پیام داوینچی

پویا نیک‌هوش

پژوهش- هنر ۸۳

پیام داوینچی

پویا نیک‌هوش

نشر مهری برای گذر از سانسور و خوانش آسان و بی‌دردسر، با اجازه نویسنده، پی‌دی‌اف کتاب‌ها را برای دانلود رایگان در دسترس خوانندگان داخل ایران قرار می‌دهد.

www.mehripublication.com

نشر مهری

پژوهش، هنر * ۸۳

پیام داوینچی

پویا نیک‌هوش

|چاپ اول: بهار ۱۴۰۲، نشر مهری| تیراژ: ۲۰۰ نسخه|
|شابک: ۴-۰۶-۹۱۵۶۲۰-۱-۹۷۸|

| صفحه آرایی و گرافیک جلد: مهری استودیو |
| نقاشی روی جلد: لئوناردو داوینچی، سنت آن، مریم و عیسی در کودکی، ۱۵۱۹-۱۵۰۳ |

مشخصات نشر: نشر مهری: لندن
۲۰۲۳ میلادی/۱۴۰۲ شمسی.
مشخصات ظاهری: ۱۵۴ ص.: غیرمصور.
موضوع: پیام‌کاوی نشانه‌های نقاشی‌های لئوناردو داوینچی.

کلیه حقوق محفوظ است.
© ۲۰۲۳ پویا نیک‌هوش.
© ۲۰۲۳ نشر مهری.

www.mehripublication.com
info@mehripublication.com

فهرست

دیباچه ۷

بخش یکم ۱۱
تعمید مسیح ۱۱
باکرهٔ صخره‌ها ۱۳
باکره و کودک با قدّیس‌حنا و قدّیس‌یحیی‌تعمیددهنده ۱۴
باکره و کودک با قدیس‌حنا ۱۷
مونالیزا ۱۸
قدیس یحیی تعمیددهنده ۲۲
نجات‌دهنده تعمیددهنده است ۲۲
شام آخر ۲۳
تعمید ۲۶
سالوادور موندی ۲۸
بی‌رنگی و نیستی ۲۹
لدا و قو ۳۱

بخش دوم ۳۵
سرود ایزدی ۳۵
کلاغ ۴۰
یحیی تعمیددهنده و باکوس ۴۲
بانو با یک قاقم ۴۴
ستایش مغان ۴۷
جینورا دِ بنچی ۵۲
کوچک‌ترین و بزرگ‌ترین ۵۳
رنگ دست خدا ۵۷
آن دست، آن چهره ۵۸
دورِ نزدیک ۶۱
موی سر نوزاد ۶۳
امضا ۶۵
نبرد انگیاری ۶۶
سنت جروم در بیابان ۷۴
آواتار ۷۵
مرد ویتروویوسی ۷۸
نیم‌تنهٔ جنگجوی کهن ۸۳

بخش سوم ۸۵
بودن یا نبودن ۸۵
رنج و شادی ۸۷
باکوس ۸۹
پنهان‌کاری ۹۵
جهان‌بینی منفی ۹۶
پالایش آزاد ۹۹
زیبای آهن‌کار ۱۰۲
بر پایهٔ آسمان ۱۰۷
عید بشارت ۱۱۰
صندلی مونالیزا ۱۱۱
ایستادن بر پای خود ۱۱۳
راست و چپ ۱۱۶
جنگجو و گل ۱۱۷
ستایش خرد با احساس ۱۱۸
مثلّث سیاه ۱۲۰
پرترهٔ یک موسیقی‌دان ۱۲۴
کلاه ۱۲۵
مغ چهارم ۱۳۱
بی‌سویی ۱۳۴
رساندن پیام از راه چیستان ۱۳۶
چیستان برای چیستان ۱۳۹
پوچی ۱۴۱
کتاب‌نامه ۱۴۹

www.mehripublication.com

برای رفتگان راه آزادی

www.mehripublication.com
www.mehripublication.com

دیباچه

لئوناردو داوینچی(۱۵۱۹ ـ ۱۴۵۲) نقاشی رازپرداز است. نه در گوشه‌وکنار، که در کانون تابلوها و دیوارنگاره‌های او می‌توان نکته‌ها و نشانه‌هایی یافت؛ برخی آشکار، مانند دستی که چاقویی گرفته، در دیوارنگارهٔ *شام‌آخر*. آن‌دست از آنِ هیچ‌یک از حواریون نقاشی‌شده نیست. این دیوارنگاره بر دیوار غذاخوری کلیسای *سانتاماریای* میلان کشیده شده‌است. می‌توان پنداشت چاقو، کارد غذاخوری است؛ و لئوناردو آن‌را به کشیشان یا راهبانی که آن پایین غذا می‌خورند، و به‌همراه چنگال کاردی نیز در دست دارند نسبت داده‌است. گویا حواری تهدیدشده نیز به پایین به‌کسانی که به‌گمان همچون خود او پشت میز غذاخوری (گویی پشت همان میز) نشسته‌اند به‌گونه‌ای معنی‌دار می‌نگرد. لئوناردو با این کار به سازوکار خون‌بار قدرت در کلیسا گوشه می‌زند، به‌ویژه در آن صحنه که گفت‌وگو از خیانت به مسیح، در میان آمده‌است.

گنجاندن نشانه در نقاشی شگردی است که داوینچی در آن زبردست بوده‌است؛ او با این هنر می‌توانسته درباره موضوع‌های گوناگون به‌گونه‌ای پنهانی سخن گوید. بسیاری نقاشی‌های لئوناردو نیمه‌کاره مانده، یا به پایان‌بردن آن‌ها بسیار زمان برده

www.mehripublication.com

است. در این کتاب خواهیم‌دید که برای نمونه اثری چون *ستایش مغان* که شاید برجسته‌ترین و بلندپروازانه‌ترین تابلوی نیمه‌کارهٔ او به‌شمار آید، در اصل نیازی به پایان‌بردن نداشته؛ یا به بیان بهتر، در راستای هدف اصلی لئوناردو، یعنی رساندن پیام‌هایی پنهانی، کامل‌تر از این نمی‌توانسته باشد. کندی پرآوازهٔ کار داوینچی، به شوند پرداختن به شاهکارهای نامرئی در دل نقاشی‌هایش، و نهفتن رازها در برابر چشم‌ها بوده است.

پیام محوری، پیرامون **یحیی تعمیددهنده** می‌گردد. یحیی پیامبری است که با ریختن آب رود *اُردن* بر سر عیسی او را غسل‌تعمید داده، و به مسیح و نجات‌دهنده‌بودن او مژده می‌دهد. آن‌چه پیدا است لئوناردو می‌خواهد یحیی را در جایگاه بالاتری از مسیح بنشاند. اما چه‌مفهومی پشت این برتری‌بخشی است؟

بنابراین نخست نشان می‌دهیم داوینچی بارها و بارها به برتری یحیی اشاره کرده‌است، و سپس می‌پرسیم، چرا؟ چه پیامی از این بازآیند دریافت می‌شود؟

آیا با مسیح ناهمسازی و درگیری دارد؟ آیا به رویدادی تاریخی اشاره می‌کند؟ یا آن‌که تنها می‌خواهد ایده و اندیشه‌ای ویژه را بیان نماید؟ در بررسی نقاشی‌ها یکی پس از دیگری با آماج طعنه‌ها به مسیح روبرو می‌گردیم؛ اما باید پیش‌چشم داشت لئوناردو بسیار شوخ و بازیگوش بوده، و هدف‌راستین او بازکردن مفهوم‌هایی ویژه است.

نشان‌خواهیم‌داد آن‌چه لئوناردو می‌کوشد بگوید اندیشه‌ای فراگیر است. او جهان‌بینی خود را بیان می‌کند. اندیشه‌ای که با روزگار او، یعنی دوران *نوزایی* یا *رنسانس* همخوان است. فراموش نکنیم داوینچی سمبل رنسانس به‌شمار می‌رود، و اندیشهٔ او جدا از زمانه‌اش نیست. همان‌گونه که می‌توان پیش‌بینی نمود، آشکار می‌گردد دیدگاه او انتقادی است و بنیان‌های اندیشگانی کهنه و کلیشه‌ای را نشانه می‌رود؛ اما از سوی دیگر روشن می‌شود دربست همسو و هم‌رنگ هم‌روزگاران پیشروی خود نیز نیست. ذهن لئوناردو در جایی پرسه می‌زند که می‌توان چشم داشت ذهن هر اندیشمندی نخست به آن‌جا سرک کشد؛ یعنی در باغ بی‌زمانِ پرسش دربارهٔ سرشت هستی، روش درست روبرویی با آن، و واکنش روانیِ کاربردی‌ای که می‌توان نسبت به چالش‌های زندگی و هستندگی داشت.

او همچون **فروید** فرارفته از *اصل لذت*، در جستجوی فهم ثبات و آرامش نهایی روان است، و با پی‌داشتی همسان نیز روبرو می‌شود. در این‌راه مانند بسیاری از

امروزی‌ها گذرش به شرق می‌افتد. شگفت و پیش‌بینی‌ناپذیر این‌که نگین حلقهٔ اندیشه‌های به‌هم‌پیوستهٔ او، حکمت هند باستان است؛ بی‌آن‌که ایماژ ملموسی از آن فرهنگ، در کارهایش به چشم خورد. همچنین نگرش او همسانی‌هایی با جهان‌بینی‌های رواقی، و گنوسی (که جغرافیای آن، پیروان یحیی را تا امروز نیز در خود جای می‌دهد) دارد.

خواهیم‌دید داوینچی با آن‌همه ارج و بزرگی که در تاریخ دارد، یکی از دست‌کم گرفته‌شده‌ترین شخصیت‌ها است؛ چراکه البته به‌دلیل رویکرد خودش برای پنهان‌کردن جهان‌بینی‌اش، هیچ‌گاه به‌عنوان یک اندیشمند برجسته شناخته نشده است. هرچند هنر لئوناردو، اختراع‌ها و کنکاش‌هایش در زمینهٔ طبیعت‌شناسی، ارزش و جایگاه والای خود را دارا است. به‌هرروی تازه پس‌از آشنایی با اندیشهٔ او می‌توانیم ادّعا کنیم تا اندازه‌ای او را می‌شناسیم. بنابراین شاید *اندیشهٔ داوینچی* نامی بهتر برای این کتاب می‌بود، اما با آن نام‌گذاری از برجستگی فرم رمزی پیام‌ها کاسته می‌شد.

نشانه‌گذاری‌های او بر ساختاری منطقی پشت دارد و باید با کنکاش ذهنی از پیام آن‌ها آگهی یابیم؛ اما همچنین با اشاره‌های فراوانش به نمادها، کتاب‌ها و روایت‌ها (که بنیاد این کتاب هستند)، می‌بایست همواره گام به بیرون از نقاشی‌ها گذاریم.

با یافتن سرِ رشتهٔ زنجیرهٔ نشانه‌ها، باید گام‌به‌گام به‌سوی ژرفای اندیشهٔ او راه‌بریم. آن‌چه لئوناردو برای ما به‌جای گذاشته، چیستان‌هایی است که با گشودن راز آن‌ها یکی پس از دیگری، با یک دستگاه اندیشگانی نامرئی آشنا می‌شویم. جاهای خالی که باید در ذهن خویش پر کنیم، بخش برجسته‌ای از راهی است که او پیش‌بینی و طرّاحی کرده‌است. به‌دیگرسخن در نقطه‌هایی از راه، دیگر ایماژها راهگشا به بازتاب پیام نبوده، و این خود ما هستیم که باید با ژرف‌کاوی و باریک‌اندیشی به‌سوی فهم نکته‌ها جهش کنیم. اما باز در ایستگاه پسین، با آشکارشدن نشانه‌هایی دیگر؛ داوینچی به ما می‌گوید راه را درست رفته‌ایم. گویی او ایستگاه‌ها را مشخص کرده و ما باید با فرانگری، خود را از یکی به دیگری رسانیم.

امید است در آینده، بتوانم یافته‌های پژوهش بر یادداشت‌های داوینچی را (که هنوز انجام نشده است) بر متن کتاب بیفزایم.

www.mehrpublication.com

بخش یکم

تعمید مسیح

نقّاش تابلوی *تعمید مسیح*[1]، **آندرئا دِلوروکیو**[2]، استاد لئوناردو است. لئوناردوی جوان که کارآموزی با استعداد بوده، به استاد در کشیدن تابلو کمک می‌کند. او دو فرشتهٔ کوچک پایین و سمت‌چپ را می‌کشد.[3]

واکنش فرشته‌ها به هنگامهٔ باشکوه تعمیدمسیح ازسوی **یحیی تعمیددهنده**، چشم‌گیر و پرسش‌برانگیز است. در نگاه فرشتهٔ سوی‌چپ، که گویا به مسیح یا یحیی یا هردو زل زده‌است، کوچک‌شماری به‌چشم می‌خورد. گویی می‌گوید این جایگاه راستین تو نیست. فرشته سوی‌راست، لب‌ورچیده و چشم چرخانده، حتی نمی‌تواند نگاه کند؛ و با حالتی پرسان، بی‌حوصله و ریشخندآلود به‌بالا می‌نگرد: «این دیگر چه وضعش است؟» دست‌ها را مانند هنگامی که کاری از دست برنمی‌آید روی‌هم گذاشته‌است. در دهان و لب‌های او سرخوردگی، کوچک‌شماری و تمسخر دیده می‌شود؛ انگار

1. The Baptism of Christ
2. Andrea del Verrocchio
۳. ریجارد مولبرگر، لئوناردو چگونه لئوناردو شد؟، برگردان مژگان رضانیا، نشر نی، تهران ۱۳۸۷، ص ۱۰

www.mehripublication.com

بگوید: «خب که چه؟» در سیمای هر دو فرشته می‌توان حالت سرزنش‌گری را دید. فرشتهٔ سوی‌چپ زانو زده‌است، اما نه به‌سوی نجات‌دهنده و تعمیددهنده؛ بلکه به‌سوی چشم‌انداز پشت تابلو؛ و شاید تنها برای آن‌که در گوش دوستش چیزی بگوید. آن‌دو گویی در حال زمزمه هستند، و هر آن ممکن است زیر خنده بزنند.

