Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/٤/۲٦
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/٦/۲۰

فرزانه محمدی خانقشلاقی[۱]، امیر مازیار[۲]

تقابل تصویر و کلمه در *پاراگون* لئوناردو دا وینچی[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 دا وینچی است که از نخستین آثار نظام‌مندِ 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 *لائوکوئون* لسینگ» به راهنمایی دکتر امیر مازیار در دانشگاه هنر است.

www.SID.ir

Archive of SID

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 چونان 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 هنرهای‌تجسمی 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 سنّتی هنرها را واژگون کند و به نقاشی جایگاهی را بخشد که اومانیست‌ها 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 فهم پذیری 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[٤] 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 ۱۲۷۰*[۵] که مبنای نسخه‌های انتشار یافته بعدی چون *تراتاتو دلا*

www.SID.ir

Archive of SID

پیتورا[٦] (رساله‌ای در باب نقاشی) بوده است، در کتابخانه واتیکان[٧] نگهداری می‌شود(کمبل، ١٣٨٩، ١١٠). 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 نسخهٔ اصلی *پارته‌پریمه*[٨] نامیده شده است. *پارته پریمه* در سال ١٨١٧ در چاپ *کودکس اوربیناس* به دست گوگلیلمو مانتزی[٩] *پاراگون* نام‌گذاری شد و مشخص نیست که چرا مانتزی عنوان *پاراگون* را برای بخش *پارته‌پریمه* برگزیده است. لغت ایتالیایی *paragone*[١٠] به معنای قیاس است، و امروزه به نوشته‌های جدلی در باب مقایسهٔ 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 مانتزی از این اصطلاح برای نامیدن *پارته‌پریمه* 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 سدهٔ شانزدهم در باب شأن نقاشی و پیکرتراشی نیز بهره گرفتند(Farago, 1992, 8-10).

در سطحی‌ترین لایه این سلسه 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 سنّتی هنرها دانست که در آن نقاشی دیگر هنری مکانیکی[١١] نیست. او در بخش‌هایی از نوشته‌هایش غیرمستقیم و در بخش‌هایی نیز کاملاً مستقیم درباره این موضوع سخن می‌راند.

تغییر سلسله مراتب سنّتی هنرها[١٢]

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[١٣] می‌داند. او به این واسطه برشمردن 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 خُرد 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 «خویشاوندِ 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 علومی است که در ذهن آغاز اما نهایتاً با کلمات ثبت می‌شوند. استدلالِ 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 وغیر مکانیکی بیان می‌دارد که «آن‌ها می‌گویند که شناختِ حاصل شده از تجربه مکانیکی است، و آنچه که در ذهن زاده شده

www.SID.ir

Archive of SID

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

بدین‌ترتیب لئوناردو در مقدمه استدلالش ابتداً تعریفی متفاوت از سنتی ارائه می‌دهد که تجربه را ناچیز می‌شــمارد و در گام بعدی مدعی این مهم می‌شــود که عملکرد دســتی در نقاشی مانند عملکرد دســتی در دیگر هنرهای آزاد اســت که با ذهن آغاز می‌شــوند اما نهایتاً از عمکرد دستی نیز اســتفاده می‌کنند. بدین ترتیب او نقاشــی را به عنوان مدلی از علوم میانی[۱۵] تعریف می‌کند؛ اصطلاحــی که برای علوم ارســطویی، که دانــش نظری و عملی را «در هــم می‌آمیختند»، کاربرد داشــت(Farago,1992,95). بنابرایــن لئوناردو با در نظر گرفتن دو ســویه نظــری و عملی برای نقاشی، زمینه را برای پیروزی بر شعر و سایر هنرها مهیا می‌سازد.

