تمرین‌های معنوی لئوناردو داوینچی*

رابرت ویلیامز
فرهاد ساسانی

یادداشت‌های لئوناردو در باب نقاشی، گرچه پراکنده است، اما یکی از نقاط برجستهٔ تاریخ نظریهٔ هنر است. بسیاری از اندیشه‌های او در نوشته‌های اسلاف بلافصلش مثل آلبرتی و حتی چِنینو چِنینی دیده می‌شود، ولی داوینچی هیچ‌کدام از آنها را خود نپرورانده است؛ البته فرضیات آنها را عمیق‌تر و پیامدهایشان را گسترده‌تر بررسی کرده است. در جایی که نظریه‌پردازان قبلی با عبارات کلی بر اهمیت مطالعهٔ طبیعت تأکید ورزیده بودند، لئوناردو دست به بررسی دقیق، جامع و پیگیرانهٔ پدیده‌های طبیعی زد؛ و در جایی که آنها محتاطانه نقاشی را با شعر و فلسفه مقایسه کرده بودند، او تعبیر جسورانه و بسیار پیشرفته‌ای از نقاشی به‌عنوان «علم» ارائه داد که شیوه‌ای بود خوداندیشانه و نظام‌مند برای درگیر شدن در دنیا و شناختن آن. با این‌که رسالهٔ بزرگی که قصد نوشتنش را داشت به پایان نرسید، افکارش همه جا پخش شد. نویسندگان بعدی برخی از این افکار را بیشتر بسط دادند و اغلب تعابیری ارائه کردند که لئوناردو خودش ارتباط چندانی با آنها حس نمی‌کرد؛ ولی این دقت را به خرج دادند که برداشت آرمانی از هنر را به‌مثابه فعالیتی که هم روش دقیقی داشته باشد و هم دامنه‌ای فراگیر، حفظ کنند. از نظر اندیشمندان نوین، آرمان علمی لئوناردو در مورد نقاشی یک آرمان مدرن متمایز است؛ نمونه‌ای است از عادت علمی ذهن او که محرک همهٔ پژوهش‌های اوست و او را به یکی از پیشروان عصر روشنگری تبدیل می‌کند.[1]

متفکران نوین به سخنان لئوناردو در این موارد که نقاش چطور باید زمانش را تنظیم کند، چطور به پول فکر کند، و در ارتباط با نقاشی به‌عنوان یک پیشه، چگونه خودش را با همکارانش جور کند، توجه کمتری داشته‌اند. با این حال، سخنان او افکار چنینو و آلبرتی را هم پرورش داد؛ آنها نیز چشم به راه برخوردی صریح‌تر در

کارهای نظریه‌پردازان بعدی بودند. به‌خاطر وجود نوعی وسواس در این سخنان، که به‌شکلی نامشخص آن را به خصوصیت‌های منحصر به فرد داوینچی نسبت می‌دهیم، لازم است به آنها در ارتباط با فرایند تاریخی بزرگ‌تری نگاه کنیم. از این گذشته، اگر آنها را با هم در نظر بگیریم، نمایانگر آشناترین جنبه‌های تفکر داوینچی‌اند. وقتی در گفته‌ای معروف می‌نویسد: «ذهن نقاش باید مانند آینه‌ای باشد که به رنگ‌های بسیاری که جلویش قرار می‌گیرند، درآید و پر شود از نمونه‌هایی از تمام چیزهایی که جلویش قرار می‌گیرند» (مک‌ماهون، ۱۹۵۶، ص ۷۱)، نه‌تنها از وفاداری سفت و سخت به حقیقت بصری دفاع می‌کند و جسورانه در مقابل نقد افلاطون دربارهٔ تقلید، ورق را چنان برمی‌گرداند تا با ارزش‌های علمی مدرن هماهنگ باشد، بلکه توصیفی روشن و کنایه‌آمیز از هنرمندی ارائه می‌دهد: پذیرندگی دائمی و زیادِ حواس بصری که از یک سو جذاب است و از سوی دیگر، قابلیتی بی‌پایان و سیالیتی درونی ــ یعنی نوعی بی‌خودشدگی ــ دارد. ویژگی دوسویهٔ این قاعده نکات زیادی دربارهٔ اثری که هنرمند می‌سازد و صورت خاص انضباطی نفس که لازمهٔ آن است.

هدف این مقاله این است که نشان دهد سخنان لئوناردو دربارهٔ انضباط هنری جنبهٔ مهمی از تفکر او و ویژگی مهمی از تجدد آن است و باید به رویکرد کلی او به هنر نه‌تنها به‌عنوان یک ذهنیت علمی نوظهور، بلکه با توجه به فشارهای اقتصادی و اجتماعی جدید ــ که به‌همان اندازه خاص دنیای نوین است ــ نگاه کرد. موضوعاتی مانند استفادهٔ مؤثر از زمان، مسئلهٔ پول و عقلانی‌کردن تعلیم مورد توجه تمام پیشه‌وران بوده است، اما شیوهٔ بیان این موارد در متون نظری هنر، مانند متون لئوناردو، بر فشارهای خاص وارده بر هنرهای دیداری پرتو می‌افکند، و سندی است دال بر دگرگونی گستردهٔ مفهوم کار. توجه لئوناردو به حالت هنرمند در قبال دنیا و مردم را باید در کنار پرورش و پیرایش عادت‌های ذهنی او ــ یعنی تکامل نگرش هستی‌شناختی‌اش ــ در پیشرفت و تحکیم نظام‌های نوین انضباط اجتماعی تأثیرگذار دانست. واکنش لئوناردو در برابر این نیروهای بیرونی اصلاً ساده نیست. البته مثلاً دقت می‌کند که کار هنرمندان را از دیگر کارها، و انضباط فکری هنرمندان را از انضباط معمول‌تر متمایز سازد؛ با این حال محصول همان نیروهاست. اگر چه نظریه‌اش نافی رابطهٔ هنر با کار در یک سطح است، اما مبنای عمیق‌تری از این رابطه ایجاد می‌کند: هنر را به‌عنوان کاری بزرگ‌تر، ژرف‌تر و متعالی‌تر تعریف می‌کند.

