صفحات ۱۷۷ - ۱۷۱
فصلنامه علمی-ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دوره۲، شماره۵، پاییز ۱۴۰۰

نیروهای تاثیرگذار در نقاشی جوتو

برداشتی از سمینار «نیروهای پنهان؛ بررسی ویژه نیروها در دوره‌ی رنسانس و آغاز دوره‌ی مدرن»

ارائه شده توسط پروفسور دکتر فرانک فرنباخ
دانشگاه‌هامبورگ
Prof.Dr. Frank fehrenbach

به نگارش منیره سلیمانی*[۱]

۱.کارشناسی ارشد تاریخ هنر دانشگاه هامبورگ، هامبورگ، آلمان

دانتـه در حـدود سـال ۱۳۰۰ الگویـی مرتبـط بـا رقابـت هنـری و همچنیـن مسـئله‌ی جـذب مخاطـب را بیـان نمـوده کـه می‌تـوان بـه نقـل از او بیـان داشـت:
تـا همیـن اواخـر مـن همچنـان متقاعـد شـده بـودم کـه چیمابـوه، نقـاش توسـکانی، بهتریـن نقـاش در همـه‌ی دوران‌هاسـت. اکنـون امـا همـه دنبالـه‌رو جوتـو هسـتند (اصطلاحـی کـه دانتـه بـه کار بـرده اسـت: همـه بـه دنبـال جوتـو مـی دونـد.) وکسـی دربـاره ی چیمابـوه سـخنی بـه میـان نمـی‌آورد. شـاگرد او، جوتـو، اکنـون در جـذب مخاطـب چنـان پیشـی گرفته اسـت که همـگان چیمابـوه را بـه دسـت فراموشـی سـپرده‌اند.
تقریبـا ۲۵۰ سـال بعـد یعنـی در سـال ۵۵۰ میـلادی، جورجـو وازاری نقـاش ونویسـنده‌ی هنـری توسـکانی، تولـد دوبـاره‌ی نقاشـی را بـا چیمابـوه و نمایـش افزایـش قـدرت در نقاشـی را بـا جوتـو وشـاگردانش مرتبـط می‌دانـد. درحقیقـت از قـرن پانزدهـم میـلادی جوتـو به‌عنـوان مهمتریـن نقـاش پیشـگام وانقلابـی پـس از تاریـخ هنـر قـرون وسـطا دیـده می‌شـود.
هـدف از نـگارش ایـن جسـتار پرداختـن بـه تجسـم جوتـو از تصویرسـازی رنـج توسـط نیروهای فیزیکـی ومتافیزیکـی، همچنین دینـی ومقـدس در شـرایط خـاص علمـی- تاریخـی حـدود سـال ۱۳۰۰ اسـت. شـایان ذکـر اسـت کـه ایـن تلاشی‌سـت کـه بـه پایـان نرسـیده و پژوهش‌هـا در ایـن راسـتا همچنـان ادامـه دارد. در تاریـخ آکادمیـک هنـر، از اواخـر قـرن نوزدهـم، جوتـو، پیشـگام بیـان اساسـی وضرورت‌پـرداز در یـک روایـت تصویـری بـود. ماننـد اقـدام بـرای کاهـش شـدید جزئیـات تصویـر، بـه طـوری کـه تمرکز روایـت اغلـب بـر روی یـک حرکـت قابـل توجـه اسـت؛ آزادسـازی بیـان یـک برخـورد مهـم در تصویـر، و هدایت‌نمـای ایجـاد شـده بـر روی واقعـه‌ای کـه در ایـن تصویـر نهفتـه اسـت. ولفگانـگ کِمـپ بیـان می‌کنـد کـه چگونـه فضاهـای روایتـی جوتـو عمدتـا بـه صـورت تـک مضمونـی نشـان داده شـده انـد:
«فضـای روایـت، فضـای مرجـع اسـت، توصیـف بـه معنـای ارتبـاط دادن روابـط بـا یکدیگـر اسـت.» بـه نظـر می‌رسـد منظـور ایـن جملـه همیـن باشـد کـه روایـت تصویـری یـا زبـان تصویـر بـه خـودی خـود بـه معنـای توصیـف وایجـاد روابـط بیـن افـراد واشـیا اسـت. بـر همیـن اسـاس تخصیـص فضـا، در آثـار جوتـو بـر اسـاس ۳ اصـل انجـام مـی پذیـرد:
۱. ایجاد صحنه‌ای که پیش از این ناشناخته است.
۲. بر اساس نوع نگاه بیننده
۳. «دریافت ارتباط بین بیننده و اثر هنری» .
نقاشـی‌های جوتـو خـود را بـه عنـوان «دریچه‌هـای نـگاه مخاطـب» نشـان می‌دهنـد. چراکـه از زمـان تعبیـه یـک رویـداد تصویـری در روایت‌هـای مذهبـی، مثـل تصویرگـری اعمـال شـرعی، یـا در مراسـم مقـدس و غیـره، حتـی قبـل از اینکـه تصاویـر تعبیـه شـوند، خـود تصویـر از طریـق مشـاهده‌ی ناظـر، جریـان را نشـان می‌دهـد. بنابرایـن نکتـه ایـن اسـت کـه تصاویـر، اقدامـات مذهبـی را پیش‌بینـی می‌کننـد. و بـا توجـه بـه بیـان جوتـو، نـه تنهـا دیگـر نیـازی بـه تجسـم مراسـم مذهبـی نیسـت، بلکـه تصاویـر بـه خـودی خـود گویـا هسـتند. بـه همیـن منظـور، بـه گفتـه‌ی کمـپ «دریچه‌هـای فضـا، طبقه‌بنـدی فضـا و فیلترهـای فضایـی توسـط

