نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

# تأثیر بنیان‌های نظریه هنر قرون‌وسطی بر نظریه هنر داوینچی با رویکرد آراء امبرتو اکو **

فرناز فرازمند [1]، امیر نصری [2*]، محمدرضا شریف‌زاده [3]

[1] گروه آموزشی هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، farnaz.farazmand٦٤٠@gmail.com
[2*] (نویسنده مسئول)، گروه آموزشی فلسفه، دانشکده ادبیات، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران، Amir.nasri@yahoo.com
[3] گروه آموزشی هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، Moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

## اطلاعات مقاله

**مقاله پژوهشی**
**شماره ۴۹**
**دوره ۲۰**
**صفحه ۵۷۵ الی ۵۹۲**

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۲۹
تاریخ داوری: ۱۴۰۱/۰۱/۲۰
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۱۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۳/۰۱

## کلمات کلیدی

هنر قرون‌وسطی،
نظریه هنر رنسانس،
لئوناردو داوینچی،
امبرتو اکو.

## ارجاع به این مقاله

فرازمند, فرناز, نصری, امیر, شریف زاده, محمدرضا. (۱۴۰۲). تاثیر بنیان های نظریه هنر قرون وسطا بر نظریه هنر داوینچی با رویکرد آراء امبرتو اکو. مطالعات هنر اسلامی, ۲۰(۴۹), ۵۷۵-۵۹۲.

dorl.net/dor/20.1001.1۹ ,,, ,,, ,,, ,,,,, ,,,,,,,,,.

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۲.۳۳۰۲۳۵.۱۸۷۷

## چکیده

پیش از رنسانس، در دورهٔ قرون‌وسطی، زیبایی به معنای امری قابل‌درک بود؛ یعنی همانا زیبایی موجود در هماهنگی اخلاقی و آمیخته با شکوه متافیزیکی. به بیانی دیگر زیبایی در خدمت عظمت و شکوه روایت‌های کتاب مقدس بوده و معنای اومانیستی در پی نداشت. نظریه هنر رنسانس پدیده‌ای است که در ایتالیا روی داد و صرفاً در ایتالیا بود که شرایط اجتماعی فکری و هنری دست به دست هم داد و برای مجموعه نظام‌مندی از افکار و اندیشه‌ها درباره هنرهای بصری بستری مناسب مهیا کرد و داوینچی در دگرگونی بزرگِ تاریخِ مفهوم هنر نقش مهمی را عهده‌دار بوده است. هنر در زمان پس از قرون‌وسطی، مسیر تحولی را ادامه داد که لازمه آن نگرش اومانیستی بود. زمینه‌های فکری داوینچی موجب بروز نظریهٔ جهانی و ساده درباره اصول زیبایی‌شناسی شد. کتاب «رساله‌ای در باب نقاشی» اثر داوینچی شاهدی بر این مدعا است؛ چراکه در عصر روشنگری خصوصیات زیبایی‌شناسی دچار تحولی اومانیستی شد. دوران رنسانس، دوران تجدید حیات هنرها، علوم و ریاضیات بود. لئوناردو داوینچی قادر به بازکشف ایده‌های فراموش شده و تبدیل آن‌ها به آفرینش‌های ماندگار بوده و با تکمیل کردن مباحث نظریه قرون‌وسطی، ایده‌های جدیدی را کشف و توسعه داد. در این پژوهش امبرتو اکو با تشریح زوایای گسترده‌ای از هنر اواخر قرون‌وسطی، بستری را جهت آنالیز هنر رنسانس را فراهم می‌آورد؛ چراکه هنر رنسانس خود وام‌دار سنت و هنر قرون‌وسطی است که با تفاوتی چند، در نگرش فلسفی و اجتماعی در عصر روشنگری، سبب‌ساز خلق معنای نوینی است که یادآور سنت‌های هنر یونان باستان و قرون میانه است.

**اهداف پژوهش:**

۱. بررسی زیبایی‌شناسی کمی در تابلوی شام آخر لئوناردو داوینچی.

۲. تبیین زیرساخت‌های شکل‌گیری هنررنسانس و بازتاب آن در تابلوی شام آخر داوینچی با رویکرد نظریات امبرتو اکو.

**سؤالات پژوهش:**

۱. معیارهای کمی نظیر تناسب و هماهنگی در شکل‌گیری تابلوی شام آخر لئوناردو داوینچی کدام‌اند؟

۲. مباحث تحلیلی امبرتو اکو، چگونه زیرساخت‌های معیارهای کمی را در تابلوی شام آخر را نشان می‌دهد؟

** این مقاله برگرفته از رساله دکتری/ پایان‌نامه "فرناز فرازمند" با عنوان "عنوان رساله/ پایان نامه" است که به راهنمایی دکتر " امیر نصری" و مشاوره دکتر " محمدرضا شریف‌زاده" در سال ۱۳۹۹ در دانشگاه "آزاد اسلامی" واحد " تهران مرکز" ارائه شده است.

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

**مقدمه**

ایجاد تجربهٔ زیباشناختی، اصلی‌ترین امکان در مقولهٔ هنر است که از دورهٔ باستان سرگذشتی کمابیش یک‌دست از آن گزارش شده است. با وجود اختلاف‌نظر فیلسوفان در این دوره، شگردهای که هنرمندان برای تولیدات خود به‌کار می‌بردند، از تقلید ناشی می‌شدند و در کارهای آنان تفاوت‌هایی در موضوع تقلید، شیوه تقلید، هدف و ماهیت تقلید ملاحظه می‌شود. البته در شگردهای ایجاد تجربهٔ زیباشناختی نظر فیلسوفان مختلف بسته به رویکرد متفاوت آن‌ها تفاوت‌هایی وجود دارد. به‌عنوان مثال، در اندیشه سقراط و افلاطون گفته می‌شود شگرد یک هنرمند که گمان می‌رود کار او تأثیرگذار و اغواگرانه باشد، میمسیس یا تقلید است. اما شگرد هنرمند اصیل را که سودای اغواگری ندارد، معرفت و میزان آگاهی او از ایده نیک مشخص می‌سازد. این اندیشه به دوره‌ای تعلق دارد که لفظ معادل هنر تخنه بوده است. کلمه‌ای با بار معنایی و مصداقی وسیع‌تر از هنر که به‌طور قطع در زمان خود تعریف هنر و هنرمند را تحت‌شعاع قرار داده بود. ادعاهای هنری در دوره رنسانس که می‌توان به آن‌ها اشاره کرد، تحول غایت و کارکرد نقاشی و پیکره‌تراشی است، زیرا در آن زمان هنر از جنبهٔ تبلیغ دینی و ترویج مفاهیم کلیسای خارج و از شخصیت‌های دینی اسطوره‌زدایی شده بود و در آن دوران هنر پیش از آن که خادم کلیسا و راهنمای قدیسان باشد، برای اسطوره‌زدایی و تقدس‌زدایی از شهرهای قدیسان به‌کار رفته است. از این‌رو نقاشی و پیکره‌های ساخته شده در آن دوره از هالهٔ قدسی و چهرهٔ الهی برخوردار نیستند و برعکس هنرمندان تلاش کردند تا چهره‌های قدیسان و واقع‌نمایانه زمینی و دنیوی نمایش دهند (بختیاریان،۱۳۹۹:۶۴-۶۵).

با فرارسیدن رنسانس، نگاه انسان از پیشه‌ورز بودن، متوجه هنرمند بودن شد. هنرمند در این دوره بازتعریف شد و کسی بود که می‌توانست جدا از احکامی که در هنر به او دیکته می‌شد، آثاری بر پایهٔ فرهنگ اومانیسم خلق کند. هرچند که مشابهات موضوعی مسیحی در هر دو دوره وجود داشت، اما شیوهٔ بیان متفاوت بود. سوژه‌های انسانی در هنر رنسانس زمینی‌تر، ملموس‌تر و الهام بخش تلقی میشد؛ درصورتی‌که سوژه‌های انسانی موجود در هنر قرون‌وسطی، دست‌نیافتنی، ازلی و ماورایی به‌نظر می‌رسید. عصر رنسانس به‌ویژه در ایتالیا، عصری طلایی است. مورخانی که در قرن نوزدهم می‌زیستند و نوسازی‌های رنسانس در همه حوزه‌ها از هنر گرفته تا علم را با شیفتگی می‌نگریستند، گاه به این عصر وجه آرمانی می‌دادند. از آنجا که تقلید صحیح چنین نقش مهمی در اندیشه‌های زیباشناختی این دوران ایفا می‌کرد و ارزش بسیاری در هنر داشت، نظام و مؤلفه‌های بسیار متنوعی با این مفهوم درآمیخته بود. در بحث از تقلید صحیح[۱] نخستین حوزه "صحت مادی[۲]"بازنمایی نام دارد؛ بدین‌معنا که هنرمند می‌کوشد طبیعت را تا حد ممکن واضح و دقیق آنچه را که با فن هست بازنمایی کند. طبیعت در اینجا شامل تمامی اشیا طبیعی و مصنوعی می‌شود که در تجربه روزمره با آن مواجه می‌شویم. اما معمول‌ترین و شایع‌ترین حوزه بازنمایی بدن انسان است. دومین نوع صحت را

[۱] True imitation
[۲] Material truth

می‌توان "صحت فرمی[۳]" نامید که مربوط می‌شود به توجه هنرمند به شیوهٔ بازنمایی این موضوع آن هنرمندان رنسانس می‌پوشیدند، شیوه بازنمایی را به روش علمی مطمئنی تبدیل کنند؛ به‌نحوی که بتوان صحت آن را اثبات کرد (باراش، ۱۳۹۹: ۱۹۰).

