Paragone: Leonardo da Vinci, the Science of Painting, and the Emergence of Modern Philosophy of Art

Published: 23 Sep 2026

Hassan Bolkhari Ghehi (Editor-in-Chief) iD
Professor, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2026.108254

Editoral

The philosophy and theory of art have always oscillated between the abstract reflections of philosophers and the lived experience of artists. Throughout the history of Western thought, art theory has generally been presented as the product of philosophers who themselves lacked direct experience in artistic creation. Historical evidence, however, suggests that many of the most significant theoretical developments in art originated from the minds and creative practices of artists themselves.

The Renaissance marks a decisive turning point in this transformation. During this period, the artist was elevated from the status of a skilled craftsman (*techne*) to that of an intellectual, a theorist, and a creative thinker. Through a close reading of Leonardo da Vinci's *Paragone*, this essay seeks to demonstrate how Leonardo, perhaps for the first time, presented painting not merely as a manual craft but as a rational discipline possessing its own independent theoretical foundations—a discipline capable of generating the internal philosophy of art from within artistic practice itself.

A. Leonardo da Vinci and the Birth of an Internal Philosophy of Art

Leonardo da Vinci (1452–1519) is widely regarded as the archetypal "Renaissance Man." Beyond being one of history's greatest painters, he was an accomplished architect, sculptor, mathematician, engineer, and natural philosopher. In *Art Through the Ages*, Helen Gardner (1926) describes him in these words: "His mind and personality seem superhuman, while he himself remains an elusive and mysterious figure."

An equally remarkable testimony comes from Giorgio Vasari (d. 1574), whose *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects* constitutes the first comprehensive history of Western art—roughly contemporaneous, in its own cultural context, with Qāḍī Aḥmad Munshī's *Golestān-e Honar* in Safavid Iran. Vasari writes:

> The greatest gifts are often seen, in the course of nature, to be showered by celestial influences upon human beings; and sometimes, in a manner surpassing nature itself, beauty, grace, and talent are united beyond measure in one single person. Whatever such a person turns his attention to becomes so divine that it clearly reveals itself as a gift bestowed by God rather than something acquired through human effort or art. All people recognized this truth in Leonardo da Vinci, who, besides his extraordinary physical beauty, possessed infinite grace in all his actions, and whose genius enabled him to solve the most difficult problems with effortless ease. (Vasari, 1912/1401 SH)

Vasari's testimony carries particular significance because he was Leonardo's near contemporary and thus provides a firsthand account of the artist's extraordinary reputation. Yet one of the most remarkable aspects of Leonardo's legacy lies elsewhere. At a time when artists were generally regarded as practitioners of manual skill rather than authors of theoretical discourse, Leonardo produced an extraordinary body of writings devoted to the theory of art.

These manuscripts announce the emergence of a philosophy arising from within artistic practice itself. They embody a rare harmony between artistic creation and theoretical reflection, revealing the unity of practice and thought within the intellectual world of this great Renaissance master. For this reason, Leonardo's writings may be regarded as among the earliest attempts in Western art history to formulate a philosophy of art originating not outside artistic practice but from the very experience of artistic creation—a philosophy born from the artist's own reflection upon the nature of art rather than from the speculations of philosophers alone.

It is precisely for this reason that Lionello Venturi, in *History of Art Criticism* (1936), objects to the tendency of histories of aesthetics to overlook figures such as Alberti and Leonardo while searching exclusively among philosophers for the foundations of aesthetic thought: "Alberti and Leonardo produced the most important artistic theories of the Renaissance, yet histories of aesthetics and philosophy assign them only a negligible place."

Venturi—whose assessment is echoed by Władysław Tatarkiewicz in History of Aesthetics, where Leonardo is likewise recognized as a major theorist of art—continues:

> The originality of Alberti's and Leonardo's aesthetics lies in the new definition they offered of art—a definition fundamentally different from both Aristotle's conception of art as imitation of nature and Plotinus' understanding of art as

Citation: Bolkhari Ghahi, Hassan. (2026). Paragone: Leonardo da Vinci, the science of painting, and the emergence of modern philosophy of art. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, *31*(3), 5-10. (In Persian)

© Authors retain full copyright and publishing rights. Publisher: University of Tehran Press.

divine illumination. For them, the artist does not dissolve into God; rather, he becomes a creator who understands nature according to the principles of the human mind instead of merely imitating it. Through painting, the artist demonstrates his knowledge of nature by means of manual activity. Art therefore claims both the task of scientific knowledge and the status of an intellectual enterprise. Since nature has replaced God as the object of art, the human mind likewise replaces God as the source of art. No comparable theory can be found in Renaissance poetry, for poetry was never assigned the same scientific function as painting.