* ایمیل نویسنده: Soleimani.monireh@yahoo.com

جوتـو بـه صـورت پیشـرفته‌ای سـاخته شـده انـد» .
ولفگانـگ کمـپ بـه طـور متقاعدکننـده‌ای بررسـی کـرده اسـت که فضـا بـرای جوتـو اغلـب حرکت‌هـای زمانـی را نشـان می‌دهـد.
نقاشـی‌های جوتـو توسـط نیروهـای فیزیکـی داخلـی تصویـر، کـه قبـلا ناشـناخته بودنـد، شـکل گرفتـه اسـت، در حالیکـه تأثیـر قدرت‌هـای معنـوی الهـی نیـز در تجسـم جسـمی آن‌هـا نشـان داده می‌شـود. بـه عنـوان تمایـز در دسـته‌بندی ایـن نیروهـا، می‌تـوان از نیروهـای تـلاش هدفمنـد، جاذبـه، نیـروی کشـش، رانـش و نیـروی ضربـه صحبـت کـرد؛ کـه همـه‌ی آن‌هـا موجـب تولیـد چیـزی هسـتند که ماکـس ایمـدال، در برابـر نقاشـی انتزاعی قـرن ۲۰، آن را «میـدان نیـروی سـطح تصویـر» نامیـد کـه از آغـاز و همچنیـن تـا قـرن ۲۰ بخشـی از هسـته‌ی اصلـی تحقیقـات آثـار جوتـو بـوده اسـت.
تاکیـد جوتـو بـر نیروهـای فیزیکـی، کـه بـه عنـوان موتـور حرکـت تصویـری از یـک سـو و برای افزایش کشـش سـطحی نقاشـی‌هایش از سـوی دیگـر، مبتکرانـه عمـل می‌کنـد بسـیار زیـاد اسـت، ایـن فیزیکی‌سـازی نیـرو بـه نفـع پویایـی تصویـر اسـت، و در برابـر گفتمان‌هـای غیرواقعـی انتقـادی تصویـر، کـه حـول نیروهـای موثـر تصویـر می‌چرخنـد، کاربـرد دارنـد.
مایـکل کمیـل، نشـان داده اسـت کـه بحث‌هـای اواخـر قـرون وسـطی در مـورد نقاشـی و عملکردهـای مذهبـی آن بـر توانایـی خـاص تصاویـر در تحریـک انیمـای بیننـده در ایجـاد شبیه‌سـازی موثـر بـوده یـا بهتـر از آن، بـر حرکـت آن‌هـا تأکیـد می‌کنـد. بالاتـر از همـه ، توانایـی شـبیه سـازی نیروهـای تصاویـر تقریبـاً در خـود حافظـه ایجـاد می‌شـود و ایـن نیـرو حتـی بیشـتر از متـون در ذهـن تاثیرگـذار خواهـد بـود.
چنیـن جملاتـی بحـث اصلـی ارسـطو را در بر می‌گیـرد کـه در قرن سـیزدهم بـا ترجمـه‌ی جدیـد از عربـی کشـف شـد. ارسـطو تأکیـد کـرد کـه وجـود تصاویـر درونـی از تصاویـر فانتـزی، کـه بـه نوبـه‌ی خـود مبتنـی بـر درک حسـی هسـتند، بـرای پردازش‌شـناختی، بـه ویـژه بـرای حافظـه ضـروری اسـت.
بنابـر ایـن اسـاس، حـدود اواخـر سـال ۱۳۰۰، جیووانـی بالـدی از نقاشـی‌های کلیسـاها بـه جهـت جنبه‌هـای روانشناسـی دفـاع کـرد. بـه گفتـه‌ی جیووانـی بالـدی، تصاویـر دارای سـه ویژگـی درونـی هستند :
نخسـت، «بـه منظـور آمـوزش: تصاویـر بـه منظـور آمـوزش مـردم عـادی عمـل مـی کننـد، زیـرا تصاویـر در ذهـن ثابـت می‌شـوند، همان‌گونـه کـه متـون ثبـت می‌گردنـد.» - اسـتدلال سـنتی!
دوم، بـه منظـور ثبـت رمـز و راز تجسـم الگوهـای مقدس مسـیحیان در حافظـه: ایـن الگوهـا می‌بایسـت هـر روز جلـوی چشـمان عبادت‌کننـدگان قـرار بگیرنـد.
سـوم، بـه منظـور برانگیختـن انگیزه‌ی دوسـتی: زیـرا انگیزه دوسـتی بـا چیزهایـی کـه دیـده می‌شـود بیشـتر از چیزهایـی کـه شـنیده می‌شـود، برانگیختـه می‌گـردد.
