

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۴/۲۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۶/۲۰

فرزانه محمدی خانقشلاقی^۱، امیر مازیار^۲

تقابل تصویر و کلمه در پاراگون لئوناردو داوینچی^۳

چکیده

از وجوه مهم و چالش برانگیز در بحث تعیین سلسله مراتب هنرها در تاریخ تفکر غرب، مقایسه نقاشی و شعر به عنوان دو رقیب دیرین بوده است. مقایسه‌ای که بخشی از تاریخ دوگانه تصویر و کلمه را شکل می‌دهد. هدف پژوهش حاضر بررسی تقابل تصویر و کلمه از گذرگاه مقایسه نقاشی و شعر در رساله‌ی پاراگون نوشته لئوناردو داوینچی است که از نخستین آثار نظام‌مند این حوزه دانسته می‌شود. مباحث او در این باب ریشه و بنیاد بسیاری از مفاهیم شناخته شده امروزی در حوزه زیبایی‌شناسی است و همین امر اهمیت این رساله را دوچندان می‌کند. مسأله این مقاله، استنباط و بررسی جایگاه تصویر و کلمه به عنوان دو رسانه متمایز یا دو نحوه ادراک متمایز، از گذرگاه مقایسه نقاشی و شعر در پاراگون است. برای مطالعه ابعاد مسأله حاضر و به منظور دستیابی به هدف یاد شده از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی، و گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای استفاده شده است. لئوناردو در این سلسله یادداشت‌ها، نقاشی(تصویر) را به عنوان مدلی از ادراک به مصاف شعر(کلمات) می‌برد. او با تعریف نقاشی به مثابه علم، تبیین روابط تنگاتنگ میان نقاشی و طبیعت، ارجاع تصویر به بینایی، سخن از گستره وسیع فهم‌پذیری نقاشی و در نهایت اشاره به وجود هارمونی در نقاشی، این هنر را الگویی برای شعر، و تصویر را برتر و مقدم بر کلمه دانسته است.

کلیدواژه‌ها: تقابل تصویر و کلمه، مقایسه نقاشی و شعر، پاراگون، لئوناردو داوینچی

۱. کارشناسی ارشد فلسفه هنر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران

E-mail: fmohammadikh@yahoo.com

۲. استادیار گروه فلسفه هنر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران(نویسنده مسئول)

E-mail:maziar1356@gmail.com

۳. این مقاله برگرفته از پایان نامه مقطع کارشناسی ارشد نویسنده اول، با عنوان «تقابل تصویر و کلمه در پاراگون لئوناردو و لئونوکوئون لسینگ» به راهنمایی دکتر امیر مازیار در دانشگاه هنر است.

مقدمه

از مباحث مهم در تاریخ زیبایی‌شناسی، بحث تعیین سلسله مراتب برای هنرها، و طبقه‌بندی آنها است. در این میان یکی از تعیین‌کننده‌ترین و مهم‌ترین رقابت‌ها را نقاشی و شعر داشته‌اند، رقابتی که می‌توان آن را بخشی از تاریخ دوگانه کلی‌تر تصویر و کلمه دانست. شالوده شکل‌گیری تاریخی نظام جدید هنرها، در رنسانس پی‌ریزی شد، و نخستین مباحث نظری و نظام‌مند در این باب با بحث‌های لئوناردو درباره مقایسه هنرها آغاز می‌گردد (Wallenstein, 2010, 3). او در سلسله یادداشت‌هایی که امروزه با عنوان *پاراگون* شناخته شده است، نقاشی را به مصاف شعر، موسیقی و پیکرتراشی می‌برد. در *پاراگون* همه آنچه پیش از لئوناردو توسط همکارانش به شکل تجربی عملی گشته بود صورت تئوریک به خود می‌گیرد. بنابراین لئوناردو در نقطه‌ای از تاریخ ایستاده، که چنان مفصلی برای اتصال و همچنین جداسازی دوره‌های کلان تاریخی به یکدیگر عمل می‌کند. جستارهای او با تأثیر بر بسیاری از نوشته‌های نسل‌های بعد در زمینه مقایسه هنرها، بنیاد و اساس بسیاری از مفاهیم شناخته شده امروزی در حوزه زیبایی‌شناسی محسوب می‌شود. تلقی تاریخ هنر به عنوان تاریخ تصویر، تلقی اثر هنری به عنوان مدلی برای ادراک، قلمداد کردن تصویر به عنوان گونه‌ای زبان، و سرچشمه‌های رویکردی که سه سده بعد نقاشی، پیکرتراشی و معماری را ذیل شاخه واحد هنرهای تجسمی قرار می‌دهد، شماری از امکانات نهفته در یادداشت‌های لئوناردو در بحث‌های پاراگون است (Farago, 1992, 4-8).

مقاله حاضر تلاشی است برای خوانش دقیق متن لئوناردو و استنباط مولفه‌هایی که او به واسطه آنها نقاشی و شعر، و یا به عبارتی تصویر و کلمه را به عنوان دو رسانه متمایز تعریف و مقایسه می‌کند. از منظر او نقاشی علمی است مرتبط با ریاضیات و تجربه، که زاینده تصویری واجد «وضوح»، «درخشندگی» و «صراحت» است؛ ویژگی‌هایی که نویسندگان باستانی برای توصیف سبک زبانی مطلوب به کار می‌گرفتند (Farago, 1992, 32-33). به عبارت دیگر لئوناردو بر این بود که سلسله مراتب سنتی هنرها را واژگون کند و به نقاشی جایگاهی را بخشد که اومانیسست‌ها برای ادبیات قائل بودند. در همین راستا متن پیش‌رو به منظور تبیین جایگاه تصویر و کلمه، پیوند نقاشی و شعر را با علم، طبیعت، حواس، گستره فهم‌پذیری و هارمونی، به عنوان میزان‌های لئوناردو در چهل و شش قسمت *پاراگون* می‌سنجد و هر یک را در بخش‌های جداگانه با ارجاع به متن اصلی شرح خواهد داد. نگارنده برای ارجاع به یادداشت‌های لئوناردو در باب پاراگون هنرها، نسخه ویرایش شده‌ای که توسط کلر فاراگو [۱] در سال ۱۹۹۲ به چاپ رسیده را مورد استفاده قرار داده است. فاراگو در ویرایش این نسخه کامل به دو زبان ایتالیایی و انگلیسی، سعی بر این داشته که به شیوه مقایسه‌ای، تمامی تفاوت‌های موجود با ترجمه‌های پیشین را به صورت زیرنویس یادآور شود.