تقابل تصویر و کلمه

لئوناردو در نوشــته‌های سیال و گزین‌گویه مانندش در سه بخش تقریباً کلی نقاشی را به مصاف شــعر، موسیقی و پیکرتراشی می‌برد، و نقاشی در تمامی این عرصه‌ها برتر و پیروزمند بر صدر سلســله مراتب هنرها می‌نشیند. نقاشــی در تمام مجادلات او مرکز اصلی توجه است؛ و هنرهای دیگر تنها به او کمک می‌کنند تا با عمل مقایســه، نقاشــی 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، ســخن از گســتره وســیع فهم‌پذیری نقاشی و در نهایت اشــاره به وجود هارمونی در نقاشی، این هنر را الگویی برای شعر قرار داده، و در نتیجه تصویر را برتر و مقدم بر کلمه دانسته اســت. البته از آنجا که معیارهای لئوناردو در استدلال‌هایش پویا هستند و همواره یکی را در قلب و یا حاشــیه دیگری می‌توان یافت، برای حفظ انســجام متن در مقال پیش‌رو سعی بر این بوده تا این ویژگی‌ها از کل به جزء مانند جدول زیر دســته‌بندی و تفکیک گردد و ســپس 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

www.SID.ir

Archive of SID

ارتباط میان علم با تصویر و کلمه

یکـی از مهم‌ترین مولفه‌ها در نوشـته لئوناردو هماهنگی میان نقاشـی و علم اسـت. اولین قطعه *پاراگون* با عنوان «آیا نقاشـی علم اسـت یا خیر؟» اهمیتی اساسی در رقم زدن سرنوشت نقاشی و شـعر در نوشـته‌های لئوناردو دارد و این اهمیت زمانی بیش‌تر می‌شود که بدانیم «گمان بر این است که ده بخش نخست [*پارته‌پریمه*] که بسیار خوب متحد می‌شوند احتمالاً توسط خود لئوناردو تنظیم شـده‌اند»(Farago, 1992, 289). به صورت کلی اسـتدلال لئوناردو برای تعریف نقاشی به عنوان علمی راسـتین را می‌توان این‌چنین صورت‌بندی کرد که از منظر او هر آنچه علم راسـتین است با ریاضیات و تجربه سازگاری دارد. در نتیجه نقاشی علم است زیرا از یک سو با ریاضیات از طریق هندسـه، پرسـپکتیو و ستاره شناسـی در ارتباط است و از سـوی دیگر علم است زیرا با تجربه، یا همان شـیوه ادراک جهان سـروکار 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 تئوریکی 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] مناسـباتی را میان نقاشی و ریاضیات در رساله‌ای به نام *درباب نقاشی*[۱۹] برقرار ساخته بود[۲۰]. آلبرتی در آغاز دفتر اول رساله‌اش می‌نویسد که «برای روشن سـاختن بیانم در نوشـتن این یادداشتِ مختصر در باب نقاشی، ابتدا از ریاضیدانان آنچه را که با موضوعم 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 پارته‌پریمه می‌نویسد که «هیچ تحقیق بشری‌ای تا با اثبات‌های ریاضیاتی آزموده نشود، نمی‌تواند ادعا داشـته باشد که علم درست است؛ و اگر شما بیان می‌دارید که چنین علومی 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 همان طور 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 وابسـته‌اند؛ تجربه فقط در ریاضیات می‌تواند خود را تکمیل کند، درسـت همان‌طور که ریاضیات نخسـت در تجربه «به بار می نشـیند». نه فقط میان ریاضیات با تجربه رقابت و تعارضی نیسـت، بلکـه این دو مکمل یکدیگرند، زیرا بـدون تحلیل پدیده‌ها، بدون تجربه امر نامتمایز داده شـده به عناصر اساسـی تشـکیل دهنده‌اش، تجربه به معنای حقیقی آن وجـود نخواهد داشـت، و یگانه راه برای اجرایِ ایـن تحلیل برهان ریاضی و محاسـبه ریاضی است»(کاسیرر، ۱۳۹۱، ۲۳۰-۲۳۱).

