السائد لمذبح الكنيسة في عصر النهضة. كان هذا المفهوم الفني للإخلاص والعبادة كنقطة البداية لتطوير اللوحة الأوروبية والفكر الدعائي لسُلطة رأس المال العلمانية. فقد يكاد يكون من المستحيل إعادة بناء العلاقة بين راعي العصور الوسطى ورجل الدين الذي يحدد محتوى اللوحة. فبالنسبة للعديد من الرعاة ، كان الفن وحده هو القادر على تصوير واقع التأمل الديني، وجعل رؤيتهم كمتدينين ملموسة. وبالتالي، يرفع الصورة إلى عالم الواقع اليومي. بالإضافة إلى إثبات الوجود الحي للمسيح في نهاية المطاف.

١,٤ مذبح بورتيناري Portinari

بحلول منتصف القرن الخامس، حقق الفن الفلمنكي شهرة في جميع أنحاء أوروبا. حرصت العديد من الشخصيات العلمانية المؤثرة في فلورنسا إسناد العديد من الأعمال الفنية، وخاصةً المذابح للفنانين الفلمنكيين. فعلى سبيل المثال، يعتبر مذبح بورتيناري الموجود في كنيسة سانت إيجيديو Sant Egidio في فلورنسا شكل (٢) من أكبر اللوحات التي أنتجها فنان فلمنكي لمصلى عائلي خلال القرن الخامس عشر. نفذ هوجو فان دير جوس Hugo van der Goes (١٤٤٠-١٤٨٢) اللوحة الثلاثية لصالح توماسو بورتيناري Tommaso Portirtari، مبعوث ميديشي في بروج، والذي أصبح فيما بعد مصرفيًا مهمًا. يظهر بورتيناري على أجنحة المذبح مع عائلته وقديسيهم. يُظهر الجناح الأيسر توماسو وولديه أنطونيو وبيجيلو والقديس توماس والقديس أنتوني. يُظهر الجناح الأيمن زوجة توماسو، ماريا بارونسيللي Maria Baroncelli، مع ابنتها الكبرى مارجريتا، برفقة مريم المجدلية والقديسة مارجريت.

صورت اللوحة المركزية عشق الرعاة على مسطح كبير، تميز بقدر عالي من الدراما بالرغم من أن هذه المناسبة كانت سعيدة. فقد صورت العذراء وجوزيف والملائكة بتعبيرات متجهمة وكأنهم يستعدون للمعاناة القادمة، بدلاً من التأمل في معجزة المهد، على أرضية مائلة تمثلت وظيفتها في التركيز على الجهات المانحة الرئيسية. يعكس التكوين أيضًا قدر من غموض الحدث. من الخلف الأيمن يظهر الرعاة الثلاثة، الممثلين بقدر كبير من الواقعية في موقف من التعجب والتقوى والفضول في وقت واحد، التي تبدو هويتهم مألوفًا على الفور للجميع.

تبدو العذراء ويوسف وكانهما قد استقروا أخيرًا تحت نصف منزل (متأكل أو مدمر)، وقد يكون هذا لأنه الملجأ المؤقت المدعوم ضد جدران مبنى حجري ثقيل يبدو أنه يعمل كمستقر. يحيط بهم الملائكة في تأمل وعشق للطفل. يتوسط المشهد مساحة كبيرة فارغة، يرقد فيها يسوع الرضيع، كما لو أن الرسام أراد عزله عن الحشد عن المسيح لإضفاء مزيد من القدسية على المشهد. يتوسط الجزء الأمامي من هذه المساحة مزهرية وكأس زجاجي يحتوي على مجموعة من الأزهار، تعتبر بمثابة رمز شائع لآلام العذراء. كما توجد حزمة من الذرة على الأرض خلف هذه الزهور، في إشارة إلى الأفخارستيا. عملت العمارة الرمزية والمناظر الطبيعية الشمالية المستمرة على تأكيد وحدة ثلاثية العمل. بالإضافة إلى وجود شخصيات الخلفية، التي بدت وكأنها تقرب من الرعاة والقديسين نحو المشهد المركزي. *(Rolf Toman and others, 2004, p. 418.)* (*Fred S. Kleiner, 2010, p. 408*.)