لئوناردو داوینچی که معروف‌ترین رساله پاراگونه به قلم او است، می‌کوشید خوانندگانش را متقاعد کند که نقاشی نه فقط برتر از سایر هنرها است، بلکه همچنین با شعر و با موسیقی رابطه نزدیک‌تری دارد تا با مجسمه‌سازی (داوینچی، ۱۹۵۶، ۴۴-۱). داوینچی مشهورترین و نه البته واپسین طرفدار این نگرش بود. نقلید از طبیعت آزموده، مبنا و اندیشه کانونی نظریه هنر رنسانس است. البته نقطه عزیمت این نظریه بی‌شک شیوه‌های عمل و آموزه‌های قرون‌وسطی است.

هنر رنسانس به‌جای کتاب‌های سرمشق مشاهده مستقیم طبیعت را می‌نشاند اما این نظریه همچنین از حیث خصوصیت کلی نیز متفاوت است؛ بدین این معنا که رویکرد و قرون‌وسطی‌ای را می‌توان رویکردی بی‌واسطه و بسته دانست، هرچند صرفاً سرمشق‌ها را مدنظر دارد و مستقیماً از آن‌ها تقلید می‌کند رویکرد آن برتری را می‌توان گشوده نامید؛ زیرا می‌کوشد مهارت‌ها و درک هنرمند را پرورش دهد تا بتواند الگوهای بنیادین را از هر بخش طبیعت استخراج کند. نمود واقعی نقاشی در عصر رنسانس به این معنی بود که به‌جای نشان دادن دقیق جزئیات ظاهری یا تصویری سوژه، اثر بتواند هرچه بیشتر حس زندگی را القا کند (آتالای، ۲۰۴:۱۳۸۹). اصول روش‌شناختی لئوناردو، اصولی بدیع و قابل‌انعطاف هستند و از فشار سنت و یک‌جانبه‌گرایی به دور می‌باشند. اصول کلی او بر مبنای آزمایش (مشاهدات) و ریاضیات بود. او معتقد بود بی‌گمان ما بدون آزمایش نمی‌توانیم از چیزی آگاه شویم و هیچ حقیقتی تا زمانی که از نظر ریاضی اثبات نشود، دانشی حقیقی فراهم نمی‌آورد. پیش از داوینچی، نظریه‌پردازان رنسانس به‌ندرت چنین عقیده‌ای را اتخاذ کرده بودند. او آزمایش را با عمل در پیوندی تنگاتنگ می‌دانست (مفهوم مدرن آزمایش). و او به این وسیله آگاهی داشت که هیچ نظریهٔ درستی بدون عمل وجود ندارد، اما برعکس آن صادق است. تجربهٔ شخص اساس دانش است.

بررسی پیشینهٔ پژوهش حاکی از این است که تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشتهٔ تحریر درنیامده است لذا در پژوهش حاضر که به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای به رشتهٔ تحریر درآمده است، به این موضوع پرداخته می‌شود.

## ۱. هنر قرون‌وسطی

در قرون‌وسطی مرزهای بین رشته‌های مختلف به‌خصوص بین فعالیت‌های فکری و کار یدی، بین آنچه با ذهن انجام می‌شود و آنچه با دست صورت می‌پذیرد تفکیک‌پذیر بود. یکی از ویژگی‌های بارز رنسانس فروش شکستن این مرزها بود؛ پزشک می‌توانست فیلسوف و محقق فرهنگ یونان باستان (همچون فیچینو) و مهندس می‌تواند شاعر و

[۳] Formal truth

سیاست‌مدار باشد. پانوفسکی برای این پدیده اصطلاح "اقدام[۴]" را به‌کار برده است. درحالی‌که قرون‌وسطی می‌کوشید شاخه‌های معرفت و آفرینش هنری را تا حد ممکن از یکدیگر جدا سازد، انسان پیوسته می‌کوشید آن‌ها را به یکدیگر نزدیک و درهم ادغام کند. فرآیند ادغام این تأثیر را بر جهان تفکر و هنر رنسانس بر جا گذاشت یا به بیانی دیگر، تجلی بیرونی فرآیندی اساسی در فرهنگ و جامعه رسانه بود. این ادغام همچنین پلی بود بر روی شکاف بین شکاف نظری از یک‌سو و مشاهده مستقیم طبیعت و کاربرد عملی ابزارها.

فردیت در هنر و هنرمند قرون‌وسطی مطرح نبود. لذا مفهوم نابغه و نبوغ در عرصه هنر بی‌معنا بود. هنرمند خود را بنده خدا می‌دانستند، هدف از آفرینش هنری، تقرب و نزدیکی به آستان ایزدی، اعتلای ایمان، اخلاق و انتقال آموزه‌های دینی به نسل‌های بعدی می‌دانست. در اواخر قرن دوازدهم دگرگونی عمیق در رویکرد انسان غربی به کل هستی به خصوص پیوند جسم و جان حاصل شد. پیش از این رویکرد نوافلاطونیان آگوستین یعنی جدایی جسم فانی از جان بر دریافت هنری حاکم بود. اما با رواج اندیشه‌های ارسطویی در این سده، جسم خاکی از نظر اهمیت در سطح نازل‌ترین بود، موردتوجه واقع شد و دیگر جز به‌عنوان قفس روح محسوب نمی‌شد. بنابراین روح با میانجی جسم موردتوجه قرارگرفت؛ بدین‌ترتیب شخصیت و حیثیت فردی انسان برای نخستین‌بار از اهمیت بی‌سابقه برخوردار شد. فلسفه و علم به ترتیب از الهیات کلیسا فاصله گرفت و حیات مذهبی رابطهٔ مستقل‌تری با عقل و منطق برقرار کرد. رابطهٔ آزاد دین و علم، راه را بر روش‌های علمی نوین و شور و اشتیاق و التهابات تازه مذهبی گشود.

منبع دیگری که در نظریه‌پردازی‌های قرون‌وسطی درباره تناسب، جایی برای خود گشوده بود، کلماتی همچون "تناسب"، "تقارن و توازن" را در آثار کتب و رسالات بود. امبرتو اکو تأکید دارد که رهیافت‌های هنر قرون‌وسطی در عصر رنسانس در عین کم‌رنگ شدن، کارکرد خود را تغییر داده است، اما زیرساخت‌های شکل‌گیری هنر رنسانس مدیون همان دستاوردهای ریاضی محور است. به‌طور مثال، در هنر قرون‌وسطی برای قرار دادن پیکره‌ای در قاب پنجره، باید از عناصر ریاضی استفاده می‌شد، امری که داوینچی در دوره رنسانس هنگام خلق مرد ویترووویس محصور در قاب‌های هندسی خلق کرد. در عصر رنسانس ریاضیات ابزار غایی در هنر است؛ چراکه با استفاده از علم تناسبات طلایی و خطوط هندسی منجر به خلق طرحی مطلوب می‌شود. اصول روش‌شناختی داوینچی، بدیع و منعطف و از فشار سنت و یک‌جانبه‌گرای به دور بود. ساختارهای اصلی تفکر او در بنیان نظریه هنر این بود: آزمایش و ریاضیات. داوینچی به‌عنوان اولین فردی که از آنامورفوز استفاده می‌کند، شناخته می‌شود. این تکنیکی است که به موجب آن یک تصویر فقط با استفاده از آینه منحنی یا از یک موقعیت خاص قابل‌مشاهده است. هر یک از اصول ریاضی، دیدگاه، نسبت طلایی و تناسبات را در ترکیب خود اعمال می‌کند. کتاب "رساله‌ای در باب نقاشی" اثر داوینچی، خود نمونه‌ای گویا از برخی اشارات غیرمستقیم منابع کمی هنر در مورد تناسبات آناتومی، قواعد هندسی است.

