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

دانته در حدود سال ۱۳۰۰ الگویی مرتبط با رقابت هنری و همچنین مسئله‌ی جذب مخاطب را بیان نموده که می‌توان به نقل از او بیان داشت:
تا همین اواخر من همچنان متقاعد شده بودم که چیمابوه، نقاش توسکانی، بهترین نقاش در همه‌ی دوران‌هاست. اکنون اما همه دنباله‌رو جوتو هستند (اصطلاحی که دانته به کار برده است: همه به دنبال جوتو می دوند.) وکسی درباره ی چیمابوه سخنی به میان نمی‌آورد. شاگرد او، جوتو، اکنون در جذب مخاطب چنان پیشی گرفته است که همگان چیمابوه را به دست فراموشی سپرده‌اند.
تقریبا ۲۵۰ سال بعد یعنی در سال ۵۵۰ میلادی، جورجو وازاری نقاش ونویسنده‌ی هنری توسکانی، تولد دوباره‌ی نقاشی را با چیمابوه و نمایش افزایش قدرت در نقاشی را با جوتو وشاگردانش مرتبط می‌داند. درحقیقت از قرن پانزدهم میلادی جوتو به‌عنوان مهمترین نقاش پیشگام وانقلابی پس از تاریخ هنر قرون وسطا دیده می‌شود.
هدف از نگارش این جستار پرداختن به تجسم جوتو از تصویرسازی رنج توسط نیروهای فیزیکی ومتافیزیکی، همچنین دینی ومقدس در شرایط خاص علمی- تاریخی حدود سال ۱۳۰۰ است. شایان ذکر است که این تلاشی‌ست که به پایان نرسیده و پژوهش‌ها در این راستا همچنان ادامه دارد.
در تاریخ آکادمیک هنر، از اواخر قرن نوزدهم، جوتو، پیشگام بیان اساسی وضرورت‌پرداز در یک روایت تصویری بود. مانند اقدام برای کاهش شدید جزئیات تصویر، به طوری که تمرکز روایت اغلب بر روی یک حرکت قابل توجه است؛ آزادسازی بیان یک برخورد مهم در تصویر، و هدایت‌نمای ایجاد شده بر روی واقعه‌ای که در این تصویر نهفته است. ولفگانگ کِمپ بیان می کند که چگونه فضاهای روایتی جوتو عمدتا به صورت تک مضمونی نشان داده شده اند:
«فضای روایت، فضای مرجع است، توصیف به معنای ارتباط دادن روابط با یکدیگر است.» به نظر می‌رسد منظور این جمله همین باشد که روایت تصویری یا زبان تصویر به خودی خود به معنای توصیف وایجاد روابط بین افراد واشیا است. بر همین اساس تخصیص فضا، در آثار جوتو بر اساس ۳ اصل انجام می پذیرد:
۱. ایجاد صحنه‌ای که پیش از این ناشناخته است.
۲. بر اساس نوع نگاه بیننده
۳. «دریافت ارتباط بین بیننده و اثر هنری».
نقاشی‌های جوتو خود را به عنوان «دریچه‌های نگاه مخاطب» نشان می‌دهند. چراکه از زمان تعبیه یک رویداد تصویری در روایت‌های مذهبی، مثل تصویرگری اعمال شرعی، یا در مراسم مقدس و غیره، حتی قبل از اینکه تصاویر تعبیه شوند، خود تصویر از طریق مشاهده‌ی ناظر، جریان را نشان می‌دهد. بنابراین نکته این است که تصاویر، اقدامات مذهبی را پیش‌بینی می‌کنند. و با توجه به بیان جوتو، نه تنها دیگر نیازی به تجسم مراسم مذهبی نیست، بلکه تصاویر به خودی خود گویا هستند. به همین منظور، به گفته‌ی کمپ «دریچه‌های فضا، طبقه‌بندی فضا و فیلترهای فضایی توسط