حقوق النشر| © 2021لمجلة JAARS

شكل ٢، مذبح بورتيناري، زيت على خشب، (١٤٧٦-١٤٧٩).

(https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hugo_van_der_Goes_004.jpg , Jun 10, 2020.)

ومن المثير للإنتباه التباين بين التصوير المنمق للغاية للمانحين وأطفالهم على الأجنحة (اللوحات الخارجية)، والواقعية الجسدية والنفسية لشخصيات اللوحة المركزية، وخاصةً الثلاثة رعاة على اليمين بمظهرهم الريفي المليء بالتفاصيل. إن اختلاف هوغو في حجم الشخصيات لتمييزها حسب أهميتها للحدث المركزي فيه إستدعاء لتقاليد العصور الوسطى، فقد وضع واقعًا قويًا ومتغلغلًا داخل تفاصيل كل عنصر في العمل الذي أخذه في اتجاه الثقافة الإنسانية المرتبطة بالبلاط الأوروبي.

٥. السُلطة العلمانية كجزء من أحداث الكتاب المقدس

تطور المفهوم الفني للمذبح المحلى بواسطة الطموح العلماني، إلى حد المشاركة من قِبل الشخصيات العلمانية بملامحهم الفردية في أحداث الكتاب المقدس على جدارن الكنيسة بشكل لا يلتزم بأى حد داخل المجال المقدس، الذي لا يبتعد أبدًا عن فلسفة مفهوم صكوك الغفران. فلم يعد الأمر مقتصرًا على رؤية فنان فحسب، أو رغبة الرعاة في المباركة من قِبل القديسين، أو حتى من خلال السماح لهم بالصلاة عند عرش والدة المسيح أو المسيح نفسه.

١,٥ مصلى المجوس Cappella dei Magi

في وقت مبكر من عام ١٤٤٢م، أعطى البابا مارتن الخامس Martin V الإذن لبناء مصلى خاص في قصر ميديشي ، في الطابق الأول من السكن الخاص لآل ميديشي، قام بينوزو جوزولي Benozzo Gozzoli (١٤٢١-١٤٩٧) وهو من مصورى الجيل الثالث لعصر النهضة بتنفيذ جداريات المصلى في الفترة (١٤٤٦-١٤٤٩م). تألف البرنامج التصويري من جزأين: موكب المجوس (كان المجوس يُعتبرون مقدسين منذ العصور الوسطى) في الغرفة الرئيسية وعشق المسيح. كما تم تزيين السقف بحلقة مدببة من الماس في هالة مع حلقة تحمل شعار ميديتشي في دراما دينية.

يمتد موكب المجوس عبر الجدران الشرقية والجنوبية والغربية للغرفة الرئيسية شكل (*3*)، وتمثل كل جدارية أحد ملوك المجوس الثلاثة. يجسد الملوك الثلاثة بواسطة ثلاثة شخصيات معاصرة بارزة من عائلة ميديتشي. يبدأ الجدار الشرقي مع أصغر ملك، وتستمر القصة على الجدار الجنوبي مع الملك الأوسط ، وتنتهي على الجدار الغربي مع أقدم ملك. *Joost Keizer, 2008, p.170.)*

(*http://www.travelingintuscany.com/art/benozzogozzoli/processionofthemagi.htm, Jul 10, 2020.*)

jaars.journals.ekb.eg

حقوق النشر| © 2021لمجلة JAARS

شكل ٣، موكب الملوك الثلاثة ، مصلى الماجوس

(http://www.museumsinflorence.com/musei/chapel_of_the_magi.html, Jul 10, 2020.)