واکنش دو فرشته قرار بوده است مسیح را بر تارک سربلندی نشان دهد.

غسل‌تعمید مسیح[1]، آندرئا دل‌وروکیو به همراه لئوناردو داوینچی (۱۴۷۵ - ۱۴۷۲)

۱. تصویرها برگرفته از ویکی‌پدیا؛ و همهٔ نقاشی‌ها و طراحی‌ها از داوینچی هستند، مگر آن‌ها که نام نقاش یا مکان‌شان آورده شده است.

باکرهٔ صخره‌ها (۱۴۸۶ - ۱۴۸۳)

باکرهٔ صخره‌ها[1]

شاید آشکارترین نشانه‌های برتری‌بخشیدن به یحیی را در این‌تابلو بتوانیم بیابیم. یحیای‌کوچک در سوی‌چپ تصویر و در سطحی بالاتر از مسیح کشیده شده‌است. و **اُریل**[2]، فرشته نگهبان یحیی که در کنار عیسای خردسال نشسته، در حال اشاره‌کردن به یحیی است. می‌توان انتظار داشت به‌قرینه، مریم به کودک خود بنگرد، اما به جای آن نگاه را پایین انداخته، و دست را پشت یحیی گذاشته است. چرا باید چنین توجهی به یحیی، آن‌هم در حضور مسیح شود؟ اُریل دست‌چپ را بر کمر عیسی گذاشته، و با اشارهٔ هم‌زمانِ دست‌راست، گویی می‌گوید: «این، آن است؛ یعنی مسیح، یحیی است.»

1. Virgin of the Rocks

2.Oriel

www.mehrpooyan.com

باکره و کودک با قدّیس‌حنا و قدّیس‌یحیی تعمیددهنده[1]

در این تابلوی نیمه‌کاره، مریم بر پای مادرش **حنا** نشسته‌است. این کاری نامعمول به‌چشم می‌آید. آن‌گاه‌که پدیده‌ای نامعمول دیده می‌شود باید از خود بپرسیم، چرا؟ آیا منظوری درکار بوده‌است؟ با پیش‌آوردن رخدادی ناهمیشگی و ویژه، می‌توان ذهن را به پرسشگری کشاند. لئوناردو با این‌کار می‌گوید: «اگر به پرسش ادامه دهی به پیامی که در تابلو پنهان‌کرده‌ام خواهی‌رسید.»

ازسویی نشانه‌گذار برای آن‌که سرنخی دهد، باید دست به بازآیند (تکرار) زند. بازآیند است که یک الگو را می‌سازد. تا هنگامی‌که تکراری پیش‌نیامده‌باشد، الگویی نمی‌توان یافت؛ و گوهر الگو، بازآیند است.

بازآیندی‌که در این‌تابلو دیده می‌شود همان برزانونشستن است، چراکه مسیح نیز بر زانوی مادرش مریم نشسته؛ و یا بهتر است بگوییم نشسته‌بوده، چراکه برای تبرّک دادن، و صلیب‌کشیدن بر یحیی درسوی‌راست تابلو، پیکر خود را به‌سوی او کشانده‌است. لئوناردو با این‌کار، و با برساختن این همسانی می‌گوید: «همان‌گونه که حنا مادر مریم است، مریم نیز مادر مسیح است.» در گزارهٔ پیشین عبارتی‌که گوهر پیام را درخود گنجانده‌است، «همان‌گونه» است. مسیح نباید **همان‌گونه**، یعنی به‌مانند مادرش زاده شده‌باشد، زیرا آبستن‌شدن مادر از راهی دیگر، ازسوی *روح‌القدس* صورت‌گرفته‌است. این‌گونه گفته می‌شود عیسی فردی معمولی است.

عیسای‌کودک می‌خواهد با کشیدن خود به‌سوی یحیی از پای مادر کنده‌شده و این‌نسبت را برهم‌زند. همچنین صلیب‌کشیدنِ گویی‌به‌زور بر یحیی را، می‌توان کوشش عیسی برای مسیح‌ماندن قلمدادکرد. عیسی حتی چانهٔ یحیی را گرفته تا سیمای او را به‌سوی خویش گیرد. چهرهٔیحیی بی‌تفاوت، چشمان او اندکی شگفت‌زده، پرسان و بی‌خبر می‌نماید؛ درحالی‌که در سیمای عیسای خردسال، در لب‌ها و چشم‌ها و پف صورت، می‌توان نشانه‌های خودبینی و زورگویی را دید.

درجای‌دیگر تابلو دست‌چپ حنا را می‌بینیم که به‌سوی آسمان اشاره می‌کند، درحالی‌که چهره‌اش پرسشگر است. از آن‌جاکه دست او درست درمیان دو کودک جای‌گرفته، می‌توان پنداشت، دارد می‌پرسد: «کدام‌یک از آن‌دو آسمانی، و یا خدا است؟» جریان‌اصلی در مسیحیت، عیسی‌مسیح را پسر خدا؛ و خدای‌پدر،

1. The Virgin and Child with Saint Anne and Saint John the Baptist

روح‌القدس و پسر، هرسه را خدا می‌داند. پس حنا با این کار درباره آن‌که کدام‌یک به‌راستی مسیح است، گمان‌افکنی می‌کند. مریم که دارد پرسش حنا را می‌شنود، چهره‌ای ناباور و اندکی اندوهگین دارد. لبخند تلخی سیمای او را پوشانده است. در چهره او، به‌ویژه در چشم‌ها با پلک‌هایی فروافتاده، مهری مادرانه موج‌می‌زند که شوند (دلیل) غم‌زدگی را آشکار می‌سازد: «آیا فرزند من مسیح نیست؟» لب‌ها و گونه‌ها؛ ناامیدی، دلخوری و سرافکندگی از این‌موضوع را نشان‌می‌دهد. او همچنین کمی‌عصبی است و گویی می‌خواهد به مادرش که با پافشاری به همهٔ صورت او

www.nehripublication.com

زل‌زده‌است پاسخ دهد: «خودم می‌دانم، تو دیگر نمی‌خواهد به‌من بگویی...»

حنا نیز با آن‌که بهت‌زده است، اما کمی هیجان و فخرفروشی را با غم و ناباوری می‌آمیزد. شاید به‌سبب نگاهی بازیگوشانه ازسوی لئوناردو، چراکه اگر یحیی را، بنا بر روایتی نارسمی، پسرخالهٔ عیسی بدانیم؛ سرافرازی، گرچه از مادر عیسی گرفته می‌شود، اما مادربزرگ به‌هرروی مسیح (یحیی) را به‌عنوان نوه برای خود نگه می‌دارد.

البته نباید یک‌سونگر باشیم. همهٔ این بازی جوشان احساس‌ها می‌تواند شوندی دیگر داشته‌باشد: مهر آلوده به خشم و غم مریم را می‌توان واکنشی به‌گفته‌ای دیگر از حنا دانست: «فرزند تو مسیح پسر خدا است و قربانی خواهدشد.» و اشارهٔ دست او به‌بالا، نشان بر صلیب‌رفتن است. در *باکرهٔ صخره‌ها* نیز نگاه فروافتاده، اندیشناک و غم‌بار مریم را می‌توان به همین شوند دانست. اما باز این پرسش برجا می‌ماند که آیا اتّفاقی است که دست حنا درست در میان دو کودک قرار گرفته است؟

باکره و کودک با قدیس‌حنا و قدیس‌یحیی تعمیددهنده (۱۵۰۸-۱۵۰۶ یا ۱۵۰۰-۱۴۹۹)

باکره و کودک با قدیس حنا (۱۵۱۹ ـ ۱۵۰۱)

باکره و کودک با قدیس‌حنا[1]

پژوهش‌ها نشان می‌دهد لئوناردو تا پایان عمر کارکردن روی این تابلو را ادامه داده است. در این‌نقاشی که بسیار همانند اثر پیشین، اما کامل‌تر است، دوباره مریم را نشسته بر زانوی مادر می‌بینیم. او درحال بلندکردن کودک است و می‌توان چنان پنداشت که می‌خواهد او را بر زانوی خود بنشاند. عیسی درحال بازیگوشی با برّه است، و مریم او را با نگاهی هم‌زمان آمیخته به مهر و سرزنش، از برّه جدا می‌کند. این رویداد در نگاه نخست سرزنشی ساده ازسوی مادر به دلیل آسیب‌رساندن کودک به بره می‌نماید، اما پیامی‌پنهانی نیز در آن نهفته است. کودک گویا می‌خواهد بر پشت بره سوارشود اما مادر نمی‌گذارد.

جداشدن از برّه به‌معنای مسیح‌نبودن است؛ چراکه برّه نماد مسیح است؛ و خود یحیی این‌لقب را به مسیح می‌دهد.

1. The virgin and Child with Saint Anne

www.nashrepublication.com

روز دیگر یحیی دید عیسی را که به‌طرف خود می آمد، گفت اینک **برّهٔ‌خدا** که گناه خلق جهان را رفع می‌کند ـ این است آن‌که در حقّ او گفتم که شخصی پس از من می‌آید و پیش از من است زیرا که پیش از من بوده‌است (یوحنّا، باب۱، آیه‌های۲۹ و ۳۰).[1]

اما برای دریافت پیام این‌تابلو باید به نقاشیِ همسانِ پیشین نیز بنگریم. دگربودگی بنیادین این تابلو در نبودن یحیی است. اما جای یحیی را در این نقاشی، برّه گرفته‌است. پس با در کنارهم‌گذاشتن دو تابلو، به این پیام می‌رسیم: «یحیی، برّه یا نجات‌دهنده است.»

نکته دیگری که به یحیی‌بودنِ بره اشاره می‌کند، فشردن ـ اتفاقی؟ ـ زانوی کودک بر گلوی بره است. این رویداد می‌تواند به روش جان‌سپردن یحیی اشاره کند. **هرود**، فرمانروای **جلیل**، سر یحیی را از تن جدا ساخت.

کوشش برای سوارشدن عیسی بر برّه (یحیی)، به معنی کوشش برای چیرگی بر یحیی و به‌زور ستاندن جایگاه او است.

حنا در این تابلو هم، با زدن دست به کمر و حالت چهره و نگاهش، گویی به دخترش فخرفروشی می‌کند، اما در آن سر می توان چنین پنداشت که به مریم افتخار می‌نماید. غم مریم را نیز، هم می‌توان به مسیح‌نبودن عیسی نسبت داد، و هم به مسیح‌بودن و بر بالای صلیب رفتن؛ به‌گونه‌ای که گویی با التماس و دلخوری به فرزند می‌گوید: «مسیح نباش (از برّه یا منجی‌بودن دور شو)، و در این راه کشته نشو.»

در بخش‌دوم، نشستن مریم بر پای حنا را، از دیدگاهی دیگر (در پیوند با ادبیات حماسی هند باستان) نشانه‌کاوی خواهیم نمود.

مونالیزا

نگاه و لبخند مونالیزا[2] به دانستن چه‌رازی اشاره می‌کند؟ آیا در همین‌نقاشی نشانی از چیستی آن راز یافت می‌شود؟

سرنخ را در زیر دست‌چپ او می‌توان پیدا کرد. در نگاه نخست چنین می‌نماید

۱. کتاب مقدّس: عهدعتیق و عهد جدید؛ برگردان فاضل‌خان همدانی، ویلیام گِلِن، هِنری مَرتِن؛ انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۱، ص ۱۸۹

2. Mona Lisa

او دست را بر دستهٔ صندلی نهاده، اما همچنین می‌توان انگاشت کتابی زیر دست او است که بر دسته صندلی گذاشته شده‌است. آن‌چه این گمان را برمی‌کشد، انگشت حلقهٔ او است که گویی لای صفحه‌ای را نگاه داشته‌است.

البته نباید ناگزیر وجود کتابی را بر روی دسته صندلی بینگاریم، بلکه ساخت نشانه می‌تواند برپایهٔ همانندی دسته صندلی با کتاب انجام گرفته باشد.

اگر تابلو به‌کتابی اشاره می‌کند آن چه‌کتابی می‌تواند باشد؟ نخستین گمان کتاب منسوب به یحیی است که کتاب‌آسمانی یا دینی مندائیان است. این گزینه را نباید کنارگذاشت؛ اما به‌گزینه‌ای دیگر بپردازیم. اگر مونالیزا تنها با نگاه و لبخندی رازآمیز می‌خواهد نام کتابی را به بیننده بگوید، باید آن‌کتاب چنان شناخته‌شده باشد که نام آن‌را بتوان حدس‌زد. به‌مانند *کتاب مقدس* و یا *قرآن*. آیا این کتاب می‌تواند قرآن باشد؟

داوینچی فردی دانشور بوده‌است. پس با پیش‌چشم داشتن رویارویی‌های جهان

www.mehrpublication.com

مسیحیت و اسلام، دور از ذهن نیست کتاب آسمانی مسلمانان را خوانده‌باشد؛ به‌ویژه که دید انتقادی او به مسیحیت، با سنجشی که میان عیسی و یحیی می‌کند، آشکار است. بپنداریم لئوناردو بخواهد نگاهی به قرآن اندازد. از کجای آن آغاز می‌کند؟ او به گمان بالا نخست نگاه اسلام به‌مسیحیت را می‌جوید، بنابراین ـ از آن‌جاکه سوره‌ای به‌نام عیسی در کار نیست ـ به‌سراغ *سورهٔ‌مریم* خواهدرفت. از این بالاتر او به‌سراغ نامی‌که در موردش کنجکاو است، یعنی نام یحیی می‌رود. آیهٔ هفت سورهٔ‌مریم همان چیزی است که او به‌دنبالش است: «ای زکریا ما تو را به پسری که نامش یحیی است مژده می‌دهیم که قبلاً هم‌نامی برای او قرار نداده‌ایم.»[1]

این آیه اشاره‌ای است به آیه‌هایی از انجیل:

و در روز هشتم به‌جهت ختنهٔ طفل آمده او را به اسم پدرش زکریا می‌خواندند ـ مادرش جواب داده گفت نه بلکه خوانده شود به یحیی ـ وی را گفتند که نیست از خویشان تو شخصی که خوانده شود به این‌اسم ـ پس پدرش را اشارت نمودند که به چیست خواهشت که نامیده شود ـ و او تخته‌ای را خواسته بر آن نوشته گفت که اسم اوست یحیی و همگی متحیّر گردیدند (لوقا، باب۱ ، آیه‌های ۵۹ تا ۶۳).[2]

اما در ادامه درآیهٔ شصت‌وپنج (سوره مریم) نیز می‌خوانیم: «پروردگار آسمان‌ها و زمین و آن‌چه میان آن دو است، پس او را بپرست و در پرستش او شکیبا باش؛ آیا برای او هم‌نامی می‌شناسی؟»[3]

نکته در جملهٔ پرسشیِ پایانی است. برای خدا هم‌نامی یافت نمی‌شود. این درحالی‌است که در آیه هفت نیز گفته‌شده‌بود یحیی هم‌نامی ندارد. پس خدا و یحیی هردو بی‌همنام، و از این‌روی به مانند هم هستند. از این‌جمله می‌توان به‌این نتیجه رسید که: «یحیی خدا است.» از آن‌جاکه در مسیحیت مسیح خدا دانسته می‌شود، خدا دانستن یحیی شگفت نیست. همچنین خدا دانستن او به‌معنی مسیح‌دانستن او است.