تابلـوی محـراب جوتـو کـه در سـال ۱۳۰۰ یـا ۱۳۱۰ نقاشـی شـده، (تحقیقـات راجـع بـه تاریخ اثـر همچنـان ادامـه دارد)، زخـم خوردن قدیـس فرانسـیس را نشـان می‌دهـد. ایـن تابلـو بـرای یکـی از نمازخانه‌هـای کنـاری کلیسـای فرانسیسـکا در پیـزا و بـه دسـتور خانـواده پـاپ چینکوونـا کشـیده شـده اسـت. امـروز ایـن تابلـو در مـوزه لـوور قـرار دارد.
پیـش از بررسـی ایـن اثـر، بـرای گشـایش بیشـتر مطلـب ضروری‌سـت بـه تعریـف واژه «سـتیگماتا» پرداختـه شـود. سـتیگماتا، پدیده‌ایسـت کـه احتمـالاً در تعـدادی از قدیسـین مسـیحی مشـاهده شـده اسـت و هیـچ توجیه علمـی قانع‌کننـده‌ای بـرای آن وجـود نـدارد. در ایـن حالـت آثـار زخم‌هایـی، مشـابه زخم‌هایـی کـه موقـع بـه صلیـب کشـیدن مسـیح در وی بـه وجـود آمـده بوده‌اسـت، روی بـدن شـخص ظاهـر می‌شـود. اولیـن مـورد ثبـت شـده در ایـن مـورد مربـوط بـه قدیـس فرانسـیس آسـیزی اسـت.
ریشـه ایـن اصطـلاح بـه اولیـن قـرن پـس از عیسـی مسـیح بـر می‌گـردد کـه سـنت پائـول، در نامـه خـود بـه غلاطیـان، چنیـن می‌نویسـد
«بعـد ازایـن هیچ‌کـس مـرا زحمـت نرسـاند زیـرا کـه مـن در بـدن خـود داغ‌هـای خداوند عیسـی را دارم».
در ایـن متـن کـه بـه زبـان یونانـی اسـت، کلمـه سـتیگماتا کـه بـه معنـی داغ و علامتـی کـه بـرای شناسـایی برده‌هـا زده می‌شـده، اسـتفاده شده‌اسـت.
بـه گفتـه‌ی جولیـن گارتنر، تابلـوی زخم خـوردن قدیس فرانسـیس شـاید اولیـن تابلـوی محـراب بـا قالـب بـزرگ باشـد کـه نمایشـی از سلسـله مراتـب ارتبـاط بـا خـدا، روایت‌هـای وابسـته بـه ماریـا یـا دیگـر مقدسـین را بـه طـور کلـی بـه یـک صحنـه روایـی تبدیـل می‌کنـد. یـک نمونـه‌ی اصلـی از الگـوی تصویر-تاریـخ کـه بـه طـور خلاصـه توسـط تاریخ‌شـناس هنـر سیکسـتن رینگبـوم بـه نـام „Ikon to narretive“
یـا از آیکـون بـه روایـت و در حقیقـت همـان «هیسـتوریا» فرمولـه شـده اسـت.
فرانسـیسِ جوتـو بـه مخاطـب توجـه نمی‌کنـد، بلکـه بـه آن مظهـر آسـمانی می‌نگـرد کـه بـدن او را بـا خطـوط قرمـز نـازک سـوراخ کـرده و بنابرایـن او را بـه تصویـری از مصلـوب شـده (یـا مسـیح) تبدیـل می‌کنـد. گویـی او زیـر فشـار نیـروی قدسـی عظیمی باشـد کـه تمـام حجـم پیکـر او را در معـرض ایـن فشـار شـدید، خـم می‌کنـد.
شـکل منظـره صخـره‌ای و بـه شـدت روشـن در پس زمینـه، حرکت آن را منعکـس می‌کنـد و همچنیـن در حـدی بـه نظـر می‌رسـد کـه لبـه تصویـر در پیونـد بـا تأثیـر یـک نیـروی عظیـم بـه عقـب رانـده شـده اسـت و لبـه سـمت چـپ تصویـر را تحـت فشـار قـرار می‌دهـد.
بـا توجـه بـه افزایـش چشـمگیر زخـم هـا، مخاطـب در نقش شـاهد عینـی فـوری قـرار می‌گیـرد. نقشـی کـه بـرادر لئـو ، همـراه فرانسـیس، در منابـع مکتـوب و در برخـی تصاویـر قبلـی بـازی می‌کنـد. اگرچـه مخاطـب نمی‌توانـد در ایـن نقاشـی او را ببینـد. ماننـد چشـمان لئـو مخاطبـان ایـن اثـر، بر طبـق دسـتورالعمل‌های