[۴] decompartmentalization

به عقیدهٔ امبرتو اکو هنر، در زمان قرون‌وسطی بر طبق دو اصل پایه‌ریزی شده بود، هنر، به معنای دانش و شناخت از قواعد و قوانینی که برای ساختن و پرداختن چیزها بدان نیاز است. هنر به قلمرو ساختن و پرداختن تعلق داشت و نه انجام دادن چیزی دیگر. یکی از ویژگی‌های نظریهٔ قرون‌وسطی، هنر (Ars با رهیافتی گسترده بود که به همه چیزهایی که امروزه تکنولوژی یا صنعت‌گری می‌نامیم، مطابقت و هماهنگی داشت. درواقع، نظریهٔ هنری، نخست و پیش از هر چیز یک نظریه صنعت‌گرانه محسوب می‌شد. شخصی که با Ars سروکار داشت، "هنرمند" یا "صنعت‌گر" نامیده می‌شد و چیزی را می‌ساخت که موجب تکمیل، انسجام یا تداوم طبیعت می‌شد (همان).

این خلأ موجود در رهیافت‌هایی انسان رنسانس را به سمت هنری غیر از آن سوق می‌داد، یعنی هنری اومانیستی. امبرتو اکو اشاره دارد که لئوناردو داوینچی در هیچ‌جا مفهومی از هنر را ارائه نداده است. او صرفاً از مفهوم هنر کلاسیک یونان باستان استفاده کرد که این مفهوم تمامی هنرها، علوم و صنایع‌دستی را دربرمی‌گرفت. داوینچی به‌طور انحصاری به هنرهای بازنمودی، توانایی خاص انسان برای بازنمایی بخش‌هایی از واقعیت و بازنمایی اسرار واقعیت سه بُعدی بر روی یک سطح هموار، علاقه داشت. او تقسیم‌بندی سنتی هنر را به آزاد و مکانیکی را پذیرفت، اما برخلاف سنت، در پی آن بود تا ثابت کند نقاشی یک هنر آزاد است و نه مکانیکی، زیرا هنری خلاقانه است. امبرتو اکو بیان می‌کند که زیرساخت‌های هنر قرون‌وسطی منبعی برای شکل‌گیری هنر رنسانس بوده است. نوشته‌های قرون‌وسطی در باب هنر شامل دست‌نوشته‌هایی بود که از هنرمندان می‌خواست مطیع و سخت‌کوش باشند. این رسانه‌ها شرط دست‌یابی به استادی و چیره‌دستی در نگارگری را تقلید محض از بزرگان این فن می‌دانستند. علاوه‌بر آن هیچ حد فاصلی میان هنر، فن و صنعت قائل نبودند. "بخش اعظم هنر قرون‌وسطی برای خوش‌آمد تمامی اقشار مردم خلق می‌شد و این روند در دوران رنسانس برعکس شد. هنرمندان دوران رنسانس امیدوار بودند که مخاطبان بتوانند کم‌کم موضوعات پیچیده را بهتر درک کنند و به‌جای نگاه‌های تفننی، ایده‌های نهفته در اثر را ارج گذارند" (باراش،۱۳۹۸: ۱۶۳).

### ۲. نظریه هنر رنسانس

نظریه هنر رنسانس پدیده‌ای است که در ایتالیا رویداد و صرفاً در ایتالیا بود که شرایط اجتماعی فکری و هنری دست‌به‌دست هم داد و برای شکلی مجموعه نظام‌مندی از افکار و اندیشه‌ها درباره هنرهای بصری بستری مناسب مهیا کرد، مؤلفان رساله‌های نقاشی و مجسمه‌سازی در اوایل رنسانس توانستند و کشف اقیانوس‌های نوین فکری دست پیدا کنند. به این ترتیب، آلبرتی کتابش با عنوان در باب نقاشی در حدود ۱۴۳۵ به پایان برد و این کتاب احتمالاً نخستین رساله کاملاً مادر و نظریه هنر در دوران رنسانس است.

نقلید از طبیعت آزموده، مبنا و اندیشه کانونی نظریه هنر رنسانس است. البته نقطه عزیمت این نظریه بی‌شک شیوه‌های عمل و آموزه‌های قرون‌وسطی است. هنر رنسانس به‌جای کتاب‌های سرمشق مشاهده مستقیم طبیعت را می‌نشاند اما این نظریه همچنین از حیث خصوصیت کلی نیز متفاوت است؛ بدین‌معنا که رویکرد و قرون‌وسطی را می‌توان رویکردی بی‌واسطه و بسته دانست. هرچند صرفاً سرمشق‌ها را مدنظر دارد و مستقیماً از آن‌ها تقلید می‌کند رویکرد آن برتری را

می‌توان گشوده نامید، زیرا می‌کوشد مهارت‌ها و درک هنرمند را پرورش دهد تا بتواند الگوهای بنیادین را از هر بخش طبیعت استخراج کند. بنابراین آلبرتی به‌جای سرمشق ها و الگوهایی از پیش موجود قرون وسطی‌ای، "اصول"، روش عقلانی و ارزش‌های مطلق را قرار می‌دهد (باراش،۱۳۹۹:۱۸۵).

پرداختن به نظریهٔ هنرهای بصری در دوران رنسانس کاری نوین بود. به این ترتیب بود که لئون باتیستا آلبرتی کتابش با عنوان در باب نقاشی (حدود ۱۴۳۵) را به پایان برد. این اثر احتمالاً نخستین رسالهٔ مدون نظریه هنر رنسانس است. در زبان مرسوم دوران رنسانس اصطلاح "هنر" –یا kunst, arte, ars و سایر معادل‌های آن- همچنان واحد دلالت‌های فراگیر و تا حدی مبهم برجای مانده از قرون‌وسطی و دوران باستان بود. "هنر" یا به معنای قابلیت تولید هدفمند اشیا یا معلول‌های طبیعی بود، یا صرفاً بر مجموعهٔ مدونی از معرفت دلالت می‌کرد. سنت قرون‌وسطی‌ای تفکیک هنرها از یکدیگر و قراردادن هر هنر خاص در زمینه‌ای متفاوت بر تفکرات این دوران تأثیر نیرومندی داشت (باراش،۱۳۹۹:۱۹۵).

### ۳. لئوناردو داوینچی: اصول روش‌شناختی

اصول روش‌شناختی لئوناردو اصولی بدیع و قابل‌انعطاف هستند و از فشار سنت و یک‌جانبه‌گرایی به دور می‌باشند. اصول کلی او بر مبنای آزمایش (مشاهدات) و ریاضیات بود. او معتقد بود بی‌گمان ما بدون آزمایش نمی‌توانیم از چیزی آگاه شویم و هیچ حقیقتی تا زمانی که از نظر ریاضی اثبات نشود، دانشی حقیقی فراهم نمی‌آورد. پیش از داوینچی، نظریه‌پردازان رنسانس به‌ندرت چنین عقیده‌ای را اتخاذ کرده بودند. او آزمایش را با عمل در پیوندی تنگاتنگ می‌دانست (مفهوم مدرن آزمایش). او به این وسیلهٔ آگاهی داشت که هیچ نظریهٔ درستی بدون عمل وجود ندارد، اما برعکس آن صادق است. تجربهٔ شخص اساس دانش است. اما خطاناپذیر نیست؛ و بایستی تأیید و اثبات شود و ریاضیات بر آن نظارت داشته باشد، داوینچی منادی همه این اصول بود و این اصول را هم در هنر و هم در علم به‌کار می‌برد. او حتی بیشتر از آلبرتی شیفتهٔ هدیه بی‌همتای طبیعت، یعنی بینایی بود. به عقیده او؛ چشم کم‌تر فریب می‌خورد و دربارهٔ جهان متقن از علم صحبت می‌کند. بنابراین نقش هنر و به‌ویژه نقاشی در شناخت جهان کم‌تر از نقش علم نیست. تفاوتی اساسی میان هنر و علم وجود ندارد. او عقیده دارد نقاشی، فلسفه است. نوعی هنر وجود دارد که کاملاً زیبایی‌شناختی است، بدون این که ادعای شناخت داشته باشد؛ اما هنر دیگری نیز وجود دارد (و تنها این نوع از هنر است که نظر داوینچی را جلب می‌کند) که اهدافش مثل اهداف علم است؛ باور داوینچی به امکان ساخت از طریق هنر، در دوران باستان و قرون میانه مورد بی‌توجهی قرار گرفته بود. در دورهٔ رنسانس این باور دیدگاهی رایج و فراگیر بود و ویژگی خاص این دوره به‌شمار می‌رفت، اما هیچ کس مانند داوینجی به‌طور افراطی و قابل قبولی به‌کار نبرد. او معتقد بود که هنر می‌تواند حتی بیشتر از علم حقیقت نائل شود، زیرا هم شامل روابط کمی است و هم روابط کیفی ممکن است کسی با پیروی از داوینچی بگوید که هدف هنر شناخت جهان مرئی است؛ کیفیت‌های مختلف، فرم‌ها، رنگ‌ها، نورها و سایه‌ها چگونه در هنر به‌وجود می‌آیند.