صور جوزولي أفراد عائلة ميديشي على الجدار الشرقي في مقدمة حاشية الملك الأصغر يقودون موكبًا ضخمًا عبر مسار متعرج، وخلفية غنية بالمناظر الطبيعية تملأ المساحة التصويرية. يمكن التعرف على أفراد آل ميديشي وعائلاتهم ، وفقًا لمراعاة "التسلسل الهرمي" المميز، كسلسلة تبادلية لأدوار الشخصيات الثلاثة وفقًا للأعمار على التوالي: في مقدمة الحاشية نجد الملك الشاب ؛ أحد ملوك الماجوس الثلاثة، يمثله لورينزو دي ميديشي Lorenzo de' Medici (١٤٤٩-١٤٩٢م) على رأس الموكب على حصان أبيض، يليه والده بييرو دى ميديشي Piero di Cosimo de' Medici (١٤١٦-١٤٦٩م)، الذي كلف باللوحات الجدارية، ومن بعده مؤسس الأسرة كوزيمو Cosimo de' Medici (١٣٨٩-١٤٦٤م) صاحب الشعر الأبيض والرداء الأسود يركب على حمار بني شكل (٣)، وقد كان معروف عنه أنه ركب الحمير في الحياة الواقعية للتأكيد على تواضعه. ولكن يجب أن ننتبه إلى أن العائلة المقدسة والمسيح قد ركبوا أيضًا الحمار. فقد كانت إحدى حيل ميديشي الدعائية التي أكسبتهم السمعة الطيبة لدعم دولة المدينة وللسيطرة عليها؛ مساواة بطريركهم بالسُلطة الأخلاقية للعالم الكاثوليكي وبالتالي في الحياة الدنيوية. فقد كان هذا المصلى مثل معظم أعمال الفن تحت رعاية ميديشي، يعلن عن تقوى العائلة بينما كان يعمل أيضًا كمشروع الغرور، يظهرون كلاً من قوتهم السياسية والمالية.

يأتي حاكم ريميني Rimini، وحاكم ميلانو، على التوالي بعد آل ميديشي، حيث كانوا ضيوفًا على ميديتشي في فلورنسا في ذلك الوقت الذي تم فيه تنفيذ الجداريات. بعد ذلك، يأتى موكب فلورنسا اللامع من الإنسانيين، وأعضاء نقابات الفن وبينوزو نفسه، حيث يتطلع نحو المشاهد وإسمه مكتوب على قبعته الحمراء شكل (٤). بينما تظهر قلعة أعلى الجدارية وهي نقطة البداية التي تبدأ منها رحلة حج الملك، على طراز القلاع في العصور الوسطى. ويتم تفسيرها على أنها القدس، حيث يبدأ موكب المجوس إلى بيت لحم؛ المكان الذي أمر فيه الملك هيرودس الحكماء بالبحث عن الطفل. تم تصوير القلعة بالملامح المعمارية لفيلا ميديشي في كافاجيولو Cafaggiolo، التي كلف كوزيمو دي ميديشي ميكيلوزو Michelozzo (1396- 1472) ببناءها عام ١٤٥١ على طراز قلاع القرون الوسطى.

حقوق النشر| © 2021لمجلة JAARS

(http://www.museumsinflorence.com/musei/chapel_of_the_magi.html& http://www.travelingintuscany.com/art/benozzogozzoli/processionofthemagi.htm , Jul 10, 2020.)

شكل ٤، تفصيليات من موكب الملوك الثلاثة ، الجدار الشرقي

(https://www.wga.hu/art/g/gozzoli/3magi/1/10young1.jpg, Jul 10, 2020.)

تبرز شخصية ملتحية على حصان أبيض على الجدار التالي أو الجنوبي، هو الإمبراطور البيزنطي. فقد تم تحديد هوية الإمبراطور بافتراض أن الصور تعكس الأحداث المعاصرة. في هذه الحالة ، يُعتقد أنها إشارة إلى مجمع فيرارا-فلورنسا Council of Ferrara-Florence، الذي شارك فيه الإمبراطور عام ١٤٣٩م. بينما يتم التعرف على الفتيات الثلاث بجواره على أنهن بنات بييرو دي ميديشي.

شكل ٥، تفصيليات من موكب الملوك الثلاثة ، الجدار الجنوبي

(https://www.wga.hu/art/g/gozzoli/3magi/2/20middle.jpg, Jul 10, 2020.)