معاصر آن زمان، می‌بایست همچون دریافت‌کنندگان این بارقه الهی در معرض پرچمی از نور تابنده‌ای قرار بگیرند که انعکاس نور شمعدان‌ها در صفحه‌ی نقره جلا داده شده‌ی بال‌های فرشته، نمایان می‌کند. (به دلیل اکسیداسیون، این بال‌ها در طول قرن‌ها قهوه‌ای شده‌اند و درخشندگی اصلی خود را از دست داده‌اند و دیگر نیروی جذابیت نقره را نمایش نمی‌دهند.) محراب‌های قدیمی عمدتا قدیس فرانسیس را در حالی‌که آرام ایستاده است و به مردم برکت می‌دهد و زخم‌های قابل دیدن و شگفت‌انگیز دارد، نشان می‌دهند. این نقاشی‌ها شواهد تصویری برای وجود ستیگماتا یا زخم های مقدس هستند. افسانه‌های مختلفی وجود دارد که پس از ایجاد این گونه نقاشی‌ها، مردم زیاد شاهد معجزاتی شدند، و این معجزات را از نیروی خدا در این زخم ها یا ستیگماتا می‌دانستند.

از این زمان برای اولین بار، تصاویر یک قدیس به عنوان یک جانشین قدرتمند برای آثار مقدس به نظر می‌رسد، در حالی که در همان زمان بدن فرانسیس در دیوارهای پایه سن فرانچسکو اسیسی مدفون و از دیدها پنهان شده بود. بنابراین انسان که نمی‌توانست به یک یادبود استخوانی از قدیس نزدیک شود، می‌توانست به تصاویر او برسد. تقلید بصری از بدن زخمی فرانسیس حضور فیزیکی او را منسوخ می‌کرد.

بنابراین همانطور که کلاوس کروگر به طور مفصل تجزیه و تحلیل کرده است، کانون مرکزی کلیسا از همان ابتدا تلاش می‌کند تا نمایشگر فرم‌های متعارف مقدسی باشد که برای مخاطب اگرچه تکراری اما قابل پذیرش باشد. تصمیمات کلیسا خیلی زود به ساخت پرتره ها و تابلوهای شبیه به مردی از اسیسی و به رمزگذاری خصوصیات فیزیکی او منتهی شد.

در این راستا موضوع موازی قابل توجهی با بحث اصلی ارسطویی درباره نظریه ادراک فرانسیسیان وجود دارد:

در مورد به تصویر کشیدن فرانسیس، این فرم بود، نه ماده بدن که حضور و اثربخشی آن را تضمین می‌کند.

به عنوان مثال همانطور که موم به شکل قالب یک حلقه در می‌آید، و از طلا یا آهن آن اثر نمی‌گیرد، با نشان دادن این فرم تکرار شونده از فرانسیس، عبادت کنندگان نیز تحت تأثیر بیان اشکال قرار می‌گیرند، چشم و روح این عبادت کنندگان در منطق آن زمان، به صورت بصری نقش بدن فرانسیس را دریافت می‌کند.

تصاویر نقاشی شده فرانسیس می‌خواهند عوامل قدرتمندی برای شهود باشند و در عین حال توجیه خود را از طریق این شهود دریافت می‌کنند، زیرا صحت عملکرد بازنمایی را تأیید می‌کنند که می‌توانیم آن را یک استدلال دایره‌ای کلاسیک بنامیم.

تصاویر سنت فرانسیس، قدیس جدیدی را به ذهن متبادر می‌ساخت که از طریق تصاویر جذاب معنوی خود، بیننده را جلب می‌کرد. نوع نگاهش، ویژگی‌های ظاهری او، حرکات و نگرش‌های او مطابق است تا به عنوان یک قدیس خدمت‌رسان، یعنی به عنوان یک الگوی جسمی و الگویی زنده در زمان حیاتش - که خود نماینده‌ی یک امر مقدس است- نمایش داده شود. تصویر او برای برادر معنوی خود، به عنوان یک کهن‌الگوی مقدس در طول زندگی‌اش عمل می‌کرد.

بنابراین جای تعجب نیست که اولین زندگینامه‌نویسان رسمی او، توماس فون چیلانو و بوناونتورا ، او را مقلد مقدس و کاملی از مسیح دانستند و حتی به ستیگماتای او در نقاشی‌ها به عنوان نیروی حضور مسیح در او اشاره کردند.