* ایمیل نویسنده: Soleimani.monireh@yahoo.com

جوتو به صورت پیشرفته‌ای ساخته شده اند» .
ولفگانگ کمپ به طور متقاعدکننده‌ای بررسی کرده است که فضا برای جوتو اغلب حرکت‌های زمانی را نشان می‌دهد.
نقاشی‌های جوتو توسط نیروهای فیزیکی داخلی تصویر، که قبلا ناشناخته بودند، شکل گرفته است، در حالیکه تأثیر قدرت‌های معنوی الهی نیز در تجسم جسمی آن‌ها نشان داده می‌شود. به عنوان تمایز در دسته‌بندی این نیروها، می‌توان از نیروهای تلاش هدفمند، جاذبه، نیروی کشش، رانش و نیروی ضربه صحبت کرد؛ که همه‌ی آن‌ها موجب تولید چیزی هستند که ماکس ایمدال، در برابر نقاشی انتزاعی قرن ۲۰، آن را «میدان نیروی سطح تصویر» نامید که از آغاز و همچنین تا قرن ۲۰ بخشی از هسته‌ی اصلی تحقیقات آثار جوتو بوده است.
تاکید جوتو بر نیروهای فیزیکی، که به عنوان موتور حرکت تصویری از یک سو و برای افزایش کشش سطحی نقاشی‌هایش از سوی دیگر، مبتکرانه عمل می‌کند بسیار زیاد است، این فیزیکی‌سازی نیرو به نفع پویایی تصویر است، و در برابر گفتمان‌های غیرواقعی انتقادی تصویر، که حول نیروهای موثر تصویر می‌چرخند، کاربرد دارند.
مایکل کمیل، نشان داده است که بحث‌های اواخر قرون وسطی در مورد نقاشی و عملکردهای مذهبی آن بر توانایی خاص تصاویر در تحریک انیمای بیننده در ایجاد شبیه‌سازی موثر بوده یا بهتر از آن، بر حرکت آن‌ها تأکید می‌کند. بالاتر از همه ، توانایی شبیه سازی نیروهای تصاویر تقریباً در خود حافظه ایجاد می‌شود و این نیرو حتی بیشتر از متون در ذهن تاثیرگذار خواهد بود.
چنین جملاتی بحث اصلی ارسطو را در بر می‌گیرد که در قرن سیزدهم با ترجمه‌ی جدید از عربی کشف شد. ارسطو تأکید کرد که وجود تصاویر درونی از تصاویر فانتزی، که به نوبه‌ی خود مبتنی بر درک حسی هستند، برای پردازش‌شناختی، به ویژه برای حافظه ضروری است.
بنابر این اساس، حدود اواخر سال ۱۳۰۰، جیووانی بالدی از نقاشی‌های کلیساها به جهت جنبه‌های روانشناسی دفاع کرد. به گفته‌ی جیووانی بالدی، تصاویر دارای سه ویژگی درونی هستند :
نخست، «به منظور آموزش: تصاویر به منظور آموزش مردم عادی عمل می کنند، زیرا تصاویر در ذهن ثابت می‌شوند، همان‌گونه که متون ثبت می‌گردند.» - استدلال سنتی!
دوم، به منظور ثبت رمز و راز تجسم الگوهای مقدس مسیحیان در حافظه: این الگوها می‌بایست هر روز جلوی چشمان عبادت‌کنندگان قرار بگیرند.
سوم، به منظور برانگیختن انگیزه‌ی دوستی: زیرا انگیزه دوستی با چیزهایی که دیده می‌شود بیشتر از چیزهایی که شنیده می‌شود، برانگیخته می‌گردد.
تابلوی محراب جوتو که در سال ۱۳۰۰ یا ۱۳۱۰ نقاشی شده، (تحقیقات راجع به تاریخ اثر همچنان ادامه دارد)، زخم خوردن قدیس فرانسیس را نشان می‌دهد. این تابلو برای یکی از نمازخانه‌های کناری کلیسای فرانسیسکا در پیزا و به دستور خانواده پاپ چینکوونا کشیده شده است. امروز این تابلو در موزه لوور قرار دارد.
پیش از بررسی این اثر، برای گشایش بیشتر مطلب ضروری‌ست به تعریف واژه «ستیگماتا» پرداخته شود. ستیگماتا، پدیده‌ایست که احتمالاً در تعدادی از قدیسین مسیحی مشاهده شده است و هیچ توجیه علمی قانع‌کننده‌ای برای آن وجود ندارد. در این حالت آثار زخم‌هایی، مشابه زخم‌هایی که موقع به صلیب کشیدن مسیح در وی به وجود آمده بوده‌است، روی بدن شخص ظاهر می‌شود. اولین مورد ثبت شده در این مورد مربوط به قدیس فرانسیس آسیزی است.
ریشه این اصطلاح به اولین قرن پس از عیسی مسیح بر می‌گردد که سنت پائول، در نامه خود به غلاطیان، چنین می‌نویسد
«بعد ازاین هیچ‌کس مرا زحمت نرساند زیرا که من در بدن خود داغ‌های خداوند عیسی را دارم».
در این متن که به زبان یونانی است، کلمه ستیگماتا که به معنی داغ و علامتی که برای شناسایی برده‌ها زده می‌شده، استفاده شده‌است.
به گفته‌ی جولین گارتنر، تابلوی زخم خوردن قدیس فرانسیس شاید اولین تابلوی محراب با قالب بزرگ باشد که نمایشی از سلسله مراتب ارتباط با خدا، روایت‌های وابسته به ماریا یا دیگر مقدسین را به طور کلی به یک صحنه روایی تبدیل می‌کند. یک نمونه‌ی اصلی از الگوی تصویر-تاریخ که به طور خلاصه توسط تاریخ‌شناس هنر سیکستن رینگبوم به نام „Ikon to narretive"
یا از آیکون به روایت و در حقیقت همان «هیستوریا» فرموله شده است.
فرانسیس جوتو به مخاطب توجه نمی‌کند، بلکه به آن مظهر آسمانی می‌نگرد که بدن او را با خطوط قرمز نازک سوراخ کرده و بنابراین او را به تصویری از مصلوب شده (یا مسیح) تبدیل می‌کند. گویی او زیر فشار نیروی قدسی عظیمی باشد که تمام حجم پیکر او را در معرض این فشار شدید، خم می‌کند.
شکل منظره صخره‌ای و به شدت روشن در پس زمینه، حرکت آن را منعکس می‌کند و همچنین در حدی به نظر می‌رسد که لبه تصویر در پیوند با تأثیر یک نیروی عظیم به عقب رانده شده است و لبه سمت چپ تصویر را تحت فشار قرار می‌دهد.
با توجه به افزایش چشمگیر زخم ها، مخاطب در نقش شاهد عینی فوری قرار می‌گیرد. نقشی که برادر لئو ، همراه فرانسیس، در منابع مکتوب و در برخی تصاویر قبلی بازی می‌کند. اگرچه مخاطب نمی‌تواند در این نقاشی او را ببیند. مانند چشمان لئو مخاطبان این اثر، بر طبق دستورالعمل‌های

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 می‌بیند. 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, Åbo۱۹٦۵.

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.