برگه‌ای احتمالی را که انگشت مونالیزا نگه داشته است، می‌توان صفحه‌ای که یکی از دو آیهٔ گفته‌شده درآن است دانست. بدین‌سان لئوناردو از قرآن تأییدی برای ادّعای خود می‌یابد.

۱. برگردان محمدمهدی فولادوند

۲. همان، ۱۱۸ و ۱۱۹

۳. برگردان محمدمهدی فولادوند

مونا لیزا (۱۵۰۶ ـ ۱۵۰۳)

قدّیس یحیی تعمیددهنده[1] (؟۱۵۱۶ ـ ۱۵۱۳)

1. Sait John the Baptist

www.mehrinpublication.com

قدیس یحیی تعمیددهنده

در این تابلو یحیی با دست‌راست به‌بالا اشاره می‌کند. منظور می‌تواند هم آسمان باشد و هم فراز صلیبِ بلند و نازکی که او در دست دارد، و در تاریکی به‌چشم می‌خورد. از سوی‌دیگر انگشتان دست‌چپ را به‌سوی خودش نشانه رفته‌است. پیام این است: «این من بوده‌ام که بالای صلیب، و یا پس از به صلیب‌کشیده‌شدن به‌آسمان رفته‌ام.» پس تعمیددهندهٔ لئوناردو دوباره‌ودوباره می‌گوید، «نجات‌دهنده من هستم.»

نجات‌دهنده تعمیددهنده است

نخست باید پرسید چرا داوینچی بارها این‌جمله را در تابلوهایش تکرار می‌کند؟ چرا این‌موضوع را در بسیاری نقاشی‌هایش به‌ایماژ درآورده‌است. پرسش سادهٔ دیگری نیز هست که پرسش پیشین را کامل می‌کند، و آن‌روی سکهٔ این بازآیند به‌شمار می‌رود: چرا او تنها همین یک‌گزاره را همواره بازگو می‌نماید؛ «نجات‌دهنده تعمیددهنده است.» آیا باور و اندیشهٔ او دارای پیام دیگری نبوده‌است که آن‌را نیز بر بوم آورد؟ هرچند خواهیم‌دید پیام‌های دیگری نیز درکار است، اما نیز درمی‌یابیم آن‌پیام‌ها یا به برجستگی این پیام محوری نیستند، یا با مسیح‌بودن یحیی در پیوند می‌باشند.

آیا این پدیده نشانهٔ خوی ویژه‌ای در روان او است؟ آیا لئوناردو دچار گونه‌ای سندروم تکرارکردن بوده‌است؟

باید اندیشید آیا این‌رفتار می‌تواند الگویی در راستای مفهوم همان تک‌جملهٔ بازآمده باشد؟ یعنی آیا «تنها یک‌چیز» را «تکرارکردن» نیز بخشی از پیام به‌شمار می‌رود؟

بازآوردن، راهی است برای بیان اهمیت، یعنی گفتن این‌که: «این...مهم است». و تنها همان‌چیز را بازگوکردن یعنی « تنها همین مهم است، نه چیز دیگر».

اگر چنین باشد پیام را این‌گونه باید خواند: «تنها این مهم است که نجات‌دهنده تعمیددهنده است.» و یا «نجات‌دهنده تعمیددهنده است، و جز این چیز دیگری مهم نیست.»

نکتهٔ تکان‌دهنده این‌که داوینچی با شکیبایی و پایداری فراوان، این‌پیام را در درازای سالیانی بسیار، پی‌درپی نقاشی کرده‌است. برای دوسه‌بار نخست ناگزیر نیستیم گزارهٔ «چیز دیگری مهم نیست» را به‌بخش بنیادی پیام بچسبانیم، اما دست‌کم از هنگامی‌که تابلوی چهارم یا پنجم را با این‌درون‌مایه کشیده، دیگر بر این

باور پافشاری می‌کرده‌است: «تنها چیز مهم *نجات‌دهنده*بودنِ *تعمیددهنده* است.»

اما معنی این پیام چیست؟

نخست باید بدانیم در چه‌زمینه‌ای باید به‌دنبال پاسخ باشیم. آیا داوینچی از باوری مذهبی یا فرقه‌ای سخن می‌گوید؟

نخستین برداشت این‌است که می‌خواهد بگوید تنها باید آموزه‌های یحیی را دنبال کرد. به‌سادگی می‌توان این‌پیام را برابر با مقصود او دانست: یحیی تعمیددهنده مسیح است، و باید دل در گروی مکتب او سپرد تا به رهایی و رستگاری دست یافت.

برای بررسی درستی این‌موضوع باید از چیستی باور دینی لئوناردو، و نگاه او به مسیح آگاه شویم. برای این‌کار می‌باید به‌سراغ دیوارنگارهٔ پرآوازهٔ او برویم.

شام آخر

شام آخر (۱۴۹۹ ـ ۱۴۹۴)

با رازگشایی از نقاشی *شام‌آخر*[1]، تا اندازه‌ای حال‌وهوا، و دیدگاه داوینچی را نسبت به دین خواهیم شناخت.

این دیوارنگاره لحظه برجسته‌ای را به‌تصویر می‌کشد؛ آن‌دم‌که مسیح در هنگام واپسین شامی که با شاگردان می‌خورد، عنوان می‌کند یکی از آن‌ها به‌او خیانت

1. The Last Supper

www.mehrpublication.com

خواهدکرد. خیانتکار **یهودا اسخریوطی** سومین چهره (دومین نفر) در سوی‌چپ مسیح است که کیسه پولی ـ به نشانه مزد لودادن جای عیسی ـ در دست‌راست گرفته‌است. در انجیل مسیح می‌گوید آن‌که با من دستش را در بشقاب فروبرد به من خیانت می‌کند[1]. این‌رویداد در نقاشی آمده‌است؛ عیسی و یهودا هم‌زمان دست را به‌سوی بشقاب می‌برند.

مسیح و یهودا هم‌زمان دست خود را سوی بشقاب می‌برند.

مسیح با سه شاگرد سوی راست در حال گفتگو است.

شاهد این‌رخداد تنها یک نفر است: دومین چهره (نخستین نفر) در سمت‌راست مسیح (از دید ما). او دو دست را ازهم‌گشوده و با شگفتی و هراس به دست‌هایی که در بشقاب فرومی‌روند می‌نگرد. این حواری و دو فرد کناری او، گویا در حال گفتگویی با مسیح بوده‌اند که ناگاه او با دیدن صحنه از بحث جامی‌ماند؛ اما آن‌دو نفر همچنان سرگرم پرس‌وجو هستند. سوی سیمای‌مسیح نشان می‌دهد با آن‌ها

۱. متّی، باب۲۶، آیه‌های ۲۱ تا ۲۳

سخن می‌گوید. آن‌ها دربارهٔ چه‌موضوعی گفتگو می‌کنند؟ درباره خیانتکار؟

نفر سوم در سوی‌راست، گویا به‌خودش اشاره می‌کند و این‌گمان را پررنگ می‌سازد که دارد می‌پرسد: «آیا من آن خیانتکار هستم؟» اگر چنین باشد یعنی این همان لحظه‌ای است که مسیح از خیانت به‌خود می‌گوید. دراین‌صورت در همان‌دم که مسیح موضوع خیانت را پیش‌گویی می‌کند، فرد خیانتکار آشکار می‌گردد، درحالی‌که باید کمی پس‌تر چنین شود. البته این هم می‌تواند یک خوانش به‌شمار رود، با این‌گمان که لئوناردو خواسته کل ماجرا را در یک صحنه بگنجاند. اما چه‌بسا خود او بر آن بوده که این‌گونه به نظر آید تا بتواند پیام‌اصلی را پنهان کند.

دو فردِ گفتگوکننده، موضوع پیام اصلی را آشکار می‌کنند. داوینچی روشن می‌دارد وارون آن‌چه نخست می‌نماید، نفر سوم درحال اشاره‌کردن به‌خودش نیست؛ بلکه اشارهٔ دست‌راست او نه به‌خود، که به‌سوی قلبش و نیز به‌سوی دست‌چپش است که بر روی سینه، کمی در زیر جامه‌اش فرورفته‌است. دست‌راست سوی اشاره را نشان می‌دهد، و دست‌چپ جای دقیق آن‌اشاره را، که همانا سینهٔ او است. این‌چنین شاگرد به‌جای آن‌که بگوید: «آیا من آن خیانتکار هستم؟» دارد می‌پرسد: «در قلب من؟»

چهرهٔ نخست پس از مسیح در سوی‌راست، به روشن‌شدن موضوع کمک می‌کند چراکه او نیز در گفتگو سهیم است. چهرهٔ نخست و سوم هردو هم‌زمان به یک گفتهٔ مسیح ـ همان‌چه که در آن‌دم گفته‌است ـ واکنش نشان می‌دهند. پس با کنارهم گذاشتن گفتهٔ ایماژین آن‌ها می‌توانیم به گزاره‌ای درخور دست یابیم. فرد نخست به‌بالا اشاره می‌کند. با پیش‌چشم داشتن این‌که مسیح دارد از جان‌سپردن خویش و به‌آسمان‌رفتن پس‌از آن سخن می‌گوید، می‌توانیم پنداریم حواری (چهره) نخست با اشاره به‌آسمان باحالتی شگفت‌زده می‌پرسد: «به‌راستی به آسمان خواهی رفت؟» دست‌راست مسیح در پی برداشتن نان است، و نان نماد تن او است. پس حواری از این شگفت‌زده است که مسیح می‌گوید با تن‌خویش به‌آسمان خواهد رفت.

با کنارهم گذاشتن گفته‌های دو حواری (چهره یکم و سوم) به این گزاره می‌رسیم: «با تن‌خویش به آسمان می‌روی، و با این‌حال در قلب ما هستی؟»

منظور لئوناردو به‌گمان اشاره به پیام آیه‌ای از انجیل است که مسیح در آن می‌گوید «شما در من بمانید و من در شما...» (یوحنّا، باب ۱۵، آیه ۴)

تأکید مسیح بر تن، برای دو حواری روشن می‌کند: همهٔ وجود من با شما و در قلب شما خواهدبود؛ آسمانی که به‌آن‌جا می‌روم همان قلب شما است. پیامی

www.rahiranjaran.com

که از این‌سخن می‌توان دریافت نمود، امکان‌داشتن پیوندی بی‌پرده و بی‌میانجی با مسیح است که نیاز به کلیسا را بی‌معنی می‌کند.

اگر بپذیریم این دیدگاه دینی داوینچی بوده و در درازای زندگی بر این‌باور استوار مانده‌است؛ با این رویکردِ میانجی‌زدا، نه‌تنها کلیسا، بلکه او زیر بار پیروی از هیچ گروه و فرقه‌ای، ازجمله فرقه‌ای *یحیی‌گرا* نیز نخواهدرفت. لئوناردو به کسی که او را به عیسی یا یحیی برساند نیازمند نیست.

هرچند میانجی‌زدایی می‌تواند ستون اندیشه و باور یک‌فرقه به‌شمار رود؛ و نیز می‌توان داوینچی را در رأس آن‌فرقه پیش‌چشم آورد؛ اما روشن‌است در چنین دستگاه اندیشگانی ناسازواری به چشم می‌خورد. یک فرقه در جایگاه میانجی‌ای که میانجی‌های دیگر را ازمیان می‌برد، نابایسته و وارون درون‌داشت خود می‌نماید.

ازاین‌رهگذر باید بیشتر به‌دنبال پیامی اندیشه‌گرا برای گزارهٔ «نجات‌دهنده، تعمیددهنده است» باشیم.

تعمید

هنگامی‌که بپذیریم آن‌چه داوینچی می‌خواهد بگوید یک‌اندیشه است، نه باوری مذهبی؛ بهترین‌کار بیرون‌کشیدن مفهوم‌ها است از گزارهٔ «نجات‌دهنده، تعمیددهنده است.» یعنی می‌توانیم *نجات‌دهنده* را درمعنای راستین عبارت به‌عنوان یک‌مفهوم پیش‌چشم‌آوریم، نه یک‌کس. با این‌دیدگاه *نجات* به‌معنی یک‌سودمندی است که به‌یک گرفتاری پایان می‌بخشد و فرد را از تنگا رها می‌سازد.

درآن‌سر، آن‌سودمندیِ رهایی‌بخش را باید در «تعمید» بجوییم (نه در یحیی). با روند پیشین باید به غسل‌تعمید بدان‌سان‌که به‌راستی هست بنگریم: ریختن آب بر سر.

دراین‌جا دیواری بر سر راه برگردانِ واژه‌ها به مفهوم‌ها پدیدمی‌آید. ریختن آب بر سر، یا فرورفتن در آب، چه مفهومی می‌تواند در بر داشته‌باشد؟ اینجا است که به نماد داوینچی می‌رسیم: آب.