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

www.SID.ir

Archive of SID

«اینک اگر تو خودت را در علومی غیر از علم شـــعر درپوشانی ــ شبیه ستاره‌شناسی، فن خطابه، خداشناســـی، فلسفه، هندسه، حساب و به همین ترتیب ــ 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 نیســـتی»(Leonardo, 1992, 197-199). لئوناردو همین مطلب را در قطعه بیســـت و سوم *پاراگون* به شـــیوه‌ای جدلی‌تر تکرار می‌کند. او می‌نویسد که «[...] عملاً، شعر، جای خود را ندارد و شایسته جایگاهی بالاتر از تاجر[۲۱] نیســـت که متاع[۲۲] ســـاخته شده به دســـت صنعتگران[۲۳] مختلف را گردآوری می‌کند»(Leonardo, 1992, 227). بنابراین در اندیشـــه لئوناردو شعر بر پایه دانشی راســـتین بنا نشده اســـت. شعر یا از علوم دیگر اســـتفاده می‌کند، یا ســـعی 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[۲٤]. 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). بدین‌ترتیب در اندیشـــه لئوناردو شـــعر و یا به عبارتی کلمه در ذات خود نمی‌تواند ارتباطی با علم داشـــته باشـــد، 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

یکـــی از مهم‌ترین معیارهایی که لئوناردو برای تفوق بخشـــیدن به نقاشـــی معرفی می‌کند طبیعت اســـت. نزد لئوناردو نقاشـــی به واســـطه این امر که طبیعت را بازنمایی می‌کند و با آن نسبت دارد اصیل اســـت، در حالیکه شعر بازنمایی کننده ساخته‌های انسانی یعنی کلمات است. به عبارت دیگر تصویر واجد نشـــانه‌های طبیعی است، در حالیکه کلمات نشانه‌های قراردادی‌اند. بنابراین «علیرغم این واقعیت که او[لئوناردو] هرگز اصطلاح «نشـــانه» را به کار نمی‌برد، می‌توانیم تقســـیمی را که در آینده میان نشـــانه‌های طبیعی(هنر) و نشـــانه‌های قراردادی و ساختگی(زبان به عنوان صداها و نوشـــته به کار رفته در شـــعر) اثبات خواهد شـــد، ادراک کنیم»(Seligmann-Silva, 2010, 87). لئوناردو در بخش‌های زیادی از نوشـــته‌اش این تمایز را تکرار می‌کند، اما از سویی اندیشه تمایز میان نشـــانه‌های طبیعی و نشـــانه‌های قراردادی تنها بخشی از شـــبکه‌ای درهم تنیده و چند بُعدی است که زمینه‌ساز هدایتِ اندیشه‌های مندرج در متن به ساحتی عمیق‌تر است. این ساحت عمیق‌تر خود شـــامل دو کرانه اســـت؛ کرانه اول ناظر به نحوه خلق اثر توسط نقاش و شاعر، و کرانه دوم ناظر به نحوه ادراک مخاطبِ اســـت. بدین‌ترتیب در ساحتِ عمیق‌تر می‌توان این سخن را از اندیشه لئوناردو دریافت که نحوه ســـازمان‌دهی تصویر به دســـت نقاش و نحوه ادراک آن توسط بینایی مخاطب به ادراک و تجربه طبیعت نزدیک‌تر است، درحالیکه عملِ شاعر و ادراک آن از طریق گوش از ادراک تمام عیار و طبیعی دور اســـت. در این بخش برای شرح و تبیین اندیشه لئوناردو درباب رابطـــه میان طبیعت با تصویر و کلمه مطالـــب 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 ســـاخته پروردگار تقلید می‌کند و شعر از نشانه‌های قراردادی ساخته انسان. لئوناردو در قطعه هفتم *پاراگون* می‌نویسد «ما اعلام می‌داریم که علمِ قابل تحسین‌تر آن است که به جای آثار