حقوق النشر| © 2021لمجلة JAARS

كان الملك الأكبر في السن على الجدار الغربي شكل (٦) هو الأقرب إلى المسيح الطفل على المذبح، توحى مظهر لحيته الطويلة الرمادية الكاملة أنه من منطقة الشرق الأوسط. يليه كذلك أكبر موكب من الحجاج، يمثلوا رؤية مجموعة من مؤيدي ووكلاء ميديشي. تعتبر شخصية الملك الكبير صورة لبطريرك القسطنطينية، ويعتمد تحديد الهوية هنا أيضًا على السياق الذي تم فيه إنتاج اللوحات. فقد تم نقل مجمع فلورنسا، الذي اجتمع في البداية في فيرارا ثم إنتقل إلى فلورنسا، لأن فيرارا لم تكن قادرة على تقديم الدعم المالي أو الأمن للمجمع. بينما تمكنت حكومة فلورنسا من إستقبال المجمع وشخصياته البارزة، بسبب التمويل المقدم من آل ميديشي على سبيل الإقتراض. كانت إحدى النتائج عن هذا الموقف نجاحًا ماليًا حاسمًا؛ أرباح كبيرة لصالح بنك ميديشي.

(https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gozzoli/3magi/3/30old.html, Jul 10, 2020.)

شكل ٦ ، تفصيل من موكب الملوك الثلاثة ، الجدار الجنوبي

(https://www.wga.hu/art/g/gozzoli/3magi/3/33old.jpg , Jul 10, 2020.)

عمدت اللغة التشكيلية للكنيسة على تصدير حقيقة مزدوجة، لأنها لا تمثل المجوس بل عائلة ميدتشي. ولم يقتصر الأمر على مجرد جداريات المصلى، بل كان هذا بالضبط ما حدث في عيد الغطاس Feast of Epiphany عام ١٤٤٩ ؛ على الرغم من أن لورنزو ولد في الأول من يناير ، إلا أن بييرو أجّل معموديتة ابنه خمسة أيام ونسق حاشية بملابس فاخرة لمرافقته هو ومولوده الجديد من قصر بالازو Palazzo إلى المعمودية في موكب لا يختلف عن المجوس الذين قدموا جزية إلى المسيح الطفل. كإفتراض أنهم قدموا للمولود الهدايا المعتادة بعد المعمودية. تمت ترجمة المعنى الحرفي لعيد الغطاس كأول عرض مرئي للإله المتجسد للعالم في ذلك اليوم إلى خلاص لورنزو كقائد مستقبلي لجمهورية فلورنسا. وهكذا يمكن تقدير عيد الغطاس فيما بعد كإحتفال بالطفل لورنزو باعتباره الطفل المسيح.*(Joost Keizer, 2008, p.170.)*

قد يكون من الغريب أن هذه اللغة التشكيلية لموكب الملوك الثلاثة الذي يضم شخصيات كثيرة بارزة ومعاصرة كأدوار تمثيلية جسدت شخصيات كتابية مقدسة بملامحها وسماتها الفردية، تكون داخل كنيسة عائلية وليس في كنيسة عامة، كوسيلة دعائية على نطاق متسع. وبغض النظر عن كون ذلك مناسبًا أو غير مناسب فقد جسدت بشكل مثالي الرؤية الدعائية لذو السُلطة من المعاصرين أصحاب رأس المال. وبالرغم من ذلك نجد العديد من أعمال فن عصر النهضة داخل الكنائس العامة نفذت بعد ذلك بلغة بصرية مشابهة، لتحقيق الأهداف الدعائية للغرور العلماني، مثل مصلى تورنابوني Tornabuoni؛ المصلى الرئيسي (أو المذبح) في الكنيسة الدومينيكية سانتا ماريا نوفيلا *Santa Maria* Novella في فلورنسا.

حقوق النشر| © 2021لمجلة JAARS

٢,٥ مصلى تورنابوني

يتميز مصلى تورنابوني بدورة جدارية واسعة النطاق، وتعتبر من أكثر الجداريات المحفوظة إلى الآن والأكثر إكتمالًا في المدينة، والتي نفذها دومينيكو جيرلاندايو وورشته Domenico Ghirlandaio (١٤٤٩-١٤٩٤) في الفترة (١٤٨٥-١٤٩٠م)، بتكليف من جيوفاني تورنابوني Giovanni Tornabuoni، أحد أغنى الرجال وأكثرهم نفوذاً في فلورنسا (كحاكم المدينة). بالإضافة إلى أنه كان مرتبطًا بميديشي بروابط متعددة صاغها الزواج والأعمال والمصالح السياسية. شمل عقد جيوفاني مع دومينيكو جيرلاندايو وورشته جميع التفاصيل والعناصر في الجداريات المطلوبة بشكل صريح: المناظر الطبيعية والمدينة والحيوانات والمنظور والصور الشخصية والعناصر الكلاسيكية.