یکی از راه‌های بهره‌گیری نقاشان از زمان، ادامهٔ تمرین‌هایشان در تعطیلات است ــ زمانی که انجام کار برای کسب درآمد ممنوع است. لئوناردو آن دسته از «ریاکارانی» را که از هنرمندان به‌خاطر تمرین از روی طبیعت در روزهای عید خرده می‌گیرند، محکوم می‌کند: او مشق طبیعت را عملی پرهیزگارانه، «راه فهمیدن سازندهٔ بسیاری از چیزهای زیبا و راه عشق‌ورزیدن به یک مخترع» می‌انگارد (کِمپ، ۱۹۸۹، ص ۱۹۵). ممکن است خوانندگان امروزی این نوع استدلال را فرصت‌طلبانه تعبیر کنند، ولی لئوناردو مکرر از زبان دینی استفاده می‌کند. از نظر او، حرفهٔ نقاش از تمام جهات، به اندازهٔ یک حرفه دینی جدی است. این نگرش خیلی غیرعادی نیست. چنینی گفته بود نقاش باید با روحیه‌ای بالا به سراغ کارش رود: «زندگی‌تان باید همیشه چنان تنظیم شود که انگار الهیات یا فلسفه مطالعه می‌کنید» (چنینی، ۱۹۶۰، ص ۱۶). او از طریق تصویرپردازی آیین‌های پاگشایی رهبانی، به نقاشان جوان پند می‌دهد که «خود را با زیورِ شوق، احترام، اطاعت و استواری بیارایید» (چنینی، ۱۹۶۰، ص ۳). چیزی که قاعده‌های چنینی و لئوناردو بیان می‌دارد اصرار فزاینده بر آموختن و نیاز به انضباط

شخصی در این کار است. نقاشی‌کشیدن بعد از کار و در زمان تعطیلی کاری بود که بلندهمت‌ترین هنرمندان همیشه انجام می‌داده‌اند، ولی ممکن است در زمان لئوناردو لازمهٔ کار نام‌جویان بوده باشد. به نظر می‌آید در اوایل سدهٔ هجدهم این فشار باز هم بیشتر شده باشد: واسیلی تأکید می‌ورزد که چه تعداد از موفق‌ترین هنرمندان نسل خودش در عنفوان جوانی تمام‌وقت، و گاه با وجود موانع جدی، کار کرده‌اند. وی بدون استفاده از زبان دینی، انگیزهٔ آنها را آرزومندی شخصی معرفی می‌کند.

لئوناردو در همان جا می‌افزاید که نگرش هنرمندانی را که می‌خواهند در تعطیلات تمرین کنند، کسانی که تنها دغدغه‌شان جزای مالی است نمی‌فهمند؛ فهم این مسئله نیازمند صرفاً عشق به فضیلت است. این سخن نشان می‌دهد که مخاطب واقعی او دین‌داران نیستند، بلکه نقاشان تنبلی هستند که از دین استفاده می‌کنند تا به همکاران بلندهمت‌ترشان ایراد بگیرند. چنینی کسانی را که انگیزه دارند نقاشی را با «روحیه‌ای عالی» و «اشتیاق طبیعی» انجام دهند و کسانی که عمدتاً این کار را «به‌خاطر تنگدستی و گذران زندگی، و برای منفعت» انجام می‌دهند، از هم متمایز می‌سازد (چنینی، ۱۹۶۰، صص ۳-۲). آلبرتی که خود یک اشراف‌زاده بود و بخشی از انگیزه‌اش از نوشتن نشان دادن این نکته بود که نقاشی نوعی سرگرمی است که ارزش اشراف‌زادگان را دارد، از نقاشانی که «در نخستین شکوفهٔ فراگیری‌شان» که «ناگهان به پول درآوردن فرو می‌غلتند» شِکوه می‌کند و از خوانندگانش می‌خواهد به یاد داشته باشند که آوازه بهتر از دارایی است (آلبرتی، ۱۹۶۶، صص ۶۷ و ۸۹).

لئوناردو خیلی محکم‌تر است: «ای نقاش! زینهار، مبادا سودآوری در تو جای مقام هنر را بگیرد؛ زیرا به دست آوردنِ عظمت بسیار بهتر است تا ثروت» (ریکتر، ۱۹۷۰، ص ۵۰۲). در واقع، تنگدستی بر ثروتمندی ارجحیت دارد: مردان تنگدست فضیلت‌جو مشغولیات کمتری دارند. این شیوهٔ استدلال به رهبانیت مسیحی گذشته تا فلسفهٔ باستان بازمی‌گردد، ولی لئوناردو نشان می‌دهد که از فشارهای دنیوی که پیشه‌وران با آن روبه‌رو بوده‌اند، و نیز از چگونگی مزاحمت آن فشارها برای پیشرفت آگاه بوده است:

> اگر بگویی در اصلاح کردن زمان تلف می‌شود، اگر به کار دیگری متمایل شوی که بر درآمد تو بسیار می‌افزاید، باید بدانی که مالِ به دست آمده در ازای فزونی نیازهای روزانه‌مان چندان ارزش ندارد... اگر بهانه‌ات آن است که مبارزه با تنگدستی زمانی برای ممارست نمی‌گذارد و حقیقتاً به تو شرافت می‌دهد، از کسی جز خودت شِکوه نکن، که مشق فضیلت است که غذای تن و روح است. چند فیلسوف بوده‌اند که ثروتمند بوده‌اند ولی دارایی‌شان را داده‌اند تا مبادا فاسد شوند؟ اگر بهانه‌ات آن است که کودکانی داری که باید به آنها غذا دهی، اراده‌ای اندک بسنده است: به هوش باش که نگهداری‌شان فضیلت است که دارایی حقیقی‌اند، چون هرگز ما را رها نمی‌کنند و تنها عمر است که آنها را جدا می‌کند. اگر بگویی می‌خواهی نخست سرمایه‌ای برای کهن‌سالی‌ات گردآوری، [می‌گویم] فضیلت‌جویی هرگز نمی‌گذارد فرو افتی یا پیر شوی و نمی‌گذارد بهشت فضایل پر از رؤیاها و امیدهای عبث شود. (کِمپ، ۱۹۸۹، صص ۵-۱۹۴)

توجه لئوناردو به خلوص انگیزهٔ نقاش مطمئناً مدیون تحقیر شاهانهٔ مال‌اندوزی از جانب آلبرتی است، ولی با هم خیلی تفاوت دارد؛ هم به واقعیت‌ها حساس‌تر است و هم سازش‌ناپذیرتر. او از نوعی بی‌رحمی روانی صحبت می‌کند که پیشه‌وران باید داشته باشند تا موفق شوند.