www.SID.ir

Archive of SID

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

مناسـبات میـان طبیعـت و تصویر یا همـان «اثر هنری» در اندیشـه لئونـاردو مویّد وجود مناسـبت‌هایی میـان طبیعت با «خالق اثر» و نیز نحوه خلق اثر اسـت. اثری که با طبیعت نسـبت نزدیک‌تری دارد واجد علم و الوهیت اسـت، بنابراین خالق اثـر نیز در جریان تولیدِ چنین اثری به واسطه چالش با طبیعت همبسته علم و الوهیت است. از منظر لئوناردو نقاش طبیعت را تنها چونان چشـم‌اندازی نظاره نمی‌کند بلکه اثر هنری در دستان او به وسـیله‌ای برای «مطالعه طبیعت» بدل شده اسـت(هاوزر، ۱۳۷۷، ج۲،۳۳٦). نقاش به واسـطه هنر، طبیعت را ادراک می‌کند. نقاش کیفیت فرم‌ها را بررسـی 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 ارزشِ این دو آفرینش در جدایی‌شان از طبیعت و در جدایی‌شان از حقیقت تجربی اشیاء نیست، بلکه دقیقاً در درکشـان از همین حقیقت و آشـکار کردن آن است»(کاسـیرر،۲۳۹، ۱۳۹۱-۲۳۸). بدین‌ترتیب نقاشی یا تصویر تنها بازنمایی کننده رویه چیزها نیست و آفرینشِ آن به سبب نسبتی که اثرش با طبیعت دارد لازمه نوعی حضور، نوعی ادراک برای آفریننده استِ. لئوناردو در واقع «[...] نقاشان را قادر می‌داند که ذهن خود را به شکل ذهن طبیعت درآورند به این صورت که قوه خیال[۲٦] خود را به سـطح یک آینه تبدیل می‌کنند؛ آینه‌ای که شـبیه هرآنچه در مقابل آن قرار می‌گیرد می‌شود، و نیز از قوه خیال خود برای «سـخن گفتن» پیرامون مختصات طبیعتی که مشاهده کرده‌اند، بهره می‌گیرنـد»(Farago, 1992, 77). بدین‌ترتیـب از منظر لئوناردو نقاش هم از حیث اثر و هم از حیث قدرت آفرینندگی‌اش برتر از شـاعری است که نشانه‌های رسانه‌اش قراردادی و انسان‌ساز است. از سوی دیگر کارِ شاعر نیز چونان کارِ نقاش نیست که در آن ادراک آفریننده به مثابه پروردگار و هماهنگ با طبیعت است.

وجـه دیگری که در مناسـبات میان طبیعت با تصویر و کلمه در اندیشـه لئوناردو باید به آن پرداخت، تفاوت «ادراک نقاشـی یا به عبارتی تصویر» با ادراک مخاطب در شـعر اسـت. از منظر لئوناردو ادراک تصویر به دلیل روابط تنگاتنگش با طبیعت به ادراک جهان توسط ما بسیار نزدیک اسـت. نقاش در تصویر، اصول موجود در طبیعت را بازسـازی کرده و زمینه‌ساز ادراک طبیعی مخاطب می‌شـود. دریافت دقیق مقصود لئوناردو در باب تفاوت ادراک تصویر و کلمه با خوانش قطعه پانزدهم روشـن 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 آن‌هـا را به قـوه ادراک بصری[۳۰] ارائه می‌دهد، و قوه ادراک بصری آن را به حس مشـترک

www.SID.ir

Archive of SID

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). بدین‌ترتیب تصویر به دلیل ادراک روشن‌تری که به همراه دارد، نتیجتاً تأثر 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

www.SID.ir

Archive of SID

می‌گوید. طبق قطعه دوم «[...] شـــعر برای قرار دادن چیزهـــا در تخیل حروف را به کار می‌برد، و نقاشـــی چیزها را به شـــکل واقعی خارج از چشم به تصویر می‌کشد به‌طوری که چشم تصاویر را دریافت می‌کند چنان‌که گویی طبیعی‌اند؛ و شـــعر آنچه را که طبیعی اســـت بدون آن تصویر ارائه می‌دهد، و (چیزها) از طریق بینایی به قوه ادراک بصری وارد نمی‌شـــوند شبیه آنچه در نقاشی رخ می‌دهد»(Leonardo, 1992, 179-180). بنابراین نقاشـــی در ارتباط با بینایی‌ای اســـت 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 تفوّق بینایی نزد لئوناردو است، ضرورت این حس در ادراک عمومی انسان از جهان و طبیعت است. او به شیوه‌ای جدلی این ســـوال را مطرح می‌سازد که از دست دادن چشـــم 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

«شـــخصی 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 شـــنوایی، 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 شـــادمانی زندگی کند، او از طریق طراحی زندگی می‌کند، که بیش‌تر گنگان از آن لذت می‌برند»(Leonardo, 1992, 205).