آلبرتی به افلاطون‌گرایی در ایجاد تناسبات تعلق خاطر داشت؛ درحالی‌که داوینچی بدان بی‌توجه بود و تناسبات را بیشتر بر پایه مشاهدات تجربی و آزمون‌های فنی بود؛ چراکه منابع آلبرتی عمدتاً فلسفی و ادبی بودند.

داوینچی در کارگاه‌های تجربه کسب کرد و ریاضی را نزد لوکا پاچیولی[۵] فراگرفت. لئوناردو نسبت‌های ریاضی، نسبت‌های آناتومی انسان و پرسپکتیو در محیط را بسیار مورد مطالعه قرار می‌داد. نسبت طلایی علاوه‌بر اینکه در طبیعت و علم ظاهر می‌شود، در هنر نیز ظاهر می‌شود. پاچیولی ریاضیدانی بود که کتاب "نسبت الهی" را نوشت. او نظریه نسبت‌های کامل را پذیرفت و تردیدهای اساسی درباره آن داشت که ناشی از دیدگاه تجربی او بود. نسبت‌ها نباید یک روشی پیشینی را بنا نهند، نقاشانی که بدن برهنه انسان را مطالعه می‌کنند، اگر از آغاز فرضشان این باشد که برخی از نسبت‌های خاص، کامل ترند اشتباه کرده‌اند. همین مسئله در مورد نسبت‌های موجود در معماری نیز صادق است. نسبت‌های کامل زیادی وجود دارد، یک انسان می‌تواند چاق، کوتاه یا لاغر باشد، صورت‌های مختلف می‌توانند به یک اندازه زیبا باشند، حتی اگر شکل یکسانی نداشته باشند، به اندازه انواع زیبایی‌های مختلف، انسان‌های زیبا وجود دارد. نسبت‌ها به کمیت مربوطاند و از کیفیت بدن‌ها اهمیت کم‌تری دارند. داوینچی پس از تحسین و مدح پرسپکتیو و هندسه، تأکید دارد هر دوی این علوم بدون این که ربطی به کیفیت داشته باشند، کیفیتی که براساس زیبایی آثار طبیعت و زیور جهان است، تنها به دانشی دست می‌یابند که کمیتی ممتد یا غیرممتد است. نقش نسبت در هنر، توسط این امر که نسبت‌ها مربوط به بدن‌ها است محدود شده است؛ درحالی‌که هنر روح را بازنمایی می‌کند. داوینچی تأکید دارد"یک نقاش خوب دو چیز را نقاشی می کند، انسان و سرنوشت روحانی و درونی‌اش را. وظیفهٔ اول ساده و آسان است و دومی دشوار."داوینچی چندین جلد کتاب در مورد این که نقاشی خود علم است و چگونه موسیقی خواهر کوچک‌تر نقاشی است و چگونهٔ نقاشی فراتر از تمام قالب‌های دیگر هنر شعر موسیقی و پیکرتراشی به‌عنوان ابزاری در تشریح طبیعت عمل می‌کند به رشتهٔ تحریر درآورده است. او می‌نویسد که نقاشی می‌تواند یک لحظه گذرا را به‌گونه‌ای ثبت کند که سوژه فراتر از زمان اجرای تصویر دیگر پیر نشود (آتالای، ۱۳۸۹: ۱۸۹).

داوینچی تقسیم سنتی هنر به مکانیکی و آزاد را پذیرفت اما برخلاف سنت به‌دنبال آن بود که اثبات کند، نقاشی یک هنر آزاد است، نه مکانیکی، زیرا هنری خلاقانه است. لئوناردو در دگرگونی بزرگِ تاریخِ مفهوم هنر نقش داشت. او عقیده داشت، هنر خلاق می‌تواند و بایستی به واقعیت وفادار بماند. به عقیدهٔ او، هنرمند نباید طبیعت را اصلاح کند. ارزشمندترین نقاشی، نقاشی‌ای است که با آنچه که بازمی‌نمایاند، بیشترین هماهنگی و سازگاری را داشته باشد. او چنین نقاشی‌ای را می‌ستود، زیرا هنری تقلیدی بود. به باور داوینچی، نقاشی نوه طبیعت است، زیرا همه اشیای مرئی محصول طبیعت هستند و نقاشی نیز از این اشیاء ناشی می‌شود.

---

[۵] Paccioli

### ٤. نظریات امبرتو اکو

نظریه هنر در مقام مفهومی پژوهشی معرف حوزه‌های مطالعاتی یا مجموعه‌ای از منابع مکتوب خاستگاهی مدرن دارد. مسلماً قدمت آن به دوران رنسانس بازمی‌گردد. در قرن پانزدهم برخی از هنرمندان محققان اما نیست از علم تصویر بحث می‌کردند اما میان مفاهیم متعلق به دوران رنسانس و مفاهیم مدرن تفاوت‌های مهمی است علم تصویر بر مسائل خواص نقاشی نظیر پرسپکتیو و رنگ متمرکز بود. مورخان زیبایی‌شناسی نیز به حوزۀ نظریه هنر توجه داشته‌اند (باراش،۳۱). وقتی صحبت از ریاضیات می‌شود، پیوندی با هنر دارد که به گذشته دور برمی‌گردد که ایده‌های ریاضی مانند چشم‌انداز خطی، تقارن، نسبت طلایی و اشکال هندسی تأثیر مستقیم بر هنر دارند. قبل از دوره رنسانس، یونانیان باستان ایده استفاده از ریاضیات را تا حدودی به انجام رساندند، اما قادر به نشان دادن آن در یک تصویر دو بُعدی نبودند. به عقیدۀ امبرتو اکو هنر، در زمان قرون‌وسطی بر طبق دو اصل پایه‌ریزی شده بود، هنر، به معنای دانش و شناخت از قواعد و قوانینی که برای ساختن و پرداختن چیزها بدان نیاز است. هنر به قلمرو ساختن و پرداختن تعلق داشت و نه انجام دادن چیزی دیگر. یکی از ویژگی‌های نظریه قرون‌وسطی، هنر (Ars)[۶] با رهیافتی گسترده بود که به همه چیزهایی که امروزه تکنولوژی یا صنعت‌گری می‌نامیم، مطابقت و هماهنگی داشت. در واقع، نظریه هنری پیش از هر چیز یک نظریه صنعت‌گرانه محسوب می‌شد. شخصی که با Ars سروکار داشت، "هنرمند" یا "صنعت‌گر" نامیده می‌شد و چیزی را می‌ساخت که موجب تکمیل، انسجام یا تداوم طبیعت می‌شد (همان) و این خلأ موجود در رهیافت‌های قرون انسان رنسانس را به سمت هنری غیر از آن سوق می‌داد، هنری اومانیستی. امبرتو اکو اشاره دارد که لئوناردو داوینچی در هیچ‌جا مفهومی از هنر را ارائه نداده است. او صرفاً از مفهوم هنر کلاسیک یونان باستان استفاده کرد که این مفهوم تمامی هنرها، علوم و صنایع‌دستی را دربرمی‌گرفت.

داوینچی به‌طور انحصاری به هنرهای بازنمودی، توانایی خاص انسان برای بازنمایی بخش‌هایی از واقعیت و بازنمایی اسرار واقعیت سه بُعدی بر روی یک سطح هموار، علاقه داشت. او تقسیم‌بندی سنتی هنر را به آزاد و مکانیکی را پذیرفت، اما برخلاف سنت، در پی آن بود تا ثابت کند نقاشی یک هنر آزاد است و نه مکانیکی، زیرا هنری خلاقانه است. امبرتو اکو بیان می‌کند که زیرساخت‌های هنر قرون‌وسطی منبعی برای شکل‌گیری هنر رنسانس بوده است. نوشته‌های قرون‌وسطی در باب هنر شامل دست‌نوشته‌هایی بود که از هنرمندان می‌خواست مطیع و سخت کوش باشند. این رسانه‌ها شرط دستیابی به استادی و چیره‌دستی در نگارگری را تقلید محض از بزرگان این فن می‌دانستند. علاوه‌بر آن، هیچ حد فاصلی میان هنر، فن و صنعت قائل نبودند. "بخش اعظم هنر قرون‌وسطی برای خوش‌آمد تمامی اقشار مردم خلق می‌شد و این روند در دوران رنسانس برعکس شد. هنرمندان دوران رنسانس امیدوار بودند که مخاطبان

---

[۶] Ars: ووه «هنرر دد زبانهھی ااااپایی به یونانی تِ ْنِه (techne) به لاتین آآتوس و آآتیس (artis) و آآس(ars) ، به فففنسه آآ (ar) و به انگگلسسد آآت (art) و به آآلمنی ککنست (kunst)گگته ممشوو وه اا ریشة هندی،و ااااپایی ar به ممنایسسستن و به ههپپووتن و ددددت ککککن آآآآ ااات.