از نظر لئوناردو، یکی از ویژگی‌های شاخص هنرمند جدی میل به وقت گذاشتن برای آموختن و انجام کار با دقت است: «به یاد داشته باش، پشتکار را پیش از اجرای سریع بیاموز»؛ «آهسته کار کن» (کِمپ، ۱۹۸۹، صص ۸-۱۹۷). «به‌راستی که این ناشکیبی، مادر حماقت است که شجاعت را می‌ستاید» (کمپ، ۱۹۸۱، ص ۲۸۶). او هنرمندانی را به سخره می‌گیرد که «تنها میل به تولید فراوان دارند و برای یک سولدو بیشتر در روز، طولی نمی‌کشد که به جای نقاشی کردن، کفش بدوزند» (کمپ، ۱۹۸۹، ص ۲۰۱). تحمل کسانی را هم که «با خودبینی فراوان» می‌گویند «کار خوب را به بهای ناچیز نمی‌دهند و اگر دستمزد خوبی بگیرند، می‌توانند به‌خوبی هر کس دیگری کار کنند»، ندارد (ریکتر، ۱۹۷۰، ص ۵۰۱). آلبرتی [هنرمندان] را از شتاب برحذر داشته بود، ولی همچنین نقاشان جوان را ترغیب کرده بود با عجله کار کنند و تأکید کرده بود که یکی از پاداش‌های نهایی پشتکار در تمرین، سرعت و راحتی اجراست (آلبرتی، ۱۹۶۶، صص ۶-۹۵ و ۹۹). برخی نقاشان و نویسندگان سدهٔ شانزدهم از روش سریع طرفداری کرده‌اند: واساری، که به سرعت خود می‌نازید، می‌توانست توجیه آن را رویکرد الهام گرفته‌تر ــ یعنی نزدیک‌تر به کار شاعر تا کار پیشه‌ورِ یدی کار ــ بداند ولی به‌روشنی به امتیازات عملی آن هم اشاره می‌کند. او می‌گوید یکی از بهترین چیزها در مورد هنر زمانش تولید بیشتر است: در جایی که نقاشان سدهٔ چهاردهم برای کشیدن یک تصویر بزرگ شش سال وقت صرف می‌کردند، او و هم‌عصرانش می‌توانستند شش نقاشی را در طول یکسال بکشند (واساری، ۱۹۷۹، ص ۷۷۴). جالب است که لئوناردو یکی از هنرمندانی است که واساری از او به‌خاطر بسیار آهسته کارکردنش انتقاد می‌کند (واساری، ۱۹۷۹، صص ۶-۷۸۴ و ۷۹۲).

دیگر هنرمندان و نظریه‌پردازان سدهٔ شانزدهم سرعت‌پرستی جدید را صرفاً بهانه‌ای برای ساده‌کاری می‌دانستند. ج. ب. آرمِنینی در پایان همین سده، از این عادت هم‌عصرانش گله می‌کند که هیچ پایانی برای آنها وجود ندارد. او هم مانند لئوناردو تحمل بهانه‌های معمولی را ندارد: «که براساس شایستگی مزد نمی‌دهند، که ثروتمندان دیگر کار خوب را تشخیص نمی‌دهند، که مهارت واقعی تنها در پست‌ترین جاها ارزش دارد، و درنتیجه چنین کارهایی کاملاً مناسب‌اند و مجاز است تا به رسم روزگار به این شیوه ارائه شوند، بدون هیچ دقت بیشتر یا کار اضافی.» کسانی که شکوه می‌کنند و می‌گویند از گرسنگی می‌میرند اگر برای خلق کارِ با کیفیت زمان بگذارند، باید آنها را در زمرهٔ «مزدوران» آورد؛ بهتر است کفش‌دوزی کنند (ویلیامز، ۱۹۹۵، ص ۵۲۵). آرمنینی، واساری را تحقیر می‌کند و او را با عبارات ناپسندی چون «کسی که فقط به مال‌اندوزی می‌اندیشد» توصیف می‌کند (ویلیامز، ۱۹۹۵، ص ۵۲۶). ولی حتی واساری هم از روش خیلی سریع نقاشانی مانند تینتورِتو و اسکیاوُنه بیم دارد (واساری، ۱۹۷۹، صص ۵-۱۶۹۴ و ۱-۱۷۰۰).[۲]

لئوناردو می‌گوید نقاشان تنبل همچنین دوست دارند نقص‌های خود را با استفاده از رنگیزه‌های براقی مثل طلا و لاجورد جبران کنند (کمپ، ۱۹۸۹، ص ۱۹۶). آلبرتی با ملایمت نقاشان را از کاربرد ورقهٔ طلا نهی می‌کند و می‌گوید که «نقاشی ستودنی‌تر است» که موفق شود با دیگر رنگیزه‌ها از طلا تقلید کند (آلبرتی، ۱۹۶۶، ص ۸۵). آرمنینی با صراحت بیشتر و با عبارات خشمگینانه‌تر از نقاشانی که به طلا و دیگر ابزار «کهنه» تکیه می‌کنند و از جانب حامیان جاهل و بی‌سلیقه‌شان به این کار تشویق می‌شوند، شکایت دارد (ویلیامز، ۱۹۹۵، صص ۷-۵۲۶).

این همه نشانگر آن است که سخنان لئوناردو را باید سندی برای یک الگوی اقتصادی نوظهور بدانیم. هم واساری و هم آرمنینی گواهی می‌دهند که در آغاز سدهٔ شانزدهم، سرازیر شدن هنرمندان جوان به رم کم‌کم بر محیط کاری شهر تأثیر گذاشت. آرمنینی می‌گوید فراوانی کارِ ارزان این امکان را به استادانِ جاافتاده داد تا نقاشان جوان را با دستمزدهای روزانهٔ خیلی پایین اجیر کنند، گویی «رعایای فرودستی» بودند (ویلیامز، ۱۹۹۵، ص ۵۲۱)، حال آن‌که رقابت شدید هنرمندان را از صرف وقت زیاد روی یک اثر بازمی‌داشت و آنان را به پافشاری فاجعه‌بار بر اجرای سریع وامی‌داشت. چنین ملاحظاتی ما را وامی‌داشت با دیدی تازه به تحولات آغاز سدهٔ شانزدهم بنگریم. برای مثال، وقتی واساری دربارهٔ رافائل می‌گوید: «هرگز او را ندیدند مگر وقتی از خانه بیرون می‌شد و به دربار می‌رفت، حدود پنجاه نقاش، همه توانا و عالی، او را همراهی می‌کردند تا به او احترام گذارند» (واساری، ۱۹۷۹، ص ۹۱۴)، نه‌تنها جذابیت شخصیت رافائل و موفقیت حرفه‌ایش را می‌ستاید، بلکه بحرانِ زندگی طبقهٔ کارگر را در نظر دارد: منظرهٔ افراد بیکاری که بسیاری از آنها از خارج شهر می‌آمدند و هر روز در جاهایی جمع می‌شدند که احتمال می‌رفت کاری پیدا کنند، در شهرهای اوایل سدهٔ شانزدهم روزبه‌روز به منظره‌ای عادی‌تر تبدیل می‌شد و علامت آشفتگی اجتماعی و اقتصادی جدی بود.[۳] وقتی واساری بخش عقلانی‌شدهٔ کار در کارگاه رافائل یا این مسئله را توصیف می‌کند که استاد چگونه «طراحان سراسر ایتالیا ... و حتی یونان را ... برای جست‌وجوی هر چه بیشتر تمام چیزهای خوبی که شاید به هنرش کمک کند، نگه می‌داشت» (واساری، ۱۹۷۹، ص ۹۰۳)، نه‌تنها روش‌های مردی بزرگ، بلکه روند پیشاصنعتی را شرح می‌دهد که داشت همزمان در بسیاری از پیشه‌ها و در بسیاری از جاها در سرتاسر اروپا به وقوع می‌پیوست. سخنانی مانند سخنان آرمنینی را می‌توان به گسست گستردهٔ رابطهٔ استادان با کارگران ماهر و افزایش لایه‌هایی دائمی در درون پیشه‌ها ارتباط داد.[۴]