معرفی متن پاراگون

بر اساس نوشته وازاری [۲] در کتاب *زندگی هنرمندان* [۳] شاگرد لئوناردو، فرانچسکو ملتسی [۴] قسمتی از دست‌نوشته‌های استادش را در اختیار داشته است (وازاری، ۱۳۸۸، ۵۳۲). احتمالاً ملتسی کار تحریر و جمع‌آوری این دست‌نوشته‌ها را در حوالی میانه سده شانزدهم به انجام رسانده بود. امروزه این نسخه خطی تحریر شده توسط ملتسی و همکاران احتمالی‌اش، به نام *کدکس واتیکانوس اوربیناس لاتینوس* [۵] ۰۷۲۱ که مبنای نسخه‌های انتشار یافته بعدی چون *تراتاتو دلا*

پیتورا [۶] (رساله‌ای در باب نقاشی) بوده است، در کتابخانه واتیکان [۷] نگهداری می‌شود (کمبل، ۱۳۸۹، ۱۱۰). اما آنچه امروز به عنوان پاراگون مشهور است و لئوناردو در آن درباب مقایسه میان نقاشی با شعر، موسیقی و پیکرتراشی سخن می‌راند، بخش یا «کتاب» ابتدایی همین کدکس اوربیناس است. این مقدمه در نسخه اصلی پارتیه پریمه [۸] نامیده شده است. پارتیه پریمه در سال ۱۸۱۷ در چاپ کدکس اوربیناس به دست گوگلیلمو مانتری [۹] پاراگون نام‌گذاری شد و مشخص نیست که چرا مانتری عنوان پاراگون را برای بخش پارتیه پریمه برگزیده است. لغت ایتالیایی *paragone* [۱۰] به معنای قیاس است، و امروزه به نوشته‌های جدلی در باب مقایسه هنرهای تجسمی بدون استثنا در مورد دوره‌ای خاص اطلاق می‌شود. اما لئوناردو واژه پاراگون را به معنای امروزی در نوشته‌هایش به کار نبرده است، تنها از اواخر سده شانزدهم در نقد رنسانس با نوشته‌هایی مواجه می‌شویم که معنای پاراگون در آن‌ها به عنوان قالبی جدلی و نوشتاری دیده می‌شود. به عبارت دیگر بعد از این که مانتری از این اصطلاح برای نامیدن پارتیه پریمه استفاده کرد پژوهشگران گستره معنایی این واژه را نه تنها به تمام مقایسه‌هایی که لئوناردو در باب هنرها انجام داده بود بسط دادند، بلکه از آن برای سخن گفتن از دیگر مباحث سده شانزدهم در باب شأن نقاشی و پیکرتراشی نیز بهره گرفتند (Farago, 1992, 8-10).

در سطحی‌ترین لایه این سلسله نوشتارها عزم لئوناردو برای تهیه دفاعیه‌ای از نقاشی کاملاً آشکار است. او آنگونه که شایسته یک نابغه رنسانس است، بدون هراس از این که جانبداری آشکارش بر صحت قضاوت‌هایش خللی وارد کند بر شاعر و آنان که کار شاعر را برتر از کار نقاش می‌پندارند می‌تازد. یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های لئوناردو برای تهیه چنین دفاعیه‌ای از نقاشی را می‌توان تغییر سلسله مراتب سنتی هنرها دانست که در آن نقاشی دیگر هنری مکانیکی [۱۱] نیست. او در بخش‌هایی از نوشته‌هایش غیرمستقیم و در بخش‌هایی نیز کاملاً مستقیم درباره این موضوع سخن می‌راند.

تغییر سلسله مراتب سنتی هنرها [۱۲]

لئوناردو نقاشی را از یک سو علم محسوب می‌کند و از سوی دیگر از انتقال‌ناپذیر بودن، و آموزش‌ناپذیر بودن نقاشی صحبت می‌کند و آن را وابسته به نبوغ [۱۳] می‌داند. او به این واسطه بر شمردن نقاشی در میان هنرهای مکانیکی و صنعتگری صرف را نه تنها جایز نمی‌داند، بلکه نقاش را سرور تمامی انسان‌ها و همه پدیده‌ها می‌نامد (Leonardo, 1992, 195). لئوناردو در قطعه‌ای که بخش دوازدهم پاراگون را تشکیل می‌دهد در سرزنش کسانی که نقاشی را خرد می‌انگارند، بیان می‌دارد که نقاشی به واسطه بررسی کیفیات فرم‌های طبیعی و تفکر ظریف و دقیق در آن‌ها فرزند ارشد طبیعت است. او در انتهای این نوشته تأکید می‌ورزد که از نقاشی با عنوان «فرزند ارشد طبیعت» و «خویشاوند پروردگار» سخن خواهد راند (Leonardo, 1992, 195).

در قطعات نهم و هجدهم از رساله پاراگون یادداشت‌هایی وجود دارد مبنی بر اعتراض ضمنی لئوناردو به جای‌دادن نقاشی در طبقه هنرهای مکانیکی صرف. به عبارتی نزد لئوناردو کار فیزیکی در نقاشی برابر و هم‌عرض کار دستی در تمام علوم است که در ذهن آغاز اما نهایتاً با کلمات ثبت می‌شوند. استدلال مستقیم لئوناردو درباب هنرهای مکانیکی و آزاد در قطعات سی و سوم، و سی و چهارم آمده است. او در تعریف سنتی از علوم مکانیکی و غیر مکانیکی بیان می‌دارد که «آن‌ها می‌گویند که شناخت حاصل شده از تجربه مکانیکی است، و آنچه که در ذهن زاده شده

است و [در ذهن] پایان می‌گیرد علمی است، و هرآنچه از علم زاده شده است و در عملکرد دستی پایان می‌گیرد نیمه مکانیکی [۱۴] است. با این حال اینطور به نظر من می‌رسد که آن علمی که از تجربه، مادر هر قطعیتی، زاییده نمی‌شوند، و آنهایی که به تجربه شناخته شده ختم نمی‌شوند، یعنی، سرچشمه، میانه، یا پایانشان هیچ‌یک از حواس پنجگانه را از سر نمی‌گذرانند، علمی ناچیز و بی‌ثمر هستند» (Leonardo, 1992, 251).

بدین ترتیب لئوناردو در مقدمه استدلالش ابتدا تعریفی متفاوت از سنتی ارائه می‌دهد که تجربه را ناچیز می‌شمارد و در گام بعدی مدعی این مهم می‌شود که عملکرد دستی در نقاشی مانند عملکرد دستی در دیگر هنرهای آزاد است که با ذهن آغاز می‌شوند اما نهایتاً از عملکرد دستی نیز استفاده می‌کنند. بدین ترتیب او نقاشی را به عنوان مدلی از علوم میانی [۱۵] تعریف می‌کند؛ اصطلاحی که برای علوم ارسطویی، که دانش نظری و عملی را «در هم می‌آمیختند»، کاربرد داشت (Farago, 1992, 95). بنابراین لئوناردو با در نظر گرفتن دو سویه نظری و عملی برای نقاشی، زمینه را برای پیروزی بر شعر و سایر هنرها مهیا می‌سازد.

تقابل تصویر و کلمه

لئوناردو در نوشته‌های سیال و گزین‌گویه مانندش در سه بخش تقریباً کلی نقاشی را به مصاف شعر، موسیقی و پیکرتراشی می‌برد، و نقاشی در تمامی این عرصه‌ها برتر و پیروزمند بر صدر سلسله مراتب هنرها می‌نشیند. نقاشی در تمام مجادلات او مرکز اصلی توجه است؛ و هنرهای دیگر تنها به او کمک می‌کنند تا با عمل مقایسه، نقاشی یا به بیان عام‌تر تصویر را تعریف کند. لئوناردو با تعریف نقاشی به مثابه علم، تبیین روابط تنگاتنگ میان نقاشی و طبیعت، ارجاع تصویر به بینایی، سخن از گستره وسیع فهم‌پذیری نقاشی و در نهایت اشاره به وجود هارمونی در نقاشی، این هنر را الگویی برای شعر قرار داده، و در نتیجه تصویر را برتر و مقدم بر کلمه دانسته است. البته از آنجا که معیارهای لئوناردو در استدلال‌هایش پویا هستند و همواره یکی را در قلب و یا حاشیه دیگری می‌توان یافت، برای حفظ انسجام متن در مقال پیش‌رو سعی بر این بوده تا این ویژگی‌ها از کل به جزء مانند جدول زیر دسته‌بندی و تفکیک گردد و سپس یک به یک ارجاع و شرح داده شود.