بتوانند کم‌کم موضوعات پیچیده را بهتر درک کنند و به‌جای نگاه‌های تفننی، ایده‌های نهفته در اثر را ارج گذارند" (باراش،۹۸: ۱۶۳). به‌نظر اکو، سنت‌آگوستین در فرمول‌سازی تئوری تناسبات در قرون میانه نقش به‌سزایی داشته است. یکی از نظریه‌های مهم در حوزه زیبایی‌شناسی، تجانس فرم‌ها، تناسبات و اعداد است که به دوره پیشاسقراطیان باز می‌گردد. این نظریه نشان‌دهندهٔ بخش کمیت ایدهٔ زیبایی است که در نظریات فیثاغورث، افلاطون ارسطو و اندیشه‌های یونانی مشاهده شده است. تمام رسالات درباره هنرهای فیگوراتیو در دوران قرون‌وسطی در جهت ارتقا درجه ریاضیات بوده است و در موسیقی نیز ریاضیات مورد توجه قرار گرفت، در این‌گونه رسالات اندیشه‌های ریاضی محور به‌عنوان تمرکز اصلی یا اصل ترکیب‌بندی تفسیر و ترجمه می‌شد که معمولاً از ماتریکس‌های کیهان‌شناختی و فلسفه تاحدودی جدا شده بود. پس از آن در دوره رنسانس نیز همچنان میان هنرمند با جهان ریاضیات پیوند استواری برقرار بود، هنرمند با رهایی از محدودی‌ها، ریاضیات را به ماوراء نگاه صرفاً انضباطی و اعتقادی می‌برد، نگاه هنرمند از جنس مکاشفه و پیوندی است که ریاضیات در زندگی تجربی انسان نقش اصلی را برعهده دارد. حتی برای کشیدن شمایل‌ها نیز اسلوب و قواعد قرون‌وسطی‌ای که مبتنی بر تقارن بود، زیر پا گذاشته شد و شمایل‌های دوران رنسانس قدیس‌هایی از جنس عوام را در نظر تداعی می‌کردند و این‌گونه فضای اجتماعی اومانیسم در دوره رنسانس موضوعات و معانی را تحت‌شعاع قرار داد.

به‌نظر اکو، سنت آگوستین در فرمول‌سازی تئوری تناسبات در قرون میانه نقش به‌سزایی داشته است. یکی از نظریه‌های مهم در حوزه زیبایی‌شناسی، تجانس فرم‌ها، تناسبات و اعداد است که به دوره پیشاسقراطیان بازمی‌گردد. این نظریه نشان‌دهندهٔ بخش کمیت ایده زیبایی است که در نظریات فیثاغورث، افلاطون ارسطو و اندیشه‌های یونانی مشاهده شده است. تمام رسالات درباره هنرهای فیگوراتیو در دوران قرون‌وسطی در جهت ارتقای درجه ریاضیات بوده است و در موسیقی نیز ریاضیات موردتوجه قرار گرفت، در این‌گونه رسالات اندیشه‌های ریاضی محور به‌عنوان تمرکز اصلی یا اصل ترکیب‌بندی تفسیر و ترجمه می‌شد که معمولاً از ماتریکس‌های کیهان‌شناختی و فلسفه تا حدودی جدا شده بود. پس از آن در دورهٔ رنسانس نیز همچنان میان هنرمند با جهان ریاضیات پیوند استواری برقرار بود، هنرمند با رهایی از محدودیت‌ها، ریاضیات را به ماوراء نگاه صرفاً انضباطی و اعتقادی می‌برد، نگاه هنرمند از جنس مکاشفه و پیوندی است که ریاضیات در زندگی تجربی انسان نقش اصلی را برعهده دارد. حتی برای کشیدن شمایل‌ها نیز اسلوب و قواعد قرون وسطییی که مبتنی بر تقارن بود، زیر پا گذاشته شد و شمایل‌های دوران رنسانس قدیس‌هایی از جنس عوام را در نظر تداعی می‌کردند و این‌گونه فضای اجتماعی اومانیسم در دوره رنسانس موضوعات و معانی را تحت‌شعاع قرار داد.

قدیمی‌ترین و بهترین توصیف مفهوم زیبایی‌شناسی در قرون‌وسطی، congruentia به معنای "هم‌خوانی" (هم‌رنگی)، و یا تناسبات اعداد بود، نظریه‌ای که ریشه آن به زمان‌های پیش از سقراط برمی‌گردد. این نظریه یک برداشت اساسی

از زیبایی را بیان می‌کند که بارها در اندیشه‌های یونانی و به‌ویژه در نظریات فیثاغورث[۷]، افلاطون[۸]، ارسطو،[۹] و فرمول کلاسیک را در تفسیرهای بعدی جالینوس[۱۰]در مورد آموزه‌های پلیکلیتوس[۱۱] مطرح شد. قانون پلیکلیتوس خود عمدتاً به مسائل فنی و عملی مربوط بود، اما به جریان گمانه‌زنی‌های فیثاغورث کشیده شد و در نهایت به یک فلسفه جزمی از هنر و زیبایی منجر شد.

منبع دیگر نظریه تناسب قرون‌وسطی‌ای ویتروویوس[۱۲]بود. از قرن نهم به بعد، نام ویتروویوس به‌طور مداوم در کتاب‌های راهنمای فلسفی و فنی ذکر می‌شد. او از واژگان - اصطلاحاتی مانند "تناسب" و "تقارن" و همچنین تعدادی از فرمول‌های زیبایی‌شناسی تناسب را تهیه کرد. او تناسب را به‌عنوان "هماهنگی مناسب ناشی از جزئیات خود کار" تعریف می‌کند. مطابقت هر جزئیات داده شده، در میان جزئیات جداگانه به شکل طرح به‌عنوان یک کل در نظر می‌گیرد. در قرن سیزدهم وینسنت بوو، تئوری ویتروونی[۱۳]درباره تناسب شکل انسان را در "اسپیکولوم طبیعی"[۱۴] توسعه داد(eco, ۲۰۰۲ ۲۹).

اصل و معیار تقارن حتی در عناصر اصلی آن، ریشه در غرایز روح قرون وسطی‌ای داشت. این تأثیر حتی در شمایل‌نگاری قرون وسطی‌ای نیز داشت. که این شمایل‌نگاری‌ها از کتاب مقدس و آیین نماز نشأت می‌گرفت. اما غالباً به اندازه کافی الزامات تقارن، سنت را اصلاح می‌کند، حتی باورهای ریشه‌ای و مقدس‌ترین جزئیات را نقض می‌کند. بنابراین، در جایی که برخی عناصر تناسب تصویر را برهم می‌زدند حذف می‌شدند. ا عقیده د اد ننشی، فلسفه اسسد نووی ههه ووود دارد که کاملاً زیییشششتی ا سد، بدوو ا ییکه ااا اا شننخ داشته ببشد؛ امه ههه دیگگگ ننن ووود د اد (و تنهه ااا نوو اا ههه است که ننن داوینچی را ج لل می‌کنند که اهدا فف مثل اهد اا علم ا سد؛ ننشی زممنی که اا پیسپک تتت وسسیه ررر استتتده می‌کند، جهان سه بُعد دد را بب ر وو ییی سسسد به نمیش می‌گذذذدد ااا امه ننی‌تواند به‌طوو شهو دد ا ننن گگگد، امه ببیستی بب بینشععععع و نظظظ هممماه ببشد که بدوو آآ کسی ن ممتواند ننننشی‌چچچه‌د سسد شود.

### ۵. یافته‌های پژوهش

#### ۵.۱. تکمیل‌شدن تناسبات

در ارزیابی نقاشی‌های لئوناردو داوینچی نیز نوع استقرار و وضعیت شکل اجسام در فضای سه بُعدی، روابط اجسام با یکدیگر و گروه‌بندی آن‌ها بر مبنای موضوع تصویر نقاشی، ملاک کار قرار داشته است. در صورتی که یکی از نمونه‌های نقاشی متعلق به قرون‌وسطی را موردتوجه قرار دهیم، هویت مکانی فیگورهای مختلف نسبت به دیگر دقیقاً مشخص

---

۷ Pythagoras
۸ plato
۹ aristotle
۱۰ galen
۱۱ polyclitus
۱۲ vitruvius
۱۳ Vitruvian theory
۱۴ Speculum naturale

نیست. ولی بالعکس، شمای فضایی تقریباً همه این تصاویر یا فرسک‌های متعلق به عصر تحول رنسانس، به راحتی در تمامی قسمت‌های تابلو جای گرفته است.