شهادت متونی مانند متون لئوناردو، واساری و آرمنینی همچنین ما را وا می‌دارد تا از نو به ظهور فرهنگسراهای [آکادمی‌های] هنر بیندیشیم.[۵] آرمنینی می‌گوید این وضعیت در رم در سال‌های آغازین سدهٔ شانزدهم نمایانگر بحرانِ نظام شاگردی بود: شرایط دشواری را برای هنرمندان جوان ایجاد کرد و تأثیر ویرانگری بر تعلیم‌شان گذاشت و باعث شد به جای آموختن، خودشان مطالعهٔ شخصی کنند. اگر چه شرایط تأسیس فرهنگسراهای مختلف و در نتیجه هدف‌های مورد تأکیدشان فرق می‌کرد، ویژگی‌های مشترک‌شان نشانگر این بود که برای مقابله با چالش‌های این وضعیت طراحی شده بودند. این فرهنگسراها نوعی بورسیهٔ حمایتی را فراهم کردند که به تقویت هویت و غرور حرفه‌ای کمک کرد. همچنین شکل دیگری از آموزش را پرورش دادند ـ آموزشی که با تشویق به ترکیب کردن سبک‌های مختلف، کمک می‌کرد تا هنرجو از وابستگی فکری به یک استاد رها شود. اگرچه فرهنگ‌سراهای هنری از فرهنگ‌سراهای ادبی الگو گرفتند، روحیهٔ جمعی‌شان اغلب انحصارگری و نخبه‌گرایی بود، و بعضی‌ها خیلی زود به ابزارهای بسیار مشتاق ایدئولوژی مطلق‌گرا تبدیل شدند، اما به‌ویژه در مرحلهٔ آغازین پیشرفت‌شان با انجمن‌های کارگران ماهر و صنوف جدید ـ یعنی سازمان‌هایی که پیشه‌وران تازه‌کارتر می‌کوشیدند با تکیه بر آنها صنوف قدیمی را دور بزنند و از خودشان در برابر برخورد استثماری فزایندهٔ همکاران قوی‌ترشان محافظت کنند ـ وجه مشترک‌هایی داشتند.

فرهنگسراها، که معمولاً آنها را بیان ناگزیر اعتماد فکری و آرزوی اجتماعی جدید هنرمندان می‌دانند،

ممکن است بیشتر شبیه راه‌کاری موقت برای وضعیتی نومیدانه باشند. این دلیل نشان می‌دهد که حتی وقتی هنرمندان عالی‌ترین مفاهیم باارزش خودشان را می‌پرورانند، درمی‌یابند که وجه تمایز کار آنها با پست‌ترین کارها کمرنگ و کمرنگ‌تر می‌شود. واقعیت اقتصادی زمان آنها این بود که تمام بلندهمتی دنیا هم نمی‌توانست آنها را حتی یک گام از پرولتاریای رو به رشد، که پیوسته بی‌مقدارتر می‌شد، جلوتر برد. غرور و پای‌بندی بی‌امان به معیارهای والایی که در نوشته‌های لئوناردو می‌یابیم ــ که در نظریهٔ آکادمیک بعدی به افادهٔ سادهٔ اجتماعی تبدیل شد ــ گواهی است دال بر خشم و نگرانی ناشی از این شرایط.

لئوناردو نقاشان را اندرز می‌دهد که از وقت‌شان تا حد ممکن به خوبی استفاده کنند. به روزکاری باید نظم داد تا از شرایط روشنایی بهترین بهره را برد: «هنگام غروب، وقتی هوا بد است، به خیابان توجه کن تا ببینی چه زیبایی و ملاحتی را می‌توان در چهره‌های مردان و زنان دید.» باید کارگاه را چنان مرتب کرد که تأثیر نور مطلوب دوچندان و مناسب شود برای «کار روی نقاشی هنگام غروب، وقتی هوا ابری یا مه‌آلود است، که این بهترین هواست» (کِمپ، ۱۹۸۹، ص ۲۱۵). باید در مورد فصل‌ها هم برنامه‌ریزی کرد: «در تابستان، از روی فضای زندگی، بر روی بدن‌ها تمرین کن؛ آن‌وقت می‌توانی از غروب‌های زمستان برای بررسی این ترسیم‌ها استفاده کنی و از آنها یاد بگیری» (کمپ، ۱۹۸۹، ص ۱۹۹). در واقع، هر لحظهٔ بیداری می‌تواند و باید توضیح‌گر این نکته باشد که:

> من خود مطمئن شده‌ام که خوابیدن در رختخواب در تاریکی و تخیل درمورد حد و مرزهای سطحی اَشکال که پیش‌تر تمرین کرده‌ام، یا چیزهای قابل توجه دیگری که در اندیشه‌ای دقیق قرار می‌گیرد، هیچ سودی ندارد. این واقعاً عملی بسیار ستودنی است و عملی است مفید برای تثبیت چیزها در حافظه. (کِمپ، ۱۹۸۹، صص ۵-۲۲۴).

چنین سخنانی نشانگرِ انضباطیِ شدیدی است که پیش از همه به رویهٔ زندگی رهبانی و ممارست‌های معنویِ عبادت‌های مردم ربط پیدا می‌کند. اینها گواهی است دال بر تبدیل‌شدن هنر به یک عمل تمام‌وقت فکری گیرا، به شکل غیر دینی جدیدی از ممارست معنوی. اما همچنین نشان می‌دهد که تا چه اندازه اجباری می‌شود و به آخرین گوشه‌های خلوت هوشیاری هم رخنه می‌کند.