I share Venturi's conviction that a substantial part of the philosophy of art resides in the thought and creative practice of artists themselves. This mode of reflection deserves to be articulated, for it provides the most authentic mirror of artistic creation. Such an approach undoubtedly comes closer to the truth of art than theories formulated by philosophers who remain detached from the lived reality of artistic practice.

B. *Paragone*: Painting as a Science

Paragone, one of the most important theoretical texts of the Renaissance, is the title of the opening chapter of Leonardo da Vinci's *Treatise on Painting*, although it has also been published independently. A Persian translation of the text appeared under the title *Paragone: A Comparison of the Arts* (1817/1398 SH). The central concern of this work is Leonardo's effort to demonstrate the scientific status of painting—or, more precisely, its rational and intellectual character. As he famously declares, "Painting is a mental thing (*cosa mentale*) and an intellectual activity." Michelangelo expressed a remarkably similar view when he stated: "One paints with the mind, not with the hands."

The Italian word *Paragone* originally referred to the touchstone used to test the purity of gold. Like many technical and scholarly terms of Renaissance Europe, its deeper linguistic roots may be traced to Greek. While the Renaissance usage primarily conveys the idea of "comparison," it also preserves the older metaphor of a criterion or touchstone by which value is assessed. This dual meaning is particularly appropriate in Leonardo's text, for his purpose is not merely to compare the arts but to present painting itself as the criterion by which the true excellence of the other arts may be measured. It is therefore plausible that nineteenth-century editors, including Guglielmo Manzi, deliberately retained the title *Paragone* in order to evoke both meanings simultaneously: comparison and touchstone.

In its present form, *Paragone* consists of twenty-eight brief notes, all directed toward a single objective: demonstrating that painting is a genuine science. Leonardo opens the work with the fundamental question: "Is painting a science or not?" He immediately answers this question by constructing a concise yet profound argument based upon the geometrical principles of point, line, and plane: "The first principle of the science of painting is the point; the second, the line; the third, the surface; and the fourth, the body clothed by that surface."

This seemingly elementary sequence reveals Leonardo's conviction that painting rests upon demonstrable rational principles rather than manual dexterity alone. His profound mastery of geometry, mathematics, optics, and the science of vision—including theories concerning visual rays and the processes of perception—enabled him to establish painting upon scientific foundations. His conception of pictorial knowledge is inseparable from the mathematical ordering of visible reality.

Leonardo's scientific outlook becomes even clearer in the second note, where he compares poetry and painting:

> The relation between imagination and reality is like that between shadow and substance; such is also the relation between poetry and painting. Poetry employs words to evoke things within the imagination, whereas painting presents things directly to the eye, so that they appear almost as if they were truly present.

Here Leonardo advances an epistemological argument rather than merely an aesthetic preference. Painting enjoys superiority because vision provides a more immediate and reliable mode of knowledge than verbal description. Images communicate through direct perception, whereas poetry depends upon the mediation of language and the constructive power of imagination.

Leonardo's encyclopedic command of the sciences of his age is particularly evident in the sixth note, devoted to the scope of painting as a science—a theme that recurs throughout *Paragone*. He writes:

> The science of painting embraces all the colours of surfaces, the forms of bodies clothed by those surfaces, and the varying degrees of diminution corresponding to the increasing distance of objects. This science is the mother of perspective, that is, of the science of visual lines. Perspective itself consists of three parts...

These remarks demonstrate that, already in the late fifteenth century, Leonardo regarded painting as a comprehensive scientific discipline grounded in mathematics, optics, geometry, and the laws governing visual perception. Perspective is therefore not merely a technical device but the rational structure that makes pictorial knowledge possible.

Leonardo continues this argument in the seventh note, entitled "The Most Useful of the Sciences." Here he invokes the Aristotelian concept of common sense (*sensus communis*), one of the central notions of *De Anima*. More importantly, he characterizes painting as a noble science whose highest utility lies in making the sacred present before human beings. He writes:

> When the veil covering a sacred image is drawn aside, the multitude gathered there immediately falls to the ground in reverence before the painting. They pray before the one represented in it, asking for the restoration of their health and for eternal salvation, as though the divine figure were truly living and present before their eyes.