**۵.۲. تغییر مدل پرسپکتیوی**

پرسپکتیو، هنر را به مرتبه هم‌تراز با علم ارتقا داد و برای دوره رنسانس هم‌ترازی ارتقا محسوب می‌شد. در حقیقت دریافت بصری سوبژکتیو چنان عقلانی شده بود که به خودی خود می‌تواند سنگ بنای جهانی مستحکم و در عین حال به معنای کاملاً مدرن کلمه بیکران و تجربی باشد. حتی می‌توان نقش پرسپکتیو در رنسانس را با فلسفه انتقادی کانت و نقش پرسپکتیوی یونانی رومی را با شکاکیت‌گرایی مقایسه کرد. حاصل کار این بود که فضای روان فیزیولوژیک به فضای ریاضی ترجمه شد. به بیان دیگر امر ذهنی به امر عینی بدل شد (پانوفسکی،۱۳۹۸:۷۳). در دوران رنسانس در ایتالیا، معماران و هنرمندان این سؤال را بررسی کردند که چگونه اجسام سه بُعدی را روی سطوح صاف بکشند. آن‌ها شروع کردند به نقاشی به‌عنوان "پنجره‌ای باز" که بیننده از طریق آن دنیای نقاشی شده را می‌بینند. آن‌ها همچنین سیستمی از قوانین ریاضی را ایجاد کردند که به پرسپکتیو خطی معروف است تا به نقاشان کمک کند تا به هدف خود یعنی رئالیسم دست یابند. لئوناردو قوانین پرسپکتیو را یاد گرفت و در زمانی که در استودیوی آندریا دل وروکیو شاگرد بود، از پنجره به‌عنوان وسیله‌ای برای ترسیم پرسپکتیو به درستی تمرین کرد.

در خلال قرون‌وسطی سطح تصویر به‌مثابهٔ جسم صلب و کدری در نظر گرفته می‌شد که بر روی آن رنگ‌ها و الگوها کشیده می‌شدند. برعکس، در دوران رنسانس به‌واسطهٔ آن که نقاشی از تجربهٔ دیداری متکی بر طبیعت دنباله‌روی می‌کرد، این رویکرد را تغییر داد. به سخن دیگر، سطح تصویر کدری و صُلبیت خود را از دست داد و به‌عنوان سطحی شفاف که فرد می‌توانست به صحنه بنگرد، در نظر گرفته شد.

نظریه‌پردازان رنسانس بر آن بودند که هنرمند می‌تواند یک نمونه دقیق و ساده را از چگونگی انتشار پرتوهای دیداری که به‌سوی او از جانب شیء گسیل می‌شود، بسازد. چنین چیزی بدان معنا است که شخص نمونه‌ای دقیق از فرایند دیدن را مدنظر قرار می‌دهد. از آن‌رو که نقاشی به‌صورتی موجز از فرایند دیدن گرته‌برداری می‌کند، همان نمونه باید در ساختمان پرسپکتیوی از یک تصویر به‌کار گرفته شود. پی‌بردن به علاقهٔ نقاشان دوران رنسانس به تصویرسازی از اشیا و مدل‌های هندسی چندان دور از انتظار نیست. انسان از تجربه هر روزه‌اش از تغییرات در ظاهر و نمود ابژه‌ها آگاه است؛ پیکره‌ای که در دوردست قرار دارد کوچک می‌شود، و ابژه‌ای که از زاویه خاص دیده می‌شود، تغییر شکل می‌یابند، و نمونه‌هایی از این دست فراوانند. ولی توهمی فریبنده که بر پایهٔ مشاهده صرف و بلاواسطه باشد، نزد هنرمندان رنسانس راضی‌کننده نبود، زیرا آنان مشتاق روشی بودند که با آن بتوانند درستی و صحت بازنمایی‌هایشان را همچون ریاضی اندازه‌گیری و ثابت نمایند. از این‌رو هر چه بیشتر به سوی ساختمان‌ها و شبکه‌های هندسی کشیده می‌شدند.

### ۵.۳. بحث تغییر کارکرد هنر

در دوران رنسانس، باتوجه‌به ویژگی‌های تجربه‌گرایی، انسان‌گرایی و طبیعت‌گرایی این دوره، رویکرد هنر به رویکرد علمی نزدیک شد و در بسیاری از موارد درهم آمیخت. زیبایی در دوره رنسانس با مفاهیمی چون کمال، وضوح، سادگی و بی‌زمانی تعریف شده است. وحدت در دوره رنسانس هنگامی آغاز شد که یکایک هنرها مستقل شدند و هنرمندان- در مقام هنرمند- به بیان فردیت و هویت شخصی خویش پرداختند. شرایط تولید تغییر کردند، از نقد و بررسی هنرها استفاده‌های متفاوتی به عمل آمد و واژگان مفهومیِ جدیدی ضرورت یافت. ترکیب‌سازی قرون وسطی‌ای جای خود را به هنری می‌سپارد که هویت خاص خود را می‌طلبد. اما در آن دنیای هنر به هیچ‌وجه نیروی نظریه‌های قرون وسطی‌ای درباره زیبایی و هنرها دست‌کم گرفته نمی‌شود، و وجود آفرینش هنری و درک شورانگیزی از ارزش هنرها در دوره قرون‌وسطی‌ای لاتینی انکار نمی‌گردد (تاوزند، ۱۳۹۳: ۲۴۳-۲۴۴). در دورهٔ رنسانس ماهیت و کارکرد هنر در خدمت انسان قرار گرفت و کارکرد صرفاً مذهبی را از دست داد، بینش نوین انسان اومانیستی، هنر رنسانس را با تغییرات گسترده‌ای روبه‌رو کرد. کارکرد سوبژکتیو هنر در قرون‌وسطی، جای خود را به ماهیت ابژکتیو در رنسانس داد. هنر، آن بِعد دست‌نیافتنی، الهی و آسمانی از انسان را به وجهی زمینی تبدیل کرد. حتی چهرهٔ قدیسان نیز شبیه به انسان معمولی نقاشی شد و نگاه هنرمند اومانیست در رنسانس به وجوهی از بخش طبیعی زندگی و بعد زمینی‌تر و تجربی‌تر گره خورد.

### ۵.۴. تأثیر دیدگاه‌های توماس آکویناس

اندیشه‌های توماس آکویناس بذرهای مهم فکری اندیشه لئوناردو داوینچی را شکل می‌دهد. یکی دیگر از تأثیرات مهمی که در آثار نقاشی داوینچی قابل تبیین است، باتوجه‌به آراء اکو در تبیین زیبایی‌شناسی قرون‌وسطی، تأثیر نظریات توماس آکویناس در قرون‌وسطی است. نظریه زیبایی قرون‌وسطی‌ای که ادعا می‌شد مبتنی بر دو چیز است؛ تناسب و وضوح؛ از این منظر نیز موردتوجه داوینچی بوده است.

توماس آکوینی، فیلسوف و متکلم مسیحی، به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین متفکران در حوزه زیبایی‌شناسی قرون‌وسطی مطرح است. وی در پرتو الهیات مسیحی و مابعدالطبیعه به بحث درباره هنر و زیبایی پرداخته و زیبایی‌شناسی قرون‌وسطی را احیا کرده است. او زیبایی را در میان صفات متعالی هستی در نظر گرفتند. آکویناس در کتاب مدخل الهیات (Summa Theologica) خود، سه شرط زیبایی را توصیف کرد؛ تمامیت[۱۵](Integritas) ، هماهنگی یا هارمونی[۱۶] (Consonantia) و وضوح یا شفافیت[۱۷](Claritas) و از این حیث قابل بررسی با عناصر کمی و کیفی در آثار داوینچی است. در واقع بررسی این عناصر بستر مناسبی در جهت رشد و بالندگی بن‌مایه‌های هنر رنسانس ضمن ایجاد تغییراتی در ساختار نظری هنر محسوب می‌شود. تناسب یا هماهنگی، وضوح و تمامیت یا یکپارچگی از

[۵۵] Integrity
[۶۶] Consonant/Harmony
[۷۷] Clarity

دیگر مفاهیم عمده در برشمردن عناصر زیبایی در زیبایی‌شناسی توماس آکوینی است. اگرچه نمی‌توان توماس آکوینی را مبدع نظریات زیبای‌شناختی قرون‌وسطی دانست، اما توضیحات جامعی در تعابیر زیبایی‌شناسی را می‌توان در نظریات وی جست ( مورر، ۱۳۹۳: ۳۵).

در نزد توماس آکویناس هنر به معنای دانستن برای خلق کردن است. اندیشه‌هایی که توسط فلاسفه، هنرمندان و نویسندگان هنر قرون‌وسطی موجود است، رساله‌هایی مربوط به هنر، ارتباط نزدیک با هنر کلاسیک و نظریه روشنفکری انسان است. مفهوم قرون‌وسطی‌ای هنر شامل دو عنصر بود؛ یکی بعد شناختی[۱۸] ، و دیگری، مولد[۱۹] بود. هنر، معرفت به قواعدی بود که به‌وسیلهٔ آن اشیا می‌تواند تولید شود(Eco, ۱۹۸۸:۱٦٤). آکویناس برای زیبایی سه شرط و سه مشخصه مهم قائل است؛ وی چنین می‌گوید: «زیبایی مستلزم تحقق سه شرط است: اول تمامیت (یکپارچگی) یا کمال شیء زیرا آنچه ناقص است لاجرم زشت است؛ دوم تناسب یا هماهنگی؛ سوم وضوح، از این‌رو می‌گویند اشیایی که رنگ روشن و پرتلالو دارند، زیبا هستند» (مارگولیس، ۱۳۸۹ : ۲۷).