خودانتقادی لازمهٔ کار است. آلبرتی نقاشان را از عادت کردن به اشتباهاتشان برحذر می‌دارد (آلبرتی، ۱۹۶۶، ص ۹۳). از نظر لئوناردو نیز نقاش با این خطر دائمی روبه‌روست که «فریب کار خودش» را بخورد و باید خودانتقادی را دائماً و سرسختانه ادامه دهد:

> وقتی داوری کسی با ارزش کارش برابری کند، نشانهٔ بدی برای داوری اوست. وقتی کارش از داوری‌اش بهتر باشد، که در مورد کسی اتفاق می‌افتد که از خلق کار خویش حیرت می‌کند، و نیز زمانی که داوری‌اش کارش را تحقیر کند، این نشانهٔ خوبی است. اگر کسی با چنین نگرشی جوان باشد، بدون شک یک نقاش عالی خواهد شد، ولی کارهای اندکی خلق خواهد کرد، اگر چه آن کارها از چنان کیفیتی برخوردار خواهند بود که مردم از ستایش دست می‌کشند تا به کمال آن کارها بیندیشند. (کمپ، ۱۹۸۹، ص ۱۹۷)

از افراد دیگر هم باید استفاده شود. آلبرتی گفته بود نقاشان به پند دوستان و بینندگان گوش فرا دهند

(آلبرتی، ۱۹۶۶، صص ۸-۹۷)، ولی لئوناردو نگران بود که مبادا دوستان خیلی مهربان باشند. وی نقاش را تشویق می‌کند که رویهٔ تاریک‌تر ماهیت انسان را مهار کند:

> چیزی بیش از داوری‌های خودمان، وقتی نظری دربارهٔ کارهای خودمان می‌دهیم، نمی‌تواند ما را فریب دهد. این فریب‌کاری در مورد کار دشمنان‌مان درست است اما در مورد کار دوستان‌مان نه؛ چون عشق و نفرت انگیزه‌هایی خیلی قوی در موجودات زنده‌اند. بنابراین ای نقاش، به شنیدن آنچه دشمنانت دربارهٔ کار تو می‌گویند، کمتر از آنچه دوستانت می‌گویند، مشتاق نباش (کمپ، ۱۹۸۹، ص ۱۹۶).

پیامد منطقی این محاسبه این است که نقاش باید مراقب تملق دروغین دشمنانی که فقط دوست دارند او اشتباهاتش را ادامه دهد، مراقبت کند (کمپ، ۱۹۸۹، ص ۱۹۶). نیاز به چنین مراقبهٔ پیچیده‌ای گواهی است دال بر رقابتی بودن فضای کار.

پذیرندگی انتقاد و عادت به خودانتقادی نیز به همان اندازه به پیوسته عینیت‌بخشیدن به خود در روند نقاشی مربوط می‌شود. آلبرتی کاربرد آینه را برای کمک به نقاش در تشخیص نقایص کارش توصیه کرده است (آلبرتی، ۱۹۶۶، ص ۸۳)؛ لئوناردو نیز تأکید کرده است که چگونه ممکن است آینه باعث شود تصویر به نظر رسد کار هنرمند دیگری است: «من می‌گویم وقتی نقاشی می‌کنی، باید آینهٔ تختی در کنارت داشته باشی که دائم در آن به کارت نگاه کنی. کار برعکس به نظر تو خواهد رسید و انگار کارِ دست استاد دیگری است و بدین‌وسیله داور بهتری برای خطاهایت خواهی بود» (کمپ، ۱۹۸۹، ص ۲۰۳). برخاستن منظم از سر کار هم به روند عینیت‌بخشیدن به خود کمک می‌کند: «همچنین خوب است که برخیزی و در جایی دیگر تفریح کنی چون وقتی به کارت بازگردی، داوری‌ات بهتر می‌شود. اگر لجوجانه سر کارت بمانی، خیلی خود را فریفته‌ای» (کمپ، ۱۹۸۹، ص ۲۰۳).

آلبرتی نیاز به استراحت‌های گاه و بی‌گاه را تشخیص داده است: اگر کار جسمانی نیازمند استراحت بدن باشد، نقاشی به شکل کار فکری، مستلزم «تفریح روح است» (آلبرتی، ۱۹۶۶، صص ۷-۹۶). چنین سخنانی را می‌توان راهی برای تأکید بر ماهیت فکری، در مقابل ماهیت صرفاً جسمانیِ کار نقاشی دانست. وی راهی هم برای برخورد با تبدیل شدن نقاشی به یک عمل بسیار فکری ارائه می‌دهد ــ فشارهای خاص بر کار فکری نیز نیازمند اقدامات مراقبتی است.

از نظر لئوناردو، نقاش نباید در کارگاهش خیلی سخت کار کند. چون ایجاد تصویرها در حقیقت فقط بخش کوچکی از کار اوست: کار واقعی‌اش مشاهدهٔ طبیعت و زندگی انسان‌های پیرامون اوست. این تفحص‌ها نیازمند بیشترین هوشیاری و حضور ذهن است:

> مثل نقاشی نباش که وقتی از تخیلش خسته می‌شود، کارش را رها می‌کند و با انجام ورزش پیاده‌روی خستگی ذهن‌اش را حفظ می‌کند؛ اشیاء مختلف را که دیگر نمی‌بیند و نگاه نمی‌کند هیچ، اغلب اوقات با دیدن دوستان یا خویشان و احوال‌پرسی آنها، صدایشان را نمی‌شنود و نمی‌بیندشان و حتی آنها را نمی‌شناسد؛ در صورتی که اگر این نقاش با هوای تازه روبه‌رو می‌شد چنین وضعی نداشت. (کمپ، ۱۹۸۹، ص ۲۰۲)

هنرمند نیاز به تفریح دارد، و این نیاز بخشی از کار اوست. باید همیشه دفترچه‌ای با خود بردارد و یاد بگیرد

هر چیزی را که می‌بیند با طرح‌هایی سریع و دقیق ثبت کند. باید دفترچه‌اش را در خانه بگذارد، و با مسئلهٔ دشوار یادآوری آنچه دیده است روبه‌رو شود، آنقدر که بتواند بعداً آن را بکشد (کمپ، ۱۹۸۹، ص ۱۹۹). باید متوجه همه چیز در پیرامونش باشد. آلبرتی گفته بود «طبیعت خود گویی در نقاشی شاد می‌شود چون در نقاشی چهره‌های تراشیده از مرمر، اغلب قنطورس‌ها و چهره‌های شاهان ریش‌دار با موهای مجعد را نقش می‌کند» (آلبرتی، ۱۹۶۶، ص ۶۷). ولی لئوناردو نقاش را تشویق می‌کند که بارها مکث کند و به ذره‌ذرهٔ دیوارهای قدیمی، خاکسترها، ابرها و گودال‌های گل نگاه کند، «که در آنها، اگر نیک بنگری، واقعاً اندیشه‌های حیرت‌آوری می‌یابی» (مک‌ماهون، ۱۹۵۶، ش ۷۶). این بار نیز هنر در هر لحظه سرگردان ساکن می‌شود و آن را می‌رهاند؛ در کم‌اهمیت‌ترین گوشه‌های دنیا سکنا می‌گزیند؛ آنقدر به انضباط ذهنی کامل و خویشتندارانه نیاز دارد که بتواند خودش را حتی در بی‌نظامی هم تغذیه کند.

در کل، نقاشان باید منزوی باشند. چنینو به شاگردانش نصیحت کرده بود برای نقاشی کشیدن تنها بیرون بروند، یا فقط «با همراهی کسی که دوست دارد مثل شما عمل کند، نه این‌که بخواهد مزاحم‌تان باشد» (چنینی ۱۹۶۰، ص ۱۶). لئوناردو این فکر را با تأکیدی خاص می‌پروراند:

> وقتی تنهایی، کاملاً به خودت تعلق داری. وقتی فقط با یک همراهی، فقط به نیمی از خودت تعلق داری و در مزاحمتِ بیشتر او، به نسبت کمتر به خودت تعلق داری؛ و با همراهانِ بیشتر دچار همان مشکل می‌شوی. اگر باید بگویی «من راه خودم را می‌روم و جدا می‌شوم ــ بهتر است بتوانی به اَشکال اشیاء طبیعی بیندیشی»، آن وقت من می‌گویم این می‌تواند برایت زیان‌بار باشد چون معمولاً نخواهی توانست گوشت را از یاوه‌گویی‌شان بسته نگه داری؛ چون نمی‌توانی به دو ارباب خدمت کنی، نقش همراه را بد انجام خواهی داد و حتی پیامد بدتری برای تمرین ذهنی هنرت خواهد داشت. و اگر بگویی آنقدر دور می‌شوم که حرف‌هایشان را نشنوم تا مزاحمتی برایم به‌وجود نیاورند، من به سهم خودم می‌گویم باید دیوانه باشی. ولی مراقب باش: با این کار، دست‌کم تنها خواهی بود (کمپ، ۱۹۹۵، ص ۲۰۵).

بار دیگر، به نظر می‌رسد لئوناردو حساس‌تر و نیز بی‌رحم‌تر از نظریه‌پردازان قبلی است. با این‌که جملاتش یادآور روحیهٔ پهلوانان باستان، مانند [پوبلیوس کورنلیوس] سیپیو [آفریکانوس]، است که می‌گفت «هیچ‌گاه به‌اندازهٔ زمانی که تنها بود، تنها نبود»، او هم نشان می‌دهد که راه‌هایی طولانی پیموده است تا با دیگران کار کند. علی‌رغم اطمینان خاطرش، انزوایش را عمیقاً حس می‌کند.

لئوناردو در گفتهٔ دیگری، نقاشی به‌همراه دیگران را توصیه می‌کند، ولی صرفاً به‌عنوان راهی برای استفاده از نیروی رقابتی به شکلی زاینده:

> برای نقاشی با دیگران بهتر آن است که بنا به دلایل زیادی به شیوهٔ خود کار کنی. نخست آن‌که شرمنده خواهی شد که در زمرهٔ تصویرکنندگان آورده شوی اگر کارت ناکافی باشد، و این خفّت باید تو را به تمرین سودمند وادارد. دوم آن‌که رشک سالم باعث می‌شود به یکی از کسانی تبدیل شوی که ستوده‌تر از تو هستند ــ چون ستایش دیگران تو را تحریک خواهد کرد. دلیل دیگر آن است که چیزی از نقاشی‌های آنهایی که بهتر از تو هستند یاد می‌گیری، و اگر بهتر از آنها شوی، امتیازِ نشان دادن انزجارت

از نقایص‌شان را داری و ستایش دیگران فضیلت تو را تقویت خواهد کرد (کمپ، ۱۹۸۱، ص ۲۰۵).

همان‌گونه که در سخنان لئوناردو دربارهٔ نقد می‌بینیم، او موافق استفادهٔ حساب‌شده از دیگر افراد است؛ این رفتار آکادمیک مزورانه فقط یکی از نمونه‌های گویای انزوای اوست. حتی اوقات استراحت هم ــ که فرصتی است برای تفریح با هم‌شاگردی‌ها ــ باید به منفعت‌طلبی تبدیل شود: «ای تصویرگر! وقتی می‌خواهی در بازی‌ها به آرامش رسی، باید همیشه کارهایی انجام دهی که برای حرفه‌ات فایده داشته باشد» (کمپ ۱۹۸۹، ص ۲۰۸). سپس نوعی بازی را برای تقویت توانایی محاسبه اندازهٔ اشیاء دور توصیف می‌کند.

ترکیب پیچیدهٔ مهارت‌ها، و تعادل نیروهای روانی ژرف‌تر، که نقاشی نیاز دارد، به‌اجمال در یک گفته بیان شده است. لئوناردو در آنجا بار دیگر به استعارهٔ مورد علاقه‌اش بازمی‌گردد: «نقاش باید همراهان خودش را حفظ کند و دربارهٔ آنچه می‌بیند، بیندیشد. باید با خودش بحث کند و عالی‌ترین بخش‌های انواع چیزهایی را که می‌بیند، برگزیند. باید مانند آینه‌ای باشد که به رنگ‌های بسیاری که جلویش قرار می‌گیرند درمی‌آید و با این کار، گویی ماهیت دومی خواهد داشت» (کمپ، ۱۹۸۹، ص ۲۰۲).

نقاش باید به همه چیز نگاه کند؛ باید همه چیز را جذب کند؛ ولی باید انزوای سخت و خودآگاهانه‌اش را حفظ کند. برای تمام وقتی که برای طبیعت می‌گذارد، باید انضباطی را به اجرا گذارد که کاملاً غیرطبیعی است. باید به‌نحوی موفق شود هم مثل آینه منفعل باشد و هم در عین حال آفریننده. میل به ماهیت دوم فشارهای دوران پیشاصنعتی را، که حتی ممکن است در این روند پنهان بمانند، ثبت می‌کند. چنین گفته‌ای لایهٔ زیرینِ ظاهراً آرمان علمی نقاشی را عیان می‌کند ــ کاری روان‌شناختی که هنرمندان هم باید انجام دهند و به‌طریقی انجام داده‌اند. این کارِ دیگری که چندان مشخص نیست، و علمی بودن به آن بستگی دارد، برخلاف عناصر به‌خصوص علمی خود این آرمان، همچنان جزء ضروری هنر باقی مانده است.

توجه لئوناردو به عینیت بخشیدن به خود، در شرح او بر اقداماتی که یک نقاش باید انجام دهد تا از بازآفرینی ویژگی‌های خودش در پیکره‌هایی که می‌کشد و تکرار مکرر همان پیکره بپرهیزد، به نهایت افراط می‌رسد. چنینو چنینی نشان داده است که هنرمند، احتمالاً به‌عنوان کمک به بازنمایی طبیعت‌گرایانهٔ آناتومی، چطور ممکن است قالبی از بدن خودش بسازد (چنینی، ۱۹۶۰، ص ۱۲۹). استفادهٔ نادرست از چنین قالب‌هایی ممکن است به «عیبی» کمک کند که گویی لئوناردو همه جا در اطرافش می‌بیند:

> نقاش باید پیکره‌اش را طبق قواعد بدن طبیعی بسازد که معمولاً آن را دارای تناسبات درست می‌دانند. به علاوه، باید خودش اندازه‌گیری کند تا ببیند شخص خودش کجا ــ خیلی یا کمی ــ با تناسبات یادشده تفاوت دارد. با این اطلاعات، باید در پیکره‌هایی که می‌کشد، سخت از گرفتار شدن در همان نقایصی که در شخص خودش می‌یابد، بپرهیزد. به هوش باش که باید با تمام نیرو در برابر این عیب بجنگی، چون این یک ناکامی است که با داوری متولد می‌شود، زیرا روح ــ دلدار بدن ــ داوری‌ات را انجام می‌دهد و طبیعتاً این دلدار از کارهای مشابهی که موافق بدنش می‌آفریند، خوشحال می‌شود و از این رو هیچ زشتی وجود ندارد که دلباخته‌ای پیدا نکند، مگر هیولا باشد. پس به یاد داشته باش که نقایصی را که در بدن خودت وجود دارد بشناسی و درنتیجه مواظب آن نقایص در پیکره‌هایی که می‌کشی باش. (پِدرِتّی، ۱۹۶۴، صص ۴-۵۳).

مارتین کِمپ در مقاله‌ای در باب این گفته، و گفته‌های دیگری نظیر آن، نشان می‌دهد که لئوناردو چگونه تعبیر ارسطو از روح را به‌مثابه اصل سازندهٔ بدن، یعنی نیرویی که واقعاً به بدن شکل می‌دهد، اقتباس می‌کند تا توضیح دهد چرا همهٔ محصولات روح یک هنرمند شبیه یکدیگر می‌شوند (کمپ، ۱۹۷۶). نقاش در تلاش برای بازنمایی صادقانهٔ دنیا، باید در مقابل همان استعدادهایی عمل کند که ادراکش از دنیا را مشروط می‌سازند؛ در عمیق‌ترین سطح، باید در مقابل خودش عمل کند. نقاشی اساساً اثر خودانتقادی، خودپیرایی و تهذیب است و برای رسیدن به هویتی والاتر، کامل‌تر و عینی‌تر، نیازمند تلاش برای تعالی بخشیدن به ماهیت مشروط و منحصربه‌فردِ هویت فردی است.

اگر توجه لئوناردو به بعضی موضوعات به فشارهای اقتصادی مربوط باشد، آنگاه علاقه‌اش به عینیت بخشیدن به خودش و تکامل عادت‌های ذهنی‌اش را نیز باید در بافتی بزرگ‌تر به‌عنوان نمونه‌ای از پالایش فنون انضباط اجتماعی ــ به‌ویژه جاافتادن نیروهای اجباری برای افراد ــ که خصیصهٔ فرهنگ مدرن آغازین است، بدانیم. تلاش او برای تعریف کردن نقاشی به صورت علم، به‌مثابه عملکردی که خوداندیشانه و نیز فراگیر است ــ و به‌مثابه عملی که نیازمند یک گرایش ذهنی آرمانی به دنیاست ــ در ساخت این ذهنیت خودمختار، در شکل آرمانی‌اش که آن را مدرن می‌شناسیم، لحظهٔ مهمی است. این‌که هنر به جایگاهی برای نظری شدن چنین ذهنیتی تبدیل می‌شود حاکی از نقشی است که هنر در فرهنگ مدرن ایفا می‌کند. کار هنرمند ذاتاً بازسازی ذهنیت به شکل آرمانی آن است.

شاید فکر کنیم این تعریف مجدد از هنر نشانگر لحظهٔ بحران در ذهنیت است، یعنی لحظه‌ای که حس می‌شود نوع ساده‌تر و غریزی‌تری از فردیت کهنه می‌شود و برای مقابله با زندگی نوین ناکارآمد می‌گردد. شاید یکی از مهم‌ترین چیزهایی که نوشته‌های لئوناردو باید به ما بگوید این است که رنسانس عصر بزرگ فردیت‌گرایی نبوده است، بلکه لحظه‌ای بوده است که فردیت پیوسته مشکل‌آفرین شد و در نتیجه نیاز پیدا کرد تا به صورتی آرمانی تعریف شود؛ این زمانی است که اساساً نظری شد. لازم نیست فرض کنیم همه این بحران را تجربه کرده، یا اثراتش را به یک اندازه حس کرده‌اند ... با این‌که ممکن است حس کرده باشیم حتی ذهنیت آرمانی هم کهنه شده است، و فردیت ما فقط موقتی است، بعضی شیوه‌های بودن بهتر از شیوه‌های دیگرند، و ما همچنان از هنر انتظار داریم ما را در گزینش آنها یاری دهد. در واقع لئوناردو باعث می‌شود دریابیم ذهنیت خودمان چقدر کارایی دارد. شاید پذیرندگی ما در برابر هنر رنسانس واقعاً ریشه در این حس ما داشته باشد که پیشه‌ورانی که آن را آفریده‌اند، دست به کاری زده‌اند که ما هنوز درگیرش هستیم.

اگر هنر شیوهٔ نظری کردن خودمان است، اگر اثری که هنر می‌سازد اساساً نظری است، آنگاه نظریه بسط مستقیم آن اثر است و ابزاری که هنر از طریق آن چیزی را می‌فهمد جزء اساسی خود هنر است. شک نیست که هنر در رنسانس نظری‌تر می‌شود؛ یعنی به‌نحوی اساساً نظری می‌شود: درست مثل مورد ذهنیت، شاید این تحول هم نشانگر یک بحران و خاص بحران مدرن باشد. هنر شکل عوض کرد چون طیف گسترده‌ای از امکانات پیش رویش باز شد و در عین حال تحت فشار نیروهای اقتصادی جدید قرار گرفت. این بار نیز لازم نیست فرض کنیم که همهٔ هنرمندان دقیقاً یکسان از این وضعیت تأثیر پذیرفتند، به یک اندازه از آن آگاهی داشتند، یا به یک اندازه برای واکنش نشان دادن به آن مجهز بودند؛ دقت، شدت و آرزومندی در نوشته‌های لئوناردو، که غیرقابل

مقایسه با آثار دیگر نظریه‌پردازان رنسانس نیست، از این می‌گوید که کسانی که در چنین وضعیتی قرار داشتند، به آن حس نیاز می‌کردند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. تفسیرهای بزرگ معاصر از نظریهٔ هنر لئوناردو که بر عناصر علمی آن تأکید می‌کنند عبارت‌اند از: تفسیر گمبریچ، آثار مختلف کِمپ و کتاب فاراگو. در مورد نقل قول‌هایی از نوشته‌های لئوناردو، ترجمهٔ م. کِمپ و م. واکر (۱۹۸۹) را ترجیح داده‌ام ولی چون گلچین است، از ترجمه‌های قدیمی‌تر ریکتر (۱۹۷۰)، مک‌ماهون (۱۹۵۶) و پِدرِتّی (۱۹۶۴) هم استفاده کرده‌ام. فقط در چند مورد تغییراتی در این ترجمه‌ها داده‌ام.

۲. در مورد شرایط اقتصادی اجرای سریع در نقاشی ونیزی، ر.ک. مقاله‌های نیکُلز (۱۹۹۴ و ۱۹۹۶).

۳. برای مثال، تاریخ‌نگار فرانسوی، اتن دو مدیسی (هِلِر، ۱۹۹۶، صص ۳-۳۲)، که در میانهٔ سدهٔ شانزدهم می‌نویسد، جماعتی از افراد بیکار را توصیف می‌کند که در میدان لو پو (Le Puy) جمع شده‌اند و منتظرند برای کارهای پست مختلف به کار گرفته شوند. شرح او معلوم می‌کند که این جماعت هم شامل مهاجران تنگدست روستاهای اطراف می‌شود و هم پیشه‌وران تهیدست خود شهر که شرایط آنها را مجبور کرده کسب خودشان را رها کنند. جالب‌تر از همه این‌که با توجه به پیشرفت فرهنگسراهای هنر تقریباً در همان دوران، او به‌کنایه این گروه را کولاژ، «پر از حرف و قصه‌گویی بیهوده، و شاید سرگرم‌کننده» توصیف می‌کند و یادآور می‌شود که سپس آنها انجمن اخوتی برای خودشان تشکیل دادند.

۴. در مورد این وضعیت که در کل بر اروپا تأثیر گذاشت، ر.ک. هاپرت، ۱۹۹۸، صص ۱۱-۱۰۹. مطالعاتی که به فرانسه اختصاص یافته عبارت است از مطالعات دیویس (۱۹۶۶ و ۱۹۷۵)، فار (۱۹۸۸)، هلر (۱۹۹۶) و تروآنت (۱۹۹۴). در مورد «دگرگونی اندک‌سالاریِ» یک دسته از ایتالیایی‌ها، ر.ک. پونی، ۱۹۸۹، صص ۲-۸۱؛ در مورد پیچیدگی شرایط ایتالیا در کل، ر.ک. مقاله‌های جمع‌آوری شده توسط گوئِنزی و دیگران، ۱۹۹۸.

۵. بهترین معرفی تاریخ آغازین فرهنگسراها هنوز کتاب پوسنِر (۱۹۴۰) است؛ مقالهٔ دِمپسی (۱۹۸۰) شرایط شکل‌گیری دو فرهنگسرای مهم را به‌طور تطبیقی بررسی می‌کند. کتاب روسی (۱۹۸۰) تلاشی است برای بررسی ظهور فرهنگ‌سراها در بافتی اقتصادی ـ تاریخی؛ اگرچه دیدگاه مارکسیستی متعارفش آن را محدود می‌کند. چون توجه اندیشمندان بیشتر به فلورانس و بولونیا بوده، مقالهٔ روسی (۱۹۸۴) در باب آکادمی سان‌لوکا در رم جالب توجه است.

این مقاله به مارتین کِمپ تقدیم شده است.

* edliW nyloraC dna htimS luaP ni ,"icniV ad odranoeL fo sesicrexE lautiripS ehT" ,smailliW treboR (eds.), ***A Companion to Art Theory,*** Blackwell Publishing, pp. 75-87, (2002).

کتابنامه

Alberti, L.B. *On Painting,* trans. and ed. by J. Spencer, Yale University Press, (1966).

Cennini, C. *The Craftsman's Handbook,* trans. by D.V. Thompson, New York, (1954).

Davis, N.Z. "A trade union in sixteenth-century France," *The Economic History Review,* 19, pp. 48-69, (1966); also in her *Society and Culture in Early Modern France,* Stanford University Press, (1975).

Dempsey, C. "Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the later sixteenth century," *Art Bulletin,* 57, 552-69, (1980).

Farago, C. *Leonardo da Vinci's* Paragone: *A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the* Codex Urbinas, Leiden, Brill, (1992).

Farr, J.R. *Hands of Honor: Artisans and their World in Dijon, 1550-1650,* Cornell University Press, (1988).

Gombrich, E.H. *The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance,* Phaidon, (1976).

Guenzi, A., Massa, P., and Piolacaselli, F. (eds) *Guilds, Markets and Work Regulations in Italy, 16th-19th*

Centuries, Aldershot, Ashgate, (1998).

Heller, H. *Labor, Science, and Technology in France, 1500-1620,* Cambridge University Press, (1996).

Huppert, G. *After the Black Death: A Social History of Early Modern Europe,* 2nd edn, Indiana University Press, (1998).

Kemp, M. "'Ogni dipintore dipinge se': A Neoplatonic echo in Leonardo's art theory?" in C. Clough, (ed.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller,* Manchester Unversity Press, pp. 311-23, (1976).

Kemp, M. *Leonardo da Vinci: the Marvellous Works of Nature and Man,* Harvard University Press, (1981).

Kepm, M. (ed.) *Leonardo on Painting,* trans. by M. Kemp and M. Walker, Yale University Press, (1989).

McMahon, A.p. *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270) By Leonardo da Vinci,* Princeton University Press, (1956).

Nichols, T. "Tintoretto's poverty," in F. Ames-Lewis, (ed.), *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting,* University of London, (1994).

Nichols, T. "Tintoretto, *preslezza,* and the *poligrafi:* a study in the literary and visual culture of Cinquecento Venice," *Renaissance Studies,* 10, 72-90, (1996).

Pedretti, C. *Leonardo da Vinci on Painting: A Lost Book (Libro A),* University of California press, (1964).

Pevsner, N. *Academies of Art Past and Present,* Macmillan, (1940).

Poni C. "Norms and disputes: The shoemakers' guild in eighteenth-century Bologna," *Past and Present,* 123, 80-108, (1989).

Richter, J.P. (ed.) *The Literary Works of Leonardo da Vinci,* 3rd ed., Phaidon, (1970). (also available in an edition with commentary by C. Pedretti, University of California Press, 1977).

Rossi, S. *Dalle Botteghe alle Accademie: Realtà sociale e Teorie Artistiche a Firenze dal XIV al XVI Secolo,* Milan, Feltrinelli, (1980).

Rossi, S. "La Compagnia di San Luca nel Cinquecento e la sua evoluzione in Accademia," *Ricerche per la Storia Religiosa di Roma,* 5, 367-94, (1984).

Truant, C.M. *The Rites of Labor: Brotherhoods of Compagnonnage in Old and New Regime France,* Cornell University Press, (1994).

Vasari, G. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects,* trans. by G. de Vere, New York, Abrams, (1979).

Williams, R. "The vocation of the artist as seen by Giovanni Battista Armenini," *Art History,* 18, 518-36, (1995).