For Leonardo, therefore, painting is not merely an instrument of representation. It possesses the extraordinary capacity to render absent realities present. Through the painted image, what is physically absent acquires an experiential presence capable of

transforming the viewer's consciousness.

Leonardo's observation inevitably recalls Martin Heidegger's celebrated discussion of the work of art in *The Origin of the Work of Art*. Heidegger writes:

> It is by virtue of the temple that the god is present in the temple... In the work, a bringing-forth occurs through which beings emerge from concealedness into presence. For this reason, the Greek word *techne* signifies not mere craftsmanship but a mode of revealing.

Whether Heidegger was directly influenced by Leonardo's *Paragone* cannot be established; no documentary evidence supports such a claim. Nevertheless, the affinity between Leonardo's understanding of painting as making the sacred present and Heidegger's conception of the artwork as a site of unconcealment (*aletheia*) is striking. Both thinkers understand the work of art not as a passive representation but as an event through which reality manifests itself. This intellectual convergence, even in the absence of demonstrable historical influence, offers a promising avenue for future research in the philosophy of art.

C. Concluding Remarks

The opening editorial of an academic journal should awaken the reader's curiosity and inspire further inquiry. For this reason, I shall conclude this introductory reflection here and invite readers to engage directly with Leonardo da Vinci's *Paragone*.

The purpose of this brief essay has been not only to introduce one of the Renaissance's most significant theoretical texts, but also to emphasize a broader intellectual point: *Paragone* is far more than a treatise defending the superiority of painting. It represents one of the earliest and most ambitious attempts to establish an internal philosophy of art—a philosophy that emerges from the lived experience of artistic creation rather than from external philosophical speculation.

Leonardo's central achievement lies in redefining painting as a mode of knowledge. He rejects the view that painting is merely a manual craft or technical skill and instead presents it as a rational, scientific, and cognitive discipline grounded in mathematics, geometry, optics, and the laws of visual perception. In Leonardo's thought, artistic practice and intellectual inquiry become inseparable; the painter is not simply an artisan but an investigator of nature whose work constitutes a genuine form of knowledge.

From this perspective, Leonardo da Vinci deserves to be regarded not only as one of history's greatest artists but also as one of the earliest modern theorists of the philosophy of art—even if, as Lionello Venturi lamented, the history of aesthetics has largely neglected his contribution. His writings demonstrate that art theory need not originate exclusively from philosophers; it can arise from the artist's own reflective engagement with the creative process.

In the next issue of this journal, I shall continue this discussion by examining Leonardo's comparison of painting with music and sculpture, again drawing upon *Paragone*, in order to further illuminate his understanding of the hierarchy and distinctive capacities of the arts.

Keywords: art theory, Leonardo da Vinci, paragone, Renaissance philosophy of art, scientific nature of painting

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۵

پاراگونه: داوینچی و ظهور فلسفه هنر مدرن (علم و نقاشی)

تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۱

حسن بلخاری قهی (سردبیر)
استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2026.108254

سرمقاله

فلسفه و نظریهٔ هنر، همواره در مرز میان «تفکر انتزاعی فیلسوفان» و «تجربهٔ زیستهٔ هنرمندان» در نوسان بوده است. در تاریخ اندیشهٔ غربی، نظریهٔ هنر غالباً بازتاب آرای فیلسوفانی معرفی‌شده که خود فاقد تجربهٔ آفرینش هنری بودند اما شواهد تاریخی بیانگر آن است که بخش مهمی از بارزترین تحولات نظری هنر از جان و جهان خود هنرمندان برخاسته است. دورهٔ رنسانس نقطهٔ عطف این دگرگونی است؛ عصری که در آن، هنرمند از مقام یک کارگر مهارت‌ورز (تخنه)[۱] به مرتبهٔ یک متفکر، صاحب‌نظر و آفریننده تعالی می‌یابد. این سخن می‌کوشد با خوانش اثر برجستهٔ لئوناردو داوینچی[۲]، یعنی *پاراگونه*[۳] نشان دهد که چگونه داوینچی برای نخستین‌بار نقاشی را نه صرفاً یک مهارت، که دانشی عقلانی با مبانی نظری خاص آن معرفی می‌کند؛ دانشی که قادر است فلسفهٔ درونی هنر را از دل ذات هنر پدید آورد.

الف) لئوناردو داوینچی (۱۴۵۲–۱۵۱۹م.) را کهن‌الگوی «انسان رنسانس»[۴] می‌دانند؛ نقاش بزرگ و هنرمند همه‌چیزدانی که علاوه بر نقاشی، در معماری، مجسمه‌سازی، ریاضیات و هندسهٔ زمانهٔ خود صاحب‌نظر بود. هلن گاردنر[۵] (۱۹۲۶)در کتاب *هنر در گذر زمان*[۶] دربارهٔ او می‌نویسد: «ذهن و شخصیت او فوق‌بشری به نظر می‌رسد، درحالی‌که خودش مردی مرموز و دور از دسترس است.» همچنین جورجو وازاری[۷] (متوفی ۱۵۷۴م.) که با نگارش کتاب *زندگی هنرمندان*[۸] نخستین تاریخ هنر غرب را نوشت(تقریباً هم‌زمان با *گلستان هنر* قاضی احمد منشی در ایران) دربارهٔ او می‌گوید؛

> *بزرگ‌ترین موهبت‌ها گاه به‌وسیلهٔ تأثیرات آسمانی بر آدمیان فرومی‌بارد و گاهی فراتر از طبیعت، زیبایی و استعداد بی‌هیچ‌اندازه‌ای در وجود یک انسان گرد می‌آید؛ به‌گونه‌ای که هر عمل او چنان رنگ‌وبوی الهی دارد که آشکارا نشان می‌دهد موهبتی است عطاشده از جانب خداوند، نه چیزی به‌دست‌آمده از راه هنر و کوشش بشری. همهٔ مردم این حقیقت را در لئوناردو داوینچی دیدند؛ کسی که افزون بر زیبایی جسمانی، در تمام رفتار خود از لطفی بی‌پایان برخوردار بود و نبوغش چنان رو به کمال داشت که هر مسئلهٔ دشواری را به‌آسانی حل می‌کرد.* (وازاری، جورجو، ۱۴۰۱/۱۹۱۲)

در این میان، سخن وازاری اهمیت بیشتری دارد؛ زیرا او هم‌عصر لئوناردو بوده و روایتی بی‌واسطه از شهرت و عظمت او ارائه می‌دهد؛ اما یکی از شگفت‌آورترین ابعاد کار داوینچی در روزگاری که هنرمندان بیشتر «اهل عمل و مهارت» بودند تا «اهل‌قلم و نظریه»، دست‌نوشته‌های گران‌سنگ او در باب نظریهٔ هنر است. این آثار هم ظهور فلسفه‌ای برآمده از درون خودِ هنر را نوید می‌دهد و هم نمایانگر تلائم نظریه و هنر یا اثر و نظر در جان و جهان این متفکر–هنرمند بزرگ رنسانس است. ازاین‌رو می‌توان این دست‌نوشته‌ها را نخستین کوشش‌های تاریخ هنر غرب برای ظهور فلسفه‌ای دانست که نه از بیرون هنر، بلکه از متن تجربهٔ آفرینش هنری سر برمی‌آورد؛ فلسفه‌ای که محصول تأمل خود هنرمند درباره ماهیت هنر است، نه صرفاً تأمل فیلسوفان درباره آن.

از همین روست که لیونلو ونتوری[۹] (۱۳۹۲/۱۹۳۶) در کتاب *تاریخ نقد هنر*[۱۰] معترض می‌شود که چرا تاریخ فلسفهٔ هنر، امثال داوینچی را نادیده می‌گیرد و نظریه‌های هنری را صرفاً نزد فیلسوفان می‌جوید: «آلبرتی و داوینچی مهم‌ترین نظریات هنری رنسانس را نوشتند، اما در تاریخ زیبایی‌شناسی و فلسفه، اهمیت ناچیزی به آن‌ها داده می‌شود.» ونتوری دربارهٔ اثرگذاری داوینچی – که تاتارکیویچ[۱۱] (۱۳۹۸/۱۹۷۰) نیز در کتاب *تاریخ زیبایی‌شناسی*[۱۲] بر نظریه‌پردازبودن او تأکید دارد– می‌نویسد؛

> *ارزش نوین زیبایی‌شناسی آلبرتی و لئوناردو در این است که تعاریفی تازه از هنر ارائه می‌دهند؛ تعاریفی متفاوت با «هنر به‌مثابه تقلید از طبیعت» (ارسطو) یا «هنر به‌مثابه اشراق الهی» (فلوطین). نزد آنان، هنرمند در خدا حل نمی‌شود، بلکه خود به آفریننده‌ای بدل می‌گردد که به‌جای تقلید صرف، مطابق اصول ذهن انسان به شناخت طبیعت می‌پردازد. هنرمند از طریق نقاشی، شناخت خود از طبیعت را با کار دست نشان می‌دهد... هنر برای خود هم وظیفهٔ*

استناد: بلخاری قهی، حسن. (۱۴۰۵). پاراگونه: داوینچی و ظهور فلسفه هنر مدرن(علم و نقاشی). نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۱(۳)، ۵–۱۰.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

شناخت علمی قائل است و هم خود را اصلی روشنفکرانه می‌داند. از آنجاکه طبیعت به‌مثابهٔ هدف هنر، جانشین خدا شده است، ذهن انسانی نیز همچون منشأ هنر، جانشین خدا می‌شود. اگر نظریه‌ای مشابه را نمی‌توان در اشعار رنسانس یافت، بدین علت است که به شعر و سخن همچون طرح و نگارگری، هدفی علمی داده نمی‌شود.

من نیز با ونتوری هم‌داستانم که بخش مهمی از فلسفهٔ هنر در اندیشه و عمل خودِ هنرمندان جاری است و این تفکر باید به زبان درآید تا آیینهٔ واقعیِ هنر باشد. این نگاه بی‌تردید به حقیقتِ هنر نزدیک‌تر است تا آرای فیلسوفانی که با روح و جان هنر بیگانه‌اند.

ب) *پاراگونه* (Paragone) به‌عنوان یکی از مهم‌ترین متون نظری رنسانس، نام فصل نخست رسالهٔ نقاشی[۱۳] داوینچی است که به‌صورت مستقل نیز به چاپ رسیده است. ترجمه‌ای از این اثر با عنوان *پاراگونه: مقایسهٔ هنرها* (۱۳۹۸/۱۸۱۷) در ایران در دسترس است. دغدغهٔ اصلی داوینچی در این متن، اثبات «علم‌بودن» نقاشی یا به تعبیر دیگر، عقلانی‌بودن آن است: «نقاشی امری ذهنی و فعالیتی عقلانی است.» این همان نگاهی است که میکل‌آنجلو نیز در همان دوران داشت: «من با ذهن خود نقاشی می‌کنم، نه با دست خود.»

واژهٔ *پاراگونه* در اصل از اصطلاح ایتالیایی *Paragone* به معنی «سنگ محک آزمایش طلا» گرفته شده است. ریشه این کلمه همچون بسیاری اصطلاحات علمی و آکادمیک غرب در زبان یونانی نهفته است. ریشه این واژه در یونان *para* به معنای در کنار یا پیرامون و *konan* به معنای تیز کردن آمده یا در اصل «سنگ تیز کننده» مفهومی که مبنای معنای آن در فرهنگ رنسانسی ایتالیا شد. در اثر داوینچی، هر چند مفهوم «مقایسهٔ هنرها» برجسته‌تر است، اما به نظر می‌رسد ناشرانی مانند گولیلمو مانتزی[۱۴] در سدهٔ نوزدهم که این عنوان را بر متن نهادند، به معنای «سنگ محک» نیز نظر داشته‌اند؛ چراکه داوینچی نقاشی را معیاری برای سنجش عیارِ دیگر هنرها می‌داند.

پاراگونه در شکل فعلی خود شامل ۲۸ یادداشت کوتاه است که محتوای اصلی آن‌ها اثباتِ علمی‌بودن نقاشی است. او یادداشت نخست را با پرسش «آیا نقاشی علم است یا نه؟» آغاز می‌کند و با بحثی کوتاه اما عمیق دربارهٔ نقطه، خط و سطح، پایهٔ علمی نقاشی را بنیاد می‌نهد. او اصول نقاشی را چنین برمی‌شمارد: «اصل نخست، نقطه است؛ اصل دوم، خط؛ سوم، سطح و چهارم، جسم پوشیده با سطح.» تسلط داوینچی بر هندسه و نظریه‌های نور و رؤیت (از جمله مباحث انطباع و شعاع که پیش‌تر در کتاب *معنا و مفهوم زیبایی در المناظر وَ تنقیح المناظر* (۱۴۰۰) به آن پرداخته‌ام) به او اجازه می‌دهد تا دانش‌واربودن نقاشی را اثبات کند.

او در یادداشت دوم به مقایسهٔ شعر و نقاشی می‌پردازد: «نسبت میان خیال و واقع، مانند نسبت سایه و جسم است؛ همین نسبت میان شعر و نقاشی نیز هست. شعر حروف را به کار می‌گیرد تا چیزها را در خیال آورد، اما نقاشی چیزها را چنان عرضه می‌دارد که چشم، تصاویر را گویی واقعی دریافت می‌کند.»

عالمیت داوینچی در باب علوم زمانه خویش در نوشتار ششم با بحث در باب گستره علم نقاشی آشکار می‌شود (و این اصراری است که در کل متن پاراگونه ظهور دارد: علم‌بودن نقاشی): «علم نقاشی همه رنگ‌های سطوح را در برمی‌گیرد و نیز اشکال اجسام پوشیده با آن سطوح را و نزدیکی و دوری اجسام را با درجات کوچک‌شدن خاص خودشان طبق درجات فاصله. این علم مادر پرسپکتیو[۱۵] است یعنی خطوط دیداری. پرسپکتیو سه جزء دارد...» کاملاً مشهود است که داوینچی در قرن پانزده میلادی جهد و سعی بلیغ در اثبات دانشوارگی نقاشی دارد و در این طریق از تمامی دانسته‌های علمی و فلسفی خود بهره می‌جوید زیرا در نوشتار هفتم با عنوان کارامدترین علم و مایه سودمندی‌اش، به حس مشترک[۱۶] اشاره می‌کند (از جمله مهم‌ترین مباحث ارسطو (۳۵۰ ق.م/۱۳۹۳) در کتاب *در باره نفس*) و مهم‌تر لئوناردو در این نوشته نقاشی را علمی بسیار شریف می‌داند که سودمندی‌اش در به حضور آوردن امر مقدس است؛

به‌وقت پرده‌برداری گروه بزرگی از مردم که آنجا گرد آمده‌اند بی‌درنگ به خاک می‌افتند و در برابر نقاشی نیایش می‌کنند و به درگاه کسی که در آن تصویر شده نماز می‌برند تا سلامت ازدست‌رفته را بازیابند و به رستگاری جاوید رسند چنان‌که گویی به چشم آنان چنین خدایی حی و حاضر است.

این کلام داوینچی یادآور سخن مارتین هایدگر[۱۷] (۱۳۹۶/۱۹۷۱) در سرآغاز کار هنری[۱۸] است؛

به‌واسطهٔ معبد، خدا در معبد حضور دارد... به سبب آنکه در کار وی هم در ساختن آثار و هم در ساختن ابزارها پدید آوردنی روی می‌دهد که ضمن آن موجود از دیدار نمایی به حضوری پیش تواند آمد و این‌همه در میان موجود به خودرسته‌ای برآمده روی می‌دهد. هنر را تخنه‌نامیدن به‌هیچ‌وجه به معنای چیره‌دستیِ محض نیست، بلکه این کنش از ذات ابداع معنا می‌گیرد.

آیا هایدگر در نظریهٔ «حضور» و کشف حجاب[۱۹] اثر هنری، نگاهی به *پاراگونه* داشته است؟ البته هیچ سندی در این باب وجود ندارد اما شباهت میان تلقی او از «حضور» اثر هنری و سخن داوینچی درباره حاضرساختن امر مقدس، بسیار جالب‌توجه و زمینه‌ای برای پژوهش‌های بعدی است.

ج) سخن اول یک نشریهٔ علمی باید شوق خواندن برانگیزد. ازاین‌رو، در طلیعهٔ شمارهٔ جدید نشریهٔ *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، به همین مقدار بسنده کرده و خوانندگان گرامی را به مطالعهٔ کتاب *پاراگونه* دعوت می‌کنم. هدفم از این یادداشت، علاوه بر معرفی اثر، تأکید بر این نکته بود که آثاری چون پاراگونه صرفاً رساله‌ای در دفاع از نقاشی نیست، بلکه یکی از نخستین کوشش‌های بزرگ برای تأسیس فلسفهٔ درونی هنر است؛ فلسفه‌ای که از متن تجربهٔ هنرمند برخاسته و هنر را نه صرفاً یک مهارت که امری عقلانی و معرفتی می‌داند. از این منظر، داوینچی نه‌فقط یک هنرمند بزرگ بلکه از نخستین نظریه‌پردازان مدرن فلسفهٔ هنر محسوب می‌شود هرچند به قول ونتوری تاریخ هنر غرب بدان بی‌اعتنایی کند. در شمارهٔ آینده به مقایسهٔ نقاشی با موسیقی و مجسمه‌سازی بر پایه همین اثر خواهم پرداخت. إن‌شاءالله

واژه‌های کلیدی: پاراگونه، علم‌بودن نقاشی، فلسفه هنر رنسانس، لئوناردو داوینچی، نظریه هنر

پی‌نوشت‌ها

1. Techne.
2. Leonardo da Vinci.
3. *Paragone*.
4. Renaissance.
5. Helen Gardner.
6. *Art through the Ages*.
7. Giorgio Vasari.
8. *Lives of the Artists*.
9. Lionello Venturi.
10. *History of Art Criticism*.
11. Władysław Tatarkiewicz.
12. History of Aesthetics.
13. Trattato della pittura.
14. Guglielmo Manzi.
15. Perspective.
16. Sensus communis.
17. Martin Heidegger.
18. *The Origin of the Work of Art*.
19. Aletheia.

References

Aristotle. (2014). *On the soul* [Dar bareh-ye nafs] (A. M. Davoudi, Trans.). Hekmat Publications. (Original work published ca. 350 BCE) (In Persian)

Bolkhari Ghehi, H. (2021). *The meaning and concept of beauty in Al-Manazir and Tanqih al-Manazir* [Ma'na va mafhum-e ziba'i dar Al-Manazir va Tanghih al-Manazir] (3rd ed.). Farhangestan-e Honar. (In Persian)

Da Vinci, L. (2019). *Paragone: Comparison of the arts* [Paragone: Moghayeseh-ye honarha] (V. Gholamipourfard, Trans.). Ketabsaray-e Nik. (Original work published 1817) (In Persian)

Gardner, H. (2016). *Art through the ages* [Honar dar gozar-e zaman] (M. T. Faramarzi, Trans.). Agah. (Original work published 1926) (In Persian)

Heidegger, M. (2017). *The origin of the work of art* [Saraghaz-e kar-e honari] (P. Zia-Shahabi, Trans.). Hermes. (Original work published 1935) (In Persian)

Tatarkiewicz, W. (2019). *History of aesthetics* [Tarikh-e zibashenasi] (Group of Translators, Trans.). Farhangestan-e Honar. (Original work published 1970) (In Persian)

Vasari, G. (2022). *Lives of the artists* [Zendegi-ye honarmandan] (S. Sepehri et al., Trans.). Elmi va Farhangi. (Original work published 1550) (In Persian)

Venturi, L. (2005). *History of art criticism* [Tarikh-e naghd-e honar] (A. Madani, Trans.). Faza Publications. (Original work published 1936) (In Persian)

ارسطو. (۱۳۹۳). *در باره نفس* (علی‌مراد داودی، مترجم). انتشارات حکمت. (چاپ اثر اصلی ۳۵۰ ق.م)

بلخاری قهی، حسن. (۱۴۰۰). *معنا و مفهوم زیبایی در المناظر و تنقیح المناظر* (چاپ سوم). انتشارات فرهنگستان هنر.

تاتارکیویچ، وادسواف. (۱۳۹۸). *تاریخ زیبایی‌شناسی* (ترجمه جمعی از مترجمان). انتشارات فرهنگستان هنر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۰)

داوینچی، لئوناردو. (۱۳۹۸). *پاراگونه: مقایسه هنرها* (وحید غلامی‌پورفرد، مترجم). انتشارات کتاب‌سرای نیک. (چاپ اثر اصلی ۱۸۱۷)

گاردنر، هلن. (۱۳۹۵). *هنر در گذر زمان* (محمدتقی فرامرزی، مترجم). انتشارات آگاه. (چاپ اثر اصلی ۱۹۲۶)

وازاری، جورجو. (۱۴۰۱). *زندگی هنرمندان* (سهراب سپهری و دیگران، مترجمان). انتشارات علمی و فرهنگی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۱۲)

ونتوری، لیونلو. (۱۳۸۴). *تاریخ نقد هنر* (امیر مدنی، مترجم). انتشارات فضا. (چاپ اثر اصلی ۱۹۳۶)

هایدگر، مارتین. (۱۳۹۶). *سرآغاز کار هنری* (پرویز ضیاء‌شهابی، مترجم). انتشارات هرمس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۱)