اگر معنایی پشت *آب*، به‌عنوان یک نماد بیابیم، گرهٔ راز اندیشه لئوناردو را گشوده‌ایم. برای این‌کار نخست باید دید آب چه ویژگی‌هایی دارد. آب، شکل‌پذیر، روان‌شونده، بی‌رنگ، ناسخت، غرق‌کننده، تشنگی‌زدا و مایهٔ‌زندگی، بایسته برای بالیدن گیاه، و خاموش‌کننده آتش است. برای هرکدام از این ویژگی‌ها می‌توان

مفهومی سازگار با رهاشدگی انسان از نابسامانی‌ها یافت. برای نمونه نگاهی به ویژگی دیگری از آب می‌اندازیم و پیام آن را وارسی می‌کنیم.

در آب به‌مانند آینه می‌توان سیمای‌خویش را دید. این‌پدیده، از آب نماد خوبی برای فرآیند خودشناسی می‌سازد. رهایی‌بخش‌بودنِ خودشناسی بر همگان آشکار است؛ اما داوینچی چرا باید آن‌چه را که بر همگان آشکار است به‌شکل رازی در نقاشی‌هایش پنهان کند؟ از یک‌سو می‌توان چنین‌پنداشت که شوند پنهان‌کاری او این است که می‌خواهد بگوید خودشناسی جای دین را می‌گیرد. «اگر خود را بشناسی و رفتار خود را بسنجی دیگر نیازی به کلیسا نیست.»

اما ازسوی‌دیگر این‌آموزه را بسیار فراگیر می‌یابیم. دشوار می‌توان پذیرفت پافشاری داوینچی بر کنشی بایسته اما کلی چون خودشناسی بوده باشد.

می‌توان یک‌به‌یکِ ویژگی‌های آب را همچون *آینه‌واریِ* آن، واکاوی نمود. اما بهتر آن‌که به امید یافتن سرنخی، به‌سراغ نقاشی‌های دیگر لئوناردو برویم.

یک نقاشی او که در همین سده یافت شده‌است و به او یا شاگردان مدرسه‌اش نسبت داده‌می‌شود، برای ما آشکار می‌کند کدام‌یک از ویژگی‌های آب پیش‌چشم لئوناردو بوده‌است.

سالوادور موندی (۱۵۱۰ ـ ۱۴۹۹)

www.mehrpublication.com

سالوادور موندی[1]

در این تابلو منجی گوی‌بلورین را در دست‌چپ خود گرفته‌است و با دست‌راست، بر بیننده نشان صلیب می‌کشد. گوی‌بلورین با آب در یک ویژگی همسان است: بی‌رنگی.

هنگامی که پیش‌چشم آوریم پیام گزارهٔ «نجات‌دهنده تعمیددهنده است.» برای لئوناردو چنان برجسته بوده که آن‌را دربسیاری از نقاشی‌های خود گنجانده است، پذیرفتنی می‌نماید گوی‌بلورین را درپیوند با تعمید، و نمادی از آب بشماریم. واژه‌های‌لاتینیchristus (منجی)، وcrystallus (کریستال)، در بخش نخست هم‌آوا هستند، و لئوناردو با بازی با واژه‌ها می‌گوید نجات‌دهنده، کریستال یا بی‌رنگی است.

این‌چنین درمی‌یابیم منظور از آب، بی‌رنگی است. بی‌رنگی است که نجات‌بخش است. اما دوباره برسر راهی تازه می‌ایستیم: خود بی‌رنگی به چه‌معنا است؟

بی‌رنگی در برابر رنگ‌ها جای‌می‌گیرد. بی‌رنگی نبودِ رنگ است. ویژگی بی‌رنگی تُهیگی، و نبودن است. بی‌رنگی، نیستی است.

اما آیا این‌برداشتی منفی به‌شمار نمی‌رود که ناسازگار با *رهایی‌بخشی* دانسته‌شود؟ به‌ویژه که برداشت‌های دیگری نیز می‌توان کرد. برای نمونه بی‌رنگی، بی‌ریایی و بی‌آلایشی را به یاد می‌آورد. اما این مفهوم نیز برای نجات‌بخش‌بودن کمی کلیشه‌ای و پیش‌پاافتاده است.

بی‌رنگیِ آب *بینشِ روشن* را نیز می‌نماید، زیرا پشتش را می‌توان دید. نشانه‌ای همخوان با این‌ویژگی در تابلوی سالوادور موندی یافت می‌شود. گمانه‌ای هست که می‌گوید این تابلو کشیده‌شده به‌دست داوینچی نیست؛ چراکه تصویر پشت گوی، بی‌شکست پرتوی‌نور نقاشی شده‌است، و در آن کژوکوژی به‌چشم‌نمی‌خورد. این‌پدیده را می‌توان به‌معنی ناپختگی هنرمند قلمداد کرد، پس نباید این اثر را از آنِ لئوناردو دانست.

اما گمانه‌ای دیگر می‌گوید این‌کاستی آگاهانه روی‌داده‌است تا پیامی‌را برساند. آن‌پیام می‌تواند دید روشن، و بینشی رسا و کامل باشد که کژی در آن راه ندارد، و از آنِ مسیح است. گوی نماد جهان نیز به‌شمار می‌رود و این‌گونه گفته‌می‌شود مسیح با بینش راست و رسایش، گویی جهان را در چنگ‌خویش نگاه داشته‌است. اما این‌خوانش نیز بسیار فراگیر و ناویژه، و ناسازگار با نگاهی است که تاکنون از باور و اندیشه او (درباره مسیح و دین) دریافته‌ایم.

---

۱. Salvator Mundi (منجی جهان)

بی‌رنگی و نیستی

هرگاه که سرگردان می‌شویم بهتر است سراغ خود شاهکارهای داوینچی رویم. اما این‌بار باید چشم به هنر رهگشای کس دیگری بدوزیم. پرسشی‌که درباره نخستین تابلوی بررسی‌شده در کتاب، یعنی *تعمیدمسیح* پدیدمی‌آید آن است که آیا *دل‌وروکیو*، از بازیگوشی استادانهٔ لئوناردو، درباره گفتگوی بی‌صدای دو فرشتهٔ کوچک، باخبر بوده‌است؟ پاسخ این‌است‌که گویا آندرئا دل‌وروکیو خود دستی بر آتش داشته؛ چراکه گزارهٔ «برهٔ خدا را بنگر[1]» را که تعمیددهنده درباره عیسی می‌گوید، بر نواری پیچیده بر صلیبِ در دست یحیی نوشته‌است. کسی‌که می‌داند منظور از این‌جمله در روایت انجیلی چیست و گمان بدی نیز به نقاش ندارد، نمی‌اندیشد جایی از کار می‌لنگد. اما برای ما که می‌دانیم یحیی چه‌جایگاهی در نگاره‌های شاگرد دارد، دشوار است استاد را بی‌خبر پنداریم. منظور اصلی این نیست که یحیی آن‌جمله را در مورد مسیح می‌گوید، بلکه دل‌وروکیو به‌ما، بینندگان تابلو، می‌گوید: «برّهٔ خدا، یعنی یحیی تعمیددهنده، را بنگر.» او لقب *برهٔ‌خدا* را که همان‌گونه که در بررسی تابلوی *باکره و کودک با قدیس‌حنا* گفته شد، نماد مسیح به‌شمار می‌رود؛ همچون برچسبی به صلیبِ یحیی وصل کرده‌است.[2]

---

1. Ecce Agnus

۲. دل‌وروکیو در تابلوی توبیاس و فرشته، داستانی را به ایماژ می‌کشد که در آن توبیاس با راهنمایی رافائل فرشته، با روغن ماهی چشمان پدرش را بینا می‌کند. این می‌تواند کنایه‌ای از بیداری برخاسته از نماد آب باشدَ (آبزی بودن ماهی).

www.mehripublication.com

می‌توان پنداشت دل‌وروکیو یحیی‌گرا (یوهانیست) بوده، و برکشیدن یحیی برای او مفهومی دیگرگون از اندیشهٔ داوینچی داشته‌است؛ و یا خود لئوناردو در جوانی باوری دینی‌فرقه‌ای را به‌سان استاد و چه‌بسا از خود او پذیرفته‌باشد. اما در ادامه (در این بخش و بخش پسین) خواهیم‌دید گویا با مکتبی‌فکری روبرو هستیم، که استاد و شاگرد هر دو گرایشی یکسان به آن داشته‌اند.

اما انگیزهٔ بازگشت به این‌نقاشی چیز دیگری بود. همان‌گونه که گوی‌بلورین در دست‌مسیح درتابلوی *سالوادور موندی*، ذهن را بر پذیرفتن معنای بی‌رنگی برای آب، استوار می‌نماید؛ آندرئا دل‌وروکیو نیز با یک‌گام جلوبردن ما، در تابلوی *تعمید‌مسیح* سرنخی برای آشکارشدن پیام پشت بی‌رنگی به‌دست می‌دهد. نکته در کاسهٔ آبی که یحیی با آن عیسی را تعمید می‌دهد نهفته‌است. در آب این‌کاسه یک جمجمه تصویرشده‌است.

البته دیدن این جمجمه که گویی روی به کنج چپِ بالای تابلو دارد چندان آسان نیست. باید نخست به دولکهٔ تیره که جای خالی چشم‌ها هستَند نگریست، و سپس فرم جمجمه را تشخیص داد.

اگر به‌راستی جمجمه ای بر آب کاسه نقش شده باشد، ما را به‌برداشت‌نخست از بی‌رنگی ره‌می‌نماید. جمجمه نماد مرگ است، و مرگ نشانهٔ نیستی و نبودن.

اما ازسوی‌دیگر تپّه‌ای که عیسی‌مسیح را بر آن به‌صلیب کشیدند، **گُلگُتا** (جلجتا)[1] نام دارد که به‌معنای *کاسهٔ‌سر* است[2] (به‌گمان چون جای اعدام بوده). پس منظور دل‌وروکیو می‌توانسته سرانجام سرنوشت غمناکی باشد که درهمان لحظه، یعنی در دمی‌که یحیی آب را برسرِ عیسی می‌ریزد و او را غسل‌می‌دهد و نجات‌دهنده می‌خواند، رقم می‌خورد.

البته از آن‌جاکه نشانه‌ای از برکشیدن یحیی را در تابلوی دل‌وروکیو دیدیم (نوار آویخته به صلیب)، نمی‌توانیم به‌سادگی گمان آن‌که او خواسته‌است آب‌را به‌عنوان نماد *نیستی* بشناساند ردکنیم. اما به‌هرروی باید شوندهای بیشتری برای پذیرفتن معنای *نیستی* برای آب، داشته‌باشیم؛ به‌ویژه ازاین‌روی که مفهوم نیستی در نگاه نخست چندان سازگار با رستگاری نمی‌نماید.

خود داوینچی سرنخ دیگر را به‌دست می‌دهد، و برای دیدن آن باید از نخستین کار به واپسین(؟) نقاشی او[3]، *قدیس‌یحیی‌تعمیددهنده* که پیش‌تر از آن گفتیم رویم. یک برداشت دیگر که می‌توان از اشاره به صلیب در آن تابلو نمود، اشاره به مرگ است؛ زیر صلیب ابزاری برای کشتن، و نماد مرگ مسیح است.

نشانهٔ دیگر برای بیان مرگ‌ونیستی، سیاهی زمینهٔ تابلو است. یحیی در سیاهی فرورفته، و این پیونددهندهٔ *تعمید* و *تعمیددهنده*، با نیستی و *نیست‌گرایی* است. همین پدیده در *سالوادور موندی* نیز به‌چشم می‌خورد؛ اما می‌توان این پدیده را تکنیکی برای زیبایی و درخشندگی بیشتر دانست، نه نشانه‌ای از نیستی.

لدا و قو

در اسطورهٔ *لدا و قو*، **زئوس** در نمای یک قو با **لدا** هم‌آغوشی کرده، و او را آبستن می‌کند. ازسویی لدا هم‌زمان از شوی‌خویش، شاه‌اسپارت نیز که همان‌شب با او همبستر می‌شود، نطفه‌ای دیگر در زهدان دارا می‌گردد. سرانجام لدا دو تخم می‌زاید. فرزندانی که از هریک از آن‌دو، زئوس و شوی‌خود، باردار گشته‌است؛ از تخم‌های گوناگون بیرون می‌آیند.

---

1. Golgota

۲. و به‌مکانی که به گُلگُثا مسمّی بود یعنی محل کاسه سر رسیدند (متّی، باب۲۷، آیه۳۳).

۳. منظور واپسین نقاشی‌است که او کار روی آن‌را آغاز می‌کند. به‌پایان‌بردنِ برای‌نمونه تابلوی باکره و کودک با قدیس‌حنا، تا پس‌از کامل‌شدن نقاشی قدیس‌یحیی...، و چنان‌که گفته‌شد تا پایان عمر داوینچی ادامه می‌یابد، اما بسیار زودتر (۱۵۰۱) کار روی‌آن آغاز می‌شود.

www.mehrpublication.com

لداوقو[1]، **چزار دا سستو**[2] (۱۵۲۳-۱۴۷۷)، کپی‌شده[3] از نقاشی داوینچی

موضوع برجسته، چرایی برگزیدن این ایده برای نقاشی است، و این‌که چه‌پیوندی با مرگ و دیدگاه نیست‌گرایی[4] دارد. پاسخ جلوی چشم است: مرگ پرآوازهٔ قو. چنان‌که مشهور است، قو در هنگام مرگ در تنهایی آواز می‌خواند؛ و نیز گفته می‌شود در همان‌جا که به قویی‌دیگر دل باخته‌است، برای مرگ باشکوه خود آماده می‌گردد. نکته برجسته، پیوند قو با آب است. مرگ دلربای قو بر آب رخ‌می دهد.

1. Leda and the Swan
2. Cesare da Sesto

۳. اصل نقاشی به ما نرسیده است. طراحی‌های تمرینی لئوناردو در دفتر یادداشت‌هایش، با چندین کپی به‌دست‌آمده همخوان است.

۴. گفتنی است مفهوم نیست‌گرایی در این کتاب، با نیست‌انگاری یا نیهیلیزم یکی نیست. نیست‌گرایی ترجیح نیستی به سبب حسّ رهاییِ همراه با آن است.