نزد لئوناردو شـــناختِ 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 ناشـــی از کلمات اســـت زیرا در اندیشـــه لئوناردو دریافت و ادراک تمام عیار معنا از کلمات منوط به ادراک از پیشـــی پدیده‌ها به واسطه بینایی است. بنابراین یکی از ویژگی‌های تصویر در اندیشه لئوناردو را می‌توان گســـتره وسیع و اصیل شناختِ حاصل شده از طریق بینایی دانست. لئوناردو در قطعه‌ای با عنوان «نتایج مشـــتق شده از شاعر و نقاش» نهایت ستایش را نسبت به بینایی ابراز می‌دارد و چشـــم را در ارتباط با علوم راستین و ادراک کننده زیبایی‌های طبیعت معرفی می‌کند و آن را در کنار علم و طبیعت بر مسند قدرت می‌نشاند.

«[...] هرکس که حس بینایی‌اش را از دست دهد هم دید و هم زیبایی کائنات را از دست خواهد داد و شـــبیه کسی است که زنده در گور به خاک سپرده شده جائیکه در آن [تنها] می‌تواند حرکت کنـــد و زنده بماند. آیـــا درنمی‌یابید که چشـــم زیبایی تمام جهان را دربرمی‌گیـــرد؟ رأس و رهبر ستاره‌شناســـی است، به کیهان‌شناســـی می‌پردازد، تمام هنرهای بشـــری را راهنمایی و تصحیح می‌کند، انسان را به بخش‌های متفاوتی از جهان سوق می‌دهد. (چشم) شاهزاده و ولیعهد ریاضیات و علومش یقینی اســـت. (چشم) ارتفاعات و میزان بزرگی ستاره‌ها را اندازه گرفته است، عناصر و موقعیت‌شـــان 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

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

www.SID.ir

Archive of SID

و تصویر اســت. بنابراین «زمانی کــه لئوناردو اظهار می‌دارد که چشــم 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 چشــم منتقل می‌شــود. [اما] شعر، از سوی دیگر، بر کلمات استوار می‌شود، که واجدِ 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).

لئونــاردو در قطعــه هفتم به صراحت و در قطعات هجده و نــوزده به صورت ضمنی به زبان جهانی تصویر اشــاره می‌کند. او در قطعه هفتم می‌نویسد که نتیجه نقاشی رسانش‌پذیرتر[۳۳] به تمامی نســل‌ها در جهان اســت زیرا وابسته به بینایی اســت. بنابراین مانند حروف به مفسران و مترجمان زبان‌های گوناگون احتیاجی ندارد(Leonardo, 1992, 187). یکی از جالب‌ترین اندیشــه هــای لئونــاردو در این باب ناظر به تفاوتی اســت که میان نام یک فــرد و تصویر او وجود دارد. لئوناردو اســتدلال می‌کند که نام انسان در سرزمین‌های متفاوت تغییر می‌کند، اما شکل و صورت او تنهــا با مــرگ تغییر خواهد کرد. بــه همین دلیل نیز تصویر یک فرد نســبت بــه 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 برآیندِ نقاشی است، ناشی از ارتباط ذاتی موجود میان تصویر و بینایی(Leonardo, 1992, 217)، و در نتیجه یکی از دلایل صدر نشینی نقاشی است.