به‌عقیدهٔ توماس آکویناس تمامی علوم از حواس آغاز می‌شوند. بنابراین کسی که به شیوه‌ای او تأسف کند، با زیبایی عالم محسوس آغاز خواهد کرد. به‌طور مثال، در غنچه گل، زیبایی ناتمام و بالقوه گل نهفته است؛ غنچه زمانی به اوج زیبایی خود می‌رسد که از غنچه بودن خارج شود و بالفعل به‌صورت یک گل محقق گردد. این امر حاکی از آن است که زیبایی به نحوی با فعلیت، با وجود بالفعل، ارتباط دارد. یک مثال دیگر آن که یک نقاش برای شروع نقاشی بر روی بوم، کار خود را با طرحی خام آغاز می‌کند که ممکن است چشم را محسور خویش سازد، اما لذت نقاشی تمام شده را نمی‌بخشد. یک نقاشی در جریان کار، از زیبایی ابتدایی برخوردار است و تنها هنگامی زیبایی به کمال خود می‌رسد که هنرمند آخرین حرکت قلم را بر روی بوم رقم می‌زند، یعنی در یک کلام، زمانی که نقاشی بالفعل موجود می‌شود. از این‌رو به‌نظر می‌رسد زیبایی به نحو لاینفکی با فعالیت ارتباط دارد. توماس قدیس این امر را در عبارت جالب‌توجه "زیبایی فعلیت"[۲۰] می‌خواند.

علاوه‌بر تابندگی و درخشش [۲۱]هماهنگی[۲۲] و یا تناسب[۲۳] نیز لازمهٔ زیبایی است. برای درک میزان اهمیت عامل هماهنگی در زیبایی کافی است به تقارن گلبرگ‌های یک گل ارکیده، توازن معادله ریاضیاتی، ناسازگاری متقابل اجزای یک اثر هنری بیاندیشیم. این جنبه از امر زیبا را با واژه Consonantia که تحت معنای تحت‌اللفظی "هم‌آوا"[۲۴] است، بیان می‌کند هرجا که وحدت در کثرت وجود داشته باشد تناسب نیز وجود دارد. توازن چشم‌نواز رنگ‌ها بر روی بوم مرهون صورتی از نقاشی است که به ذهن هنرمند خطور می‌کند. همین‌گونه در طبیعت صورت یک حیوان که

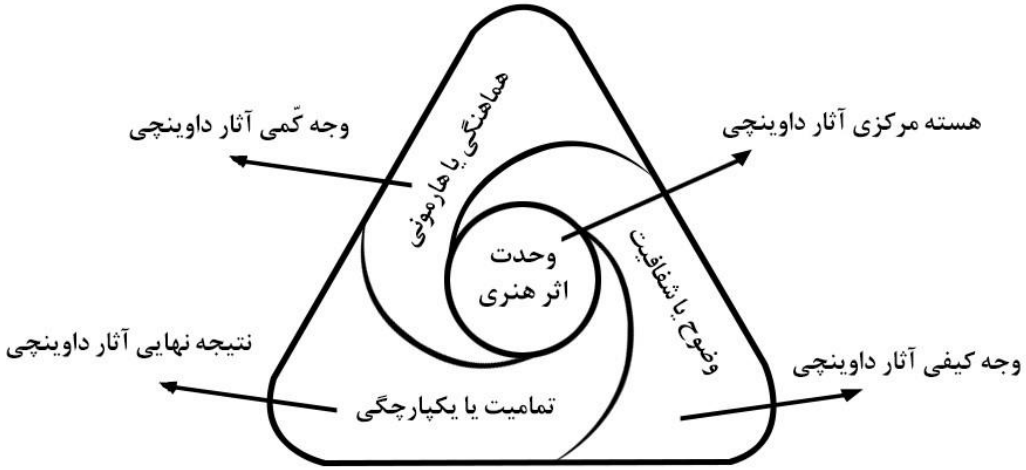
[۸۸] Cognition
[۹۹] Faciendi, factibi lium
[۰۰] The beauty of actuality
[۱۱] Luminosity
[۲۲] Harmony
[۳۳] Proportion
[٤٤] Sounding together

نفس او است و اعضای مختلف آن تناسب و تقارن می‌بخشد و نه‌تنها اهداف انتفاعی آن را تأمین می‌کند، بلکه حیوان را زیبا می‌سازد. بنابراین بنیان زیبایی‌های اشیاء را باید در صورت آن‌ها یافت. علاوه‌بر تابندگی و تناسب شعر زیبا نیازمند تمامیت[۲۵] یا یک‌پارچگی[۲۶] است.

### ۶. وضوح، شفافیت و هماهانگی در آثار داوینچی

قابل ملاحظه‌ترین مطالعات لئوناردو درباره رنگ‌ها، نور و سایه می‌باشد. «رنگ هرگز در یک فرم خاص و ناب ظاهر نمی‌شود». «کیفیت رنگ‌ها در مجاورت پسزمینه تغییر می‌کند.» در یک پس‌زمینه روشن، شیء تاریکتر به‌نظر می‌رسد و برعکس. «وقتی که شیء در کنار یک شیء هم‌رنگ قرار می‌گیرد رنگش کامل‌تر می‌شود». «سبز وقتی که تیره می‌شود، تنالیته لاجوردی پیدا می‌کند.» «یک دریای مواج، همه‌جایش به یک رنگ خاص نیست». «هوا که اشیاء را از چشم جدا می‌کند، آن‌ها را با رنگ خاص خود آکنده می‌سازد.». «هر کسی هوای محیط را با طیفی از رنگ‌های خودش پر می‌کند.» ملاحظاتی این چنین در رساله وجود دارد (تصویر ۱). اساسی‌ترین نکته آنها اینست: ما هرگز رنگِ موضعیِ یک شی واقعی را نمی‌بینیم: چیزی که می‌بینیم نه‌تنها به رنگ خاص شی، بلکه به رنگ اشیاء مجاور، هوای محیط بر شیء و چشمان ناظر نیز وابسته است. با تأکید بر این نکته، می‌توان گفت که اشیاء آن‌گونه که به‌نظر می‌رسند، اصلاً دارای رنگ موضعی نیستند. رنگ‌ها نمای ثابتی ندارند که مخصوص به آن‌ها باشد، زیرا ما نما را آن‌گونه می‌بینیم که رنگ‌ها را. «اشیاء نماهای تار و نامشخص را به نمایش می‌گذارند.» نماهای یک شیء تحت‌تأثیر اشیاء محیط تغییر پیدا می‌کند؛ و بنابراین، ظاهر شیء دگرگون می‌شود. توهمات بصری ایجاد می‌شوند، امّا این توهمات واقعیت ادراک ما هستند. ظاهر یک شیء نسبت به جایگاه و موضعِ ناظر و مخاطب نیز تغییر می‌کند. یک حرکات براساس اینکه از کدام زاویه و مکان دیده شده است می‌تواند ظواهر متعددی داشته باشد. اشیایی که از دور دیده می‌شوند کج و معوج‌اند. «اگر کسی بخواهد به دایره‌ای از زاویه‌ای خاص بنگرد، بایستی آن را کشیده کند، مثل یک تخم‌مرغ، تا برای کسی که آن را از پائین می‌نگرد، گِرد به نظر آی.». اینها مطالعات روان‌شناختی بودند، امّا برای زیباشناسی اهمیت داشتند. نتیجه آن‌ها این بود که تصور هندسی که برای مدت‌های طولانی جهان را تحت‌تأثیر خود قرار داده بود، درهم شکست. آن‌ها وقفه‌ای خاص را در تاریخ هنر فراهم آوردند؛ وازاری (Vasari) درباره لئوناردو می‌گوید که در نقاشی «او روش سوّمی را که ما روش مدرن می‌نامیم، ابداع کرد». لئوناردو مبانی را بر نظریه‌ای جدید در نقاشی و نظریه هنر به‌طور کلی، بنا نهاد.