کشیدن صحنه‌ای از داستان‌های اسطوره‌ای در آن زمان تا اندازه‌ای مد روز بوده است. داوینچی به‌مانند **بوتیچلی**[1] که پیش از او چندین‌تابلو با درون‌مایه‌های اسطوره‌ای کشیده‌بود، دست بدین کار زد؛ اما با این‌تفاوت که لئوناردو تنها دو تابلو با مایهٔ اسطوره‌ای کشید، که *لداوقو* یکی از آن‌ها، و تابلوی *باکوس* نقاشی دیگر او است. پس این‌چنین ذهن به‌آن‌سو کشیده می‌شود که شاید دراصل به‌شوند پیوندی که قو میان مرگ‌وآب برمی‌سازد، و برای نمایش پنهانیِ اندیشهٔ *نیست‌گرایی*، لئوناردو دست به کشیدن *لداوقو* زده‌باشد.

از لئوناردو داستانک‌ها و فابل‌هایی به‌جای مانده‌است. یکی‌از آن‌ها نوشته‌ای زیبا درباره قو است:

قو گردن نرمش را به طرف آب خم کرد و برای مدتی طولانی عکس خود را نگاه کرد.

فهمید چرا خسته است و چرا انگار که زمستان باشد، دارد از سرما می‌لرزد. پس دانست که ساعتش به سر رسیده و باید خود را برای مرگ آماده کند.

پرهایش مثل روزهای اول زندگی‌اش، هنوز سفید بودند. سال‌ها و فصل‌ها را بی‌این‌که پیراهن ظاهرش لکه‌دار شده‌باشد پشت‌سر گذاشته‌بود. حال می‌توانست برود و قصه‌اش را در زیبایی پایان دهد.

با زیبایی تمام گردن فراز کرد و بدن خود را به‌آرامی زیر یک درخت بید کشاند، یعنی جایی که به‌وقت گرما، آرام می‌گرفت. داشت شب می‌شد و غروب آب دریاچه را به رنگ‌های ارغوانی و بنفش درآورده بود.

قو، در سکوتی عظیم، ترانه سر داد.

هرگز این‌چنین سرشار از عشق برای طبیعت، برای زیبایی‌های آسمان و آب و زمین آواز نخوانده‌بود.

آواز شیرینش در هوا پراکنده‌شد، آوازی از سر حسرت، تا آرام آرام با آخرین نورهای افق خاموش شد.

ماهیان، پرندگان و تمام حیوانات دشت و جنگل با شور تمام گفتند: این قو است که این‌چنین می‌میرد.

قو زندگانی را بی‌هیچ آلودگی سرمی‌کند،

1. Sandro Botticelli

www.mehripublication.com

و به‌آرامی آوای‌مرگ سر می‌دهد،
و با این‌آواز به‌زندگانی‌اش پایان می‌دهد.[1]

اما با پذیرفتن معنای نیستی برای آب، چگونه می‌توانیم رستگاری را در نیستی بیابیم؟

ناسازی نیستی و رستگاری آن‌چنان که در نگاه‌نخست می‌نماید پررنگ نیست. نیستی را می‌توان با *نیروانا* (بی‌جنبشی) یکی‌دانست. رستگاری برای یکی از برجسته‌ترین دین‌ها و مکتب‌های‌فکری تاریخ‌جهان و امروز، یعنی بودیزم، با نیست‌گرایی پیوند می‌خورد.

نیستی رهایی است از رنج بودن. نیستی رهایی‌بخش است. نجات‌دهنده نیستی است. اگرچه نباید فراموش کرد منظور از نیستی، حسّ نبودن است، نه خود آن.

آندرئا دل‌وروکیو در نقاشی تعمید‌مسیح، نشانه دیگری نیز برجای‌گذاشته‌است، که به‌گونه‌ای بر درستیِ پنداشتنِ معنای‌نیستی برای آب یا بی‌رنگی، گواهی می‌دهد. آن‌نشانه در رنگ دستانِ خداوند است.

۱. لئوناردو داوینچی، قصه‌ها و افسانه‌ها، برگردان لیلی گلستان (گردآوری برونو ناردینی)، نشر ثالث، تهران ۱۳۹۶، ص ۲۴ و ۲۵
به این‌ها باید جملهٔ مشهور داوینچی را نیز افزود: «من فکر کردم داشتم زندگی‌کردن را یاد می‌گرفتم؛ [اما] تنها داشتم مردن را می‌آموختم.» این همسو با دیدگاهی مشترک در شاخه‌های عرفان است، اما همچنین نگرشی فراگیر نیز هست.

بخش دوم

سرود ایزدی

آندرئا دل‌وروکیو دستان خدای‌پدر را بسیار نرم‌ونازک‌تر از دست‌های پیرمردی نیرومند و پرماهیچه کشیده‌است. همچنین باید پرسید چرا این‌دست‌ها خاکستری‌رنگ هستند؟

از *نیروانا* گفتیم، و برای پاسخ به این‌پرسش نیز باید به سرزمین بودا، به هندوستان رویم. یکتاپرستی هندوئیزم با دو نام گره خورده‌است. **کریشنا** و **ویشنو**[1]. کریشنا هشتمین آواتار (نمود، تجلّی) ویشنو است؛ اما در کتاب برجسته هندوان و کریشناآگاهان[2]، *بهاگاوادگیتا*[3] (به معنی: سرود ایزدی) که بخشی از کتاب حماسه‌های هند، *مهابهاراتا* است؛ کریشنا، ویشنو (روح یکپارچهٔ جهان) را نمودی از خود می‌شناساند؛ و کریشنا، در فرم دو دست خود که به‌سان پیکر انسان است؛ آن‌یک‌نفر، همان شخصیت خداوند به‌شمار می‌رود که همهٔ جهان پشت بر

1. Krishna, Vishnu
2. Krishna Consciousness
3. Bhagavad Gita

www.mehripublication.com

او دارد، حتی ویشنوی چهاردست. پوست کریشنا تیره، و خاکستری‌آبی، و به‌رنگ ابر تازه‌بارانی است، همانند دستان خداوند در تابلوی *تعمیدمسیح*.

شری کریشنا دوست صمیمی آرجونا است. او بر روی زمین در بدن متعالش که همچون درخت *تامالا* آبی‌رنگ است، ظاهر شده است (کنتوی۱ ، ۳۳/۹).[1]

در تابلوی تعمیدمسیح، عیسی دستان خود را جلوی سینه به‌فرم گشوی‌قلب که حالتی در یوگا است، و در تابلوی باکرهٔ‌صخره‌ها نیز (در دستان یحیی) دیده می‌شود، گرفته است.

پارچه‌ای که بر تن خود بسته یادآور لنگ یوگی‌ها است، و رنگ آن نیز می‌تواند رنگ زعفرانی جامهٔ یوگی‌ها را، که امروزه یکی‌از سه‌رنگ پرچم کشور هند است، نمایان‌گر باشد. همچنین شستشوی‌خود در رود گنگ، آیینی روزانه برای یوگی‌ها به‌شمار می‌رود.

۱. شریماد بهاگاواتام، جلدیکم، کریشنا ـ دوایپایانا ویاسا، The Bhaktivedanta Book Trust، ۱۳۹۰، ص ۵۱۳

دیوارنگارهٔ رادها کریشنا، سده چهاردهم میلادی، راجستان/اودی‌پور

بخشی بزرگ از آموزه‌های بهاگاوادگیتا با پیام رستگاری از راه نیستی (نبودن) همسو، و در پیوندی طبیعی است.

این کتاب شرح پرسش‌وپاسخ **آرجونا**[1] ، پسرعمّه و پرستندهٔ کریشنا، با او، پیش از آغاز نبردی‌بزرگ است. بدین‌سان دانش یزدان‌شناسی و یوگا از زبان کریشنا بیان می‌گردد.

در این‌کتاب گفته می‌شود باید در جدابودگی (سانیاسا یا انقطاع) از طبیعت‌مادی به‌سر برد و بر ذات تمرکز نمود. باید نتیجه‌جو نبوده، شادی‌وغم را کناری نهاد، و تنها به انجام‌وظیفه پرداخت.

آن‌کس که نه دچار مسرّت می‌گردد و نه غم‌واندوه به‌دل راه می‌دهد، نه افسوس می‌خورد و نه آرزویی درسر می‌پروراند، و از هرمورد خجسته و ناخجسته هر دو

1. Arjuna

www.mehriputation.com

انقطاع حاصل می‌کند، چنین عابدی برای من بسیار عزیز است (۱۷/۱۲).[۱]

آن کس که نسبت به دوست و دشمن، احترام و بی احترامی، گرما و سرما، شادی و غم، و شهرت و بدنامی یکسان است، همواره از آلودگی پاک، ساکت و با هر چیزی راضی است، دلبستگی به هیچ اقامتگاهی ندارد، متمرکز در دانش، و وقف خدمت عابدانه است، چنین شخصی برای من بسیار عزیز می‌باشد (۱۹/۱۲ ـ ۱۸).[۲]

این بی‌سویی و خنثایی که کریشنا بدان سفارش می‌کند، با حالت نیستی همسو و همسان است. برای بدل‌شدن به شخص وصف‌شده در این دو اشلوکا (بند، بیت)، فرد ناچار است نبودن یا بودنی تهی از زیستن (عادی)، را تجربه کند.

کریشنا خود را نیز بی‌تفاوت و بی‌سو می شناساند:

ای **دهانجایا** [آرجونا]!، هیچ‌یک از این اعمال نمی‌تواند مرا به‌بندکشد و گرفتار خود سازد. من همواره از تمام این‌فعالیت‌های مادی جدا هستم و گویی بی‌تفاوت نشسته‌ام (۹/۹).[۳]

شاید بهترین و نزدیک‌ترین هم‌راستایی با پیام داوینچی آن‌جا است که کریشنا می‌گوید: «...من طعم آب هستم...» (۸/۷)[۴] به‌ویژه که گذشته‌از همسوییِ مفهومی، از همان نماد یادشده، یعنی آب برای توصیف‌خود بهره می‌گیرد. ازاین‌رهگذر چه‌بسا بتوان پنداشتِ دل‌وروکیو و داوینچی از نیستی را، همان خدا دانست. خدایی *فلوطینی* که همه‌چیز است اما هیچ‌چیز نیست؛ همه‌چیز از او است، اما خودش هیچ است.[۵]

همچنین همسانی‌هایی میان کریشنا و مسیح می‌توان یافت. خودکامگان زمان می‌خواهند آن دو را در نوزادی از میان ببرند. هر دو خود را خدا می‌خوانند با این‌تفاوت که کریشنا خود را پدر، و مسیح خود را خدای‌پسر می‌شناساند.

ای پسر **کونتی** [آرجونا]!، باید این را درک نمود که تمام انواع حیات از طبیعت مادی متولد می‌شوند، و من **پدر** تخم‌دهندهٔ آن‌ها هستم (۴/۱۴).[۶]

---

۱. بهاگاوادگیتا (همان‌گونه که هست)، ترجمه و شرح کامل به قلم آ.ج.بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا؛ برگردان فرهاد سیاهپوش، بزرگمهر گل‌بیدی، الهه فرمانی؛ انتشارات دانش‌جاودان؛ تهران ۱۳۷۷؛ ص ۵۸۶

۲. همان، ۵۸۷

۳. همان، ۴۳۲

۴. همان، ۳۵۱

۵. سپاس آن عدمی را که هست ما بربود / زعشق آن عدم آمد جهان جان به وجود (مولوی)

۶. همان، ۶۳۵

آرجونا خطاب به کریشنا می‌گوید: «تو **پدر** آحاد متحرک و ساکن در این تجلی کامل کیهانی هستی...»(۴۳/۱۱)[۱]

شاید وجود نقش پدر برای کریشنا در بهاگاوادگیتا، انگیزهٔ دل‌وروکیو برای کشیدن دست‌های او در بالای تابلوی *تعمید‌مسیح* باشد.

کریشنا مانند مسیح، نجات‌دهنده است:

به‌منظور نجات پرهیزکاران و نابودی بی‌ایمانان و همچنین برای برقراری مجدد اصول‌دین در هرعصر شخصاً ظهور می‌کنم (۸/۴).[۲]

عیسی در انجیل می‌گوید:

به‌درستی هر آنکو به‌یکی از این‌اطفال کاسه‌**آب** سردی به‌جهت آشامیدن عطا نماید به‌اسم شاگردی من به شما می‌گویم که به‌هیچ‌وجه اجر خود را ضایع نخواهد ساخت (متّی، باب۱۰، آیه۴۲).[۳]

درآن‌سو کریشنا می‌گوید:

اگر کسی با عشق‌وعبودیت یک‌برگ، یک‌گل، میوه یا **آب** به‌من تقدیم‌نماید، من آن‌را خواهم‌پذیرفت (۲۶/۹).[۴]

به‌مانند پیام درقلب‌بودنِ مسیح (در نقاشی *شام‌آخر*)، در بهاگاوادگیتا نیز با پیامی همسان روبرو هستیم:

من که **در قلبشان ساکن می‌باشم**، برای نشان‌دادن لطف و رحمت خاص خود به‌آنان، تمامی ظلمت حاصل از جهل را، از طریق چراغ فروزان دانش، از روح آن‌ها می‌زدایم (۱۱/۱۰).[۵]

ای آرجونا، من آن روح متعال هستم که **در قلب** تمام موجودات زنده جای دارد. من آغاز، میانه و پایان همه موجودات هستم (۲۰/۱۰).[۶]

---

۱. همان، ۵۴۵

همچنین بنگرید به اشلوکای (۱۷/۹)، ص۴۴۴

۲. همان، ۲۱۳

۳. کتاب مقدّس: عهدعتیق و عهد جدید؛ برگردان فاضل‌خان همدانی، ویلیام گِلِن، هِنری مَرتِن؛ انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۱، ص ۲۲ و ۲۳

۴. بهاگاوادگیتا (همان‌گونه که هست)، ترجمه و شرح کامل به قلم آ.ج.بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا؛ برگردان فرهاد سیاهپوش، بزرگمهر گل‌بیدی، الهه فرمانی؛ انتشارات دانش‌جاودان؛ تهران ۱۳۷۷؛ ص ۴۵۲

۵. همان، ۴۸۳

۶. همان، ۴۹۳

www.mehripublication.com

در اشلوکای ۱۸/۱۳ گفته می‌شود: «...او [روح متعال] **در قلب همه قرار دارد.**»[۱] و در اشلوکای ۲۱/۷ می خوانیم: «من [کریشنا] به صورت روح متعال در **قلب** همه می باشم...»[۲]

من [کریشنا] **در قلب همه قرار دارم** و از من به‌یادآوردن، دانش و فراموشی حاصل می‌شود. هدف تمام وداها شناخت من است. به‌راستی که من گردآورنده ودانتا و داننده وداها هستم (۱۵/۱۵).[۳]

ای آرجونا، خداوند متعال **در قلب همه موجودات قرار دارد** و حرکت تمامی آن‌ها را که بر خودرویی ساخته‌شده از انرژی مادی قرار دارند، هدایت می‌کند(۶۲/۱۸).[۴]

یک همسانی بسیار دیدنی، میان تابلویی از لئوناردو، با اشلوکایی در کتاب *بهاگاواتام*[۵]، که دنباله و کامل‌کنندهٔ *بهاگاوادگیتا* به‌شمار می‌رود، به‌چشم می‌خورد:

مادران، پس از درآغوش‌کشیدن پسرشان [کریشنا]، او را روی دامان خویش نشاندند... (۲۹/۱۱).[۶]

این صحنه‌ای است از رفتن به پیشواز کریشنا، در ورود به شهر *دوارکا*. نکته این است که کریشنا در این‌جا بزرگ‌سال است؛ و این‌صحنه مریم را نشسته بر پای مادرش، در تابلوهای *باکره وکودک با قدیس‌حنا*... به‌یاد می‌آورد.