تصویر	کلمه
نقاشی	شعر
علم	استفاده از علم
بازنمایی کننده طبیعت	بازنمایی کننده آثار انسان
مربوط به حس اصیل بینایی	مربوط به حس شنوایی
قابل دسترس و فهم برای تمامی مردم جهان	مستلزم ترجمه
شامل هارمونی و هماهنگی	فاقد هارمونی

ارتباط میان علم با تصویر و کلمه

یکی از مهم‌ترین مولفه‌ها در نوشته لئوناردو هماهنگی میان نقاشی و علم است. اولین قطعه پاراگون با عنوان «آیا نقاشی علم است یا خیر؟» اهمیتی اساسی در رقم زدن سرنوشت نقاشی و شعر در نوشته‌های لئوناردو دارد و این اهمیت زمانی بیش‌تر می‌شود که بدانیم «گمان بر این است که ده بخش نخست [پارته پریمه] که بسیار خوب متحد می‌شوند احتمالاً توسط خود لئوناردو تنظیم شده‌اند» (Farago, 1992, 289). به صورت کلی استدلال لئوناردو برای تعریف نقاشی به عنوان علمی راستین را می‌توان این‌چنین صورت‌بندی کرد که از منظر او هر آنچه علم راستین است با ریاضیات و تجربه سازگاری دارد. در نتیجه نقاشی علم است زیرا از یک سو با ریاضیات از طریق هندسه، پرسپکتیو و ستاره‌شناسی در ارتباط است و از سوی دیگر علم است زیرا با تجربه، یا همان شیوه ادراک جهان سروکار دارد. تاتارکیویچ [۱۶] در تاریخ زیباشناسی [۱۷] می‌نویسد که از منظر لئوناردو شناختی که هنری چون نقاشی که اهدافی شبیه علم دارد، از جهان ارائه می‌دهد کم‌تر از علم نیست. به عبارت دیگر همبستگی نقاشی با ریاضیات، هندسه و پرسپکتیو از نقاش بینش عمیق تئوریک را طلب می‌کند که بدون آن و با تکیه بر شهود نمی‌توان نقاش خوبی بود (Tatarkiewicz, 2005, vol.3, 127).

پیش از لئوناردو، آلبرتی [۱۸] مناسباتی را میان نقاشی و ریاضیات در رساله‌ای به نام *در باب نقاشی* [۱۹] برقرار ساخته بود [۲۰]. آلبرتی در آغاز دفتر اول رساله‌اش می‌نویسد که «برای روشن ساختن بیانم در نوشتن این یادداشت مختصر در باب نقاشی، ابتدا از ریاضیدانان آنچه را که با موضوع مرتبط می‌شود می‌ستانم. زمانی که آن‌ها ادراک شوند، من تا آنجا که در توانم باشد هنر نقاشی را به واسطه اصول مقدماتی‌اش در طبیعت شرح خواهم داد» (Alberti, 1970, 9). لئوناردو نیز مانند آلبرتی بر این زمینه مشترک میان نقاشی و ریاضیات تأکید می‌ورزد. او در قطعه نخست پارته پریمه می‌نویسد که «هیچ تحقیق بشری‌ای تا با اثبات‌های ریاضیاتی آزموده نشود، نمی‌تواند ادعا داشته باشد که علم درست است؛ و اگر شما بیان می‌دارید که چنین علمی که در ذهن آغاز می‌شوند و [در ذهن] پایان می‌گیرند دارای حقیقت‌اند، این پذیرفته نمی‌شود، بلکه به دلایل بسیاری [نیز] تکذیب می‌گردد. بالاترین (دلیل) این است که چنین مباحث ذهنی‌ای تجربه را درگیر نمی‌سازد، و هیچ چیز بدون تجربه قطعیت خود را به اثبات نمی‌رساند» (Leonardo, 1992, 179). بنابراین در قدم نخست لئوناردو شرط لازم تمامی علوم راستین را استفاده از برهان‌های ریاضی و تصدیقش از طریق تجربه معرفی می‌کند. به عبارت دیگر همان‌طور که کاسیرر می‌نویسد در اندیشه لئوناردو دیگر میان خرد و تجربه دوگانگی وجود ندارد، بلکه این دو مکمل یکدیگرند.

«هر دو عامل به هم مرتبط و وابسته‌اند؛ تجربه فقط در ریاضیات می‌تواند خود را تکمیل کند، درست همان‌طور که ریاضیات نخست در تجربه «به بار می‌نشیند». نه فقط میان ریاضیات با تجربه رقابت و تعارضی نیست، بلکه این دو مکمل یکدیگرند، زیرا بدون تحلیل پدیده‌ها، بدون تجربه امر نامتمایز داده شده به عناصر اساسی تشکیل دهنده‌اش، تجربه به معنای حقیقی آن وجود نخواهد داشت، و یگانه راه برای اجرای این تحلیل برهان ریاضی و محاسبه ریاضی است» (کاسیرر، ۱۳۹۱، ۲۳۰-۲۳۱).

در مقابل نقاشی که در حوزه علوم راستین جای می‌گیرد، شعر و جهان برساخته کلمات قرار دارد. از منظر لئوناردو شعر علمی راستین نیست و تنها می‌تواند به بیان علوم دیگر بپردازد. در قطعه چهاردهم پاراگون با عنوان «درباره شاعر و نقاش» لئوناردو خطاب به شاعران می‌نویسد

«اینک اگر تو خودت را در علومی غیر از علم شعر درپوشانی - شبیه ستاره‌شناسی، فن خطابه، خدانشناسی، فلسفه، هندسه، حساب و به همین ترتیب - این‌ها متعلق به تو نیست. بدین ترتیب، تو دیگر شاعر نیستی، خودت را دیگرگون کرده‌ای، و در این جا چیزی بیش از اندیشه‌ای مطرح شده نیستی» (Leonardo, 1992, 197-199). لئوناردو همین مطلب را در قطعه بیست و سوم پاراگون به شیوه‌ای جدلی‌تر تکرار می‌کند. او می‌نویسد که «[...] عملاً، شعر، جای خود را ندارد و شایسته جایگاهی بالاتر از تاجر [۲۱] نیست که متاع [۲۲] ساخته شده به دست صنعت‌گران [۲۳] مختلف را گردآوری می‌کند» (Leonardo, 1992, 227). بنابراین در اندیشه لئوناردو شعر بر پایه دانشی راستین بنا نشده است. شعر یا از علوم دیگر استفاده می‌کند، یا سعی دارد آنچه را نقاش با نشانه‌های حقیقی به ذهن وارد می‌سازد به شکلی آشفته و مغشوش با نشانه‌های قراردادی و جعل داستان‌هایی از سوی خود بیان دارد [۲۴]. از منظر او «[...] نقاشی که به تنهایی دامنه آثار پروردگار را گسترش می‌دهد، ستوده‌تر از شعر است، که فقط داستان‌های دروغ درباره اعمال انسان عرضه می‌کند» (Leonardo, 1992, 237). بدین ترتیب در اندیشه لئوناردو شعر و یا به عبارتی کلمه در ذات خود نمی‌تواند ارتباطی با علم داشته باشد، در حالیکه نقاشی چون علم آفرینش دومی است که اعتبار و ارزشش در درکش از طبیعت (کاسیرر، ۱۳۹۱، ۲۳۸-۲۳۹) و آشکارکردن آن در تصویر است.