از منظر لئوناردو نقاش می‌تواند مانند خلقِ طبیعت توسط پروردگار، یک کل موزون و هماهنگ ارائه دهد. به عبارتی نقاشــی در یک آن هستی‌اش را به ذوق بصری شما به واسطه همان ابزاری ارائه می‌کند که (به وســیله آن) ابژه‌های طبیعی را دریافت می‌کنید. بنابراین در یک لحظه تناســب هارمونیک بخش‌های ســاخته شده که کلی را می‌ســازند، حس لذت را منتقل می‌کنند(Leonardo, 1992, 219). علاوه بر این او در یادداشت‌هایش متذکر می‌شود که موسیقی می‌تواند خواهر نقاشی خوانده شــود. به عبارت دیگر هارمونی موســیقایی مورد نظر لئوناردو، که وجودش در نقاشی و موسیقی سبب گردیده تا او این دو هنر را به مثابه دو خواهر بداند، به صورت عمده بر مبنای درک تناســب به عنوان چیزی است که می‌توان آن را به صورت یک شکل تصویری نشان داد(Farago, 1992, 92). اما این وجه اشــتراک میان نقاشــی و موســیقی، یعنی وجود تناسبات هارمونیک، در اندیشــه لئوناردو از موسیقی هنری هم‌شأن نقاشی نمی‌سازد زیرا موســیقی مانند نقاشی پاینده نیست و در نهایت نیز هارمونی منتج از تصویر لذت‌بخش‌تر است.

«[...] تناســبی هارمونیک از نقاشــی منتج می‌شود زیرا نقاشــی چشم را به خدمت می‌گیرد، ک حســی شریف‌تر از گوش اســت، گوشی که موضوع شــعر است. این (تناسب) شــبیه به تناسب هارمونیکی است که زمانی ایجاد می‌شود که صداهای گوناگون بسیاری در یک لحظه با هم ترکیب شــوند. (این هارمونی) حس شنواییِ مستمعانی را محظوظ می‌سازد که نیمه هشیار و گیج و بهت زده همراه با حسّ تحسین هستند، با این حال تناسبات زیبای صورتی فرشته‌سان در نقاشی لذت

www.SID.ir

Archive of SID

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 هارمونیکی شکل بگیرد زیرا در چنین نمایش‌هایی چشم تناسب را به اعتبار بینایی[۳٤] 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*[۳٦] 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 اومانیستی 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 خُردی 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

www.SID.ir

Archive of SID

ادراک و چنان گونه‌ای از زبان اســت که به ترجمه نیازی ندارد و در نتیجه رسانش‌پذیر به تمامی نســل‌ها در جهان اســت. خالق تصویر یعنی نقاش، تصویر را در ذهنــش چونان یک کل هماهنگ ادراک کرده، و ســپس با دســتش اثری را می‌آفریند که مانند طبیعت به یکباره ادراک می‌شــود. همانطور که خلق الهی هماهنگ و هم‌زمان است، آفرینش تصویر نیز به دلیل الزام وجود هارمونی منوط به ادراک هماهنگ و هم‌زمان اســت و به همین دلیل نیز تصویر و خالقش، هر دو، مناسباتی نزدیک با پروردگار دارند. به عبارت دیگر نزد لئوناردو در مقایســه نقاشــی 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*
٤. Francesco Melzi(1491 -1568/ 1570)
٥. *Codex Vaticanus Urbinas 1270*
٦. *Trattato della pittura*
۷. Vatican Library
۸. *Parte Prima*(بخش نخستین)
۹. Gugliemo Manzi(1784- 1821)
۱۰. «واژهٔ ایتالیایی پاراگون نقش اسمی دارد و مانند واژهٔ انگلیسی paragon ترکیبی از حرف اضافهٔ 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 واژهٔ 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 تیرهٔ پرجلایی 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 مقایسهٔ 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 liberals) 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*
۱٤. Semimechanical
۱۵. علوم میانی
۱٦. Wladyslaw Tatarkiewicz
۱۷. *History of Aesthetic*s
۱۸. Leon Battista Alberti
۱۹. *On Painting*

www.SID.ir

Archive of SID

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,ج۴۰۴-۴۰۳,۲).

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 می پذیرد.(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 انطباع(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 بیان کننده 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.
- وازاری، 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، نسرین طباطبایی، فریبرز مجیدی، ناتالینا ایوانووا، کتابسرای تندیس، تهران.
- هاوزر، آرنولد (۱۳۷۷) *تاریخ اجتماعی هنر*، ج.۲، ترجمه ابراهیم یونسی، 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

www.SID.ir

Archive of SID

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
- Tatarkiewicz, 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

www.SID.ir