کلاغ

در تابلوی *تعمید‌مسیح* دل‌وروکیو، در پشت تصویر، کلاغی را در حال یورش به‌سوی درختی، و به‌گمان به‌سوی شکاری بر شاخه یا در آشیانه، به ایماژ درآورده است. سیاهی کلاغ به تیرگی آن دست‌ها اشاره می‌کند. همچنین زاغ در برابر کبوتر سپید

۱. همان، ۶۱۲
۲. همان، ۳۶۹
۳. همان، ۶۷۷
۴. همان، ۷۸۲
5. Srimad Bhagavatam (Bhagavata Purana)
۶. شریماد بهاگاواتام، جزء اول «آفرینش»، جلد دوم، کریشنا ـ دوایپایانا ویاسا، The Bhaktivedanta Book Trust، ۱۳۹۴، ص ۶۲۱ و ۶۲۲

جای می‌گیرد، و ورژنی دیگر از روح القدس، و پیام خدایی دیگر را می‌نماید. اما *یورش‌بردن* و *شکارگری* (مرگ‌آفرینی) کلاغ نیز پیامی از بهاگاوادگیتا درخود دارد:

من [کریشنا] **مرگ**، آن بلعندهٔ همه‌چیز هستم، و همچنین اصل‌مولّد هرآن‌چه به‌وجود خواهدآمد... (۳۴/۱۰).[۱]

اثرگذاری و ویژه‌بودن این اشلوکا است که در چنان جای برجسته‌ای قرارش می‌دهد، که دل‌وروکیو آن‌را به شکل نماد کلاغ، به‌عنوان نشانی از کریشنا نمایش دهد.

اکنون باید این گمان را نیز پیش‌چشم آوریم که شاید مونالیزا، کتاب بهاگاوادگیتا را زیر دستان خود نگاه داشته است.

آیا دل‌وروکیو و یا داوینچی به کریشنا باور داشته و او را می‌پرستیده‌اند؟ تابلوی *قدیس‌یحیی تعمیددهنده* این گمان را برمی‌انگیزد. موی جعددار از ویژگی‌های ظاهری کریشنا نیز به‌شمار می‌رود.

در صحنه نبرد (جایی که شری کریشنا از سر دوستی در کنار آرجونا حضور داشت)، **موهای رقصان** خداوند کریشنا به دلیل غبار برخاسته از سم اسبان،

۱. بهاگاوادگیتا (همان‌گونه‌که هست)، ترجمه و شرح کامل به قلم آ.چ. بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا؛ برگردان فرهاد سیاهپوش، بزرگمهر گل‌بیدی، الهه فرمانی؛ انتشارات دانش‌جاودان؛ تهران ۱۳۷۷؛ ص ۵۰۴

www.mehrpublication.com

خاکستری شده بود... (۳۴/۹).[۱]

هرچند در برابر نباید از ذهن دور داشت، داشتن موی بلند در آن روزگار نسبت به امروز عادی بوده‌است.

پوست یحیی نیز تیره است، هرچند نه خاکستری‌وآبی، بلکه گندم‌گون. اشارهٔ یحیی به‌سوی آسمان که می‌تواند به‌معنای آن باشد که «خدا من هستم» نیز این گمان را برمی‌کشد که او کریشنا است. اما نشانه‌های بیشتری نیز هست.

یحیی تعمیددهنده و باکوس

باکوس[۲] و *قدیس یحیی تعمیددهنده*، همسان هم هستند. موی یک‌شکل دارند، هر دو نیمه‌برهنه‌اند، پوست پلنگی بر خود پیچیده‌اند، و به‌مانند هم به‌بالا اشاره می‌کنند. دشوار می‌توان پذیرفت این همسان‌سازی لئوناردو دارای پیام نباشد. دانستن یک‌نکته رهگشا است؛ **دیونیزوس**[۳] که همسان یونانی باکوسِ رومی است دارای همانندی‌هایی با کریشنا است.

هر دو از زنی میرا زاده می‌شوند.[۴] دیونیزوسِ نوزاد را در صندوقی نهاده و به

۱. شریماد بهاگاواتام، جلدیکم، کریشنا ـ دوایپایانا ویاسا، The Bhaktivedanta Book Trust، ۱۳۹۰، ص ۵۱۵

۲. تابلوی باکوس در بخش‌سوم واکاوی می‌شود.

3. Dionysus

۴. «دیونیزوس تنها خدای المپی است که از زنی میرا زاده می‌شود.» جان پینت سنت، اساطیر یونان، برگردان محمدحسین باجلان فرخی، انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۰، ص ۸۲

دریا می‌افکنند[۱]، درآن‌سو کریشنای نوزاد در سبدی گذاشته شده و پدرش او را از رود می‌گذراند[۲]. در ماجراهایی به‌هردو لباس دخترانه پوشانده می‌شود. در نام دیونیزوس، واژهٔ «زئوس» به‌چشم می‌خورد[۳]؛ «خدای‌خدایان‌بودنِ» زئوس با «خدای‌یکتابودن» کریشنا سنجیدنی است. دیونیزوس **آریادنه** را نجات داده و با او ازدواج می‌کند؛ درآن‌سو کریشنا به‌گونه‌ای همین‌کار را درمورد شانزده‌هزاروصد دختر اسیرشده انجام می‌دهد[۴].

از همه مهم‌تر رقص کریشنا با دختران گاوچران است[۵]، که هرچند نه به‌آسانی می‌توان آن‌را با ارجی‌های جشنواره‌های دیونیزوس و باکوس همانند دانست.

سکس در کانون آیین دیونیزوسی جای می‌گیرد، و کریشنا در ستیز با رابطه جنسی نیست و جایگاه آن را برمی‌کشد.

من نیروی نیرومندان، عاری از شهوت و خواسته هستم. ای سرور *بهاراتاها* [آرجونا]!، من آن **رابطهٔ‌جنسی** هستم که مغایر با اصول‌دینی نیست (۱۱/۷).[۶]

در بهاگاواتام در ورود کریشنا به شهر *دوارکا* می‌خوانیم:

در همان زمان، صدها نفر از **روسپیان** مشهور سوار بر وسایل نقلیهٔ مختلف، حرکت خود را آغاز نمودند. آن‌ها همگی مشتاق ملاقات خداوند بودند و چهره‌های زیبایشان با گوشواره‌های درخشان مزین شده بود، این امر زیبایی پیشانی آنان را افزون می‌ساخت (۱۹/۱۱).[۷]

این موضوع با *روسپی‌گری آیینی* کیش دیونیزوسی سنجیدنی است.[۸]

۱. همان، ۸۵

۲. ورونیکا ایونس، اساطیر هند، برگردان محمدحسین باجلان فرّخی، انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۰، ص ۹۹ و ۱۰۲

۳. جان پینت سنت، اساطیر یونان، برگردان محمدحسین باجلان فرخی، انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۰، ص ۸۵؛ «دیونیزوس دربردارندهٔ نام زئوس و شاید به‌معنی فرزند زئوس و زئوس در واقع پدر و مادر او است.»

۴. ورونیکا ایونس، اساطیر هند، برگردان محمدحسین باجلان فرّخی، انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۰، ص ۱۱۵ و ۱۱۷

۵. بنگرید به همان، ۱۰۷ و ۱۰۸

۶. بهاگاوادگیتا (همان‌گونه که هست)، ترجمه و شرح کامل به قلم آ.چ.بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا؛ برگردان فرهاد سیاهپوش، بزرگمهر گل‌بیدی، الهه فرمانی؛ انتشارات دانش‌جاودان؛ تهران ۱۳۷۷؛ ص ۳۵۴

۷. شریماد بهاگاواتام، جزء اول «آفرینش»، جلد دوم، کریشنا ـ دوایپایانا ویاسا، The Bhaktivedanta Book Trust، ۱۳۹۴؛ ص ۶۰۸ (با جایگزینی یک واژهٔ هم‌معنی)
همچنین بنگرید به همان، اشلوکای ۳۰/۱۱، ص ۶۲۲ (شمار همسران، بیش از ۱۶۱۰۰ که منظور ۱۶۱۰۸ نفر است.)

۸. در ادامه، در واکاوی تابلوی باکوس، به پیام پشت همسان‌نگری کریشنا و باکوس خواهیم پرداخت.

www.mehrpublication.com

در این‌جا نکته‌ای برجسته نهفته‌است. باید فرق میان این‌دو را روشن کرد: آیا آموزهٔ درذات‌بودن (که در پیوند با نیست‌گرایی است)، دست‌چینی از رهنمون‌های بهاگاوادگیتا بوده که ازسوی لئوناردو پذیرفته و برجسته‌شده، و اصل برای او کریشنا و آن‌کتاب است؛ و یا آن‌که اندیشهٔ نیست‌گرایی، در کانون ذهن او می‌درخشیده و ارزش بهاگاوادگیتا به‌شوند همسویی با آن‌دیدگاه بوده‌است؟ در ادامه اشاره‌های فراوانی به بهاگاوادگیتا و کریشنا در نقاشی‌های داوینچی خواهیم‌دید، اما گویی همه آن‌ها بیشتر نشانه‌هایی هستند که بنا است در فرجام ما را به پیام بنیادی «نجات‌دهنده تعمیددهنده است.» برسانند.

می‌توان چنین پنداشت روی‌آوردن به کریشنا به‌شوند آموزش‌های ویژه‌ای از بهاگاوادگیتا و همخوانیِ آن با اندیشهٔ «رستگاری از راه نبودن» است؛ و اگر اشاره‌هایی به کریشنا رفته، نه برای خود او (پرستش او)، بلکه به‌سبب گفته‌ها و آموزه‌های او در بهاگاوادگیتا است (هرچند در بخش سوم به برداشت وارون هم می‌پردازیم).

اگر بپذیریم اصل برای داوینچی، پیام «رستگاری از راه نبودن» است، درمی‌یابیم گروش به این پیام ساده، برای او از کتابی به برجستگی و پُرباری بهاگاوادگیتا نیز بالاتر می‌رود. بنابراین می‌توان انگاشت دانشی ژرف و ارزنده پشت پیام *نیست‌گرایی*، یعنی «نجات‌دهنده، تعمیددهنده است» یا «راه رهایی، نیستی است» نهفته است.

در بخش سوم کتاب به واکاوی چیستی و چگونگی رهایی‌بخشیِ نیست‌گرایی خواهیم پرداخت. اما در ادامهٔ این‌بخش باز هم روند نشانه‌گذاری‌های داوینچی در پیوند با بهاگاوادگیتا را پی می‌گیریم.

بانو با یک قاقم

شاید بسیاری با خود بگویند لئوناردو این‌تابلو را دیگر برای دل خود، یا دریافت درآمد، و یا تنها برای به‌تصویرکشیدن زیبایی کشیده، و در آن دست به نشانه‌گذاری نزده‌است. گرچه همه این موردها می‌باید انگیزه‌هایی درخور به‌شمار روند، اما پیام‌های‌مهمی در این‌تابلو به‌چشم می‌خورد. درواقع تابلوی **بانو با یک قاقم**[1] ممکن است پیوندگاه دو نمادگان یحیایی و کریشنایی، و نیز تأییدکننده‌ای باشد که روی

1. Lady with an Ermine

دستهٔ صندلی مونالیزا کتاب قرآن جای گرفته‌است.

سرنخ نخستین در آن‌جا است که نام فامیل **چچیلیا** (Cecilia)، دختر در تابلو، **گالرانی** (Gallerani) است که با نام ایتالیایی قاقم (Erminello)، اندکی همسان و هم‌آوا، و دارای واج‌های مشترکِ به‌هم‌ریخته است (۶واج از ۹واج). البته می‌باید بسیاری واژه‌های ایتالیایی بدین‌فرم باشند و بی‌گمان واژه‌هایی همسان‌تر برای هرکدام از این‌دو یافت می‌گردد. اما داوینچی در کشیدن پرتره‌ای دیگر از زنی به نام جینِورا دِ بنچی (Benci`de Ginevra)، نیز همین کار را کرده است. درخت پشت سر زن در آن‌تابلو، که در ادامه به واکاوی آن خواهیم پرداخت، *اُرس* است که نام آن در ایتالیایی، جینپرو (ginepro) با جینِورا (نام زن) همسانی دارد. البته در آن‌مورد هم‌آوایی و ترتیب واج‌های یکسان و هم‌صدا بیشتر است.