ارتباط میان طبیعت با تصویر و کلمه

یکی از مهم‌ترین معیارهایی که لئوناردو برای تفوق بخشیدن به نقاشی معرفی می‌کند طبیعت است. نزد لئوناردو نقاشی به واسطه این امر که طبیعت را بازنمایی می‌کند و با آن نسبت دارد اصیل است، در حالیکه شعر بازنمایی‌کننده ساخته‌های انسانی یعنی کلمات است. به عبارت دیگر تصویر واجد نشانه‌های طبیعی است، در حالیکه کلمات نشانه‌های قراردادی‌اند. بنابراین «علیرغم این واقعیت که او [لئوناردو] هرگز اصطلاح «نشانه» را به کار نمی‌برد، می‌توانیم تقسیمی را که در آینده میان نشانه‌های طبیعی (هنر) و نشانه‌های قراردادی و ساختگی (زبان به عنوان صداها و نوشته به کار رفته در شعر) اثبات خواهد شد، ادراک کنیم» (Seligmann-Silva, 2010, 87). لئوناردو در بخش‌های زیادی از نوشته‌اش این تمایز را تکرار می‌کند، اما از سویی اندیشه تمایز میان نشانه‌های طبیعی و نشانه‌های قراردادی تنها بخشی از شبکه‌ای درهم تنیده و چند بُعدی است که زمینه‌ساز هدایت اندیشه‌های مندرج در متن به ساحتی عمیق‌تر است. این ساحت عمیق‌تر خود شامل دو کرانه است؛ کرانه اول ناظر به نحوه خلق اثر توسط نقاش و شاعر، و کرانه دوم ناظر به نحوه ادراک مخاطب است. بدین ترتیب در ساحت عمیق‌تر می‌توان این سخن را از اندیشه لئوناردو دریافت که نحوه سازمان‌دهی تصویر به دست نقاش و نحوه ادراک آن توسط بینایی مخاطب به ادراک و تجربه طبیعت نزدیک‌تر است، در حالیکه عمل شاعر و ادراک آن از طریق گوش از ادراک تمام عیار و طبیعی دور است. در این بخش برای شرح و تبیین اندیشه لئوناردو در باب رابطه میان طبیعت با تصویر و کلمه مطالب ناظر به «اثر هنری»، «خالق اثر» و «ادراک‌کننده اثر» را از هم متمایز می‌سازیم.

لئوناردو در قطعاتی چون قطعه هفتم، نهم و چهاردهم صراحتاً تکرار می‌کند که نقاشی از آثار طبیعی ساخته پروردگار تقلید می‌کند و شعر از نشانه‌های قراردادی ساخته انسان. لئوناردو در قطعه هفتم پاراگون می‌نویسد «ما اعلام می‌داریم که علم قابل تحسین‌تر آن است که به جای آثار

انسان، که کلماتش مانند شعر و چیزهایی شبیه آن است و از طریق زبان انسانی (به حس مشترک) وارد می‌شود، آثار طبیعت را بازنمایی می‌کند» (Leonardo, 1992, 187). لئوناردو در قطعه نهم همین اندیشه را به شیوه‌ای جدلی‌تر تکرار می‌کند، «هر کس از نقاشی عیب جویی کند طبیعت را لکه‌دار کرده است، زیرا آثار نقاش آثار طبیعت را بازنمایی می‌کند. به همین (دلیل) سرزنشگر [۲۵] فاقد هرگونه احساسات است» (Leonardo, 1992, 191). به همین ترتیب در قطعه چهاردهم تکرار می‌کند که «و آثار طبیعت به مراتب با ارزش‌تر از کلمات ساخته انسان هستند، زیرا همان تناسب میان آثار انسان و آثار طبیعت، میان انسان و پروردگار وجود دارد» (Leonardo, 1992, 197). یعنی نقاشی به واسطه نزدیکی به آثار پروردگار واجد «اصالتی» است که شعر و یا کلمات از آن بی‌بهره‌اند.

مناسبات میان طبیعت و تصویر یا همان «اثر هنری» در اندیشه لئوناردو مویّد وجود مناسبت‌هایی میان طبیعت با «خالق اثر» و نیز نحوه خلق اثر است. اثری که با طبیعت نسبت نزدیک‌تری دارد واجد علم و الوهیت است، بنابراین خالق اثر نیز در جریان تولید چنین اثری به واسطه چالش با طبیعت همبسته علم و الوهیت است. از منظر لئوناردو نقاش طبیعت را تنها چونان چشم‌اندازی نظاره نمی‌کند بلکه اثر هنری در دستان او به وسیله‌ای برای «مطالعه طبیعت» بدل شده است (هاوزر، ۱۳۷۷، ج ۲، ۳۳۶). نقاش به واسطه هنر، طبیعت را ادراک می‌کند. نقاش کیفیت فرم‌ها را بررسی می‌کند و در اثرش به آن‌ها وفادار است. نزد لئوناردو «[...] قدرت خلاق هنرمند همان قدر قابل اعتماد است که اندیشه تئوریک و علمی. علم آفرینش دومی است که قوه فهم آن را ساخته است، ولی نقاشی آفرینش دومی است که با قوه خیال ساخته می‌شود. اما اعتبار و ارزش این دو آفرینش در جدایی‌شان از طبیعت و در جدایی‌شان از حقیقت تجربی اشیاء نیست، بلکه دقیقاً در درکشان از همین حقیقت و آشکار کردن آن است» (کاسیرر، ۲۳۹، ۱۳۹۱-۲۳۸). بدین ترتیب نقاشی یا تصویر تنها بازنمایی‌کننده رویه چیزها نیست و آفرینش آن به سبب نسبتی که اثرش با طبیعت دارد لازمه نوعی حضور، نوعی ادراک برای آفریننده است. لئوناردو در واقع «[...] نقاشان را قادر می‌داند که ذهن خود را به شکل ذهن طبیعت درآورند به این صورت که قوه خیال [۲۶] خود را به سطح یک آینه تبدیل می‌کنند؛ آینه‌ای که شبیه هرآنچه در مقابل آن قرار می‌گیرد می‌شود، و نیز از قوه خیال خود برای «سخن گفتن» پیرامون مختصات طبیعی که مشاهده کرده‌اند، بهره می‌گیرند» (Farago, 1992, 77). بدین ترتیب از منظر لئوناردو نقاش هم از حیث اثر و هم از حیث قدرت آفرینندگی‌اش برتر از شاعری است که نشانه‌های رسانه‌اش قراردادی و انسان‌ساز است. از سوی دیگر کار شاعر نیز چونان کار نقاش نیست که در آن ادراک آفریننده به مثابه پروردگار و هماهنگ با طبیعت است.

وجه دیگری که در مناسبات میان طبیعت با تصویر و کلمه در اندیشه لئوناردو باید به آن پرداخت، تفاوت «ادراک نقاشی یا به عبارتی تصویر» با ادراک مخاطب در شعر است. از منظر لئوناردو ادراک تصویر به دلیل روابط تنگاتنگش با طبیعت به ادراک جهان توسط ما بسیار نزدیک است. نقاش در تصویر، اصول موجود در طبیعت را بازسازی کرده و زمینه‌ساز ادراک طبیعی مخاطب می‌شود. دریافت دقیق مقصود لئوناردو در باب تفاوت ادراک تصویر و کلمه با خوانش قطعه پانزدهم روشن می‌گردد، جائیکه لئوناردو در باب تخیل [۲۷] سخن می‌راند. «تخیل به همان خوبی چشم [چیزها را] نمی‌بیند، زیرا چشم صورت [۲۸] یا تصاویر [۲۹] پدیده‌ها را دریافت می‌کند و آن‌ها را به قوه ادراک بصری [۳۰] ارائه می‌دهد، و قوه ادراک بصری آن را به حس مشترک

می‌رساند و در آنجا قضاوت می‌گردد[...].» (Leonardo, 1992, 199). او در ادامه این قطعه متذکر می‌شود که کلمات، تصاویر ذخیره شده در حافظه را برای تخیل احضار می‌کند. بنابراین «مقصود لئوناردو این است که چشم تصویر پدیده‌ای را دریافت می‌کند و قدرت حسی باصره [۳۱] آن را [تصویر دریافت شده را] به قوه خیال آینه مانند عبور می‌دهد، جائیکه تخیل آن را می‌بیند. اما در مورد شاعر، تصویر بصری وجود ندارد، تنها شرح کلامی [وجود دارد] که شبیه سایه پدیده‌ها است» (Farago, 1992, 301). بدین ترتیب تصویر به دلیل ادراک روشن‌تری که به همراه دارد، نتیجتاً تأثیر بیش‌تری نیز در مخاطب برمی‌انگیزد. بنابراین نقاشی یا تصویر در انتقال موضوع نیز از کلمات پیشی می‌گیرد، «و اگر تو، ای شاعر، بخواهی که آثار طبیعت را با حرفه ساده خودت شرح دهی، به واسطه جعل مکان‌های مختلف و فرم‌های چیزهای گوناگون با درجه بی‌نهایت (عالی‌تر) قدرت نقاش مغلوب خواهی شد» (Leonardo, 1992, 197). همچنین در قطعه هشتم لئوناردو از تصاویر کلیساها یاد می‌کند که مردم برای زیارتشان به سفر می‌روند. او می‌نویسد «[...] در لحظه رونمایی [از تصاویری که در کلیساها در پارچه‌های گران‌بها پنهان گشته‌اند] جمعیت کثیری از مردمی که جمع آمده‌اند بی‌درنگ خود را بر زمین می‌اندازند، [و] برای سلامتی‌ای که از دست داده‌اند و رستگاری ابدی‌اشان، نقاشی را ستایش و شخصی را که بر آن نقش بسته نیایش می‌کنند، چنانکه گویی در ذهن‌هایشان چنین پروردگاری زنده و حاضر است» (Leonardo, 1992, 189). درست این «زنده و حاضر بودن» از تفاوت ماهیت تصویر و کلمه نزد لئوناردو سخن می‌گوید، حاضرسازی‌ای که تنها تصویر قادر به ایجاد تمام عیار آن است. به عبارتی لئوناردو می‌خواهد ما را متقاعد سازد که نقاش به واسطه وسایل خودش قادر است که چیزها را مقابل چشم قرار دهد، چنان‌که گویی طبیعی هستند (Seligmann-Silva, 2010, 87). نزد او تصویر یعنی امکان حضور مخاطب در موقعیت‌های مختلف و ادراک گوناگونی فرم‌هایی که کلمات در ترسیم آن‌ها قدرت کم‌تری دارند. از منظر لئوناردو شاعر پیش از آنکه بتواند جزئیات ضروری را مجسم کند از پا درخواهد آمد و از سوی دیگر مخاطب نیز از ادراک چنین جزئیاتی توسط گوش دچار ملالت خواهد گشت. در حالیکه تصویر این موضوع در کمال «اختصار و درستی» فضا را برای مخاطب مجسم می‌سازد. در اندیشه لئوناردو از طریق رسانه تصویر امکان تجسم بیش‌تری برای آفریننده نسبت به کلمات وجود دارد. بنابراین از منظر لئوناردو نحوه ادراک زیبایی و زشتی از طریق تصویر به دلیل هماهنگی با ادراک بصری ما از جهان تأثیر بیش‌تری بر ادراک‌کننده اثر می‌گذارد. تصویر حاصل کار نقاش می‌تواند هر چیزی را ترسیم کند. لئوناردو می‌نویسد شاعر مدعی است که می‌تواند، دوزخ، بهشت، لذت‌ها، و یا وحشت‌های دیگر را شرح دهد، اما نقاش در تمام این موضوعات موفق‌تر از شاعر خواهد بود، زیرا نقاشی حواس را بسیار سریع‌تر از شعر برمی‌انگیزد (Leonardo, 1992, 231).

ارتباط تصویر با بینایی، وکلمات با شنوایی

تقریباً در تمام رساله پاراگون، و به عبارتی در هر بخشی با هر موضوعی ممکن است لئوناردو درباره اصالت و برتری بینایی بر شنوایی سخن به میان آورده باشد. برای مثال در قطعاتی که مستقیماً به تعریف نقاشی و نیز قطعاتی که به مقایسه نقاشی و شعر می‌پردازد مانند قطعات دوم، یازدهم، چهاردهم، شانزدهم، هجدهم، نوزدهم، بیستم، بیست و دوم، بیست و چهارم، بیست و ششم، بیست و هفتم، و بیست و هشتم از ارتباط نقاشی با بینایی، و شعر با شنوایی سخن

می‌گوید. طبق قطعه دوم «[...] شعر برای قرار دادن چیزها در تخیل حروف را به کار می‌برد، و نقاشی چیزها را به شکل واقعی خارج از چشم به تصویر می‌کشد به طوری که چشم تصاویر را دریافت می‌کند چنان‌که گویی طبیعی‌اند؛ و شعر آنچه را که طبیعی است بدون آن تصویر ارائه می‌دهد، و (چیزها) از طریق بینایی به قوه ادراک بصری وارد نمی‌شوند شبیه آنچه در نقاشی رخ می‌دهد» (Leonardo, 1992, 179-180). بنابراین نقاشی در ارتباط با بینایی‌ای است که برتر از شنوایی است و این برتری نزد لئوناردو ناظر به چند وجه است. اول این که چشم از حواس دیگر کم‌تر فریب می‌خورد (Leonardo, 1992, 193). عامل مهم دیگری که یاری‌رسان به تفوق بینایی نزد لئوناردو است، ضرورت این حس در ادراک عمومی انسان از جهان و طبیعت است. او به شیوه‌ای جدلی این سوال را مطرح می‌سازد که از دست دادن چشم و یا گوش کدامیک فقدان بزرگ‌تری است؟ پاسخ به این سوال به اشکال مختلف در قطعات شانزدهم، بیستم، بیست و چهارم، بیست و هفتم، و بیست و هشتم تکرار می‌شود. او می‌نویسد

«شخصی که نابینا متولد شده هرگز نمی‌تواند از حس شنوایی (به جای حس بینایی) استفاده کند زیرا او هرگز شناختی از این امر که زیبایی چه بوده نداشته است. بخش باقی مانده برای حس شنوایی، که تنها صداها و گفتگوی انسانی را درمی‌یابد، تنها نام‌ها هستند بدون معرفت نسبت به آنچه این نام‌ها معنا می‌دهند. درحالی‌که دیده می‌شود کسی که بدون قوه شنوایی زاییده شده، یعنی گنگ، می‌تواند با شادمانی زندگی کند، او از طریق طراحی زندگی می‌کند، که بیش‌تر گنگان از آن لذت می‌برند» (Leonardo, 1992, 205).

نزد لئوناردو شناخت حاصل شده بواسطه بینایی اصیل است زیرا مقدم بر شناخت به دست آمده از طریق حواس دیگر است. به بیان دیگر شناخت و معرفت حاصل از تصویر مقدم بر معرفت ناشی از کلمات است زیرا در اندیشه لئوناردو دریافت و ادراک تمام عیار معنا از کلمات منوط به ادراک از پیشی پدیده‌ها به واسطه بینایی است. بنابراین یکی از ویژگی‌های تصویر در اندیشه لئوناردو را می‌توان گستره وسیع و اصیل شناخت حاصل شده از طریق بینایی دانست. لئوناردو در قطعه‌ای با عنوان «نتایج مشتق شده از شاعر و نقاش» نهایت ستایش را نسبت به بینایی ابراز می‌دارد و چشم را در ارتباط با علوم راستین و ادراک‌کننده زیبایی‌های طبیعت معرفی می‌کند و آن را در کنار علم و طبیعت بر مسند قدرت می‌نشانند.

«[...] هرکس که حس بینایی‌اش را از دست دهد هم دید و هم زیبایی کائنات را از دست خواهد داد و شبیه کسی است که زنده در گور به خاک سپرده شده جائیکه در آن [تنها] می‌تواند حرکت کند و زنده بماند. آیا در نمی‌یابید که چشم زیبایی تمام جهان را در برمی‌گیرد؟ رأس و رهبر ستاره‌شناسی است، به کیهان‌شناسی می‌پردازد، تمام هنرهای بشری را راهنمایی و تصحیح می‌کند، انسان را به بخش‌های متفاوتی از جهان سوق می‌دهد. (چشم) شاهزاده و ولیعهد ریاضیات و علومش یقینی است. (چشم) ارتفاعات و میزان بزرگی ستاره‌ها را اندازه گرفته است، عناصر و موقعیت‌شان را یافته است، از مسیر و جهت ستاره‌ها چیزهایی از آینده را قابل پیش‌بینی ساخته است. معماری، پرسپکتیو و نقاشی الوهی را به وجود آورده است» (Leonardo, 1992, 239).

گستره تصویر و کلمه

نقاشی قابل دسترس برای تمامی افراد است اما شعر نیاز به ترجمه دارد. ویژگی قابل دسترس بودن نقاشی و یا به عبارتی دیگر همه‌فهمی تصویر، به نوعی منتج شده از ارتباط میان بینایی

و تصویر است. بنابراین «زمانی که لئوناردو اظهار می‌دارد که چشم تصاویر ابژه را دریافت می‌کند، یعنی تصاویر ابژه دیده شده را، به معنای دقیق کلمه همین را مد نظر داشت. در این رابطه، لئوناردو نظریه کلاسیک و قرون وسطایی برونتابی [۳۲] را دنبال می‌کند، که بر طبق آن رویت یک ابژه به این دلیل رخ می‌دهد که تصویر آن ابژه با پرتوهای بصری به چشم منتقل می‌شود. [اما] شعر، از سوی دیگر، بر کلمات استوار می‌شود، که واجد فهم باواسطه‌تری نسبت به تصاویر است. بدین ترتیب او اشاره می‌کند، صداها باید تفسیر شوند و کلمات نیاز به این دارند که بازشناسی و کشف رمز گردند» (Azzolini, 2005, 505).

لئوناردو در قطعه هفتم به صراحت و در قطعات هجده و نوزده به صورت ضمنی به زبان جهانی تصویر اشاره می‌کند. او در قطعه هفتم می‌نویسد که نتیجه نقاشی رسانش‌پذیرتر [۳۳] به تمامی نسل‌ها در جهان است زیرا وابسته به بینایی است. بنابراین مانند حروف به مفسران و مترجمان زبان‌های گوناگون احتیاجی ندارد (Leonardo, 1992, 187). یکی از جالب‌ترین اندیشه‌های لئوناردو در این باب ناظر به تفاوتی است که میان نام یک فرد و تصویر او وجود دارد. لئوناردو استدلال می‌کند که نام انسان در سرزمین‌های متفاوت تغییر می‌کند، اما شکل و صورت او تنها با مرگ تغییر خواهد کرد. به همین دلیل نیز تصویر یک فرد نسبت به نام او محک نزدیک‌تری به خود فرد است (Leonardo, 1992, 209).

مسئله هارمونی در تصویر و کلمات

در اندیشه لئوناردو هارمونی هماهنگی اجزایی است که به یکباره و آنی ادراک می‌شوند. بنابراین از میان نقاشی و شعر، تنها نقاشی و یا به عبارتی تصویر واجد هارمونی است. به بیان دیگر تناسب هارمونیکی که برآیند نقاشی است، ناشی از ارتباط ذاتی موجود میان تصویر و بینایی (Leonardo, 2017, 1992)، و در نتیجه یکی از دلایل صدر نشینی نقاشی است.

از منظر لئوناردو نقاش می‌تواند مانند خلق طبیعت توسط پروردگار، یک کل موزون و هماهنگ ارائه دهد. به عبارتی نقاشی در یک آن هستی‌اش را به ذوق بصری شما به واسطه همان ابزاری ارائه می‌کند که (به وسیله آن) ابژه‌های طبیعی را دریافت می‌کنید. بنابراین در یک لحظه تناسب هارمونیک بخش‌های ساخته شده که کلی را می‌سازند، حس لذت را منتقل می‌کنند (Leonardo, 2019, 1992). علاوه بر این او در یادداشت‌هایش متذکر می‌شود که موسیقی می‌تواند خواهر نقاشی خوانده شود. به عبارت دیگر هارمونی موسیقایی مورد نظر لئوناردو، که وجودش در نقاشی و موسیقی سبب گردیده تا او این دو هنر را به مثابه دو خواهر بدانند، به صورت عمده بر مبنای درک تناسب به عنوان چیزی است که می‌توان آن را به صورت یک شکل تصویری نشان داد (Farago, 1992, 92). اما این وجه اشتراک میان نقاشی و موسیقی، یعنی وجود تناسبات هارمونیک، در اندیشه لئوناردو از موسیقی هنری هم‌شأن نقاشی نمی‌سازد زیرا موسیقی مانند نقاشی پاینده نیست و در نهایت نیز هارمونی منتج از تصویر لذت‌بخش‌تر است.

«[...] تناسبی هارمونیک از نقاشی منتج می‌شود زیرا نقاشی چشم را به خدمت می‌گیرد، ک حس‌ی شریف‌تر از گوش است، گوش‌ی که موضوع شعر است. این (تناسب) شبیه به تناسب هارمونیک است که زمانی ایجاد می‌شود که صداها گوناگون بسیاری در یک لحظه با هم ترکیب شوند. (این هارمونی) حس شنوایی مستمعانی را محظوظ می‌سازد که نیمه هشیار و گیج و بهت زده همراه با حس تحسین هستند، با این حال تناسبات زیبای صورتی فرشته‌سان در نقاشی لذت

بسیار بیش‌تری می‌بخشد» (Leonardo, 1992, 217).

از سوی دیگر شعر از این حوزه کاملاً دور است. مثال جالب توجه لئوناردو در این باب در قطعه بیست و یکم پاراگون آمده است. برای لئوناردو ایجاد تناسبات هارمونیک در شعر و یا کلمات «مانند این است که بخواهیم صورتی را بخش بخش نشان دهیم، و همیشه قسمتی که قبلاً نشان داده شده پوشیده شود. فراموشی رخصت نمی‌دهد که هیچ تناسب هارمونیک شکل بگیرد زیرا در چنین نمایش‌هایی چشم تناسب را به اعتبار بینایی [۳۴] در یک لحظه و هم‌زمان ادراک نمی‌کند. این همان کار شاعر هنگام آفرینش زیبایی است، از آنجائیکه قسمت‌هایشان جداگانه در زمان‌های جدا روایت شده‌اند، حافظه هیچ هارمونی از آن‌ها دریافت نمی‌کند» (Leonardo, 1992, 219). بنابراین دلیل این‌که ادراک نقاشی توسط چشم موجبات تناسبات هارمونیک را فراهم می‌آورد، در این امر نهفته است که تصویر اطلاعات و تناسبات موجود در خود را، چونان طبیعت، به یکباره عرضه می‌کند و از سوی دیگر چشم نیز آن‌ها را به یکباره ادراک می‌کند. اما ادراک در شعر به کندی صورت می‌گیرد و «در اغتشاش و گیجی بسیار»، به همین دلیل نیز ترکیب کلمات یا شعر فاقد تناسبات هارمونیک و نتیجتاً ملال‌آور است. از اینرو بحث هارمونی در یادداشت‌های لئوناردو ارتباط تنگاتنگ با تخیل و نسبت آن با بینایی دارد، همانطور که دو سده بعد برای ناقدی چون لسینگ [۳۵] این مفاهیم به یکدیگر مرتبط هستند. لسینگ در رساله‌ای به نام لائوکوئون [۳۶] یا درباره مرزهای میان نقاشی و شعر [۳۷] زیبایی را به عنوان قانون بنیادی هنرهای تجسمی در مناسبت با وجود هارمونی مطرح می‌سازد و مانند لئوناردو، هارمونی را هماهنگی اجزایی می‌داند که به یکباره و آنی ادراک می‌شوند (Lessing, 1836, 12). بنابراین از منظر لسینگ نیز از میان نقاشی و شعر، تنها نقاشی و یا به عبارتی تصویر واجد هارمونی است. اما برخلاف اندیشه لئوناردو، نزد لسینگ بی‌وقفگی مادی، بی‌واسطگی هارمونی، وضوح و حاضرسازی در پیشگاه ناظر در رسانه نقاشی نه تنها دلیلی برای برتری نقاشی نیست بلکه فرصت آزادی را از تخیل سلب می‌سازد. زیرا «[...] نشان دادن بالاترین مرتبه به چشم به معنای بستن بال‌های تخیل است. باید به بینایی و قوه مخیله مجال داده شود که به طور متقابل بر لذت یکدیگر بیافزایند» (Lessing, 1836, 29). به عبارتی آنچه لئوناردو در رنسانس ناظر بر قدرت نقاشی و تصویر پی‌ریزی کرده بود دو سده بعد توسط لسینگ به کار گرفته شد تا از مرجعیت نقاشی و تصویر به عنوان ایده‌آلی برای شعر بکاهد و آن را وادار به عقب‌نشینی از حوزه شعر و ادبیات سازد.

نتیجه‌گیری

متن پاراگون آنچه را در آثار هنری لئوناردو و همکارانش به مرحله عمل رسیده بود تئوریک می‌سازد، و در این راه از سنت اسکولاستیکی و اومانستی زمان خودش بهره می‌برد. او در مقایسه میان نقاشی و شعر، نقاشی را به مثابه علم راستین، و شعر را تنها بازگوکننده اندیشه دیگر علوم و یا قصه‌های دروغ می‌داند. در بنیاد اندیشه لئوناردو تصویر در مقام یکی از اساسی‌ترین و بنیادی‌ترین مراجع شناخت لحاظ می‌شود، اما کلمه تنها بازتابنده ضعیف بخش خردی از همین شناخت تصویری است. به بیان دیگر شناخت و معرفت اصیل حاصل از تصویر، مقدم بر معرفت ناشی از کلمات است؛ زیرا ادراک تمام عیار معنا از کلمات منوط به ادراک از پیشی پدیده‌ها به واسطه بینایی است. از اینرو گستردگی حوزه تصویر نزد لئوناردو به گستردگی ادراک انسانی است، که شناخت عمده فرد را شکل و سامان می‌بخشد. در واقع تصویر نزد لئوناردو مدلی از

ادراک و چنان گونه‌ای از زبان است که به ترجمه نیازی ندارد و در نتیجه رسانش‌پذیر به تمامی نسل‌ها در جهان است. خالق تصویر یعنی نقاش، تصویر را در ذهنش چونان یک کل هماهنگ ادراک کرده، و سپس با دستش اثری را می‌آفریند که مانند طبیعت به یکباره ادراک می‌شود. همانطور که خلق الهی هماهنگ و هم‌زمان است، آفرینش تصویر نیز به دلیل الزام وجود هارمونی منوط به ادراک هماهنگ و هم‌زمان است و به همین دلیل نیز تصویر و خالقش، هر دو، مناسباتی نزدیک با پروردگار دارند. به عبارت دیگر نزد لئوناردو در مقایسه نقاشی و شعر، تأکید تنها بر آثار ساخته شده نیست، بلکه بر عملکرد و کنش هنرمند و در نهایت نحوه ادراک اثر است. بنابراین خلق تصویر و نیز ادراک آن توسط ناظر واجد تجربه ویژه‌ای است که دنیای برساخته نشانه‌های قراردادی کلمات از آن بی‌بهره است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Claire J. Farago
۲. Giorgio Vasari(1511- 1574)
۳. *Lives of the Artists*
۴. Francesco Melzi(1491 -1568/ 1570)
۵. *Codex Vaticanus Urbinas 1270*
۶. *Trattato della pittura*
۷. Vatican Library

۸. *Parte Prima* (بخش نخستین)

۹. Guglielmo Manzoni(1784- 1821)
۱۰. «واژه ایتالیایی پاراگون نقش اسمی دارد و مانند واژه انگلیسی paragon ترکیبی از حرف اضافه یونانی *para* به معنای «کنار» و *agon* به معنی مسابقه و یا هرگونه کشمکش است. با این حال واژه‌ای به شکل «*paragone*» در زبان یونانی باستان وجود نداشته‌است. زبان‌شناسان متأخر بر این باورند که واژه پاراگون با فعل *parago* در زبان یونانی باستان ارتباط دارد که به معنای به کنار هدایت کردن، یا کنارگذاشتن یا گمراه کردن و تحریف کردن است» (Farago, 1992, 8). علاوه بر این «اسم ایتالیایی *paragone* به معنای آزمایش کیفیت طلا و نقره و یا سنگ تیره پرچلایی که این آزمایش با استفاده از آن انجام می‌شود هم است و یا به استعاره، هر آزمونی برای تمیز برتری. همین معنای استعاری *paragone* یعنی آزمون یا سنجش به معنای امروزی آن نزدیکتر است تا معنای دیگر که مقایسه کیفیت‌های نسبی را می‌رساند» (Farago, 1992, 13).
۱۱. «نخستین بار جان اسکاتوس (John the Scot 815-877AD)، متفکر کارولنژی (Carolingian) در شرح بر *ازدواج فیلولوژی و مرکوری* (*Marriage of Philology and Mercury*) اثر مارتیانوس کاپلا (Martianus Minneus Felix Capella 420CE) از اصطلاح «هنرهای مکانیکی» استفاده می‌کند. در اینجا او به هفت هنر مکانیکی (*arte mechanicae*) ارجاع می‌دهد که مرکوری به عروسش، فیلولوژی، بعد از دادن هفت هنر آزاد (*artes liberales*) بخشید. هفت هنر آزاد (*trivium* (دستور زبان، سخنوری، و منطق) و *quadrivium* (علم حساب، هندسه، هیئت، و موسیقی) هستند» (Walton, 2003, 1).
۱۲. منظور از هنرها در اینجا اعم از هنر به معنای امروزی است و درست‌تر آن است که فنون خوانده شود.