با توجه به آنچه تا کنون بیان شد، این امر با تغییر شکل فرانسیس جوان به صورت تصویری زنده، در برابر مسیح مصلوب در نمازخانه‌ی سان دامیانو در نزدیکی اسیزی آغاز می‌شود. در این اثر از جوتو، پسر جوانی را در جلوی تصویر می‌بینیم که در برابر مسیح مصلوب در ساختمان کلیسایی خراب و ویران، زانو زده است. و به‌طور ناگهانی معتقد واقعی مسیح می‌شود. و این اولین دریافت امر مقدس از جانب مسیح مصلوب است.

در بینش مسیحیت، تصویر فرشته مصلوب با مسیح مصلوب جانشینی دارد و به گفته ی بوناونتورا، در تصویر فرشته‌ی مصلوب، سرافیم مصلوب یا همان مسیح مصلوب است. بنابراین این شهود آسمانی در واقع به عنوان «تصویر» توسط اولین زندگینامه‌نویسان توصیف شده است.

اگر به اولین زندگینامه‌نویس او یعنی بوناونتورا اعتماد کنیم، همانطور که مشهور است، اولین شخصی که ستیگماتا و علائم، نشانه‌ها، نقش‌ها، برداشت‌ها یا تغییرات زخم‌های مسیح مصلوب را دریافت کرد، فرانسیس بود. این ویژگی‌ها، فرانسیس را حتی قبل از مرگش، از میان همه مقدسین تاریخ کلیسا از ابتدا تا کنون متمایز کرد، چرا که در زمان حیاتش این ستیگماتا را داشته و این خود نشانه‌ای به نزد مسیح بوده است.

با این وجود، اینکه فرانسیس، دو سال پس از مرگش در سال ۱۲۲۶ توسط پاپ به عنوان قدیس شناخته شد، گروه‌های وابسته به کلیسا را بر آن داشت تا برای دهه‌های متمادی تلاش کنند تا نسخه متعارف قانونی و اصلی این واقعه را به صورت یکپارچه در زندگی فرانسیس بیان کنند. در «ویتا پریما»،که اولین زندگی‌نامه مقدسین بود، و در سال ۱۲۲۹ توسط توماس فون چلانو نوشته شده بود، این رویداد در مونت‌ورده در نزدیکی آسیزی توصیف می‌شود در آن اشاره می‌شود که ستیگماتا در پی یک مراقبه طولانی رخ می‌دهد و فرانسیس یک «شهود» دریافت می‌کند که در آن سرافیم ظاهر می‌شود.

مقدمه امر مقدس با تغییر احساساتی که شهود را درک می‌کردند، آغاز شد. به نقل از توماس فون چلانو ، «او بین شادی و غم متناوب است». یعنی حس غم و شادی مدام در جریان است. بر این اساس، پس از یک مراقبه طولانی‌مدت و با تأملات عمیق این «شهود» را دریافت می‌کند و علائم زخم به تدریج بر روی بدن او ظاهر می‌شوند.

الگوی دعای کامل یا تأمل کامل که توسط یاکوبوس دوراگنه

در کتاب «افسانه های طلایی» مطرح شد، ستیگماتا را به عنوان «تأثیر تخیل عمیق و مقدس» بیان کرد و آن را تشبیه صریح به زنی می‌کند که درست پس از تماشای عکس یک آفریقایی، فرزندی تیره پوست به دنیا می آورد. در بستر فکری که به اواخر دوران باستان برمی‌گردد، نیرومندی تصاویر، توانایی دگرگونی تخیل و بدن ما را نیز دارند.
در حدود ۴۰ سال بعد از گزارشات توماس فون چلانو، نسخه‌ی او با افسانه‌های بزرگ نوشته بوناونتورا جایگزین شد. معجزه‌ی ستیگماتا، که بوناونتورا درباره آن می‌نویسد، امروز رویدادی دراماتیک قلمداد می‌شود. زمان و مکان ظهور آسمانی و تأثیر آن به طور دقیق مشخص شده است. پوناونتورا می‌نویسد: دقیقاً در آن لحظه که علائم زخم‌ها آشکار می‌شوند، سرافیم آسمانی نیز ظاهر می‌شود. سپس در زمان بسیار نزدیکی، فرانسیس متوجه محو شدن ویزیون سرافیم می‌شود. ویزیون یا شهود کم‌کم ناپدید می‌شود و فرانسیس دچار حسی از شادی و اضطراب همزمان می‌گردد و درست در این لحظه زخم‌ها (که نشانه ای بر این ویزیون هستند) ایجاد می‌شوند. همانطور که در ادامه خواهیم دید، این اختلاف روایی-تاریخی دارای اهمیت فوق‌العاده‌ای است. در ابتدای ویزیون، فرانسیس تصویری از مصلوب شده را در وسط بال‌های فرشته می‌بینند. قلب او آمیخته از شادی و غم می‌شود و در لحظه ناپدید شدن سرافیم، اشعه‌هایی به او و هاله‌ی نورانی اطراف سر او وارد می‌شود که گویی توسط یک چکش ضربه خورده است و گویی او تمامی زخم‌هایی را که مسیح در لحظه‌ی به صلیب کشیده شدن داشته را در این لحظه دریافت می‌کند و از درون، گویی آتش می‌گیرد.
تفاوت گفته بناونتورا با چلانو اینست که او معتقد است که فرانسیس مهم و مقدس است اما روح مقدس در سرافیم قرار دارد، چرا که تجسمی از روح القدس است که در حال رفتن به هاله نور اطراف سر فرانسیس وارد می‌شود. این ستیگماتا فقط در دستان فرانسیس ایجاد نمی‌شود بلکه در سمت راست زیر دنده‌های او نیز مانند مسیح ستیگماتا به وجود می‌آید. همزمان با نقاشی‌های جوتو در سال ۱۲۸۵ تا ۱۳۲۰ عده‌ای از تاریخ‌شناسان هنر، مانند کلاوس کروگر و کیارا فروگونی بیان می‌کنند که عده‌ای از مورخان فرانسیسکانی مانند روجر مارسدن، پتروس توماس، فرانسوا د مرون، و نویسنده کتاب فیورتی (اوگولیتو برونفورته) بر این باور بوده‌اند که این رویداد تنها یک واقعه‌ی روانشناسی و متافیزیک نبوده، بلکه بیشتر جسمانی بوده است. به نقل قول از فیورتی «تنها نه در روح و جان، بلکه به طور ویژه رویدادی جسمانی بود.»
به زبانی دیگر یک اشعه‌ی قوی از فرستنده‌ای فعال به دریافت‌کننده‌ای پسیو وارد می‌شود.
به صورت مداوم از تعاریف زمان فرانسیس بیان شده است که خیلی از عرفای آن زمان با نشستن در مراقبه‌های طولانی معجزاتی را در بدن خود مشاهده می‌کردند. اما برای فرانسیس این یک موهبت الهی بود که او را با دیگران متفاوت می‌کرد.

بناونتورا در تعاریف خود بیان می‌کند که این اشعه‌ها در بدن فرانسیس مانند موم مذاب و دارای حرارت بسیار بوده است.
مشروعیت‌دهی به این رویداد با مهری که خدا بر جسم فرانسیس ایجاد کرد، پیش‌زمینه‌ای برای ایجاد مهر در اقتصاد و بازرگانی اروپا ایجاد نمود.
این طرز فکر جدایی بین رویداد جسمانی یا روحانی در نیمه‌ی دوم قرن ۱۳ مهم و مهم‌تر می‌شد و با توجه به فعالیت‌هایی بود که به فرانسیس و فعالیت‌های علمی در ارتباط با او مربوط می‌شد. همچنین این تحقیقات پیش‌زمینه‌ی تحقیقات علمی در زمینه فلسفه طبیعی در اروپا شد.
اما مهم‌ترین دستاورد آن زمان در ارتباط با قدیس فرانسیس و با توجه به نقاشی‌های جوتو و تفاسیری که در زمینه‌ی عارفان فرانسیسکانی ایجاد شد، باعث شد عارفانی مانند روجر بیکن، و برادران هم کیشش تئوری قرون وسطایی که معتقد بود نور از چشم به بیرون متصاعد می‌شود، را زیر سوال ببرند. آن‌ها پرسیدند که اگر نور به عنوان یک اشعه به جسم فرانسیس وارد می‌شود، و توانسته ستیگماتا به بدن او وارد کند، می‌تواند که در این نظریه خدشه‌ای وارد کند. از این رو آن‌ها تحقیقات خود را بر روی نظریات دنیای شرق ابویعقوب اسحاق الکندی، و به ویژه ابو علی الحسن بن الهیثم آغاز کردند. با توجه به نظریات دانشمندان شرقی رابرت گروستستی و روجر بیکن برای اولین‌بار بعد از دوران باستان نظریه هندسی بینایی را در اروپا منتشر کردند.
در تابلوی جوتو، اشعه‌های نور که از مسیح مصلوب به فرانسیس تابیده می‌شوند دقیقا هماهنگ با تئوری هندسه‌ی نور فرانسیسکان و همچنین تئوری شرقی هندسه نور است. به گونه‌ای که نور مرکزی از این اشعه‌ها قوی‌تر نشان داده می‌شود. در این تابلو نشان داده شده که اشعه‌هایی که نسبت به فرانسیس دورتر هستند ضعیف‌تر از اشعه‌هایی هستند که در فاصله نزدیک‌تری با او قرار دارند.
روجر بیکن ۱۲۶۷ در کتاب اوپوس مایوس یا کار بزرگ، که نوشتن آن توسط پاپ در آن زمان سفارش شده بود، برای اولین‌بار بیان کرد که نور در برخورد با هر جسمی با توجه به جنسیت آن جسم، بازتاب خاصی دارد. روجر بیکن می‌گوید: همانطوری که نور آفتاب از هوا عبور کرده و جهان را نورانی می‌کند، (آن‌ها معتقد بودند که آفتاب قدرتی روحانی و تصویری از بهشت دارد.) «فرشته ها نیز با همان قدرت اشعه‌های نور حرکت می‌کنند.»
این تئوری‌های آغازین زمینه‌ی تئوری نور نیوتن قرار گرفت. همچنین به جز نور، ایمپتوس تئوری یا «نظریه حرکت» نشان می‌دهد زمانی‌که جسمی در فضا حرکت می‌کند، نیروهای مختلفی بر آن تاثیرگذار است. در اوایل قرون وسطی معتقد بودند که این نیروها متعلق به خدا هستند و کسانی مانند نیوتن در رنسانس آن را مسخره می‌کردند. اگرچه امروزه می‌دانیم که این تئوری اشتباه نبوده است و نیروهای مقاومت پایه‌ی تئوری بالیستیک یا مکانیک شد. با اینکه تئوری

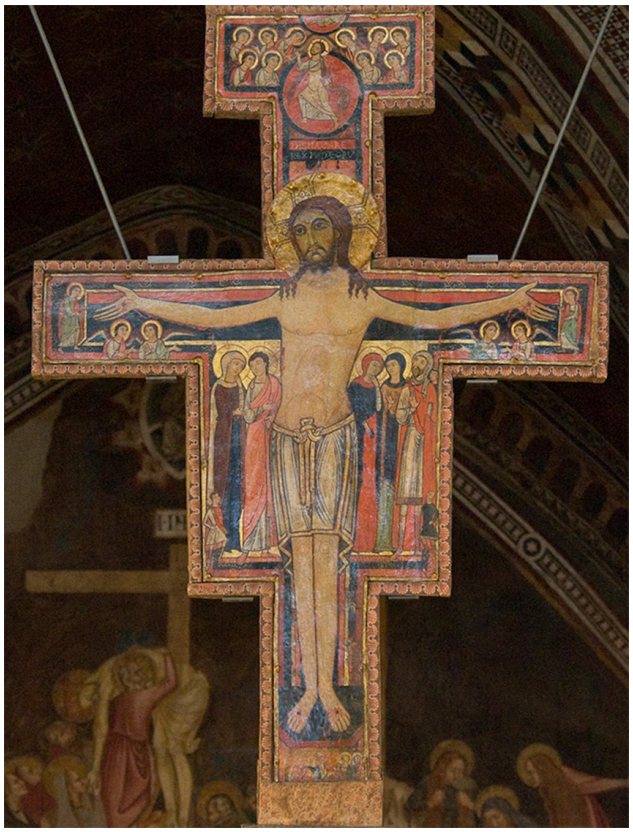
حرکت بسیار از سوی کلیسا مورد نقد قرار می‌گرفت، اما همیشه عارفان فرانسیسکانا این تغییرات را سریع‌تر و با هیجان بسیاری می‌پذیرفتند.
در قرن ۱۳ در کلیساهای کاتولیک بحث بسیاری بر سر نیروهای مختلف در آیین‌های مذهبی مسیحیت ایجاد شد. برای دانشمندان کلیسا این پرسش مطرح شد که نیرویی که از آثار مقدس به ما می‌رسد، از نیروی نهادینه شده در آن توسط خداست یا ما به عنوان یک انسان این نیرو را به جسم یا موقعیت وارد می‌کنیم؟ تمام موجودیت کلیسا در نزاع با این پرسش عمل می‌کردند، چرا که قدرت کلیسا را زیر سوال می‌برد.
پتروس یوهانس اولیوی در قرن ۱۳ یکی از اولین کسانی بود که درباره سرمایه‌داری سخن گفت. او بیان کرد که یک صنعتگر زمانی که اثری را تولید می‌کند، نیروی خود را وارد آن سوژه کرده و خدا نقشی در تولید آن نداشته است. او نیز پیش‌زمینه این تئوری را نقاشی جوتو می‌داند.
درست است که تمامی تئوری‌های استفاده شده تا آن زمان هنوز در زمان فرانسیس مورد تایید بودند، اما در هر حال همه این نظریات یک هدف داشته‌اند و آن اینکه بدانند اگر نیروی مقدس مسیح به یکی از برادران دینی کلیسا برسد، به احتمال زیاد قابل انتقال در میان دیگر برادران کلیسا نیز خواهد بود.
همانطور که پیش از این بیان شد، از آنجا که این پژوهش همچنان در حال طی کردن روند تحقیقاتی خود است، به بیان این مطالب اکتفا می‌کنیم.

تصاویر

تصویر(۱): جوتو، ستیگماتا (زخم خوردن) سنت فرانسیس، حدود ۱۳۱۰/۱۳۰۰ میلادی. پاریس، لوور

تصویر (۲): جوتو، سنت فرانسیس در سنت دامیانو دعا می کند.، حدود سال ۱۳۰۰ . آسیزی، سنت فرانچسکو

تصویر (۴): جوتو، ستیگماتا (زخم خوردن) سنت فرانسیس، حدود ۱۲۹۵-۱۳۰۰، آسیزی، سان فرانچسکو، کلیسای فوقانی



تصویر(۳): صلیب سنت دامیانو، حدود ۱۱۰۰، سنت. کیارا، آسیسی

تصویر (۵): این اثر از جوتو هماهنگ با تئوری هندسه نور فرانسیسیکان و تئوری شرقی هندسه نور است.

پی‌نوشت

1Monoszenische Bilder zeigen eine zentrale Szene, während pluriszenische Bilder mehrere handlungsrelevante Szenen gleichzeitig innerhalb derselben Bildfläche darstellen

2Wolfgang Kemp: „Erzählraum ist Bezugsraum, Erzählen ist Beziehen".

3 Kemp: „Einvernehmen zwischen Betrachter und Kunstwerk

4Wolfgang Kemp: Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto: „Schauöffnungen für Betrachter"

5Wolfgang Kemp: Hierfür dienen, "die von Giotto vielfältige entwickelten Raumöffnungen, Raumschichtung, und Raumfilter". 6. Max Imdahl: „Kraftfeld der Bildfläche"

7 Der hl. Franziskus von Assisi empfängt die Stigmata, 13.Jahrhundert

8Papst treu Familien Cinquonner

Sixten Ringbom (Kunsthistoriker) 9

10Bruder Leo, der Begleiter des heiligen Franziskus

11Segens Gestus

12Reliquie

13San Francesco Assisi

14ein klassischer Zirkelschluss= a classic circular argument

15Thomas von Celano

16Bonaventur

17Seraphim: Als Seraphim wird eine bestimmte Art von Engeln bezeichnet, die laut biblischer Überlieferung sechs Flügel besitzen. (https://www.kathweb.de/lexikon-kirche-religion/s/seraphim.html)

18Vision

19Jacobus de Voragine

20Die Legenda aurea (legénda aúrea; lateinisch für ‚goldene Legende') ist eine von dem Dominikaner Jacobus de Voragine in ۱۲٦٤ wahrscheinlich in den Jahren um (۱۲۹۸–۲۹/۱۲۲۸) ۱۸۲ lateinischer Sprache verfasste Sammlung von ursprünglich Traktaten zu den Kirchenfesten und vor allem Lebensgeschichten Heiliger und Heiligenlegenden.

21Auswirkung der entzündeten der Imagination des heiligen: ""Vehemenz Imaginatio

22Topos

23Legenda Maior

24Opus Majus

25Impetus Theorie

منابع

Hans Blumenberg: Die Genesis der kopernikanischen Welt, Bd. ۱, ۳. Aufl. Frankfurt a.M ۱۹۹٦.

Frank Büttner: Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um ۱۳۰۰, Darmstadt ۲۰۱۳.

Michael Camille: The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art, Cambridge U.u.a ۱۹۹٤.

Chiara Frugoni: „Ad imaginem et similitudinem nostram". Der Heilige Franziskus und die Erfindung der Stigmata, in:Bettine Menken und Barbara Vinken (Hg.), Stigmata. Poetiken der Körperinschrift, S ۷۷-۱۱۲.

Julian Gardner: Giotto and His Publics. Three Paradigms of Patronage, Cambridge MA ۲۰۱۱.

Max Imdahl: Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München ۱۹۹٦.

Wolfgang Kemp: Die Räume der Maler,. Zur Bilderzählung seit Giotto, München ۱۹۹٦.

Klaus Krüger: Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im ۱۳. und ۱٤. Jahrhundert, Berlin ۱۹۹۲.

Wolf-Dietrich Löhr: „Quanta vis..." Fragmente einer Kunsttheorie in Petrarcas de remediis? in: Sebastian Schütze und Maria Antonietta Terzoli (Hg.): Petrarca und die Bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen, Berlin – Boston ۲۰۲۰ (im Erscheinen).

Sixten Ringbom: Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting, Åbo۱۹٦٥.

Michael Viktor Schwarz et al.: Giottus pictor ,۳ Bde., Wien u.a ۲۰۰٤-۲۰۲۰.

Michael Wolff: Geschichte der Impetustheorie. Untersuchungen zum Ursprung der klassischen Mechanik, Frankfurt a.M ۱۹۷۸.