[۲۵] Wholeness
[۲۶] Integrity




تصویر ۱ – تشریح وضوح، شفافیت و هماهانگی در آثار داوینچی

## نتیجه‌گیری

ترکیب کامل نظریه و عمل علم و هنر که ویژگی منحصربه‌فرد لئوناردو است و بر کل آثار او سایه افکنده به بهترین وجه در تحقیقات کالبدشناختی او متجلی شده است. این تحقیقات که در سرتاسر زندگی لئوناردو ادامه داشت عمدتاً به بررسی بدن‌ها معطوف بود اما مطالعه دقیق آموزه‌های کالبدشناختی یونان باستان و قرون‌وسطی نیز در آن‌ها به چشم می‌خورد. آنچه از نظر اکو در خصوص کارکرد و اهمیت هنر دریافت می‌شود، نزد قرون‌وسطی‌ای آن باور فراگیری بوده است. نظریه امبرتو اکو و گرایش‌های کارکردی به تجربه زیباشناختی در بستر هنر قرون‌وسطی امری قابل‌تحلیل و تسری‌بخش بوده، و برخلاف آنچه زمانی تصور می‌شد کسی که هنری را اجرا می‌کند می‌تواند لذت کسب کند؛ رفته‌رفته آرامش و رضایت به قلمرو درک مخاطبان تسری یافته است. این یعنی گسترش یافتن تجربه زیباشناختی که البته هم برای فرد و هم برای اجتماع ماهیت کارکردی از نوع تعلیمی دارد.

این جنبهٔ کارکردی تجربه‌های هنری و زیبایی‌شناختی زمانی پیش‌تر نزد فیثاغوریان نیز ملاحظه شده است. زیرا آن‌ها تجربه زیبایی‌شناختی را تطهیری یا آنچه ارسطو بعدها کار سیاسی خوانده است تعریف کرده‌اند که در پایان نیز با نگاه نسبی‌گرایانه و لذت‌طلب خود کارکردی در جهت تأمین منافعشان و کارکردی برای ایجاد توهم و خیال تعریف کرده‌اند. از تجربه زیباشناختی و لذت برآمده از آن است که به اهمیت شیوهٔ تقلید در اندیشه داوینچی می‌توان پی‌برد؛ زیرا قرار است کار هنری توأم با لذت مفید باشد و مخاطب را به تفکر فراخواند.

## منابع و مآخذ

### کتاب‌ها

آتالای، بولنت. (۱۳۸۹). ریاضیات و مونالیزا. ترجمه: فیروزه مقدم. تهران: انتشارات مازیار.

اید، شان. (۱۳۹۶). هنر و علم. ترجمه: مهرداد گروسی. تهران: نشر علمی-فرهنگی.

باراش، موشه. (۱۳۹۸). نظریه‌های هنر از افلاطون تا وینکلمان. ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر چشمه.

بیردزلی، مونرو و جان، هاسپرس. (۱۳۸۷). تاریخ و مسائل زیباشناسی. ترجمه: محمد سعید حنایی کاشانی. تهران: انتشارات هرمس.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۵). دائرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۸). پرسپکتیو به منزلهٔ صورت سمبولیک. ترجمه: محمد سپاهی. تهران: نشر چشمه.

ترانوی، کنوت. (۱۳۷۷). توماس آکویناس. ترجمه: خشایار دیهیمی. تهران: نشر کوچک.

داوینچی، لئوناردو. (۱۳۹۶). دربارهٔ هنر. ترجمه: محمدحامد توکلی. تهران: انتشارات شیپور.

ژیمنز، مارک. (۱۳۹۳). زیبایی‌شناسی چیست؟. ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.

سوانه، پیر. (۱۳۸۸). مبانی زیبایی‌شناسی. ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.

کنی، آنتونی. (۱۳۷۶). آکویناس. ترجمه: محمد بقایی ماکان. تهران: نشر واژه آرا.

لاکست، ژان. (۱۳۹۰). فلسفه هنر. ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی

مارگولیس، جوزف. (۱۳۸۹). زیبایی شناسی در قرون‌وسطی. دانشنامه زیبایی‌شناسی. ترجمه: منوچهر صانعی دره‌بیدی و دیگران. تهران: مؤسسه متن.

مارگولیس، جوزف. (۱۳۸۹). زیبایی‌شناسی در قرون وسطی. دانشنامه زیبایی‌شناسی. ویراسته بریس گات، دومینیک مک‌آیور لوپس. ترجمه: منوچهر صانعی دره‌بیدی و دیگران. تهران: مؤسسه متن.

مورر، آرمند اِی. (۱۳۹۲). فلسفه زیبایی تفسیری تومایی. ترجمه: هادی ربیعی. تهران: انتشارات حکمت.

### مقالات

مددپور ، محمد. (۱۳۷۲). زیبایی‌شناسی در تئولوژی سن توماس. نامه فرهنگ. شماره ۹، ۱۳۹-۱۳۶.

**منابع لاتین**

Beck, J. (۱۹۹۳). The Dream of Leonardo da Vinci. Artibus et Historiae, ۱٤, ۱۸۸.

Cork, R. (۲۰۱۳). Leonardo da Vinci's masterpiece "The Lady with the Ermine". The Wall Street Journal.

D'Anastasio, R., Vezzosi, A., Gallenga, P۱ E۱, Perfelice, L., Sabato, A., & Capasso, L. (۲۰۰٥). Anthropological Analysis of Leonardo da Vinci's Fingerprints. Anthropologie, ٤۳, ٥۷-٦۱.

Davinci, Leonardo. (۱۸۷۷). Treatise on Painting. Translated by John francis Rigaud.London:George bell & sons, yorkstreet, covent garden.

Eco, Umberto. (۱۹۸۸). The Aesthetics of Thomas Aquinas. Harvard University Press.

https://doi.org/۱۰,۱۰۱٦/j.jvoice.۲۰۲۰,۱۰,۰۰۷

https://doi.org/۱۰,۱۱۱۱٤/ijsss.v۸i٦,٤۹۹۷

https://doi.org/۱۰,۱٥٦٤۰/ijhs.v۸n۳a۳

https://doi.org/۱۰,۱۹۰٤٤/esj.۲۰۲۰.v۱٦n۱٤p۸

https://doi.org/۱۰,۲۳۰۷/۱٤۸۳٤٥۱

https://doi.org/۱۰,۳۰٥٦٤/jgr.v۳i۳,۲۱٤٦

https://doi.org/۱۰,٤۲۳٦/ahs.۲۰۲۰,۹٤۰۱٦

https://kevinshau.medium.com/lady-with-an-ermine-leonardos-masterpiece-٤۱۲۲۳۱f۱f۱٥۸

https://news.artnet.com/art-world/secrets-of-da-vincis-lady-with-an-ermine-finally-revealed-۱۱۷۸۹۱

https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-۲۹٤۰۷۰۹۳

https://www.italymagazine.com/featured-story/leonardo-da-vincis-lady-ermine-history-and-mystery

https://www.wsj.com/articles/SB۱۰۰۰۱٤۲٤۰٥۲۷۰۲۳۰۳٤٦٤٥۰٤٥۷۹۱۰۷۲٦۱۷٤٦۱۸۳۸۸٦

Keshelava, G. (۲۰۲۰a). Analysis of Leonardo da Vinci's Mona Lisa del Giocondo. International Journal of Health Sciences, ۸, ۱۷-۲۰.

Keshelava, G. (۲۰۲۰b). Anatomy of the Respiratory System in the "Portrait of a Musician" by Leonardo da Vinci. Journal of Voice, in press.

Keshelava, G. (۲۰۲۰c). Cardiac Anatomy in the "Dreyfus Madonna" by Leonardo da Vinci. Interactive Cardiovascular and Thoracic Surgery, in press.

Keshelava, G. (۲۰۲۰d). Hidden Butterfly and Its Complete Metamorphosis in the "Portrait of a Lady" by Leonardo da Vinci". Advances in Historical Studies, in press.

Keshelava, G. (۲۰۲۰e). Hidden Map of North America in “Bacchus” by Leonardo da Vinci. Journal of Geographical Research, ۳۳, ۳۳-۳۵.

Keshelava, G. (۲۰۲۰f). Interpretation of “Madonna of the Yarnwinder” by Leonardo da Vinci. International Journal of Social Science Studies, ۸, ۷۳-۷۵.

Keshelava, G. (۲۰۲۰g). Neuroanatomical interpretation of Peter Paul Rubens’s Copy of “The Battle of Anghiari” by Leonardo da Vinci. European Scientific Journal, ۱۶, ۸-۱۵.

Morelli, L. (۲۰۲۰). Leonardo da Vinci’s ‘Lady with the Ermine’: History and Mystery. Italy Magazine.

Munoz-Alonso, L. (۲۰۱٤). Secrets of da Vinci’s Lady with an Ermine Finally Revealed. Art World.

Nikkhah, R. (۲۰۱٤). Leonardo da Vinci ‘Painted Three Ermine Portaits’. News.

Ormiston, R. (۲۰۱۱). The Life and Works of Leonardo da Vinci. London: Hermes House.

Shau, K. (۲۰۱۸). Lady with an Ermine—Leonardo’s Masterpiece.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی