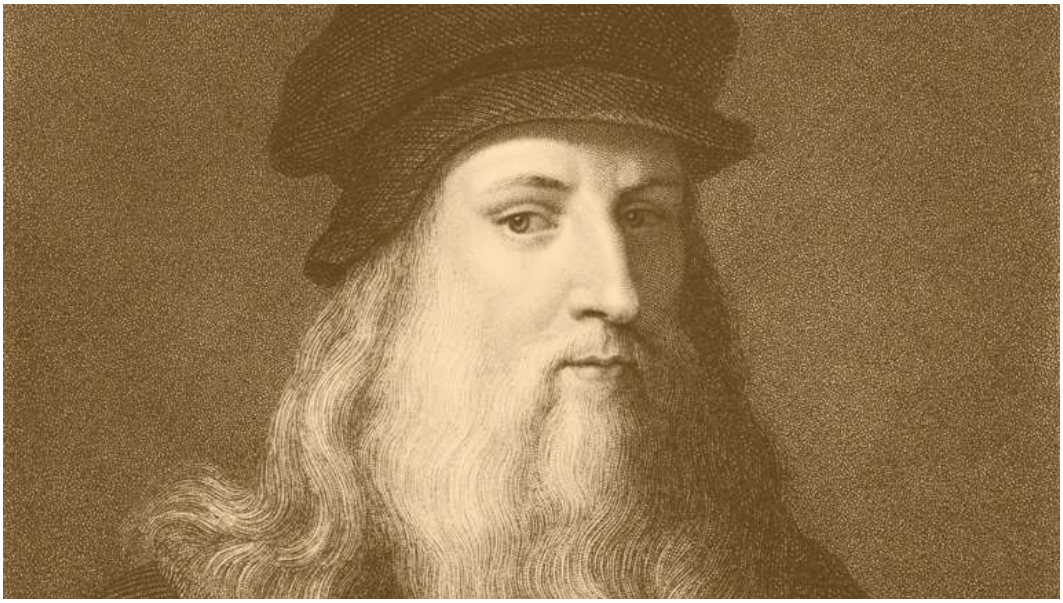
لئوناردو داوینچی: هنر و رنسانس

نوشته‌ی: آلن وودز ـ ترجمه: رامین جوان

پیش‌درآمد مترجم

لئوناردو داوینچی در پانصد و اندی سال پیش درگذشت. داوینچی یکی از غول‌های اندیشه و هنر در تاریخ است. در این نوشتار آلن وودز[۱] با بکارگیری اصول و اسلوب تاریخی/ماتریالیستی به‌زندگی و آفریده‌های این هنرمند، که زندگی و تفکراتش در بسیاری از حوزه‌های هنری و دانش بشری سبب تغییروتحولاتی شگرف و بنیادین گشت، پرداخته و ادای احترام می‌کند.



«موانع نمی‌توانند مرا از پا درآورند. هر مانع در برابر اراده راسخ سر تسلیم فرومی‌آورد. کسی که یک ستاره را در سر دارد ذهنش را تغییر نمی‌دهد». (لئوناردو داوینچی ۱۴۲۵ - ۱۵۱۹)

رنسانس (نوزایی)

دوره‌هایی در تاریخ بشر وجود دارند که نشان‌دهنده نقاط عطف بنیادین هستند. ویژگی این دوره‌ها بیانگر دگرگونی‌های سترگ اجتماعی، سیاسی، و فرهنگی می‌باشد. تفکرات، عادات، و سنت‌هایی که برای صدها یا حتی هزاران سال بی‌هیچ تردیدی پذیرفته شده بودند، ناگهان به‌چالش کشیده می‌شوند. جامعه ناگهان به‌جوش و خروش می‌افتد؛ جوش و خروشی که بر ذهن مردان و زنان نیز تأثیر می‌گذارد. شیوه‌ای از زندگی، که دیگر کهنه و منسوخ شده است، به‌تزلزل می‌افتد. با این که مردم درک

[۱] Alan Woods

نمی‌کنند که چه اتفاقاتی در حال رخ دادن است، اما همه حس می‌کنند که تغییروتحولاتی بنیادین در جریان است. چنین دوره‌ای از تغییرات اجتماعی ضرورتاً به‌تحولاتی ژرف در دین، فلسفه، و هنر نیز منجر می‌گردد.

سده‌ی شانزدهم شاهد اوج گسترش قدرت بورژوازی در یکی از استثنایی‌ترین دوره‌های تاریخ بشری بود. این دوره، که در آلمان تحول[۱]، در ایتالیا تجدید حیات[۲]، و در فرانسه نوزایی[۳] نامیده شده است، باعث شکوفایی فوق‌العاده‌ای در فرهنگ، هنر، و علم شد. دنیا پیش یا پس از آن هرگز شاهد چنان مجموعه‌ای از قهرمانان و نوابغ نبوده است. تا همین امروز هم محصولات هنری این دوره‌ی بی‌نظیر در تاریخ یکه و ممتاز باقی مانده‌اند. این دوره [برای بشر] معیارهایی را مشخص کرد که دست‌آوردهای هنری تمام دوره‌های پس از آن برحسب آن‌ها سنجیده می‌شوند.

فریدریش انگلس نوزایی را این‌گونه توصیف می‌کند:

«بزرگ‌ترین انقلاب ترقی‌خواهانه‌ای بود که بشر تا آن زمان تجربه کرده بود، دوره‌ای که به‌غول نیاز داشت و غول‌هایی را تولید کرد ــ غول‌هایی در زمینه‌ی قدرت اندیشه، احساس، و شخصیت، در زمینه‌ی جهان‌شمولی و یادگیری. مردانی که حکمرانی مدرن بورژوازی را بنا گذاشتند، همه چیز داشتند جز محدودیت‌های بورژوایی. برعکس، ویژگی ماجراجویانه‌ی آن عصر بود که کم یا زیاد الهام‌بخش آن‌ها بود. تقریباً هیچ انسان مهمی در آن دوره نبود که سفرهای زیادی نکرده باشد، به‌چهار یا پنج زبان آشنایی نداشته باشد، و در چندین زمینه ندرخشیده باشد. لئوناردو داوینچی نه تنها یک نقاش بزرگ بود، بلکه یک ریاضی‌دان، مکانیک، و مهندس بزرگ نیز بود، که متنوع‌ترین شاخه‌های فیزیکْ برخی از مهم‌ترین کشفیات خود را مدیون او هستند. آلبرشت دورر[۴] یک نقاش، حکاک[۵]، مجسمه‌ساز، و معمار بود، و علاوه بر این‌ها او یک سیستم مستحکم‌سازی[۶] را اختراع کرد که تجسم بسیاری از تفکراتی بود که بعدها مونتالمبرت[۷] و علم مدرن مستحکم‌سازی آلمان از آن‌ها بهره بردند. ماکیاولی یک دولت‌مرد، تاریخ‌دان، شاعر بود، و در عین حال نخستین مؤلف نظامی قابل توجه دوران مدرن بود. لوتر[۸] نه تنها اصطبل اوژیاس[۹] کلیسا، بلکه زبان آلمانی را نیز تمیز کرد؛ او نثر نوین آلمان را آفرید و متن و موسیقی آن سرود پیروزی را سرود که سرشار از اطمینان به‌کامیابی بود و به‌مارسی‌یز[۱۰] سده‌ی شانزدهم تبدیل شد.» (*ف. انگلس، دیالکتیک طبیعت، مجموعه‌ی آثار به‌زبان آلمانی، جلد ۲۰، ص ۳۱۲*).

ریشه‌های این دوره‌ی خارق‌العاده را می‌توان در نیمه‌ی دوم سده‌ی پانزدهم یافت، که افول دیرپای فئودالیسم در اروپای غربی باعث پیدایش سلطنت مطلقه گردید که کشورهای جدید اروپا را پیش‌بینی می‌کردند. سلطنت‌های مطلقه با تکیه بر بورژواهای شهرهای کوچک و بزرگ موفق شدند تا قدرت را از چنگ اشراف قدیمی فئودال درآورند. بورژوازی از اهرم فشار خود استفاده کرد تا امتیازاتی را به‌شکل حقوق و

---

۱ Reformation
۲ Rinascimento
۳ Renaissance
۴ Albrecht Durer
۵ Kupferstscher
۶ Fortifikation
۷ Montalembert
۸ Luther
۹ Augiasstall
۱۰ Marseillaise

امتیازات سلطنتی دریافت کند. ما در این خلاصه جاه‌طلبی تحمیلی و قدرت درحال افزایش بورژوازی را مشاهده می کنیم، که در نهایت به‌سرنگون شدن سلطنت‌های انگلستان و فرانسه منجر شد.

هنر و شکوفایی بورژوازی

بورژوازی جوان و نوپا شتاب داشت تا جامه‌های مندرس فئودالیسم را به‌دورافکند. بورژوازی با اشتیاق تفکرات نو، فلسفه‌های نو، و شکل‌های نوی هنری را در آغوش کشید. امروزه دیگر ارتباط بین قدرتمند شدن بورژوازی و مبارزه در برابر ایدئولوژی کلیسای کاتولیک رم برای همه آشکار شده است. مبارزه‌ی بین طبقات متخاصم در مبارزه‌ی بین مذاهب رقیبی بازتاب یافت که به‌شکل آن‌چه رفرماسیون، انقلاب‌های انگلستان و آلمان، و جنگ‌های مذهبی سده‌ی هفدهم می‌نامیم، جلوه گرشد. اما بسیار پیش از این، بورژوازی و توده‌ها در یک نبرد مرگ و زندگی با کلیسا درگیر بودند.

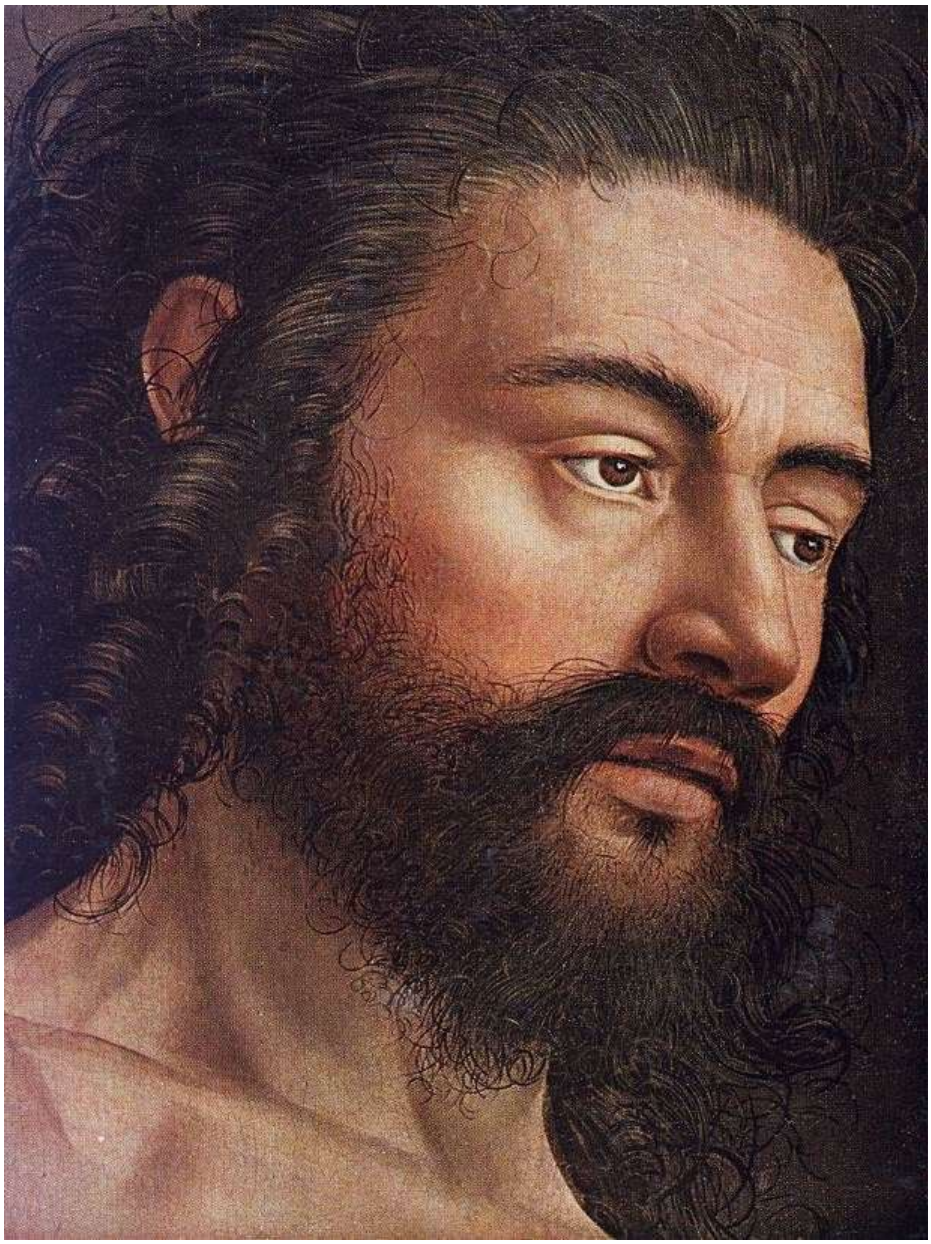
با افول فئودالیسم و قدرت‌گیری بورژوازی، شکل‌های جدید ادبی و هنری شروع به‌پدیدار شدن کردند. این شکل‌های جدید در شهرهای ثروتمند فلاندر[۱]، با طبقه‌ی نو و ثروتمند آن، پدیدار شدند و شیوه‌های جدید تولید کاپیتالیستی بیان خود را در هنر هم پیدا کردند. یان ون ایک[۲]، یکی از چهره‌های برجسته‌ی این مکتب، کارگاه‌هایی با کارآموزان بسیار به‌راه انداخت ــ دقیقاً همانند مانوفاکتورهای ابتدایی که انقلابی در فرآشد تولید ایجاد کردند. آن‌ها در حقیقت کارخانه‌های هنری بودند. خودِ ون ایک نه تنها یک هنرمند، که یک کیمیاگر[۳] هم بود که به‌خاطر اختراع رنگ روغنی مشهور است.

از تقریبا ۱۴۲۰، نگاره‌ها بسیار واقعی‌تر شدند. [ازاینروست که دراین دوره] چهره‌های افراد قابل تشخیص می شوند. این امر انقلابی واقعی در هنر بود. هنر جدید برای نخستین بار در ایتالیا و فلاندر – به ویژه در خنت و بروژ (به‌اصطلاح بدوی‌های فلاندر) – پدیدار شد. در واقع، هیچ چیز بدوی در مورد آنها وجود ندارد. آنها آثار کاملا پُرمایه و پیچیده‌ای هستند که از حس دقیق مشاهده و واقع‌گرایی الهام گرفته‌اند. به ویژه تاثیر سایه و روشن، که به شدت متضاد هستند، بسیار گیراست.

اسلوب نوین هنری شامل تکنیک‌های بسیار پیچیده‌ای بود که به هنرمند امکان می‌دادند تا جزئیاتی را به تصویر بکشد که قبلا دیده نشده بودند ــ رگه‌های طلایی در لباس زنانه، چین‌های لباس‌های مردانه، درخشش شعاع‌های نور بر روی یک زره، بازتاب تصاویر در آینه‌ی صیقلی، که دشواری‌های تکنیکی زیادی را پیش روی هنرمند قرار می‌دهند. دیوید هاکنی[۴]، هنرمند مدرن بریتانیایی، اعتقاد دارد که این هنرمندان به خاطر کشفیات اخیر در علم نورشناسی توانستند از این تکنیک‌ها استفاده کنند: دوربین تاریک[۵]، و عدسی؛ جهت رسیدن به کیفیت تقریبا عکس‌مانند واقع‌گرایی. یکی از نمونه-های آن پرتره‌ی عروسی مشهور ون ایک، با آینه و چلچراغ آن، است.

---

۱ Flämisch
۲ Jan van Eyck
۳ Alchemist
۴ David Hockney
۵ *camera obscura*



قطعه‌ی محراب خنت: نمای نزدیک از حضرت آدم

همچنین، واقع‌گرایی جدید با سبک و سیاق نوآورانه‌اش، با کندوکاو در تناسب و کالبدشناسی، اختراع رنگ‌های نو، و فراتر از همه، کشف دورنما[1] ارتباط داشت. دورنمای ریاضی از نوع نوزایی در سده‌های میانه ناشناخته بود. پیش از نوزایی، خدای پدر بسیار بزرگ‌تر از انسان‌ها به‌تصویر کشیده می‌شد، و به‌این ترتیب بر بی‌اهمیتی انسان در برابر خدا تاکید می‌شد. یک بار دیگر، این نوزایی، طلوع روحیه‌ی بشری، بود که قالب‌های [پیشین] را درهم شکست.

[1] Perspktive

تا این زمان، شهرها در همه‌جا به‌میزان چشمگیری از استقلال دست یافته بودند، با این که رسما هنوز هم تحت حکومت سلطنت مطلقه بودند. بورژوازی بسیار پیش‌تر از این که تقاضای «دولت کم‌هزینه»[۱] یا «دولت لاغر» را داشته باشد، دین کم‌هزینه می‌خواست. بخشی از مناقشه‌ی بین بورژوازی درحال شکوفایی و کلیسای کاتولیک رم ــ مناقشه‌ی اصلی در کل دوران تکوین کاپیتالیسم ــ با این حقیقت در ارتباط بود که کلیسا پشتوانه‌ی اخلاقی و دینی اصلی نظام فئودالی موجود را فراهم می‌کرد.

در این دوران بود که بورژوازی نقش ترقی‌خواهانه را بازی می‌کرد و تلاش می‌کرد تا خود را از بندهای فئودالیسم، که جلوی پیشرفت آن را می‌گرفت، رها کند. اندیشه آزادی به‌تدریج در قدرتِ تخیل مردم شکل گرفت: نخست، آزادی از دست مُرده‌ی دین و کلیسای کاتولیک رم، که در نهایت به‌لوتر و رفرماسیون منجرگشت.

ایتالیا

تا سال‌های آغازین ۱۴۰۰، روح تازه‌ای برکالبد اروپا دمیدن گرفته بود. حتی پیش از آن نیز در ایتالیا، مهد واقعی تمدن اروپا، آثاری از آن دیده می‌شد. ثروت عظیم شهرهایی چون فلورانس، جنوآ، میلان، و ونیز، با خانواده‌های حاکم تاجر آن‌ها، بستری عینی برای شکوفایی هنر آفریده بود که از دوران باستان تا آن زمان بی‌نظیر بود.

در این دیگِ جوشانِ حیاتِ عقلانی، مکاتب هنری نو به‌وجود می‌آمدند، با مردانی نظیر جیوتو دی بوندونه[۲]، بوتیچلی[۳]، فرا فیلیپو لیپی[۴]، بلینی‌ها[۵]، جورجیونه[۶]، دلا روبیا[۷]. سپس کهکشانی از غول‌ها وارد صحنه می‌شوند، تیتیان[۸]، میکل آنژ[۹]، رافائل[۱۰]، و مافوق همه‌ی آن‌ها، لئوناردو داوینچی. این تحولات در دیگر نقاط اروپا نیز دیده می‌شدند: دورر و هولباین[۱۱] در آلمان، و در خانواده‌های هنرمند، روبنز[۱۲] و بروگل‌ها[۱۳] در هلند.

روحیه‌ی جدید نه تنها در هنرهای تجسمی، بلکه در ادبیات نیز پدیدار می‌شود. این پیشرفت مهم در شخصیت خارق‌العاده‌ی دانته آلیگیری[۱۴] (۱۳۲۱-۱۲۶۵) تجسم می‌یابد، که می‌تواند به عنوان آخرین نویسنده‌ی سده‌های میانه و نخستین نویسنده‌ی عصر جدید به شمار آید. پترارک[۱۵] و بوکاچیو[۱۶]، به همراه دانته، بزرگ‌ترین چهره‌های ادبی این دوره هستند. در صد داستان[۱۷] بوکاچیو جوانه‌های رمان مدرن مشاهده می‌شود.

---

۱ "Wohlfeiler Regierung"
۲ Giotto di Bondone
۳ Botticelli
۴ Fra Filippo Lippi
۵ Bellinis
۶ Giorgione
۷ Della Robbia
۸ Titian
۹ Michelangelo
۱۰ Raffeal
۱۱ Holbein
۱۲ Rubens
۱۳ Brueghels
۱۴ Dante Alighieri
۱۵ Petrarch
۱۶ Boccaccio
۱۷ *Decamerone*

دانته آلیگیری

ماکیاولی (۱۴۶۹-۱۵۲۷) یکی از بزرگ‌ترین اندیشمندان این عصرِ اندیشمندان بزرگ بود. اشتهار مدرن او به‌عنوان یک «دسیسه‌گر غیراخلاقی» Prinzipienloser Intrigant کاملاً بی‌جا می‌باشد. او در واقع انسانی فاضل و اندیشمند بزرگ دوران نوزایی بود. تاریخ فلورانس[۱] او (که مارکس به‌شدت تحسین می‌کرد) یکی از نخستین شاهکارهای تاریخ‌نویسی است. این کتاب با دقت مبارزات طبقاتی خشونت‌باری را که در آن زمان در دولت‌شهرهای[۲] ایتالیا جریان داشت، توصیف می‌کند. ماکیاولی نخستین نویسنده‌ای بود که یک تحلیل علمی از حکومت، فارغ از آرایه‌ی آرمان‌گرایانه، ارایه داد تا جوهر آن به‌عنوان پیکره‌ای از مردان مسلح را نشان دهد.

هنر جدید ارتباط نزدیکی با شکوفایی بورژوازی دارد؛ و با شکفتگی بورژوازی در این دوران است که ما شاهد برکشیدن فردیت در هنر هستیم. این دوران، دوران فردیت است، تصریح دلیرانه‌ی حقوق انسان؛ و دقیقاً به‌همین دلیل، این دوره، دوران پرتره‌ی فردی نیز می‌باشد. در سده‌های میانه، چنین چیزی اگر به‌تمام معنی کفرآمیز تلقی نمی‌شد، کاملاً بی‌مورد بود. نگاه خیره‌ی انسان باید رو به‌بالا، رو به‌آسمان می‌بود، رو به‌بهشت و زندگی ورای گور، و نه «به‌بطالت این دنیا» Eitelkeit dieser Welt.

تا آن زمان، موضوع شایسته‌ی هنرْ خدا بود، نه انسان. اما همچنان که گالیله و کوپرنیک دنیا را مجبور کردند تا گرد خورشید بچرخد، چشم‌انداز دنیای انسان‌گرایانه رنسانس نیز هنر را وادار کرد تا گرد انسان‌های واقعی بچرخد. چنین چیزی در سده‌های میانه اصلاً نمی‌توانست به‌ذهن خطور کند. برای نخستین‌بار ما چهره‌های واقعی زنان و مردان قابل شناسایی را می‌بینیم. این‌جا یک عنصر نو و انقلابی وجود دارد: رئالیسم و صمیمیت انسانی. روحیه‌ی عصر جدید به‌دنیا آمده بود: عصر فردیت.

---

[۱] *Geschichte von Florenz*

[۲] Stadtstaaten

تصادفی نیست که ایتالیا چنین نقش بارز و سترگی در سال‌های پدیداری نوزایی ایفا کرد. ایتالیا (به‌همراه هلند) زادگاه کاپیتالیسم بود. در شهرهای شمال و مرکز ایتالیا، بورژوازیِ درحال تکوین و انکشاف از هماینک ماهیچه‌های خود را کش می‌داد و صدای خود را به‌دست می‌آورد، و رفته رفته جسورتر می‌شد. خانواده‌های تاجر قدرتمند بر زندگی فلورانس حاکم بودند، چیزی که ماکیاولی به‌شکلی روشن در تاریخ فلورانس نشان می‌دهد.

نیکولو ماکیاولی

بورژوازی برای نخستین‌بار در ایتالیا بود که نقش آفرینی خود را در جامعه نمایان و به‌رخ کشید و شالوده‌ی نوع جدیدی از تمدن را بنا نهاد، [این کشور]میراثی از یک

کهکشان درخشان از هنرمندان و نویسندگان را برای بشریت به‌جا گذاشت. نخستین کنشگری‌های بورژوازی را می‌توان در ایتالیا در سده‌های ۱۳ و ۱۴ دید، که با فوران شگرف هنر واقع‌گرایانه همراه بود. تکوین بورژوازی در ایتالیا خود را به‌صورت سلسله‌ای از دولت/شهرهای مستقل نشان داد. در نبود یک سلطنت مرکزی قدرت‌مند، بورژواهای فلورانس، میلان، جنوآ، و سایر شهرهای ثروتمندْ دولت/شهرهایی را تشکیل دادند که بین امپراتور و پاپ موازنه‌ای ایجاد می‌کردند تا استقلال خود را حفظ نمایند. این شهرها در همه‌چیز جز اسم جمهوری بودند، با این که رسماً تحت حمایت سلطنت قرار داشتند.

با این حال، مشکلی وجود داشت که در نهایت مانع انکشاف کاپیتالیسم در ایتالیا شد. فقدان وحدت ملی، و تمایز دقیق بین دولت/شهرها، باعث تشویق ادامه‌دار مداخله‌ی قدرت‌های خارجی شد. تا آن زمان در سده‌های میانه نیز ویژگی مشخص‌کننده‌ی سیاست ایتالیا مناقشه‌ی بین دو جناح مخالف بود: گوئلف‌ها[۱]، که از پاپ پشتیبانی می‌کردند، و گیبلین‌ها[۲]، که از امپراتوری آلمان (امپراتوری مقدس رم) پشتیبانی می‌کردند.

این امر در روی دادن کشمکش‌های دامنه‌دار بین شهرهای شمال ایتالیا در تمام درازنای سده‌های ۱۳ و ۱۴ میلادی نقش داشت. در نتیجه، ایتالیا به‌مدت چند سده میدان نبردهای وحشیانه بین لشکرهای فرانسوی، آلمانی، و اسپانیایی برای دست‌یابی به‌ثروت‌های آن سرزمین بود. مناطقی که به‌این ترتیب از هم جدا شده بودند باعث شدند تا شکل‌گیری یک ملت/کشور[۳] واحد در ایتالیا غیرممکن شود. بنابراین، پتانسیل انکشاف آغازین کاپیتالیسم به‌خاطر مناقشات، کشمکش‌ها، و جنگ‌های خانمان‌برانداز تحلیل رفت.

لئوناردو داوینچی

لئوناردو یک مرد به‌تمام معنی دوران نوزایی بود. بیش از هرکس دیگری، این لئوناردو بود که هنر نقاشی را از سده‌های میانه بیرون کشید و در یک انقلاب هنری اصیل تاثیر گذاشت. تا آن زمان نیز می‌توان نمای کلی این انقلاب را در نقاشی‌های جیوتو[۴] در صد سال پیش تشخیص داد. چهره‌ها در این‌جا انسانی‌ترند. همانند لئوناردو، جیوتو نیز خود را به‌نقاشی محدود نکرد و طرح‌هایی برای مستحکم‌سازی فلورانسِ سده‌ی ۱۴ ریخت. اما آینده در این‌جا به‌شکلی غیرپیشرفته ــ مانند یک استعداد یا جنین ــ حضور دارد. با لئوناردو، آینده به‌پیشرفت و شگفتگی خود دست می‌یابد.

همچنان که در نقل قول پیشین از انگلس دیدیم، او به‌گرمی از مردی تمجید کرد که بیش از همه تجسم روحیه‌ی پویای عصری بود که در آن می‌زیست؛ و هنگامی که انگلس این واژگان را می‌نوشت، می‌توانست به لئوناردو فکر کند:

« ... قهرمانان آن عصر هنوز به‌بردگی تقسیم کار در نیامده بودند، که اغلب می‌توانیم تأثیرات ماندگار آن را، با تولید یک‌جانبه‌ی آن، در جانشینان آن ببینیم. اما آن‌چه منحصر

---

۱ Guelfen
۲ Ghibellinen
۳ Nationalstaat
۴ Giottos

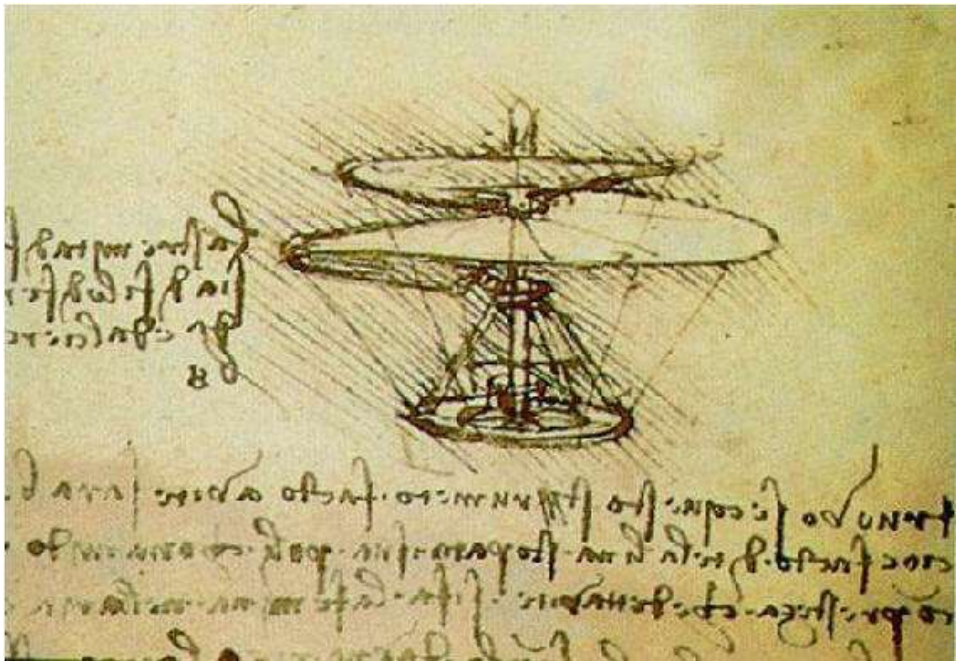
به‌آن‌هاست، این است که تقریباً تمام آن‌ها زندگی و فعالیت خود را در بحبوحه‌ی جنبش‌های معاصر خود پی می‌گیرند، در نزاعی عملی؛ آن‌ها طرف خود را انتخاب و در مبارزه شرکت می‌کنند، یکی از آن‌ها از طریق سخنرانی و نوشتن، دیگری با شمشیر، و بسیاری با هر دو. درنتیجه: شکفتگی و نیروی شخصیتی که آن‌ها را به‌مردان کامل تبدیل می‌کند. مردان اهل مطالعه استثنا هستند ــ شخصیت‌های درجه دو یا سه یا نافرهیختگان محتاطی که نمی‌خواستند انگشتان خود را بسوزانند.» *(دیالکتیک طبیعت، مجموعه آثار به‌زبان آلمانی، ص۳۱۲).*

«بانوی ما و فرزند»[۱]، اثر جیوتو

[۱] internecine

ذهن شدیداً جستجوگر او به‌این‌سو و آن‌سو می‌گردید تا مشکلاتی برای حل کردن پیدا کند، و در این کار، او آینه‌ی تمام‌نمای روحیه‌ی عصر خود بود. اما به‌نظر می‌رسد به‌محض این که یک مشکل را حل می‌کرد، دیگر علاقه‌ی خود به‌آن را از دست می‌داد و به‌جستجوی مشکل بعدی می‌رفت. به‌همین دلیل، او اغلبِ پروژه‌هایش را ناتمام می‌گذاشت، و درعین حال برای برخی از پروژه‌ها زمان زیادی صرف می‌کرد تا آن‌ها را تمام کند. او چهار سال صرف تمام کردن مونا لیزا کرد. در سایر موارد، او فقط نقاشی‌هایی برای کارآموزان خود به‌جا گذاشت تا کار او را به‌اتمام برسانند. گویی دنیاهای کافی برای فتح، و زندگی‌های کافی برای زیستن توسط او وجود نداشت.

او معمار و مهندسی بود که در نظر داشت تونل‌هایی در کوهستان‌ها حفر کند و رودها را از طریق کانال‌ها به‌هم متصل کند. او نظریه‌ی حرکتِ زمینِ کوپرنیک و طبقه‌بندی جانوران به‌مهره‌دار و بی‌مهره‌ی لامارک را پیش‌بینی کرده بود. او قوانین نورشناسی، جاذبه، گرما و نور را کشف کرد. ذهن او درگیر پرواز پرندگان بود و زمان زیادی را در مطالعه‌ی احتمال ساختن یک دستگاه پرنده صرف کرد.



طراحی پیش/بالگرد

در بین تصاویر زیادی که از او به جا مانده، یکی را می‌بینم که بالگرد را پیش‌بینی می‌کند. همچنین، او یک تانک و یک چتر نجات را چندین سده پیش از آن که در میادین نبرد جنگ جهانی دوم به کار روند طراحی کرد. او یک فلسفه‌ی دیالکتیکی را نیز ایجاد کرده بود، که گفته می‌شود اراده در آن نیروی حیات بوده است، و این امر به خوبی معنای درونی زندگی خود او را برمی نماید، که دست‌آوردهای آن بسیار بیش از چندین عمر زندگی بود.

فقط در زمان ماست که شروع به‌درک نبوغ حقیقی لئوناردوداوینچی کرده‌ایم. با این حال، شگفت‌آور است که چیز زیادی درباره‌ی زندگی و شخصیت او نمی‌دانیم. اما در آغاز، او به‌شدت محروم بود. حقایق شناخته‌شده‌ی زندگی او به‌سادگی بیان شده‌اند. او در ۱۴۵۲ در وینچی، یک شهر کوچک در توسکان[۱]، در تپه‌های بالادست رود آرنو[۲]، به‌دنیا آمد. لئوناردو فرزند نامشروع یک وکیل بود. او هرگز ندانست مادرش چه کسی بود، با این که در دوران کودکی از او مراقبت کرده بود.

سال‌های ابتدایی: در فلورانس

شاید این امر توضیحی برای وجود داشتن شخصیت مادر و صحنه‌های محبت‌آمیز خردسالی در بسیاری ازنقاشی او باشد. فروید کتابی نوشت و در آن تلاش کرد تا هنر لئوناردو را از این منظر توصیف کند. اما حقایق شخصی و روان‌شناختی فقط بخش کوچکی از خلاقیت لئوناردو را توضیح می‌دهند. بخش بزرگ‌تر را فقط می‌توان به‌عنوان پاره‌ای از پس‌زمینه‌ی تاریخی، که هنر لئوناردو در آن شکل گرفت، درک کرد. او مجبور بود تا خود را با شرایط آشفته‌ی دورانی که در آن متولد شده بود سازگار کند. این امر توضیح می‌دهد که چرا او زمان زیادی را صرف طراحی سلاح‌ها و دستگاه‌های محاصره کرد تا به‌گروه‌های تبهکار و رقبای ثروتمندی بفروشد که در دولت/شهرهای ایتالیای آن دوران به‌قدرت رسیده بودند.

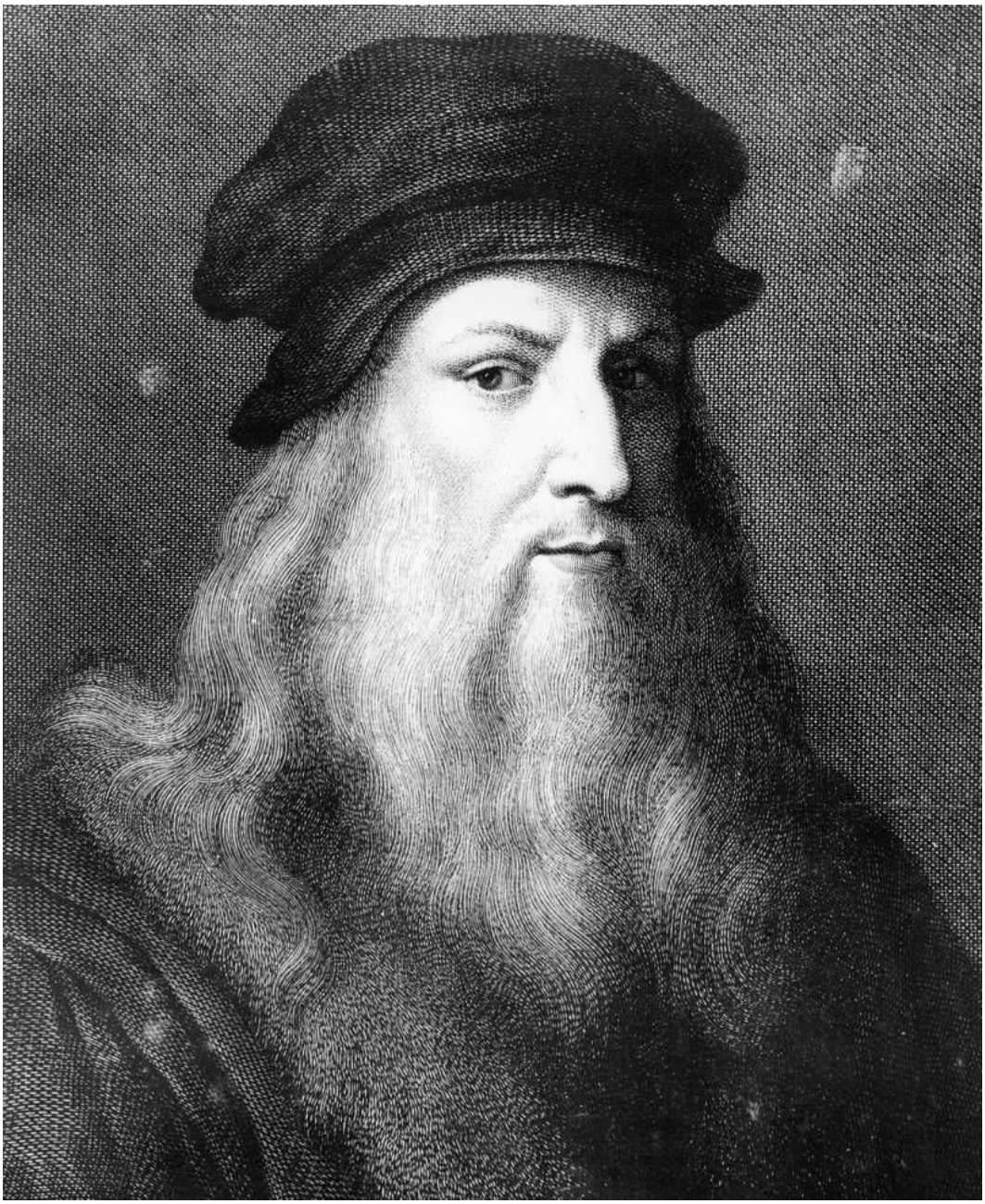
این دوره، دوره‌ی دگرگونی‌های شدید در جامعه بود ــ دوره‌ای از جنگ‌ها و انقلاب‌ها. در سده‌ی ۱۵، ایتالیا محل خشونت‌باری بود، و هیچ‌جا این خشونت به‌اندازه‌ی فلورانس، که خاندان‌های تاجر رقیب به‌خاطر به‌دست آوردن قدرت با همدیگر می‌جنگیدند، وحشیانه نبود. فلورانس یکی از بزرگ‌ترین شهرهای اروپا، و درست در قلب نوزایی بود ــ شهری بزرگ، شلوغ، با ۴۰/۰۰۰ نفر جمعیت، و با زندگی شبانه‌ی سرزنده و گاهی خطرناک.

لئوناردو تحصیلات رسمی نداشت. او با زبان لاتین ــ شرط اصلی تحصیلات قابل قبول در آن دوران ــ آشنایی چندانی نداشت. اما این فقدان دانش تحصیلی یا کتابی نه تنها برای او بازدارنده نشد، بلکه مؤلفه‌ای بود که او را تشویق کرد تا آن استعدادهایی را پرورش دهد که باعث بزرگی او شدند. او دغدغه‌ی دانش کتابی را نداشت، و به‌جای آن دانش خود را از بزرگ‌ترین کتاب موجود کسب کرد: کتاب زندگی و طبیعت. او زندگی هنری خود را چنان که در آن دوران رایج بود شروع کرد، یعنی به‌عنوان یک کارآموز حقیر. لئوناردو در کارگاه وروچیو[۳]، نقاش و مجسمه‌ساز، به‌همراه بوتیچلی و پروجینو[۴] کار می‌کرد.

در آن دوران هنرمند در پایین‌ترین رده‌های سلسله‌مراتب اجتماعی قرار داشت. باید به‌خاطر داشته باشیم که هنرمند در آن زمان از اعضای یک صنف خاص نبود، بلکه

---

۱ Toskan
۲ Arno
۳ Verrocchio
۴ Perugino



داوینچی در دوران جوانی

فقط یک پیشه‌ور بود و هم‌تراز با سایر صنعت‌گرانی چون خیاطان یا پالان‌دوزان بود. به‌عنوان یک کارآموز جوان، یک پرولتاریای هنرمند، لئوناردو اشیاءِ کارآمدی در کارگاهی تولید کرد که درحقیقت یک کارخانه بود. استاد شکل‌های اصلی را طراحی می‌کرد و کارآموزان خرده‌پا جزئیات و شکل‌های ثانوی را به‌آن‌ها می‌افزودند.

کارآموزان با رنگ مات طراحی می‌کردند، که نوعی رنگ شامل مواد رنگی بود که با مایه‌ی محلول در آبی هم‌چون زرده‌ی تخم‌مرغ ترکیب و به‌سرعت خشک می‌شد.

اما لئوناردو از تکنیک جدیدی استفاده کرد که در سرزمین‌های سفلی (هلند، و بخشی از بلژیک و لوکزامبورگ کنونی) به‌کار می‌رفت: رنگ روغنی. این تکنیک باعث شد تا او به‌گستره‌ی بزرگ‌تری از رنگ‌ها دسترسی داشته باشد. بعدها از رنگ روغنی در تمام اروپا استفاده شد، اما در آن زمان یک نوآوری بزرگ بود.

طبق یک نوشته‌ی کوتاه در زندگی‌نامه‌ی هنرمندان بزرگ اثر واساری[۱] هنگامی که وروچیو در نقاشی لئوناردو چهره‌ی عیسی ناصری را در زمان غسل تعمید توسط یحیی دید، اعلام کرد که دیگر نقاشی نخواهد کشید. مشخص نیست که آیا این نوشته حقیقت دارد یا نه، اما شکی نیست که بخشی که لئوناردو نقاشی کرد واقعاً قابل توجه بود. این کار تنها نوآوری او نبود. در نقاشی‌هایی نظیر نیایش مغان[۲]، نوعی قدرت و نیروی ناپخته وجود دارد که تازه و تکان‌دهنده است.

اما علی‌رغم استعداد آشکار، یا شاید به‌خاطر آن، او به‌سرعت با صاحب‌منصبان به‌مشکل برخورد. او دو بار در ۱۴۷۶ به‌هم‌جنس‌گرایی متهم شد. این اتهامی بسیار جدی بود، و می‌توانست با مجازات مرگ با آتش به‌اتمام برسد. در واقع او دو ماه زندانی شد. در سلول انفرادی زندان، به‌نظر می‌آید که او کاملاً مأیوس شده بود که روی یک تکه کاغذ نوشت: «من هیچ دوستی ندارم» و «اگر عشقی وجود نداشته باشد چه؟» او به‌اندازه‌ی کافی خوش‌شانس بود که دوستان مهمی داشته باشد که بتوانند او را آزاد کنند.

در بین اشتباهات زیاد در فیلم احمقانه‌ی رمز داوینچی[۳]، لئوناردو به‌عنوان یک «هم‌جنس‌گرای جلف» توصیف شده است. با این حال، هیچ پایه‌ی تاریخی قاطعی برای این اظهارنظر وجود ندارد. با این که طبق شایعات معاصران او لئوناردو یک هم‌جنس‌گرا بود، اما ما از زندگی جنسی واقعی او تقریباً در بی‌اطلاعی کامل هستیم. احتمال دارد اتهامات علیه او (که به‌خاطر فقدان مدرک باطل شدند) نیز جعلی باشند. در آن زمان معمول بود که تقبیحات بی‌نام در صفحات رسوای دهان حقیقت[۴] چاپ شود، و او به‌این شکل متهم شده بود.

در فلورانسِ سده‌ی ۱۵، متهم کردن یک نفر به‌لواط یکی از تاکتیک‌هایی بود که معمولاً جهت ایجاد مشکل برای دیگران به‌کار می‌رفت، و کاملاً می‌شود حدس زد که متهم‌کننده‌ی او یک هنرمند حسود دیگر بوده باشد. حقیقت هرچه بوده، این تجربه باید عمیقاً برای او تکان دهنده بوده باشد. او به‌سرعت به‌این نتیجه رسید که فلورانس جایی است که برای اقامتْ بیش از اندازه خطرناک است.

صحنه‌ی دوم: میلان

پس از این اتفاقات، لئوناردو در ۱۴۸۱ از فلورانس رفت تا در میلان زندگی کند. میلان یک شهر پررونق تجاری بود، حتی بورژواتر و بسیار واقع‌گراتر از فلورانس. اما این هنرمند دلایل دیگری برای به‌سفر میلان، شهری پرجنب‌وجوش در شمال ایتالیا

---

۱ Vasari

۲ *The Adoration of the Magi*

۳ Der Da Vinci-Code

۴ *Bocca della Verità*

ـ شهری که به‌سرعت تحت حکومت خاندانی از دارودسته‌های تبهکاری، و تظاهر به‌هنردوستی و کلی پول برای پشتیبانی از این تظاهر، در حال پیشرفت بودـ نیز داشت. او جوان و جاه‌طلب بود، و تلاش کرد تا با وارد شدن به‌حلقه‌ی خدمتکاران لودویکو اسفورزا[۱]، دوک میلان، پیشرفت کند.

تردیدی نیست که اسفورزاها نماینده‌ی خاندان‌های حاکمی بودند که در آن زمان در ایتالیا به‌مراتب بالای سلسله‌مراتب قدرت دست یافته بودند. آن‌ها با دستی آهنین بر میلان حکومت می‌کردند. در رأس خاندانْ لودویکو اسفورزا قرار داشت که یک تازه به‌دوران رسیده بود که همانند تمام نوکیسه‌گانْ طمع مقام و نسب داشت. او مبالغ هنگفتی به‌متخصصان پرداخته بود تا شجره‌نامه‌ای برای او درآورند که اصل و نسب او را نه به یک آریستوکرات که به‌یکی از خدایان می‌رساند. با این که لودویکو مغرور و جاه‌طلب بود، اما وسواس فکری او به‌مقام و خاندان با پایه‌ی مالی مستحمی پشتیبانی می‌شد.

تصرف قدرت از سوی چنین مردانی همیشه متزلزل بود. سلف بلافصل لودویکو با ۳۷ ضربه به‌دست ملازمان خود کشته شده بود. خود او نیز در تخت قدرت خود امنیت نداشت، چرا که خانواده‌ی او را چیزی بیش از دارودسته‌ای از کفاشان که به‌سرعت به‌پول و مقام رسیده بودند، نمی‌دانستند. به‌همین دلیل لودویکو تلاش می‌کرد تا جایگاه اجتماعی خود را با کارهایی همچون گردآوردن هنرمندان و سایر اندیشمندان معتبر ارتقا دهد. تمام این‌ها به‌خاطر قدرت و اعتبار بود.

لئوناردو تلاش کرد تا از طریق قول دادن جهت ساختن نوع‌های جدیدی از استحکامات و دستگاه‌های جنگی به‌این پشتیبان، خود را پیش او محبوب کند. جالب است که هنگامی که او به‌حضور این دوک رفته بود به‌حس هنردوستی او متوسل نشد، بلکه به‌منافع عملی هنرهای مکانیکی ـو به‌ویژه به‌مهم‌ترین آن‌ها، یعنی هنر جنگـ متوسل شد. او به‌بررسی ترکیبات مواد منفجره پرداخت؛ و انواع و اقسام چیزها را اختراع کرد: آسیاب‌های آبی، ابزارهای جنگی ازجمله یک تانک، یک پاروزن برای قایق، یک ماشین جنگی[۲] جهت قرارگیری توپ بر روی آن، و گلوله‌های مخروطی‌شکل.

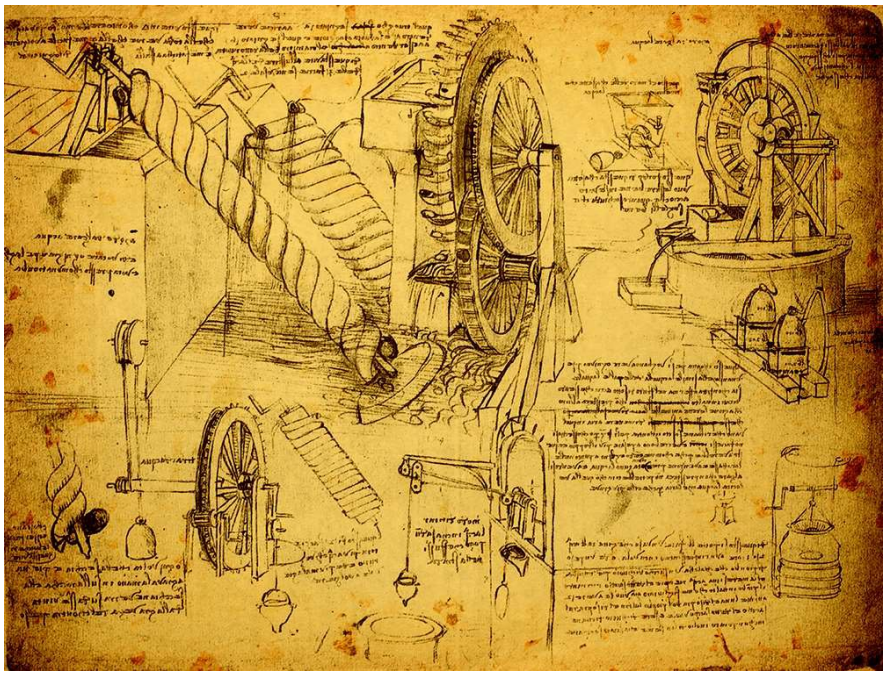
علیرغم فقدان تحصیلات رسمی، لئوناردو از همان جوانی نشان داده بود که ذهنیت ریاضی عمیقی دارد. او از دانش نورشناسی خود هم در نقاشی بهره برد، و هم در مهندسی. او چند مجرای آبرسانی و پل طراحی کرد. او حتی یک حمام برای دوشس ساخت و جشن‌ها، مجالس رقص، و نمایش‌های باشکوهی را برای دوک کارگردانی کرد. گویی او سرمست از انواع دانش‌ها بود. او بر روی بخار (به‌عنوان نیرویی برای حرکت)، کشش مغناطیسی، و گردش خون تحقیق کرد. او حتی یک نمونه‌ی اولیه برای یک خودروی موتوری ایجاد کرد. با این همه، حقوق او کم‌تر از کوتوله‌ی دربار بود.

لئوناردو می‌دانست که باید یک پشتیبان داشته باشد، اما از این که وابسته باشد بیزار بود و در دل برعلیه آن می‌شورید. یکی از راه‌های تأکید بر استقلال هنری او این بود که اجـــازه نمی‌داد او را با عجله به‌جلو برانند. او یک مجسمه‌ی بزرگ از لودویکوی

---

[۱] Ludovico Sforza

[۲] Kriegmaschinen



طرح‌های مهندسی

سوار بر اسب طراحی کرد که قرار بود بزرگ‌ترین مجسمه‌ای باشد که تا آن زمان از یک اسب ساخته شده بود. با این شیوه، او با زیرکی از تمایل لودویکو به‌همه‌ی چیزهای بزرگ بهره می‌برد. علی‌رغم فشار دایمی و رگباری از گلایه‌ها، لئوناردو توانست ۱۷ سال آزگار دوک را منتظر نگه‌دارد و در این مدت تنها یک مدل خاکِ رُس از اسب تهیه کرد.

تقدیر برآن بود که این تندیس هرگز ساخته نشود. فاجعه‌ای پیش آمد. ایتالیا توجه قدرت‌های خارجی را جلب کرده بود. خاندان‌های سلطنتی فرانسه و هاپسبورگ با پاپ‌ها دسیسه چیدند تا در امور ایتالیا دخالت کنند. در بحبوحه‌ی جنگ‌ها و دسیسه‌ها، ارتش فرانسه به‌دستور لویی دوازدهم[۱] به‌میلان حمله کرد. هنگامی که آن‌ها وارد میلان شدند از مدل عظیم خاک رُس لئوناردو به‌عنوان هدف تمرین تیراندازی استفاده کردند و ۶۰ تن برنزی که قرار بود برای ساخت تندیس به‌کار رود را ذوب کردند تا از آن برای ساختن توپ استفاده کنند. یک بار دیگر لئوناردو مجبور به‌فرار شده بود، این بار به‌مانتوآ[۲]، و سپس به‌رم.

صحنه‌ی سوم: در رم

در رم لئوناردو برای یک راهزن ثروتمند دیگر کار کرد که سنگدلی‌اش باعث ایجاد وحشت در تمام ایتالیا شده بود ــ چزاره بورجیا[۳]، که زبانزد آن دوران بود. چزاره

---

۱ Ludwig XII

۲ Mantua

۳ Cesare Borgia

با ترکیبی از اراده‌ی آهنین، بی‌باکی، بی‌اخلاقی کامل، و آن عنصر خوش‌شانسی (که اغلب با قماربازان و ماجرجویان همراه است) ارباب رم شده بود. او پسر محبوب پاپ الکساندر بود، و زندگی بی‌بندوباری را در واتیکان به‌همراه فاحشه‌ها، مست‌ها، و معشوقه‌های خود گذرانده بود.

او که از سخت‌گیری زندگی دینی به‌ستوه آمده بود از کاردینال‌ها و پاپ اجازه خواسته بود تا از روحانیت کناره‌گیری کند. پاپ به‌دلیل «خیر روحی» او با تقاضایش موافقت کرده بود. او بلافاصله گام‌هایی را برداشت که شاید سود چندانی برای روحش در پی نداشتند، اما در پیشرفت امور دنیوی او شگفت‌آور بودند. او امور سیاسی خود را با کشتن برادران خود و همسرش شروع کرد و قدرت را در رم به‌دست گرفت. مشخصه‌ی اسلوب نظامی‌گری چزاره، که یک ارتشی موفق بود، سنگدلی افراطی بود.

به‌خاطر لشکرکشی‌های جنگ‌طلبانه، چزاره قلمروهای زیادی را به‌دست آورد، و پاپ به‌او لقب دوک رومانیا[۱] اعطا کرد. اما زنجیره‌ای از خطرات، به‌طورکلی دسیسه‌هایی از جانب خاندان اورسینی[۲]، او را تهدید می‌کرد. چزاره با آمیزه‌ای از حیله‌گری و سنگدلی محض خود را در تخت قدرت نگه‌داشت. اما همان‌گونه که ماکیاولی اشاره کرده است، موفقیت او درنهایت به‌پشتیبانی پاپ وابسته بود، و این امر نقطه‌ضعف مرگ‌بار او بود. در۱۵۰۳ که پدرش از دنیا رفت، نیک‌فرجامی نیز او را رها کرد. به‌دستور پاپ جدید، پایوس سوم[۳]، او را دستگیر کردند، و به‌قدرت رسیدن جولیوس دوم[٤]، دشمن مرگ‌بار خانواده‌ی بورجیا، منجر به‌مرگ چزاره شد.

هنگامی که لئوناردو به‌رم مهاجرت کرد، تمام این رویدادها در آینده منتظر او بودند. در آن زمان چزاره بورجیا هنوز در مسند قدرت، و یکی از پرابهت‌ترین حاکمان ایتالیا بود. چزاره مردی نبود که بتوان به‌آسانی برای او کار کرد. آزمندی او سیری‌ناپذیر بود، و هیچ مخالفتی را برنمی‌تابید. به‌شخصه فردی بود عبوس، ساکت، و بی‌هیچ حس همدلی. اما لئوناردو توانست نظر او را جلب کند. در رم، هنر لئوناردو به‌اوج‌های جدیدی دست یافت. او مرز تکنیک‌های هنری را گسترش داد.

بهره‌برداری او از نور خورشید و سایه کاملاً بدیع بود و تأثیرات بهت‌آوری ایجاد می‌کرد. در این‌جا ما با مهارت کامل دیالکتیک جمع اضداد روبرو هستیم که از طریق سایه‌روشن نمایان می‌شود. او چنان فضایی به‌نقاشی فلورانسی داد که تا پیش از آن هرگز دیده نشده بود. در این نقاشی‌های استثنایی، به‌نظر می‌آید که اشیا و اشخاص ترسیم‌شده از تاریکی پدیدار می‌شوند. به‌نظر نمی‌آید که آن‌ها وجود مستقلی داشته باشند، بلکه گویی بخشی درونی از محیط پیرامون خود، بخشی از یک تمامیت بنیادین، هستند. این حس تمامیت، دیدگاه دیالکتیکی از دنیا است و حسی ویژه از قدرت و عاطفه به‌نقاشی‌های او می‌بخشد.

رواج دورنما، انقلابی واقعی در هنرهای تجسمی ایجاد کرد. دورنما در روحیه‌ی علم‌طلب زمانه ریشه داشت. لئوناردو داوینچی، با دقتی که ویژگی شخصیتی او بود، نه یک نوع، بلکه سه نوع متفاوت از دورنما را تشخیص داد. با چنین تکنیک‌هایی، لئوناردو هنر اروپا را برای ابد تغییرداد. او الگوهای خود را از زندگی واقعی ـاز کوچه و بازارـ انتخاب کرد. هنگامی که بر روی دیوارنگاره‌ی بی‌نظیر خود، شام آخر[٥] کار می‌کرد، به‌اطراف و اکناف شهر می‌رفت و از مردم به‌عنوان الگو گرته‌برداری می‌کرد. گفته می‌شودکه نتیجه‌ی کار ـکه در ۱۴۹۸ پایان رسیدـ باعث بهت‌زدگی دوک شد.

نبوغ او باعث شد تا رقبای زیادی در دنیای هنر پیدا کند، دنیایی که رقابت سنگین برای به‌دست آوردن پشتیبانان به‌جنگ‌ها و توطئه‌هایی می‌انجامید که کاملاً شبیه جنگ‌ها و دسیسه‌چینی‌هایی بود که مشخصه‌ی حیات سیاسی آن دوره بود. او با هنرمندان درحال

---

[۱] Romagna
[۲] Orsini
[۳] Pius III
[٤] Julius II
[٥] Dem Abendmahl

ترقی جوان‌تر، ازجمله رافائل و به‌ویژه میکل‌آنژ (که نفرت شدیدی به‌لئوناردو حس می‌کرد)، تضاد پیدا کرد.

لئوناردو با مشکلات دیگری در یک جبهه‌ی بسیار خطرناک‌تر نیز روبرو بود. مسند پاپ، واتیکان رم، شهری پر از کشیش بود و اندیشه‌های آزادمنش او به‌سرعت او را به‌مشکلاتی با حامیان و پاپ دچار کردند. در شخص او، هنر و علم پیوند خورده بودند تا آثاری از نبوغ بی‌پایان تولید کنند. لئوناردو مشاهده‌گر مسحور پدیده‌های طبیعت بود. به‌نظر می‌آید که این آمیزه‌ی هنر و علم در دنیای ما در برابر مفهوم تقسیم کار قرار بگیرد. اما در زمان لئوناردو این امر کاملاً عادی بود. هنر و علم معمولاً باهم درآمیخته بودند. آن‌ها در فن‌آوری و برخی گونه‌های مهندسی در یک‌جا جمع می‌شدند. لئوناردو نمونه‌ی کامل این یکپارچگی است.

گفته شده است که او اعلام کرد: «طبیعت شهبانوی من خواهد بود»؛ و این است که جوهره‌ی هنر او را شکل می‌دهد ــ هنر او در مشاهده‌ی دقیق و آزمایش خستگی‌ناپذیر ریشه دارد. هنر او از دست بی‌جان روزمرگی و پرستش برده‌وار سنت‌ها رها است. در شخصیت‌های نقاشی لئوناردو، ما نتیجه‌ی مشاهده‌ی جهدآمیز کالبد انسان را می‌بینیم. نوشته‌های او سرشار از نگره‌های فلسفه‌ی ماتریالیستی است. مهم‌ترین کتاب در نظر او انجیل یا آثار ارسطو نبود، بلکه کتاب بزرگ و زیبای طبیعت بود، کتابی که صفحات آن در برابر تمام آن‌هایی که چشمی برای دیدن داشته باشند گشوده است. او نوشت:

> ریزه‌کاری بشری هرگز به‌اختراعاتی زیباتر، ساده‌تر، و مستقیم‌تر از اختراعات طبیعت دست نخواهد یافت، چراکه در اختراعات طبیعت چیزی کم و زیاد نیست.

و:

> مردانی که مخترع و مترجم بین طبیعت و بشر هستند، در مقایسه با لافزنان و آن‌هایی که بر آثار دیگران می‌تازند، باید به‌عنوان اشیایی درمقابل آینه درنظر گرفته شوند و با تصویر آن‌ها در آینه مقایسه شوند. چراکه اولی وجود دارد، و دومی فقط هیچی است. افرادی که چندان به‌طبیعت مدیون نیستند، فقط برحسب تصادف شکل انسان را دارند، و بدون آن شکل احتمال دارد آن‌ها را جزو گله‌های جانوران طبقه‌بندی کنم.

گفته می‌شود که او روزی به‌یک غاری بزرگ وعمیق (به‌نام دهان شیطان) وارد شد و سنگ‌واره‌های دریایی کشف کرد و متوجه شد که باید زمان بسیار زیادی از تشکیل آن‌ها گذشته باشد. این کشف باعث شد تا درباره‌ی داستان آفرینش انجیل تردید کند. تردیدی نیست که او دیدگاهی نقاد و چالش‌گرانه در رابطه با دین داشت و به‌نگره‌ی ماتریالیستی نزدیک‌تر بود. او به‌کالبدشکافی اجساد می‌پرداخت. بخشی از دلیل او مطالعه‌ی بدن انسان از دید علمی محض بود، اما تکمیل تکنیک هنری نیز در این کار نقش بسزایی داشت. او کسانی را که به‌جای مشاهده و آزمایش به‌ارسطو و فلاسفه‌ی قدیمی متوسل می‌شدند، به‌شدت سرزنش می‌کرد:

> [افراد] بسیاری فکر خواهند کرد که می‌توانند به‌شکلی عاقلانه مرا به‌ملامت بگیرند چرا که دیدگاه‌های من مخالف نوشته‌های برخی نویسندگان، که در نظر آن‌ها بسیار والامقام هستند،

می‌باشد؛ و به‌این فکر نمی‌کنند که آثار من پیامد آزمایشات ناب و ساده‌اند، که در نظر من تنها شهبانوی حقیقی است. این قواعد کافی هستند که حقیقت را از دروغ تشخیص دهید ــ و این امر به‌انسان‌ها امکان می‌دهد تا با احترام فقط در پی چیزهایی باشند که امکان‌پذیرند ــ و نه این که خود را با نادانی بپوشانید، که هیچ نتیجه‌ی خوبی در پی ندارد، تا جایی که در نومیدیْ خود را به‌دست افسردگی بسپارید.

تمام این‌ها باعث شد تا بین او واتیکان شکافی عمیق ایجاد شود، چرا که واتیکان از او می‌خواست تا به‌روش معمول کلیسا بازگردد. اما عطش سیری‌ناپذیر لئوناردو برای دانش علمی چنان زیاد بود که کلیسا نمی‌توانست آن را محدودواز بین ببرد. او به‌مسیر پُرخطرخود ادامه داد ــ مسیری که به‌مرگ جیوردانو[۱] در شعله‌های تفتیش عقاید و سکوت گالیله ختم می‌شد ــ و در نهایت نیز وادار شد تا در فرانسه به‌تبعید برود.

وظیفه‌ی هنرمند این نیست که فقط واقعیت‌ها را به‌سادگی و بی‌اندیشه بازتاب دهد، بلکه باید معنی و احساس خاصی به‌اثر هنری خود بدمد. لئوناردو نوشت: «نقاشی که بی‌دلیل و فقط با دست و چشم نقاشی می‌کند، شبیه آینه‌ای است که هرچه را در برابرش قرار دهند، بدون آگاهی از وجود آن‌ها، بازتاب می‌دهد».

مونا لیزا

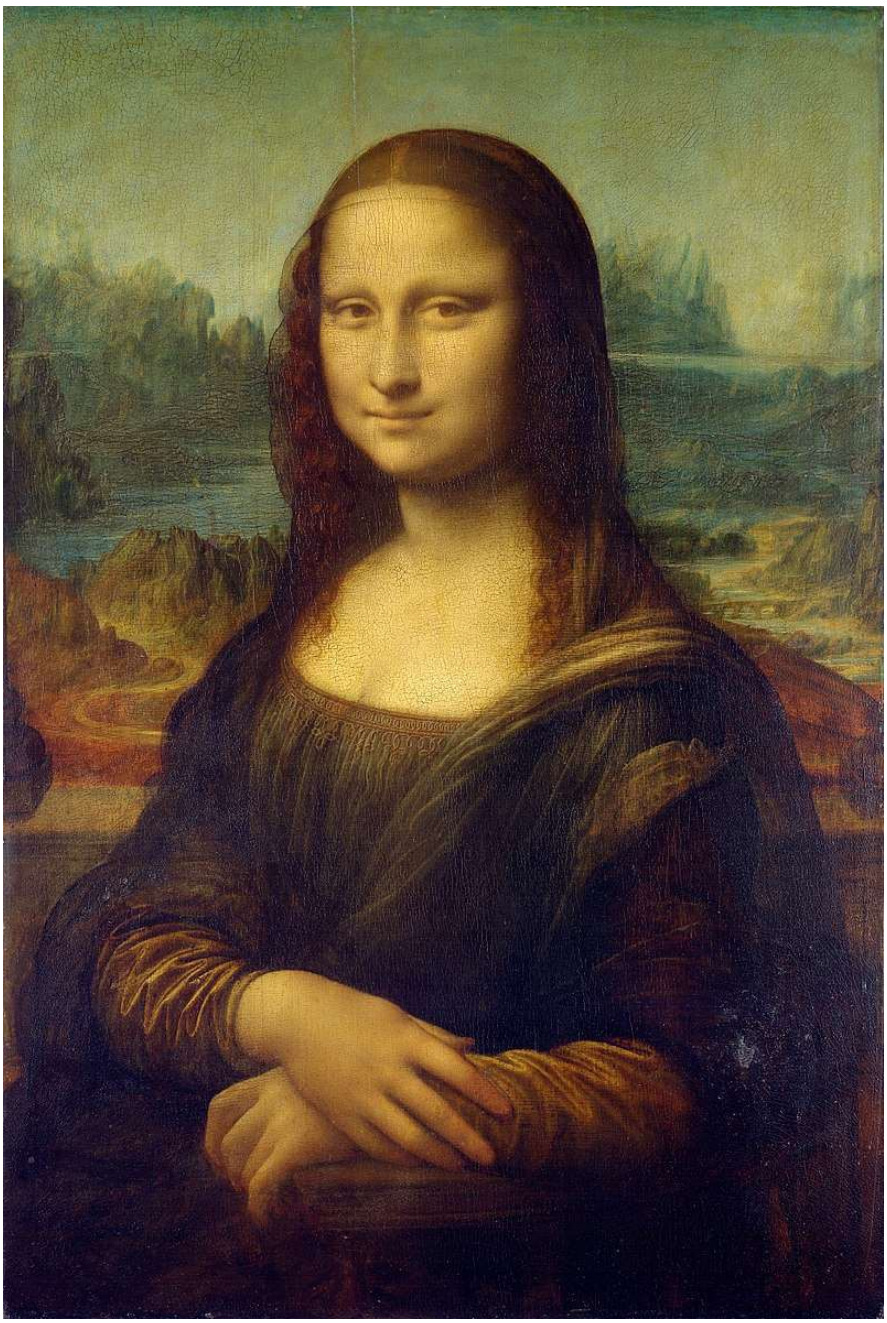
لئوناردو تکنیکی به‌نام اسفوماتو[۲] («دودی») آفرید که جلوه‌ای مات ایجاد می‌کند. او درک کرده بود که در زندگی واقعی خطوط مشخص وجود ندارند ــ این نگره‌ی ژرف‌اندیشانه را نخست هراکلیت[۳] به‌شکلی فلسفی مطرح کرده بود که همه‌چیز هم‌زمان هم وجود دارد و هم وجود ندارد، چرا که همه‌چیز در دگرگونی دایمی است. تفکری که پشت این تکنیک وجود دارد بی‌ثباتی همیشگی است، که همه‌چیز در آن همیشه درحال تغییر است و بنابراین هم هست و هم نیست. جلوه‌ی اسفوماتو، که شکل بیرونی را مات و محو می‌کند، به‌شکلی متضاد باعث می‌شود که چهره واقعی‌تر به‌نظر برسد و به‌صورت هم‌زمان فضایی رازآلود به‌نقاشی بدهد. اطراف گونه‌ها و در زیر چانه‌ی ما ناحیه‌هایی از سایه (نورپردازی[۴]) می‌بینیم ــ جلوه‌ی نمایشی به‌دست‌آمده نتیجه‌ی جمع اضداد است، عناصر روشن که به‌نرمی می‌درخشند، و تاریکی مطلق.

بهترین مثال این تکنیک مشهورترین اثر لئوناردو داوینچی است، مونا لیزا[۵]. این اثر به‌چنان میزان آوازه‌ای دست یافته که [در همه جای جهان] به‌سرعت شناسایی می‌شود و به‌موقعیت یک نماد تصویری دست یافته است. در نظر بسیاری از مردم، مونا لیزا خود داوینچی است؛ و همچنان که خواهیم دید، این برداشت عمومی کاملاً هم بی‌جا نیست. با این حال، نقاشی‌ای که ما امروزه می‌بینیم همان نقاشی اصلی نیست. رنگ‌های درخشان به‌قهوه‌ای تیره تبدیل شده‌اند. در نقاشی اصلی آسمان، دریاچه‌ها، و

---

۱ Giordano
۲ *sfumato=Rauchig*
۳ Heraklit
۴ *chiaroscuro=Schatten*
۵ *Die Mona Lisa*

رودخانه با رنگ لاجوردی درخشان کشیده شده بودند، رنگی که از سنگ قیمتی لاجورد به‌دست آمده بود که از افغانستان وارد می‌شد.



مونا لیزا / تصویر

مفهوم دیالکتیکی وحدت «هستی و نیستی» Sein und Nichtsein در کل نقاشی حضور دارد و به‌ویژه درنقاشی مشهور او لبخند ژوکوند یا مونالیزا بیش‌تر به‌چشم می‌خورد. عنصرتضاد در این‌جا کاملاً خود رانمایان می‌کند. یک بار دیگر، جلوه‌ی

اسفوماتو به‌این معنی‌ست که هیچ خط واضحی در اطراف لب‌ها یا کناره‌های چهره وجود ندارد. لبخند نه به‌شکل ثابت، بلکه به‌شکل متحرک به‌تصویر کشیده شده است. این لبخند یا درحال به‌وجود آمدن است، یا درحال از بین رفتن. آن‌چه در این‌جا نقاشی شده است گذار بین دو حالت است ــ یا از شادی به‌اندوه، یا از اندوه به‌شادی ــ و کل حیات بشری شامل یک کشاکش ابدی، یک نوسان ابدی، بین این دو قطب مخالف است.

این نقاشی چنان در نظر او ویژه بود که آن را به‌کسی که سفارش داده بود تحویل نداد و تا واپسین دم حیاتْ پیش خودش حفظ کرد. در نظر بسیاری از مردم، مونا لیزا بزرگ‌ترین شاهکار اوست. نقاشی ژوکوند[1] ــ که بیش‌تر با نام مونا لیزا شناخته می‌شود ــ نسل‌های زیادی از عاشقان هنر را با ویژگی‌های اسرارآمیز و تعریف‌ناپذیر خود شگفت‌زده کرده است، کیفیت‌هایی که در تحلیل نهایی نتیجه‌ی مهارت او در استفاده از سایه و روشن است.

این نقاشی باعث گمانه‌زنی و سرگشتگی زیادی شده است. معنای این زن معمایی و لبخند رازآلودش چیست؟ اشیا در این نقاشی چیزی نیستند که به‌نظر می‌رسند. در نظر اول، به‌نظر می‌رسد که این نقاشی حس آرامش و آسایش خاطر را الهام می‌کند. در این نقاشی یک زن جوان به‌تصویر کشیده شده است که ظاهراً در آرامش کامل در برابر یک پس‌زمینه از طبیعت قرار دارد. اما این حس ایستا کاملاً گمراه‌کننده است.

لئوناردو اعتقاد داشت که «چشم‌ها پنجره‌ای هستند که به‌روح آدمی گشوده می‌شوند». نگاه خیره‌ی مونا لیزا بارزترین ویژگی نقاشی‌ست. این نگاه خیره شدیداً دولایه است. آیا او به‌ما نگاه می‌کند، یا به‌پشت سرِ ما، به‌چیزی که ما نمی‌توانیم ببینیم؟ فروید فکر می‌کرد که این نگاه حاوی معانی جنسی است. شاید او حق داشته باشد، اما این نگاه می‌تواند پیام متفاوتی نیز داشته باشد ــ پیامی که می‌گوید: من چیزهایی می‌دانم که تو نمی‌دانی، و هرگز نخواهی دانست. این نگاه، نگاهی حاکی از آگاهی است.

در نگاه نخست، به‌نظر می‌رسد که این نقاشی تصویر آرامش کامل است. اما با بررسی ژرف‌کاوانه‌تر آشکارمی‌شود که می‌تواند تصویر هر چیزی جز آرامش باشد. روحیه‌ی تضاد دیالکتیکی درتمام لایه‌های این نقاشی دیده می‌شود. این نقاشی «لبه‌ی بی‌نظمی»[2] است، و دقیقاً همین است که قدرت خارق‌العاده‌ای به‌آن می‌دهد. نخستین تضاد، خود لبخند است. اگر چهره را به‌دو قسمت مساوی تقسیم کنیم، بلافاصله درمی‌یابیم که خودِ لبخند دارای تضاد است ــ یک نصفه در حال لبخند زدن است، اما نصفه‌ی دیگر جدی است.

این تضاد پیچیدگی احساسات بشری را بازگو می‌کند، که احساسات مخالف اغلب در آن به‌همراه هم وجود دارند. نیکولو ماکیاولی، یکی از دوستان دیرین لئوناردو، از نزدیک شاهد بدبختی‌های جامعه‌ای بود که در آن می‌زیست. او این چند خط شعر را نوشت که تراژدی دوران خود را نشان می‌دهند، و لئوناردو از نزدیک با این تراژدی آشنا بود:

---

[1] La Gioconda

[2] “Rande des Chos”

“Io rido, e rider non passa dentero;
Io ardo, e l'arsion mia non par di fore.”
Ich Lache und das Lachen dringt nicht nach außen;
Ich brenne und mein Brennen sieht man von außen nicht.

«من می‌خندم، و خنده‌ام از درون نیست
من می‌سوزم، و شعله‌هایم در بیرون دیده نمی‌شوند»

عواطف بشری به‌ندرت ساده هستند. ما می‌توانیم در آنِ واحد هم بخندیم و هم گریه کنیم. این بیان ژرف‌نگرایانه‌ای از شرایط بشری با تمام پیچیدگی‌های آن است. در این‌جا ما ترکیب تلخ و شیرین احساساتی را داریم که زیبایی خاصی به‌حیات بشری می‌بخشد، که واکنش هیجانی ژرفی را در ما ایجاد می‌کند.

در این نقاشی، هیجانات انسانی با کشاکش‌ها و گرایشات متضاد دنیای بیرون از ما ارتباط نزدیکی دارند. در مونا لیزا تشابه تلویحی بین این نکته و چهره‌ی انسان وجود دارد. در درون ما نور و ظلمت، خنده و گریه، شادی و غم وجود دارد؛ و این عناصر و هیجانات متضاد در درون ما همزیستی و کشمکش می‌کنند، همانند نور و تاریکی دنیای طبیعت.

ارتباط بین انسان و طبیعت، بین حیات آلی[۱] و کانی[۲] در موهای او دیده می‌شود که با پیچش‌هایی فرو می‌افتند، گویی گرداب است. آزین‌های لباس او نه متعلق به‌دوره‌ی نوزایی، که متعلق به‌دنیای جاویدان کلاسیک است. لباس او همچون آب می‌چرخد، که حاکی از ارتباط شخصیت مرکزی با طبیعت پس‌زمینه‌ای می‌باشد. این امر بر همان اندیشه‌ی تغییر همیشگی تأکید می‌کند. حتی حالت نشستن فرد نیز حاکی از تغییر و حرکت است. او بر روی یک صندلی نشسته، درحالی که بدنش در یک‌سوست و چهره‌اش به‌سوی ما است. این پیچش بدن یک ترفند کاملاً شناخته‌شده (عکاسان امروزی از آن استفاده می‌کنند) برای القای حرکت است.

متانت چهره وجود نیروهای ناپیدای زیرین را پنهان می‌کند ــ احساسات شدیدی که در لایه‌های زیرین به‌صورت پنهانی حرکت می‌کنند و به‌همان اندازه‌ی نیروهای طبیعی خطرناک و غیرقابل‌کنترل‌اند. شخصیت مونا لیزا در یک چشم‌انداز بیگانه و مبهم تصویر شده است. همچنان که لبخند «یک‌وری»[۳] است، چشم‌انداز هم نامتقارن، و در واقع به‌شکلی مبهم تهدیدآمیز است. پژواک ابهام لبخند در طبیعت دیده می‌شود.

در تمام این‌ها پیامی پنهان شده است که بسیار تخریب‌کننده می‌باشد. در مقاله‌ی تیزهوشانه‌ای که «داستان پشت لبخند»(رادیوتایمز،۳-۹مای۲۰۰۳) نام دارد، نیکولاس روسیتر[۴] نوشته است: «لئوناردو فرآشدی ماندگار را به‌تصویر می‌کشد که دنیای طبیعی در درازنای هزاره‌ها از طریق آن تکامل یافته است و این نظریه‌ی انجیل را که دنیا در شش روز آفریده شده است به‌چالش می‌کشد».

---

۱ Organischem
۲ Anorganischem
۳ Schief
۴ Nicholas Rossiter

خاص و عام

این نقاشی حاوی یک تضاد دیگر نیز می‌باشد ــ وحدت خاص[۱] و عام[۲]. پس‌زمینه طبیعت است ــعام نامتناهیــ اما شخصیت پیش‌زمینه کاملاً شخصی است و به‌این‌جا و اینک تعلق دارد. در برابر ما یک لحظه‌ی مجزا و زودگذر از زمان قرار دارد، آن لحظه‌ی گریزپا که لبخند شروع به‌شکل‌گیری بر روی لب‌ها ــیا محو شدن از آن‌هاــ می‌کند، لحظه‌ای از تغییر که دقیقاً متضاد نامتناهی و ابدی بودن طبیعت است. وحدت این دو عنصر مخالف در این‌جا دیده می‌شود.

در واقع پس‌زمینه، که به‌نظر می‌رسد دارای جایگاه ثانوی باشد، نقش بسیار مهمی در نقاشی ایفا می‌کند. در پس‌زمینه ساختارهای سنگی عجیبی دیده می‌شود که به‌نظر می‌رسد شبیه ساختارهای جایی به‌نام دره‌ی آرنو[۳] باشد که افراد محلی به‌آن دره‌ی جهنم می‌گویند. این انباشت‌های رسوبی از فرسایش کوه‌های آپنین[۴] شکل گرفته بودند. لئوناردو شیفته‌ی زمین‌شناسی بود و بسیاری از صفحات دفترچه‌های خود را از مشاهدات خود در این ناحیه پر کرده بود.

هم‌چنین، ما چیزی می‌بینیم که به پل بوریانو[۵] شباهت دارد که با فاصله‌ی حدود ۴۰ مایل از فلورانس بر روی رود آرنو ساخته شده است. لئوناردو به‌خوبی با این پل آشنا بود، چراکه زمانی که در خدمت چزاره بورجیا کار می‌کرد به‌اهمیت اقتصادی و نظامی آن برای شهر آرتزو[۶] واقف بود. او از دوران کودکی با نتایج فاجعه‌بار طغیان آرنو آشنا بود. در این‌جا رود به‌تصویر کشیده شده است که از کوهستان جاری است و راهی از میان دره به‌سوی دریا باز می‌کند.

در زیر آرامش ظاهری طبیعت، نیروهای دهشت‌ناک و غیرقابل کنترل به‌صورتی ناپیدا حرکت می‌کنند، هرچند با بصیرت درونی می‌توان حضور آن‌ها را حس کرد. در این بینش، طبیعت هرگز ایستا نیست، بلکه همیشه درحال تغییر است ــ و به‌قطب مخالف تبدیل می‌شود. کوهی که در پس‌زمینه سر به‌فلک کشیده زیادی بلند است ــتهدید به‌فروپاشی حس می‌شود. رود زیادی پرآب استــ تهدید به‌طغیان آب حس می‌شود. دو دریاچه در دو سوی چهره، آگاهانه، در یک تراز کشیده نشده‌اند، و به‌نظر می‌آید که یکی به‌سمت دیگری کج و سرازیر می‌شود.

در این‌جا ما چرخه‌ی پویا و بی‌پایانی از زندگی و مرگ را داریم ــ از افراشته شدن و فروپاشی کوه‌ها، از زایش و مرگ رودها. این حس تغییر در طبیعت اندیشه‌ای بود که عمیقاً در ذهن لئوناردو ریشه دوانده بود.

شخصیت پیش‌زمینه از دل پس‌زمینه‌ی طبیعت پدیدار می‌شود، و ارتباط نزدیکی با آن دارد. عنصر غالب در نقاشی آب است، هم در دو دریاچه و هم در رود (احتمالاً آرنو). این امر اهمیت فلسفی زیادی دارد. کدام عنصر تغییرپذیرتر (و بنابراین،

---

۱ Einzelnen
۲ Allgemeinen
۳ Arnotal
۴ Appeninen
۵ Buriano Brücke
۶ Arezzo

ناملموس‌تر) از آب است؟ هراکلیت گفته است: «ما به درون نهر می‌رویم و نمی‌رویم؛ ما هستیم و نیستیم». این تفکر فلسفی است که در سرتاسر نقاشی جاری‌ست.

مرگ و زندگی

در این نقاشی عام با خاص به‌وحدت رسیده و غیرقابل تمیز از آن است. با این که مونا لیزا چنان «فردی» [خاص/یگانه] است که از یاد نمی‌رود، اما یک تعمیم ـزن جاودان، فراتر از زمان و مکانـ نیز می‌باشد که از دل طبیعت جان می‌گیرد و اصل زایای جاویدان آن را نشان می‌دهد؛ و این‌جاست که یکی دیگر از اسرار مونا لیزا نمایان می‌شود: آشکار است که او آبستن است. این امر از حالت دست او مشخص می‌شود، که با نرمی بر روی شکم قرار گرفته است.

احتمال می‌رود که فرد نقاشی‌شده لیزا دل جوکوندو[1] باشد (و به‌همین دلیل نیز همگان آن را با نام ژوکوند می‌شناسند). به‌نظر می‌رسد این حقیقت که مونا لیزا سیاه پوشیده است از این نظریه پشتیبانی می‌کند. می‌دانیم که دختر لیزا دل جوکوندو در ۱۴۹۹، یعنی چهار سال پیش از این که لئوناردو شروع به‌کشیدن این نقاشی کرد، فوت شده است. پس این نقاشی صرفاً به‌زندگی جدید مربوط نیست، و هم‌چنین به‌مرگ مربوط است. [چراکه] زندگی بدون مرگ وجود ندارد، و بالعکس.

هنگامی که لئوناردو بر روی مونا لیزا کار می‌کرد اجساد زنان را کالبدشکافی کرده، جنین آن‌ها را بررسی می‌کرد ـکه یک فعالیت کاملاً غیرقانونی بودـ تا درک بهتری از کالبدشناسی بدن زن و اسرار زایش به‌دست آورد. طرح‌های او چنان دقیق بودند که بعدها دانشجویان کالبدشناسی از آن‌ها استفاده کردند.

در این نقاشی احساسی شدیدی وجود دارد که پنهان (یا سرکوب) شده است ـ نوعی از احساس که معمولاً خطرناک تصور می‌شود، چرا که تهدیدی برای درهم‌کوبیدن نظم موجود است و غیرقابل کنترل می‌باشد. این حس به‌ما یادآور می‌شود که در زیر ظاهر آرام، نیروهای هولناکی انباشته می‌شوند که می‌توانند ما را نابود کنند. این امر هم در مورد طبیعت بی‌جان (سیل، بهمن، فوران آتش‌فشان، زلزله، طوفان) و هم طبیعت انسان (احساسات غیرقابل کنترلی چون خشم، ترس، حسادت و هرچیز مرتبط با انگیزه‌های جنسی) صادق است. تمام این‌ها همواره در زیر سطح ظاهری در کمین هستند.

در پژوهشی که فروید در مورد لئوناردو انجام داد این گمانه‌زنی را مطرح کرد که آثاری مانند مونا لیزا بیان‌گر کشمکش‌های جنسی ناخودآگاه او هستند که با تجربیات کودکی‌اش در ارتباط می‌باشند. او در کودکی مادرش را از دست داد، هرچند به‌نظر می‌رسد که تا سه سالگی هم‌چون دایه او در کنارش بوده است. پس او می‌توانسته برخی خاطرات از عشق و عاطفه‌ی طبیعی مادر داشته باشد. سپس او یک مادرخوانده داشت، که با کودک کم سن‌وسال مهربان بود.

---

[1] Lisa del Giocondo

آیا این دلسوزی مادرانه است که در این چهره‌های زنانه بازتاب یافته است، و به‌انگیزه‌های جنسی ناخودآگاه مربوط است؟ شاید، هرچند باید اذعان کرد که بسیاری از فرض‌های فروید در مقالاتش تحمیلی و تصنعی است. اما در هرحال این مسأله در این‌جا به‌پایان نمی‌رسد. اگر تمام آن‌چه [هنر] نقاشی لئوناردو بیان می‌کنند فقط پیام‌های شخصی باشند که به‌حالات روانی هنرمند مربوطند، هرگز نمی‌توانسته با این استقبال عمومی روبرو شود.

این نقاشی‌ها حس شگفت‌انگیزی از گذر زمان، و درعین حال ابدیت، در خود دارند. هم‌چنین تفکر زایش، عنصری از بازتولید جنسی به‌عنوان اصل احیاکننده‌ی طبیعت، وجود دارد. اما شیوه‌ی به‌تصویر کشیدن موی ژوکوند می‌تواند پیام دیگری نیز داشته باشد. در ایتالیای سده‌ی ۱۶، بی‌شرمی بود که زنی موهای خود را برروی شانه‌ها بریزد (آن‌گونه که ما در این‌جا می‌بینیم): موهای لجام‌گسیخته مترادف با اخلاقیات لجام‌گسیخته بود. به‌نظر می‌رسد که لیزا دل جوکوندو و شوهرش نقاشی را نپذیرفتند، و همین امر می‌تواند دلیلی برای مقبول نبودن نقاشی در نظر آن‌ها باشد.

در این‌جا هیچ چیزی همان نیست که در نگاه اول به‌نظر می‌رسد. حتی آن‌چه در ظاهر نمونه‌ی اعلای زنانگی به‌نظر می‌رسد نیز مشخص می‌شود که چیز دیگری است. جمع اضداد از طریق این حقیقت نیز منتقل می‌شود که مونا لیزا ــ و بسیاری از سایر زنان دیگر در نقاشی‌های لئوناردو ــ در واقع دوجنسی[۱] هستند، یعنی دارای عناصر مذکر و مؤنث هستند. این امر را می‌توان در خط غیرقابل اشتباه چانه ــ یکی از ویژگی‌های مردانه ــ مشاهده کرد. ایده‌آل زیبایی نصف مذکر و نصف مونث است ــ مفهومی که در هنر یونان باستان کاملاً شناخته شده است.

اغلب اشاره شده است که چهره‌های زنان لئوناردو ویژگی قوی دوجنسی دارند. برای این امر توضیحی وجود دارد. پذیرفته شده است که اندازه‌های این چهره‌ها دقیقاً با چهره‌ی خود لئوناردو در پرتره‌ای که از خود کشیده است، متناسب‌اند. ما در این‌جا جمع اضدادی داریم که تا آخرین حد پیش رفته است: در این‌جا ما وحدت زن و مرد را داریم که کاملاً با هم‌دیگر آمیخته شده‌اند و هیچ تفاوتی بین آن‌ها وجود ندارد. زن و مرد یکی هستند.

چهره‌ی مونا لیزا، که در ظاهر چهره‌ای یگانه و متعلق به‌یک شخص است، در واقع اصلاً یگانه نیست. همان چهره و همان حالت چهره را می‌توان در نقاشی شگفت‌انگیز باکره با حنای قدیسه[۲] نیز دید. این چهره حتی صورت یک زن نیز نیست، با این که در ظاهر به‌نظر می‌رسد که هست. از اندازه‌گیری و مقایسه‌ی چهره‌ها به‌این نتیجه رسیده‌اند که همه‌ی آن‌ها در اصل دارای یک چهره بوده‌اند: چهره‌ی خود لئوناردو.

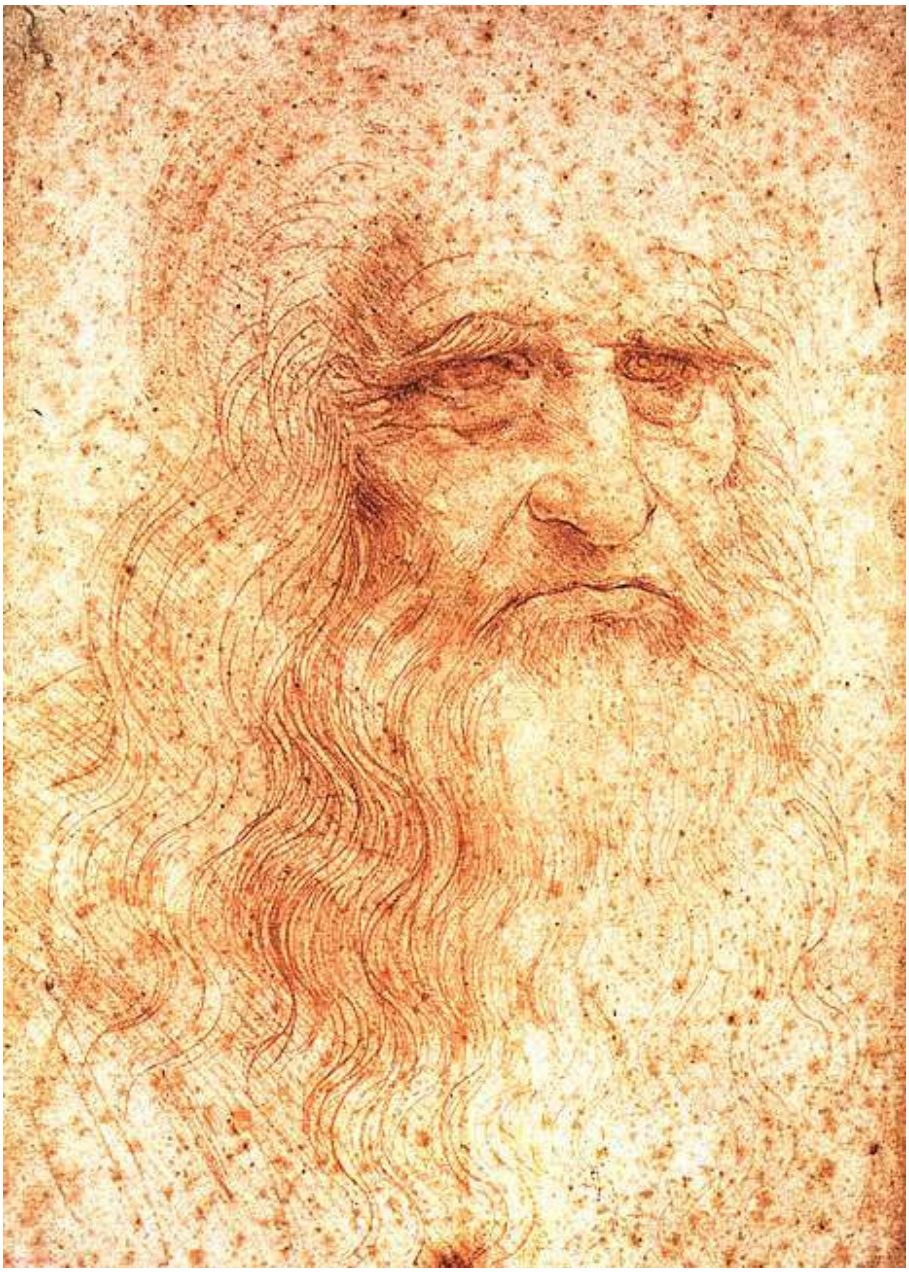
---

۱ Androgyn

۲ Der Jungfrau mit der heiligen Anna

سال‌های پایانی: در فرانسه

ناکامی ایتالیا در دست‌یابی به‌وحدت ملی به‌این معنی بود که این پتانسیل شگفت‌انگیز نتوانست به‌واقعیت تبدیل شود. ایتالیا به‌یک مرداب اقتصادی و فرهنگی تبدیل شد. کانون جاذبه‌ی تاریخ جهان از ایتالیا به‌سوی دولت/ملتهای جدید، در فرانسه و انگلیس، حرکت می‌کرد. ستاره‌ی آن‌ها اوج می‌گرفت، درحالی که ستاره‌ی ایتالیا درحال ورود به‌یک گرفتگی بود که سده‌ها باقی می‌ماند، تا زمانی که ایتالیا در نهایت با ابزارهای انقلابی به‌وحدت رسید.



خودنگاره‌ی هنرمند در کهن‌سالی / تصویر: حق چاپ: غیرمحفوظ

شاید بتوانیم این حقیقت را، که لئوناردو سال‌های واپسین عمر خود را در فرانسه گذراند، به‌عنوان نشانه‌ای از این واقعیت، یا پیش‌گویی آن، در نظر بگیریم. لئوناردوی کهن‌سال، که در زادگاه خود کم‌توجهی دیده بود و ستاره‌اش اینک به‌خاطر اوج گرفتن هنرمندان جوانی چون میکل آنژ و رافائل به‌گرفتگی دچار شده بود، در فرانسه هم‌چون یک قهرمان مورد استقبال قرار گرفت، گویی که بزرگ‌ترین هنرمند عصر خود است. شاه فرانسه از آن سلاطین دوران نوزایی بود که هنگامی که به‌جنگ یا شکار مشغول نبود علاقه‌ی سرزنده‌ای به‌هنر و اندیشه نشان می‌داد. فرانسیس اول[۱] آرزو داشت که فضای دربار خود را به‌دربار نوزایی ایتالیا شبیه کند، و این کار را از طریق وارد کردن هنرمندان و نویسندگان ایتالیایی انجام داد که لئوناردو و چلینی[۲] جزو آن‌ها بودند. او لئوناردو را در یکی از اتاق‌های قصر خود ساکن کرد که به‌محل اقامت خود نزدیک بود تا بتواند به‌آسانی به لئوناردو دسترسی داشته باشد. به‌نظر می‌آید که فرانسیس به‌مرد کهن‌سال احترام می‌گذاشت و با هم گفتگوهای طولانی داشتند، که در آن‌ها از گستره‌ی آگاهی لئوناردو به‌علوم مختلف متحیر می‌شد. اما آشکار است که فرانسیس، لئوناردو را بیش‌تر یک فیلسوف می‌دانست تا یک هنرمند (و باید به‌خاطر داشته باشیم که در آن دوران فیلسوف مترادف دانشمند بود).

واضح بود که نقاشی لیزا دل جوکوندو معنای عمیقی برای لئوناردو داشت، تا جایی که هرگز به‌دست سفارش‌دهندگان آن نرسید. او در ۱۶ سال پایانی عمر خود آن را با خود می‌برد، و با آن به‌فرانسه به‌تبعید رفت. واضح است که ارزش آن برای او بسیار بیش‌تر از ارزش هنری آن بود. به‌این صورت، مونا لیزا سر از فرانسه درآورد. لئوناردو آن را به‌شاه فرانسوای اول[۳] فروخت، که آن را از مستراح خود آویزان کرد! شاید همین امر دلیل هزاران شکاف ریزی باشد که در نقاشی دیده می‌شود. سایر آثار لئوناردو نیز متحمل کم‌توجهی یا بدرفتاری دیگران شدند: راهبان نادان میلانی یک در را در حاشیه‌ی شام آخر باز کردند.

لئوناردو نیز مانند ارسطو و هگل یک ذهن واقعاً جامع داشت. لئوناردو ــ مرد دوران نوزایی ــ یک دانشمند و فیلسوف بود. به‌نظر می‌آید که او در آخر عمر تلاش کرده است تا دفترچه‌های متعدد خود در موضوعات مختلف را گردآوری کند. اگر موفق می‌شد، او می‌توانست یک دایرةالمعارف فلسفی را بسیار پیش‌تر از دیدرو و دآلامبرت[۴] در سده‌ی ۱۸ تهیه کند. این جنبه‌ی لئوناردو تأثیر بسیار زیادی بر روی خیّر دوران کهن‌سالی او گذاشت. پس از مرگ او در ٦٧ سالگی، پادشاه فرانسه اظهار کرد که او «فیلسوف بسیار بزرگی بود». در نهایت، از او به‌عنوان یک فیلسوف تمجید شد، نه یک هنرمند. در واقعیت، او هم فیلسوف و هم هنرمند بود. این عادی‌ترین نمونه‌ی یک انسان دوره‌ی نوزایی نقش‌های هنرمند، مجسمه‌ساز، دانشمند، لغت‌شناس[۵]،دیپلمات، و مخترع را در خود جمع کرده بود.

---

۱ Franz I
۲ Cellini
۳ Franz I
٤ Diderot und D' Alembert
٥ Philologen

آوازه‌ی لئوناردو به‌عنوان یک هنرمندْ تنها بر تعداد انگشت‌شماری از نقاشی تکیه دارد. کمّیت آثار هنری لئوناردو محدود است، چرا که او یک کمال‌گر بود. او گفت: «من خدا و بشر را خشمگین کرده‌ام، چرا که آثارم به‌کیفیتی که باید می‌داشتند دست نیافتند». به‌این دلیل است که او اغلب کاری را شروع می‌کرد، اما آن را به‌اتمام نمی‌رساند. تمام التماس‌ها و تهدیدهای کارفرمایان او بی‌اثر می‌ماندند. تنها اربابی که او می‌شناخت خودِ هنر بود. گویی در نظر او خودِ کنشِ آفرینش نکته‌ی اصلی بود. نتیجه‌ی نهایی در مقایسه با آن تقریباً بی‌اهمیت بود. دقیقاً برای انتقال این اندیشه بود که نوشت: «هنر هرگز تمام نمی‌شود، فقط متروک رها می‌شود».

با میکل آنژ هنر نوزایی ایتالیا به‌سطح‌های جدیدی از کمال متعالی دست می‌یابد. اما نیروی پیش‌ران میکل آنژ الهامات دینی بود، درحالی که لئوناردو، مردِ حقیقی نوزایی، اصلاً دین‌دار نبود. در پایان، میکل آنژ کاری را به‌پایان می‌رساند که اربابان کلیسایی او می‌خواستند، اما لئوناردو شخصی آزاد و مستقل بود ــ یک شورشی طبیعی بود.

با لئوناردو، ما شاهد پیوند طبیعی علم، تکنیک، فلسفه، و هنر هستیم. او علم نورشناسی را به‌دقت مطالعه کرد تا ماهیت نور و سایه را درک کند و درنهایت از آن دانش علمی در نقاشی بهره برد. او همین شیوه را در مورد کالبدشناسی به‌کار برد، و حتی جنین انسانی را بررسی کرد تا بتواند پیش از به‌تصویر کشیدن یک زن آبستن در مونا لیزا بینش بهتری از بدن زن داشته باشد.

شاید در تاریخ بشر هنرمندی به‌بزرگی لئوناردو نبوده باشد. این امر فقط مسأله‌ی تکنیک او نیست، تکنیکی که چنان پیشرفته بود که حتی امروزه نیز کارشناسان نمی‌دانند او چگونه به‌برخی جلوه‌ها دست یافت یا حتی چگونه برخی از رنگ‌های خود را آماده کرد. اما این هنر فقط از نظر زیباشناسی زیبا، و فقط از نظر تکنیکی کامل نیست. بلکه هنر او حاوی اندیشه‌های فلسفی عمیق می‌باشد.

نیروی پیش‌ران لئوناردو در تمام زندگی یک کنجکاوی سیری‌ناپذیر در مورد دنیا بود. او در مورد همه‌چیز کنجکاو بود، و این کنجکاوی او را به‌مسیرهای مختلف زیادی کشاند. به‌این دلیل است که بسیاری از آثار او ناتمام ماندند. روحیه‌ی ناآرام و جستجوگر او ــ که روحیه‌ی دوران نوزایی بود ــ به‌او اجازه نمی‌داد تا برای لحظه‌ای بی‌حرکت بماند، و او به‌چندین‌بار زندگی نیاز داشت تا بتواند تمام وظایفی را که برای خود مقرر کرده بود، به‌پایان برساند.

فراتر از تمام این‌ها، لئوناردو مشاهده‌گر دقیق دنیای طبیعت بود. دست بی‌جان کلیسا واقعیت مادی را به‌عنوان اثر شیطان محکوم کرده بود، و به‌مردان و زنان آموزش داده بود تا در مورد بدن خود احساس شرم کنند و نگاه خود را به‌سوی آسمان بدوزند، یا به‌درون خود، به‌رستگاری روح جاویدان خود. این دیدگاه پادنهادِ[1] دیدگاه علمی جدید

[1] Gegensatz

بود. جهان‌بینی لئوناردو ماهیتی ماتریالیستی و علمی داشت. او گفت: «تنها مشاهده است که کلید درک است»، و «ریشه‌ی تمام آگاهی ما در حواس جسمانی است».

او همچنین نوشت: «هرچند طبیعت با دلیل شروع و به‌تجربه ختم می‌شود، اما برای ما انسان‌ها ضروری‌ست که ابتدا با تجربه شروع کنیم، و از آن‌جا به‌پژوهشِ دلیل بپردازیم». این جملات حاوی جوهره‌ی دانش مدرن هستند. این پژوهش‌گر خستگی‌ناپذیر از زیر سؤال بردن برتری‌جویی کلیسا نمی‌ترسید و در راه خطرناکی گام گذاشته بود.

علی‌رغم اصرار او به‌مشاهده، لئوناردو به‌سادگی یک تجربه‌گرا[1] نبود. او نوشته است: «آن‌هایی که بدون علم عاشق عمل هستند مانند ملوانانی هستند که بدون سکان یا قطب‌نما به‌کشتی می‌روند و هرگز نمی‌توانند یقین داشته باشند که درحال حرکت به‌کدام سو هستند. عمل همیشه باید براساس نظریه‌های محکم انجام گیرد، و این دورنماست که هم راه و هم راهنماست؛ و بدون آن نمی‌تواند هیچ کاری را در نقاشی درست انجام داد».

او مشاهده کرد که نظمْ از دل بی‌نظمی برمی‌خیزد، و این نگره‌ی ژرفِ دیالکتیک است که در دل نقاشی مونا لیزا قرار دارد. اما معکوس این نیز صادق است: در زیر سطح به‌ظاهر آرام و ساکن واقعیتْ نیروهایی وجود دارند که هرلحظه می‌توانند آن را بشکافند و به‌سطح بیایند. این تفکر بازتاب‌دهنده‌ی کامل دوران پرآشوب ایتالیایی است که او در آن به‌دنیا آمده بود و در دشواری‌ها و عذاب‌های آن سهم داشت. چین‌های عمیقی که در چهره‌ی خودنگاره‌ی دوران کهن‌سالی او دیده می‌شود این حقیقت را به‌روشنی بازگویی می‌کند. در این‌جا تصویری از رنج وجود دارد که تحت سلطه‌ی تسلیم بی‌صدای سن زیاد قرار دارد. تضادها در نهایت به‌یک راه‌حل منجر شده‌اند.

او در پایان گفت که دقیقاً همان‌گونه که یک روزِ خوب منجر به‌یک شبِ رضایت‌بخش می‌شود، یک زندگی خوب نیز منجر به‌یک مرگ رضایت‌بخش می‌گردد. ما حرف نهایی را به‌خود لئوناردو می‌سپاریم:

«من عاشق آن‌هایی هستم که می‌توانند در ناراحتی لبخند بزنند، آن‌هایی که به‌هنگام درماندگی تجدید قوا می‌کنند، و از طریق اندیشه به‌شجاعت می‌رسند. ذهن‌های کوچک تحلیل می‌روند، اما آن‌هایی که قلب بزرگی دارند و وجدان‌شان رفتار آن‌ها را تأیید می‌کند تا دم مرگ از اصول خود پیروی خواهند کرد».

---

[1] Empiriker