۱۳. *Ingegno*

۱۴. *Semimechanical*

۱۵. علوم میانی

۱۶. Wladyslaw Tatarkiewicz

۱۷. *History of Aesthetics*

۱۸. Leon Battista Alberti

۱۹. *On Painting*

۲۰. «وی نخستین کسی است که این اندیشه را که ریاضیات زمینه مشترک علم و هنر است بیان می کند، زیرا هم نظریه نسبت‌ها و هم پرسپکتیو خود از رشته‌های ریاضی هستند. وی همچنین نخستین کسی است که بیان روشنی از اتحاد متخصص فنی تجربی و هنرمند مشاهده‌گر به دست می‌دهد، اتحادی که مدت‌ها پیش عملاً توسط مازاتچو و اوچلو حاصل شده بود» (هاوزر، ۱۳۷۷، ج ۲، ۴۰۳-۴۰۴).

۲۱. Monger

۲۲. Merchandise

۲۳. Craftsment

۲۴. پیش از لئوناردو، آلبرتی «داستان» (*istoria*) را هدف غایی هماهنگ‌سازی کالبدها می‌داند، و برای کمال نقاش رأی به مرجعیت ادبیات و به کارگیری داستان‌های شاعران در نقاشی می‌دهد (Alberti, 1970, 26-28).

۲۵. Blamer

۲۶. *ingegni*، فاراگو می‌نویسد که در یادداشت‌های لئوناردو اصطلاح *ingegno* از *fantasia* تقریباً غیر قابل تمیز است (Farago, 1992, 213).

۲۷. Imagination

۲۸. Species

۲۹. Similitudes

۳۰. *impressiva* لئوناردو در تئوری ادراک حسی اش، از اصطلاح *impressiva* به مفهوم قوه ی ذهنی داخلی‌ای نام می‌برد که ادراک بصری به واسطه انتقال فیزیکی تصاویر (*similitudini*) به آن صورت می‌پذیرد. (Azzolini, 2005, 505)

۳۱. Sensate power of sight

۳۲. *extramission*، بر اساس نظریه برون‌تابی یا نظریه شعاع که سابقه تاریخی آن به نوشته‌های نویسندگان باستانی و قرون وسطایی چون افلاطون، اقلیدس، کندی و آگوستین می‌رسد، بینایی به این دلیل رخ می‌دهد که نور از چشم به سوی ابژه صادر شده، پرتوهای نوری از ابژه نقشه‌برداری کرده و سپس تصویر آن به سوی چشم باز می‌گردد. اما تمامی نویسندگان باستانی و قرون وسطایی نیز از این نظریه یاد نکرده‌اند، برای مثال نویسندگانی چون ارسطو و ابن‌هیثم به نظریه درون‌تابی و یا نظریه انطباق (*intromission*) معتقد بودند. نظریه‌ای که بر اساس آن بینایی به این دلیل رخ می‌دهد که نور از یک منبع خارجی به ابژه برخورد کرده، منعکس می‌شود و به چشم می‌رسد. لئوناردو در دست‌نوشته‌های متعلق به سال ۱۴۹۰ اظهاراتی را آورده که بیان‌کننده نظریه برون‌تابی است، گرچه او بعداً بیاناتی را نیز در راستای نظریه درون‌تابی اظهار داشته است (Winer and Cottrell, 2004, 97).

۳۳. More communicable

۳۴. Visual virtue

۳۵. Gotthold Ephraim Lessing

۳۶. *Laocoon*

۳۷. *An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*

فهرست منابع

- کاسیرر، ارنست (۱۳۹۱) *فرد و کیهان در فلسفه رنسانس*، ترجمه یدالله موقن، نشر ماهی، تهران.
- کمبل، ارین جی. (۱۳۸۹) «لئوناردو داوینچی»، در *نویسندگان برجسته قلمرو هنر*، ترجمه صالح طباطبایی و فائزه دینی، نشر متن، تهران.
- وزارت، جورجو (۱۳۸۸) *زندگی هنرمندان*، ترجمه، علی اصغر قره‌باغی، سوره مهر، تهران.
- هارت، فردریک (۱۳۸۶) *تاریخ هنر رنسانس در ایتالیا، نقاشی، مجسمه سازی، معماری*، ترجمه هرمز ریاحی، نشرین طباطبایی، فریبرز مجیدی، ناتالینا ایوانووا، کتابسرای تندیس، تهران.
- هاوزر، آرنولد (۱۳۷۷) *تاریخ اجتماعی هنر*، ج ۲، ترجمه ابراهیم یونس، خوارزمی، تهران.
- Alberti, Leon Battista (1970), *On Painting*, Translated with Introduction and Notes by John R. Spencer, New Haven, Yale University Press
- Azzoolina, Monica (2005), "In praise of art, text and context of Leonardo's *paragone* and its

- critique of the arts and science”, in *Renaissance Studies*, Vol. 19, Issue4, Pages 487 -510
- Da vinci, Leonardo (1992), “The Parte Prima of The Codex Vaticanus Urbinas 1270”, in *Leonardo da Vinci's Paragone*, Edited and Translated by Claire J. Farago, Leiden, New York, etc, E. J. Brill
 - Farago, Claire J. (1992), *Leonardo da Vinci's Paragone*, a critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas, Leiden, New York, etc, E. J. Brill
 - Lessing, Gotthold Ephraim (1836), *Laocoon, an essay on the limits of painting and poetry*, Glasgow, University Press by E. Khull
 - Seligmann-Silva, Marcio Orlando (2010), “The Tradition of Comparison of Arts”, in *Comparative Literature*, Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity, Vol. 1, Pages 84- 116
 - Tatariewicz, Wladyslaw (2002), *History of Aesthetics*, Vol. 3, New York, Continuum International Publishing
 - Wallenstein, Sven-Olov (2010), “Space, time, and the arts, rewriting the Laocoon”, in *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 2, URL = <<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/2155/>>
 - Walton, Steven A. (2003), “An Introduction to the Mechanical Arts in the Middle Ages”, presented at the International Congress for Medieval Studies, Kalamazoo, MI, in 1993, URL = <<http://www.avista.org/201405/an-introduction-to-the-mechanical-arts-in-the-middle-ages/>>
 - Winer, Gerald A, Cottrell, Jane E(2004), “The Odd Belief That Rays Exit the Eye during Vision”, in *Thinking and Seeing, Visual Meta Cognition in Adults and Children*, Edited by Daniel T. Levin, London, A Bradford Book