(http://www.travelingintuscany.com/art/ghirlandaio/tornabuonichapel.htm, Jul 7, 2020.)

يعتبر برنامج السرد العام للكنيسة بسيط نسبيًا، فكل صورة تحكي قصة مشاهد من حياة يوحنا المعمدان والعذراء. يغطي برنامج السرد الجدارين الجانبيين، وجزء من الجدار الخلفي (حول وفوق النوافذ الزجاجية الملونة الرائعة) في تسجيلات متراكبة، في حين يتوج السقف بلوحات جدارية تصور الإنجيليين الأربعة. *(Melinda Benfield, 2016, p.1)*

لم تكن اللوحات الجدارية في المصلى مجرد تجميل للمساحة أو للتربية اللاهوتية أو حتى تأكيدات على الإيمان، بقدر ما كانت نوع من الدعاية للراعي وعائلته من خلال إظهار المكانة والثروة، وإعادة تأكيد التحالفات، وربطها مباشرة بالقيم المسيحية الرئيسية من خلال تصوير أفراد بارزين من عائلة الراعى بملامحهم الفردية ولباسهم المعاصرمشاركين في أحداث قصص الكتاب المقدس. بالإضافة إلى حلفاء وعملاء ميديشي وتورنابوني، تمامًا مثل مصلى المجوس في قصر ميديتشي.

عرض المشهد الأول من حياة القديس يوحنا المعمدان، "ظهور الملاك لزكريا داخل طراز عصر النهضة المعماري الكنسي شكل (٧)، أسفل الجدار الأيمن. وقد كتب فاساري Giorgio Vasari (١٥١١-١٥٧٤م) عن هذه الجدارية: "قدم دومينيكو عددًا جيدًا من مواطني فلورنسا، الذين كانوا آنذاك أعضاء في الحكومة، وخاصةً جميع أفراد عائلة تورنابوني".

تم تصوير زكريا على المذبح في الوسط، حيث ظهور الملاك جبرائيل على يساره ليخبره أنه سيكون له ابن. بينما صور جيرلاندايو عددًا كبيرًا من الشخصيات السياسية المعاصرة وأفراد من عائلات الرعاة، واللذين تم التعرف عليهم من خلال تصويرهم داخل الكنائس والأديرة مرارًا وتكرارًا بملامحهم الفردية، جنبًا إلى جنب مع شخصيات ميديتشي البارزة.

رتب الفنان الشخصيات السياسية في مجموعات مكونة من خمس شخصيات على مستويات أرضية مختلفة، وبصرف النظر عن مجموعة من ستة فتيات على اليمين، فإن الأخريات جميعها صور لأعيان فلورنسا المعاصرين. بينما في أسفل اليسار يوجد إنسانيو عصر النهضة، كان هؤلاء أكثر الفلورنسيين تعلُّمًا في ذلك العصر. بينما الشخصيات التي تقف على اليمين هم أقارب الراعي، ومن خلفهم على اليمين صورة ذاتية لـدومينيكو جيرلاندايو، وبجانبه شاب ذو شعر طويل، ربما يكون ابنه أو أخيه.

كان جيرلاندايو حريصا على وضع مجموعات الشخصيات بحيث لا تتداخل كثيرًا، ورؤوسهم على نفس المستوى، هذه هي طريقة جيرلاندايو في تقديم الأفلاطونيين الجدد كمتابعة للتقليد الفكري الكلاسيكي. ونتيجة لذلك، تقف المجموعات الأمامية عند حواف الصورة في منحدر غير منطقي نوعًا ما، وهي أداة فنية قد استخدمها جيرلاندايو بمهارة أكبر بكثير في مصلى ساسيتي Sassetti لجعل الأشخاص تتسلق سلسلة من الخطوات شكل (٨). كان مصلى ساسيتي في كنيسة سانتا ترينيتا Santa Trìnita بفلورنسا بتكليف من لورنزو دي ميديشي وظهرت بالمثل أفراد من عائلة ميديشي وحاشيتهم من ضمنهم البابا ليو العاشر Pope Leo X (١٤٧٥ –١٥٢١م) وأعضاء الأكاديمية الإنسانية على جداريات المصلي كنموذج قوى آخر للصورة الدعائية لسُلطة آل ميديتشي في عصر النهضة، ومن المرجح أن يكون ذلك مجرد إستجابة لرغبات الراعى بدمج كل هذه الشخصيات والأقارب والأصدقاء في هذا المشهد.

jaars.journals.ekb.eg حقوق النشر| © 2021لمجلة JAARS

(http://www.travelingintuscany.com/art/ghirlandaio/tornabuonichapel.htm& https://www.wga.hu/html_m/g/ghirland/domenico/6tornab/62tornab/1appear.html, Jul 7, 2020.)

شكل ٧، ظهور الملاك لزكريا ، مصلى تورنابوني، عرض ٤٥٠ سم، فريسك.

(https://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/6tornab/62tornab/1appear.jpg, Jul 7, 2020.)

شكل ٨، تأكيد حكم الفرنسيسكان، مصلى ساسيتى

- *(https://en.wikipedia.org/wiki/File:Cappella_Sassetti_Confirmation_of_the_Franciscan_Rule_2.jpg, Jul 7, 2020.)*

حقوق النشر| © 2021لمجلة JAARS

وبالرغم من أن عصر النهضة في إيطاليا كان ذكوريًا، حيث العديد من اللوحات الجدارية للكنائس تضع الذكور في مواقع بارزة، فإن الجداريات قد ركزت على أفراد الأسرة من الإناث في مصلى تورنابوني بشكل متساوي تقريبًا. فقد تم تصوير مشهد "ولادة يوحنا المعمداني" شكل (٩) داخل نموذج لمنزل التاجر الغني في ذلك الوقت.

يسقط الضوء بشكل كبير على الأشكال الموجودة في المقدمة ، بينما الآخرين في الظل جزئيًا. تم تصوير إليزابيث على السرير في وضع هادئ ومهيب، بملامح فرانشيسكا بيتي دي تورنابوني Francesca Pitti de Tornabuoni زوجة جيوفاني تورنابوني، التي توفت أثناء الولادة مع إبنها عام ١٤٧٧م. نظرًا لأنها كانت والدة وريثة تورنابوني والابن الشرعي للراعي. جسدت فرانشيسكا باستمرار القديسة إليزابيث في اللوحات الجدارية للكنيسة. كما تم تصويرها على أنها أم باركها الله بالولادة المعجزة، القديس يوحنا المعمدان.

تقوم ثلاث سيدات من دائرة الراعي المباشرة بزيارة القديسة إليزابيث، يرتدين ملابس فاخرة. تنظر إلى المشاهد امرأة (مجهولة) منهم، تحمل قطعة قماش صغيرة في يديها، وتبدو في هيئة أنيقة، ترتدي ثياب وردي اللون. ومن المقترح من قبل مؤرخي الفن أن تكون لوكريشيا تورنابوني Lucrezia Tornabuoni، التي تنتسب إلى عائلة ميدتشي كزوجة أحدهم، وقد توفيت قبل تنفيذ جداريات المصلى. ترافقها امرأتان تضعان أغطية بيضاء على الرأس، الأكبر هي على الأرجح أخت المتبرع، بينما الأكبر سنا هي والدة لورنزو دى ميديتشي ، التي تم تصويرها في كنيسة ساسيتي مع ابنها وشقيقة جيوفاني الأخرى المتزوجة من عائلة ميدتشي أيضًا. كما هناك امرأة تجلب الفاكهة والنبيذ من المدينة، بما يتفق مع العرف الفلورنسي. كما وصف فارسارى. بينما تعتبر زيارة إلزابيث من قِبل السيدات الثلاثة بمثابة تذكير بالزيارات العرفية التي تقوم بها نساء العائلات الأرستقراطية بمناسبة الولادة. وبالرغم من ذلك لا يوجد شيء في هذا المشهد يشير إلى أنه يصور حدثًا من قصة القديس يوحنا باستثناء وحيد وهي الهالة التي تحيط برأس القديسة إليزابيث.

يوجد ترتيب متناظر لصندوق ومزهرية في الجزء العلوي من رأس السرير بجوار النافذة، تعيد مرة أخرى الرسم الفلمنكي إلى الذهن، والذي استخدم خلال هذه عصر النهضة على نطاق واسع، كملحقات للتفاصيل اليومية العلمانية. *(Melinda (Benfield, 2016, p.1*

شكل ٩ ، ميلاد يوحنا المعمدان، مصلى تورنابوني.

(*http://www.travelingintuscany.com/art/ghirlandaio/tornabuonichapel.htm, Jul 8, 2020.*)

حقوق النشر| © 2021لمجلة JAARS

استخدم جيرلانديو الألوان التكميلية المتناقضة عن طريق وضع فرش السرير الأحمر أمام الجدار الأخضر المعلق، بينما تقف الخادمة أمامه ترتدي اللون الأحمر والأخضر تحمل صينية بها قوارير من الماء والنبيذ من أجل إليزابيث. تشكل الألوان البرتقالية الذهبية للأعمدة والأجزاء المتناقضة تباينًا تكميليًا مع اللون الأزرق الفاتح لإليزابيث والخادمة الشابة القادمة من أقصى اليمين. تساعد مخططات الألوان هذه على خلق نمط واضح يميز الكثير من أعمال جيرلانديو.

كان استخدام هذا النوع من الرعاية المقدسة بصبغاته الفنية المتعدده في ظاهره لتكفير أنفسهم ضد اتهامات الرفاهية والثروة غير الأخلاقية، وكذلك لقمع الشكوك في الربا (فرض الفائدة ، التي كانت تعتبر خطيئة). بالإضافة إلى جذب أقصى قدر من الاهتمام العام. فقد أصبح "التواضع" الباهظ للرعاه الأغنياء (ميديتشي وتورنابوني... وغيرهم)، الذين يزينون المدينة بآثارهم، يعتبر بمثابة عرض للخدمة العامة الفاضلة، التي يتم الاحتفال بها على أنها مدنية رائعة.

٦. السمات العامة والقيم الجمالية لتصوير عصر النهضة

- لا يكمن الابتكار الكبير في تصوير عصر النهضة في الوظيفة التعبيرية بحد ذاتها ، ولكن في تأسيس الأسس العلمية للتمثيل الواقعي، فيما يعرف بنزعة " مطابقة الطبيعة". يعتبر أهم مكون هو تطبيق نظرية المنظور، التي تزامنت مع تصوير الفضاء الذي نظمه علم البصريات، والعرض الواضح للسرد، والانسجام بين كل جزء في العمل. ولا سيما دراسة التشريح البشري والإيماءات التي تنبض بالحياة، التي جسدها إحياء التصويرالكلاسيكي في فلورنسا.
- تعتبر من أكثر الموضوعات تمثيلًا لعصر النهضة هو "المنظر الطبيعي" الذى يشاهده المسافر فى رحلته خلال موكب الحجاج فى مذبح الكنيسة، حيث يكون المشاهد ناظرًا إلى موكب دائم التحرك، بل ومشتركًا فيه فى الوقت ذاته، فيصبح هدف التمثيل الفني هو الإيهام المطلق بوجود مكان أو حيز يتسم بالعمق
- توحيد جميع مفردات العمل الفني داخل نظام مكاني متماسك. فتمتد الأشكال المعمارية مثل الأسقف والجدران على طول خطوط خيالية، وتلتقي عند نقطة واحدة ، تعرف بنقطة التلاشي. حدد المنظور نسبًا لكل شكل وجسم والفراغ داخل المشهد المصور وتحويلها إلى شبكة تتكون من خطوط متعامد وخطوط عرضية موازية لخط الأساس لايمكن فصل أحد مكوناتها أو رؤيته منفصلًا عن الكل.
- كان لإتقان المنظور تأثيرًا ذات بعدًا نفسيًا من خلال منح المشاهد قدر من التكوينات الجمالية التي تكاد تكون قابلة للقياس والدقة. وفي بعض الأحيان قد يؤكد على التفاصيل التشريحية التي حققت قدر كبير من المثالية والتي خضعت هي الأخرى لمقاييس ونسب دقيقة.
- تميزت أعمال تصوير عصر النهضة بالتباينات الثرية للضوء والظل والتناغم اللوني، وصياغة الأقمشة وتفاصيلها بدقة عالية، والتي ساهمت بشكل كبير في التأثير الدرامي للمشاهد.

٧. نتائج البحث:

- وصلت الدراسة من خلال وصف وتحليل نماذج التصوير داخل الكنيسة في عصر النهضة إلى أن أنماط الفكرالدعائي لرأس المال في عصر النهضة لم تختلف كثيرًا عما أصبحت عليه في العصر الحديث، إلا أنها قد تطورت قوالبها التشكلية والفكرية وفقًا لتطورالفكر الإنساني.
- كان الفن في عصر النهضة بمثابة تأمين وضع سياسي بتعزيز سمعة الرعاة، وإقتصادي بالترويج لمصالحهم الخاصة من خلال تقديم صورة تعكس قوة وسُلطة رأس المال.
- عكست البيئة المرئية للكنيسة في عصر النهضة أثر النظرية الإنسانية على تطور أداء الفنان وبالتالي لمكانتة كنتيجة لتحقيق طموحات سُلطة رأس المال.

jaars.journals.ekb.eg

حقوق النشر| © 2021لمجلة JAARS

٨. التوصيات:

- تناول الباحثين بالدراسات الفنية الحضارات المختلفة، وتوضيح أثر الفكر الديني والسياسي والإجتماعي والإقتصادي ... وغيرها من الأفكارعلى نشأة وصياغة الطرز الفنية وتطورها عبر العصور.
- الحرص على تقديم وزيادة المراجع العربية التي تتناول الفنون بشكل تحليلي وصفي يتطرق إلى الجانب الفني والتقني، حيث أن معظم المراجع العربية تتناول تاريخ الفن بشكل تاريخي مجرد.

٩. المراجع:

١,٩ الكتب:

Dóra Sallay, Vilmos Tátrai and Axel Vécsey (2009), Botticelli to Titian; Two Centuries of Italian Masterpieces: the Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Fred S. Kleiner (2010), 13th ed. Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective: Volume II, Wadsworth, Cengage Learning, USA.

Paul Smith and Carolyn Wilde (2002), A Companion to Art Theory: Blackwell Publishing Ltd, New Jersey, United States.

٢,٩ المقالات العلمية:

Melinda Dare Benfield (April 9, 2016). Women of the Tornabuoni Chapel in Santa Maria Novella ;Florence, Italy): Department of History & Philosophy, Eastern Michigan Universit, Michigan, U.S.

Link: https://www.academia.edu/26466125/Women_of_the_Tornabuoni_Chapel, Jul 7, 2020.

المواقع الإلكترونية:

https://www.bolles.org/uploaded/PDFs/academics/AP_AP/APEuro7._Social_Change_and_Continuity.pdf
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Cappella_Sassetti_Confirmation_of_the_Franciscan_Rule_2.jpg.
https://www.cusd200.org/cms/lib/IL01001538/Centricity/Domain/267/_files/World_Civ_Chapter_17.pdf.
https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/painting-in-florence/a/masaccio-holy-trinity.
https://www.teggelaar.com/en/florence-day-5-continuation-12.
https://smarthistory.org/masaccio-holy-trinity.
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hugo_van_der_Goes_004.jpg.
http://www.travelingintuscany.com/art/benozzogozzoli/processionofthemagi.htm.
http://www.museumsinflorence.com/musei/chapel_of_the_magi.html.
http://www.museumsinflorence.com/musei/chapel_of_the_magi.html.
http://www.travelingintuscany.com/art/benozzogozzoli/processionofthemagi.htm.
https://www.wga.hu/art/g/gozzoli/3magi/1/10young1.jpg.
https://www.wga.hu/art/g/gozzoli/3magi/2/20middle.jpg.
https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gozzoli/3magi/3/30old.html.
https://www.wga.hu/art/g/gozzoli/3magi/3/33old.jpg.
http://www.travelingintuscany.com/art/ghirlandaio/tornabuonichapel.htm.
https://www.wga.hu/html_m/g/ghirland/domenico/6tornab/62tornab/1appear.html.
https://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/6tornab/62tornab/1appear.jpg

حقوق النشر| © 2021لمجلة JAARS