زمینه‌ساز این‌ایده که باید پیامی در کشیده‌شدن قاقم نهفته‌باشد، کشفی ازسوی **پاسکال‌کوت**[1] است. نخست به‌نظر می‌رسد قاقم باید حیوان‌خانگی چچیلیا باشد، اما آن کشف نشان می‌دهد جانور نخست در تابلو نبوده و سپس بدان افزون گشته‌است. این‌پدیده این‌گمان را برمی‌کشد که لئوناردو با این‌کار هدفی را دنبال کرده‌است. کشیدگیِ همانند اندام چچیلیا و قاقم می‌تواند انگیزه‌ای زیبایی‌شناسانه برای انجام این‌کار قلمداد گردد، اما موضوعِ واج‌های مشترک نام‌ها، دریچه‌ای به نشانه‌ها می‌گشاید؛ و معنادار‌بودن همسانی نام‌ها خود می‌تواند به‌معنی به‌کاررفتن آن ازسوی داوینچی به‌عنوان یک‌نشانه به‌شمار رود.

پیش‌تر از پدیدهٔ بی‌هم‌نامی یحیی و خدا در کتاب قرآن سخن رفت. اگر همسانی نام‌ها را نشانهٔ هم‌نامی، که نمودی وارون از بی‌همنامی است، بدانیم؛ با دوباره پیش‌کشیدن موضوعِ مسیح‌بودن یحیی روبرو هستیم. این‌چنین داوینچی سرنخی داده‌است تا گمان درباره کتاب مونالیزا به یقین بدل گشته، و یک کتاب‌آسمانی را در جای تأییدکنندهٔ گفته خود نشاند. اما زنجیره نشانه‌ها ادامه می‌یابد و به گردنبند چچیلیا گالرانی می‌رسد.

پیش‌تر دیدیم لئوناردو در دو تابلوی *قدیس یحیی...*، و *باکوس*؛ همراه با خداپنداری یحیی، او را با کریشنا پیوند می‌دهد. آیا نشانه‌ای از کریشنا را در این‌تابلو نیز می‌توان یافت؟ باید دید چه همانندی‌ای با متن بهاگاوادگیتا پیدا می‌شود.

1. Pascal Cotte

www.mehripublication.com

اگر گردنبند چچیلیا را از مروارید سیاه بدانیم، می‌تواند به تمثیلی جالب در کتاب بهاگاوادگیتا اشاره داشته باشد:

ای فاتح ثروت [آرجونا!]، هیچ حقیقتی برتر از من نیست. همه‌چیز بر من تکیه دارد، همچون مرواریدهایی بر ریسمان (۷/۷).[۱]

گفتنی‌است اشلوکایی که در آن کریشنا خود را «طعم‌آب» معرفی می‌کند، درست پس از این اشلوکا آمده‌است.

ازسویی نباید فراموش‌کرد مروارید با رنگ‌سپید شناخته می‌شود، و سیاه‌بودن آن‌را می‌توان اشاره به تیره‌فامی پوست کریشنا به‌شمار آورد.

اندک‌بودنِ همسانی نام‌خانوادگی دختر و قاقم، این پرسش را برمی‌انگیزد که آیا به‌راستی لئوناردو تنها به‌همین‌دلیل (همسانی نام)، یک‌سمور را به‌تابلو افزوده‌است؟ نباید فراموش‌کرد سمور جانوری در پیوند با آب است، پس شاید انگیزهٔ دیگر داوینچی باز هم اشاره به نماد آب باشد.

بانو با یک قاقم (۱۴۹۱ ـ ۱۴۸۹)

۱. همان، ۳۴۹

ستایش مغان[1] (۱۴۸۱)

ستایش مغان

در این تابلو که بی‌گمان بیشترین نشانه‌ها و پیام‌ها را، همچون کتابی در خود دارد؛ در صحنه‌ای که به خواب می‌ماند، سه مغ یا خردمند با پیشکش‌هایی که برای مسیح تازه زاده‌شده آورده‌اند به‌تصویر کشیده شده‌اند.

مَاجرای اصلی این‌تابلو در برابر یک درخت خرنوب (درخت جلویی) روی می‌دهد. دو نوجوان در دوسوی درخت جای‌گرفته‌اند. نوجوان سوی‌راستِ درخت به بالا اشاره می‌کند، و آن دیگری دو کف دست را به‌گونه‌ای نامعمول رو به زمین گرفته‌است و به‌زمین می‌نگرد. کار شگفت این‌فرد ما را به اندیشه وامی‌دارد. اما اگر در چهارچوب یافته‌های پیشین، یعنی جفت‌نشانه‌های یحیی‌وعیسی، و یحیی‌وکریشنا به‌وارسی پردازیم، شوند روشنی برای کار این دو نوجوان خواهیم یافت.

1. Adoration of the Magi

www.mehripublication.com

زیر دستان نوجوانِ سمت‌چپ، ریشه‌های بیرون‌زده از خاکِ پای درخت به‌چشم می‌خورد، و در زیرِ زمینی که او بدان می‌نگرد باید ریشه‌های درخت پراکنده شده‌باشد. ریشه آب را جذب کرده و از راه آوندها به بالاترین شاخه‌های درخت می‌رساند. اشارهٔ نوجوان سمت‌راست به‌بالا می‌تواند بیانگر همین پدیده باشد. اشارهٔ هم‌زمان به خدا یا آسمان، و آبِ بالارفته از آوندها؛ درست همخوان است با اندیشهٔ خدا (مسیح) دانستن یحیی (ارزندگی تعمید و نماد آب). این اشاره‌به‌بالا در تابلوی *قدیس‌یحیی‌تعمیددهنده* نیز به دست خود یحیی باز آمده است.

اما حالت دستان نوجوان سوی‌چپ چه‌پیامی در خود دارد؟ اگر در زیر دستان او آتشی را بینگاریم به ایماژی آشنا خواهیم رسید. او گویی دستانش را بر روی شعله گرم می‌کند. اما چنان‌که گفتیم در آن پایین در ریشه‌ها آب جریان دارد، پس چرا باید با آب به‌مانند آتش برخورد شود؟ پاسخ در انجیل است.

مردم به بیابان و کنارهٔ رود *اردن* رفته‌اند برای گرفتن غسل‌تعمید از یحیی پسر زکرّیا. یحیی سخنانی می‌گوید:

پس بیارید ثمراتی که شایسته توبه باشد و در دل خود شروع به گفتن ننمایید که

ما را پدر ابراهیم است زیرا که به‌شما می‌گویم که خدا قادر است بر آن‌که برخیزاند از این **سنگ‌ها** فرزندان از برای ابراهیم ـ و الحال تبر بر بیخ درختان گذاشته شده‌است و هر **درختی** که ثمر نیکو نیارد بریده و به **آتش** افکنده خواهدشد (لوقا، باب **۳**، آیه‌های ۸و۹).[۱]

در تابلو درخت‌خرنوب بر سنگی‌بزرگ سربرافراشته‌است، همان‌گونه که در آیه آمده که خدا می‌تواند فرزندان ابراهیم را از سنگ برخیزاند. زنی در سوی‌راستِ نوجوانِ سمت‌راستِ درخت (چهره دوم پس از او)، دست بر تخته‌سنگی گذاشته‌است که این کار او تأکیدی است بر اهمیت و سوژه‌بودن سنگ.

دست زن بسیار بزرگ و ازریخت‌افتاده‌کشیده شده تا جلب توجّه‌کند. رنگ و بافت این سنگ در زیر درخت هم تکرار شده، وگویی صخره‌ای یک‌تکّه است.

همسو با آیه، روئیدن درخت بر سنگ، به‌معنی زادن دشوار فرزندی است از نسل ابراهیم، که منظور زاده‌شدن خود یحیی است که در دوره پیری مادر و پدرش به‌گونه‌ای معجزه‌آسا به‌دنیا می‌آید. پس درخت نماد یحیی است.

۱. کتاب مقدّس: عهدعتیق و عهد جدید؛ برگردان فاضل‌خان همدانی، ویلیام گِلِن، هِنری مَرتِن؛ انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۱، ص ۱۲۳

www.[illegible]tion.com

برپایهٔ آیهٔ بعدی، اشاره‌به‌آتش، نشان‌دهندهٔ به بار نیاوردن ثمرنیکو است؛ زیرا ریشه‌های گویی‌درآتشِ درخت در تابلو، بر اساس آیه، نشان *به‌آتش افکنده‌شدن* درخت (به‌دلیل ثمر نیکو نیاوردن) است. به‌نظر می‌رسد درون‌مایه آیهٔ دوم وارون آیه پیشین است، و انگار گفته می شود یحیی ثمری دربر نیاورده؛ اما در انجیل در ادامه می‌خوانیم:

در اثنائی که مردم در انتظار می‌بودند و هریک در دل‌های خود تصور می‌نمودند درباره یحیی که آیا این مسیح باشد ـ یحیی همگی را به این خطاب مخاطب نموده که من شما را غسل به آب می‌دهم اما آید کسی که قوی‌تر است از من و من نیستم قابل آن‌که بندِ نعلینش را گشایم؛ آن است که شما را به روح القدس و **آتش، غسل** خواهدداد (لوقا، باب۳، آیه‌های ۱۵و۱۶).[۱]

لئوناردو در نقاشی خود، آب ریشه‌های درخت را با آتش یکی گرفته، که این پدیده یادآور غسل با آتش (آمیختن آب و آتش) مسیح است.

درخت نماد یحیی است؛ و آتش به‌جای آب در ریشه‌ها، نشان عیسی. لئوناردو این‌چنین نشان می‌دهد عیسی کار یحیی را بی‌ثمر کرده‌است (*درآتش افکنده شدن* درخت)، و رستگاری راستین را به راهی دیگر برده است. البته از یاد نبریم، منظور یحیای نمادین (تعمید) است، نه تاریخی.

گفتنی‌است آیهٔ «غسل با آتش» تنها هفت‌آیه پس‌از آیهٔ «آتش‌گرفتن درخت بی‌ثمر» آمده‌است؛ و این‌موضوع پیونددادن این دوآیه را پذیرفتنی‌تر می‌کند.

تاکنون دانسته‌ایم داوینچی بیشترین بهره را از نشانه‌ها می‌برد. به‌مانند بررسی تابلوی پیشین، می‌توانیم به‌دنبال نقش کریشنا که گویا در نشانه‌گذاری‌های داوینچی، با شخصیت یحیی پیوند خورده‌است، بگردیم. پس باید در پی درختی در بهاگاوادگیتا باشیم. چنین درختی در آن کتاب یافت می‌شود و نقشی برجسته نیز دارد.

کریشنا می‌گوید: در میان تمام درختان من درخت **بانیان**[۲] [هستم] ... (۲۶/۱۰).[۳]

۱. همان، ۱۲۳ و ۱۲۴

2. Banyan

۳. بهاگاوادگیتا (همان‌گونه‌که هست)، ترجمه و شرح کامل به قلم آ.ج.بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا؛ برگردان فرهاد سیاهپوش، بزرگمهر گل‌بیدی، الهه فرمانی؛ انتشارات دانش‌جاودان؛ تهران ۱۳۷۷؛ ص ۴۹۸

در جای دیگر:

شخصیت اعلای خداوند فرمود: گفته شده **درخت بانیان** جاودانی وجود دارد که ریشه‌هایش روبه‌بالا، شاخه‌هایش روبه‌پایین و برگ‌هایش سرودهای ودایی است. کسی که این درخت را بشناسد داننده وداهاست (۱/۱۵).[۱]

شاخه‌های این‌درخت که با سه‌گونه طبیعت مادی تغذیه می‌شود روبه‌پایین و روبه‌بالا گسترده می‌شود. شاخه‌های‌کوچک آن اشیای جلب‌کنندهٔ حواس هستند. این‌درخت ریشه‌های رشدکننده روبه‌پایین نیز دارد که متصل به اعمال ثمرجویانهٔ جامعهٔ بشری‌اند (۲/۱۵).[۲]

شکل واقعی این درخت را نمی‌توان در این‌جهان رؤیت کرد. هیچ‌کس قادر نیست درک نماید که کجا پایان می‌یابد، از کجا آغاز می‌گردد، و پایه‌اش کجا قرار دارد. اما انسان باید با عزم‌راسخ و سلاح عدم‌دلبستگی به قطع این‌درخت که عمیقاً ریشه دوانده است مبادرت ورزد. سپس باید در جستجوی مکانی باشد که پس از رسیدن به آن دیگر بازگشتی از آن نیست، و آن‌جا به شخصیت متعال خداوند که همه‌چیز از او آغاز شده و از زمان‌های بسیار کهن در او جای داشته تسلیم شود (۳/۱۵).[۳]

فراخواندن به قطع درخت‌بانیان[۴] در این اشلوکا، با *تبری* که در انجیل (لوقا، ۹/۳) *بر بیخ درختان گذاشته شده‌است*، همخوان می‌باشد. اما همچنین در همین فصلِ پانزدهم از کتاب بهاگاوادگیتا، کریشنا خود را آتش می‌خواند:

در بدن کلیه موجودات زنده، من **آتش هضم‌کننده‌ام** و از طریق پیوستن به هوای درون‌رونده و بیرون‌روندهٔ زندگی است که هضم چهارنوع خوراک را میسر می‌سازم (۱۴/۱۵).[۵]

و درست پس‌ازاین اشلوکا به‌موضوع همسان با نکتهٔ برجستهٔ شام‌آخر، یعنی *درقلب‌بودن* خدا یا مسیح، اشاره شده است.[۶]

۱. همان، ۶۵۹

۲. همان، ۶۶۱

۳. همان، ۶۶۳

۴. در واکاوی تابلوی باکوس در بخش سوم، از درخت بانیان، و قطع آن سخن خواهدرفت.

۵. همان، ۶۷۶

۶. همان، ۶۷۷

من در قلب همه قرار دارم و از من به یادآوردن، دانش و فراموشی حاصل می‌شود. هدف تمام وداها شناخت من است. به‌راستی که من گردآورندهٔ ودانتا و داننده وداها هستم (۱۵/۱۵).

www.mehripublication.com

حتی هضم‌کنندگی در این‌اشلوکا، به‌گمان نقشی در زنجیرهٔ نشانه‌ها دارد و ما را به تابلوی **جینورا دِ بنچی**[1] راه می‌برد که لئوناردو آن‌را پیش‌از *ستایش‌مغان* کشیده است.

جینورا دِ بنچی (۱۴۷۸ ـ ۱۴۷۴)

جینورا دِ بنچی

چنان‌که گفته‌شد لئوناردو پشت‌سر جینورا درخت‌اُرس را که با نام او هم‌آوا (Ginevra,ginepro) است نقاشی می‌کند. لئوناردو با این‌کار، افزون‌بر اشاره به هم‌نامی (بی‌هم‌نامی خدا و یحیی)، درخت اُرس را برجسته می‌کند.

جینورا تازه‌عروس است و گمان می‌رود مناسبت کشیدن پرتره او، همین‌موضوع باشد[2]. اما ازسوی‌دیگر جامهٔ کرم‌سپید زیرین او که گریبانش از زیر گریبان جامهٔ قهوه‌ای رویی پیدا است، ممکن‌است نشان بارداری در آن روزگار باشد. اگر جینورا باردار بوده پس یعنی تاریخ نقاشی‌آن به زمان کشیدن ستایش‌مغان نزدیک‌تر است، زیرا جینورا هفت‌سال پیش‌از آن‌که لئوناردو آغاز به کشیدن *ستایش‌مغان* کند،

1. Ginevra de'Benci

۲. ریچارد مولبرگر، لئوناردو چگونه لئوناردو شد؟، برگردان مژگان رضانیا، نشر نی، تهران ۱۳۸۷، ص ۱۶

ازدواج کرده‌است. زمان ویرایش این تابلو و اندیشیدن به طرح *ستایش‌مغان*، باید در نزدیکیِ‌هم و چه‌بسا در یک‌هنگام بوده‌باشد. لئوناردو تابلوی نیمه‌کارهٔ *ستایش...* را به پدر جینورا می سپارد[1]؛ این موضوع نشان می‌دهد لئوناردو می‌توانسته ارتباطی هم‌زمان با هر دو تابلو داشته باشد. ممکن‌است این نزدیکیِ زمانی، سبب وجود نشانه‌هایی همسان در هر دو تابلو باشد.

دوجامه‌بودنِ (زیری و رویی) جینورا، پلی میان پرترهٔ او و درون‌مایهٔ تابلوی *ستایش...* می‌زند.

اکنون باز نگاهی به انجیل و دو آیهٔ پسینِ آیه «تبر بر بن درختان...» می‌اندازیم:

...و هر درختی که ثمر نیکو نیارد بریده و به آتش افکنده خواهدشد ـ و طوائف پرسیدندش و گفتند که پس ما را چه باید کرد ـ آن‌ها را جواب داده گفت کسی که **دوجامه** دارد آن‌کس را که ندارد شریک سازد و آن‌کس که نان دارد هم چنین بایدش کردن (لوقا، باب۳، آیه‌های ۹تا۱۱).[2]

و پنجمین‌آیه پس‌ازاین همان است که در آن یحیی از *غسل‌باآتش* می‌گوید. یعنی آیهٔ «دو جامه...» میان آیه‌های «تبر بر بُن» و «غسل با آتش» جای‌گرفته‌است. این‌چنین داوینچی با کنارهم نهادن نشانه‌های درخت و *دو جامه* در پرتره جینورا، ذهن ما را بر درستی گمان‌ها دربارهٔ درخت‌خرنوبِ تابلوی *ستایش‌مغان*، و آیه‌های درپیوند با نشانه‌های پیرامون آن استوار می‌کند؛ همان‌گونه که از پرترهٔ *بانو با یک قاقم* برای درست‌دانستن گمانه‌ها دربارهٔ تابلوهای *مونالیزا* و *قدیس‌یحیی‌تعمیددهنده* بهره جسته‌بود.

ازسویی اشاره به صدقهٔ «نان» به‌عنوان یک‌خوردنی، در کنار دوجامه در آیهٔ «دوجامه»، یادآوری است بر اشلوکایی که از بهاگاوادگیتا آوردیم، و در آن کریشنا خود را «آتش هضم‌کننده» می‌خواند.

کوچک‌ترین و بزرگ‌ترین

نشانه‌گذاری دیگر در پشت تابلو است. در نقاشیِ کارت‌پستالیِ پشت‌تابلو، بر نواری که دور شاخه‌های *نخل* و بو، و شاخهٔ *اُرس* که با آن دوتای دیگر درمیان گرفته

۱. همان، ۲۱

۲. کتاب مقدّس: عهدعتیق و عهد جدید؛ برگردان فاضل‌خان همدانی، ویلیام گِلِن، هِنری مَرتِن؛ انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۱، ص ۱۲۳

www.mehrippublication.com

شده‌است، به لاتین نوشته شده «زیبایی، زیور عفت است»[1]. اما پیام نه در این‌نوشته که در شاخه اُرس نهفته است. رشد این درخت در گذر زمان بسیار اندک است، پس با این‌که کوچک‌تر از درخت‌های‌دیگر ـ از جمله نخل و بو ـ است (همان‌گونه که این کوچک‌تربودن در نقاشی کارت‌پستالی داوینچی به‌چشم‌می‌خورد)، سنش از هر دوی آن‌ها بیشتر می‌باشد. یعنی با آن‌که کوچک‌تر می‌نماید، بزرگ‌تر است. این یادآور آیه‌ای رازآمیز از انجیل است که با وصفی از خدا نزد هندوان و باورمندان به کریشنا همانند است.

نقاشی پشت تابلوی چوبی پرترهٔ *جینورا دِ بنچی*

در بهاگاوادگیتا می‌خوانیم:

چون متعال، و در ورای موجوداتِ خطاپذیر، و خطاناپذیرم؛ و چون من **بزرگ‌ترین** هستم، هم در جهان و هم در وداها به‌عنوان آن شخص‌متعال تجلیل و ستایش می‌شوم (۱۸/۱۵).[2]

1. Virtutem forma decorat

ریجارد مولبرگر، لئوناردو چگونه لئوناردو شد؟، برگردان مژگان رضانیا، نشر نی، تهران ۱۳۸۷، ص ۱۶

۲. بهاگاوادگیتا (همان‌گونه که هست)، ترجمه و شرح کامل به قلم آ.ج. بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا؛ برگردان فرهاد سیاهپوش، بزرگمهر گل‌بیدی، الهه فرمانی؛ انتشارات دانش‌جاودان؛ تهران ۱۳۷۷؛ ص ۶۸۰

انسان بایستی بر شخصیت‌متعال به عنوان دانای مطلق، قدیم ازلی، حکمران نهایی، **کوچک‌تر از کوچک‌ترین**، حافظ همهٔ کائنات، ورای همهٔ ادراکات‌مادی و وجود تصورناشدنی‌ای که همواره یک‌شخص است تمرکز نماید. او همچون خورشید درخشان، و شخصیت متعال و روحانیش در ورای این طبیعت مادی است (۹/۸).[1]

در کتاب *شوتاش واتارا اوپانیشاد* گفته می‌شود:

هیچ‌حقیقتی بالاتر از آن شخص‌متعال [کریشنا] وجود ندارد، زیرا او در اوج تعالی است. او **کوچک‌تر از کوچک‌ترین** و **بزرگ‌تر از بزرگ‌ترین** است. او همچون **درختی** آرام و ساکت سربرافراشته است و آسمان‌روحانی را منوّر می‌سازد و همچون **درختی** که ریشه‌هایش را می‌گستراند، نیروهای خود را منتشر می‌کند (۹/۳).[2]

پس می‌بینیم در این اشلوکا نه‌تنها به هم‌زمان کوچک‌تر و بزرگ‌تربودن، که با درخت‌ارس همخوان است، اشاره می‌شود؛ بلکه سخن از همانندی شخصیت خدا با **درخت** نیز می‌رود (*...او هم‌چون درختی آرام و ساکت...*). بدین‌سان پذیرفتنی است چنین اشلوکایی در ذهن لئوناردو، او را به پرداختن به نماد درخت اُرس برانگیخته باشد[3]. از یاد نبریم آن‌چه در مورد هم‌آواییِ‌اندک درباره نام‌های *گالرانی* و *قاقم* گفته‌شد؛ در مورد *جینورا* و جینپرو (درخت ارس)، دیگر اندک نیست، و این دو نام بسیار همسان هستند. این همسانی و هم‌نامی چنان‌که گفته‌شد یادآور یحیی در قرآن است، پس جای پای یحیی را هم دوباره در این تابلو می‌یابیم.

اما همواره مسیح نیز همراه با کریشنا و یحیی چهره می‌نماید. در این‌جا آن آیهٔ رازآمیز از انجیل از زبان مسیح دربارهٔ یحیی گفته می‌شود، که جای او را در سه‌گانهٔ لئوناردو پرمی‌کند. این‌آیه دربارهٔ کوچکتری‌وبزرگتری است، و گمان آشنایی

۱. همان، ۳۹۴

۲. همان، ۳۵۰؛ نقل از شرح بهاگاوادگیتا

۳. شاید دور از ذهن است داوینچی توانسته باشد به چنان دانش گسترده‌ای از کتاب‌های هندوان دست یابد، که کتابی فرعی‌تر چون شوتاش واتارا اوپانیشاد را نیز خوانده باشد. دراین‌صورت ممکن است او یا هم‌اندیشانش ـ به‌گمان در گذر نسل‌ها ـ این دانسته‌ها را با پرسش از برهمنان و یوگی‌ها به‌دست آورده باشند، و نه به‌گونه‌ای مستقیم از خواندن کتاب‌ها. میانجی انتقال این‌دانش را به‌گمان‌بالا باید در میان بازرگانانِ در رفت‌وآمد به‌هند جست، البته تا زمانی که امپراتوری عثمانی راه‌ها را نبسته‌است. پیدا است هند با داشتن طلا، ادویه‌و... سرزمینی مورد خواست برای بازرگانی بوده‌است، به‌گونه‌ای که انگیزهٔ دسترسی به‌آن، به رسیدن به قاره آمریکا انجامید؛ آن‌هم ازسوی کریستف کلمب و آمریگو وسپوچی ایتالیایی‌اصل. به این‌ها باید دانش‌کاوان احتمالی سفرکننده به هند را نیز افزود.

www.mehrpublication.com

داوینچی با اشلوکای یادشده از کتاب هندوان را نیرو بخشیده، و معنای نمادینی را که برای درخت ارس یافتیم تأیید می‌کند.

به‌درستی که به شما می‌گویم که از اولاد زنان، **بزرگتری** از یحیی تعمیددهنده برنخاسته است لیکن آن‌کس که در ملکوت آسمان **کوچکتر** است بزرگ تر است از وی (متّی، باب یازدهم، آیه۱۱).[1]

از آن‌جاکه سخن از یحیی است و عیسی از او (شش‌ماه) کم‌سال‌تر است، شاید منظور مسیح این باشد که با آن‌که از یحیی کوچک‌تر است (لوقا، باب۱، آیه ۲۶)، اما از او جایگاه بالاتری دارد.

درجای‌دیگر هنگامی‌که عیسی از نزدیک‌شدن زمان دستگیری خویش آگهی می‌دهد، شاگردان به جانشینی او می‌اندیشند و این‌که کدام‌یک از آن‌ها از دیگران بزرگ‌تر است. مسیح از درون آنان آگاه می‌شود:

و در میان ایشان مباحثه شد که کدام‌یک از آن‌ها بزرگ‌تر است. و عیسی تصوّر قلب آن‌ها را یافته طفلی را گرفت و نزد خویش برپا نمود. و ایشان را گفت که هرکس که قبول کند این طفل را به اسم من، مرا قبول کند و آن‌کس که قبول کند مرا، قبول کند آن‌کس را که مرا فرستاده است، و آن‌کس که در میانهٔ تمامی شما **کوچک‌تر** است همان است **بزرگ‌تر** (لوقا، باب نهم، آیه‌های ۴۶ تا ۴۸).[2]

در این آیه می‌بینیم آن‌گاه که سخن به خدا (*...آن‌کس که مرا فرستاده‌است...*) می‌رسد، سخن از بزرگ‌تربودنِ کوچک‌تر به‌میان می‌آید. البته به‌هرروی به‌سادگی می‌توان پیام گفتهٔ مسیح را، برترنشاندن تلویحی کم‌سال‌ترین یا فروتن‌ترین (آن‌که به‌دنبال بزرگی نیست) حواری دانست؛ اما آن‌چه مهم است، به‌گمان از دید داوینچی، این‌سخنِ نامعمول با گفتهٔ کریشنا همخوانی دارد. در آیه‌های پیشین نیز اهمیتی ندارد اگر منظور مسیح، برتری او نسبت به یحیی باشد، زیرا برای داوینچی مسئله این‌است که این‌همسانی با کتاب هندوان، نمی‌تواند اتفاقی باشد؛ چه اشاره‌ای ازسوی خود مسیح به شمار آید (با این پنداشت که روزگاری در هند بوده یا به هر روی پیوندی با آن فرهنگ داشته است)، و چه خدا یا هوشی برتر و فراگیر، این‌سخن را بر زبان او (مسیح) رانده باشد.

۱. کتاب مقدّس: عهدعتیق و عهد جدید؛ برگردان فاضل‌خان همدانی، ویلیام گِلِن، هِنری مَرتِن؛ انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۱، ص ۲۳

۲. همان، ۱۴۴

سه شاخهٔ نخل، اُرس و بو در تابلوی *جینروا* و سه‌خردمند در *ستایش‌مغان* می‌تواند نشانه‌ای از سه‌گانهٔ مسیح/کریشنا/یحیی به‌شمار آید. همان‌گونه‌که گفته‌شد اُرس نشان کریشنا است، و نخل یادآور ورود مسیح به *اورشلیم* و پیشوازی مردم از او با شاخه‌های نخل. بنابراین بورا باید نماد یحیی بشناسیم. برگ‌بو گیاهی دارویی است، و این‌چنین لئوناردو تعمید (یحیی)، یا *نیست‌گرایی* را رهاننده از درد و رنج می‌شناساند.

رنگ دست خدا

ستایش‌مغان و *پرتره‌جینورا* تنها و نخستین تابلوها نیستند که لئوناردو درآن‌ها به‌موضوع بزرگ‌تر/کوچک‌تر اشاره می‌کند. در تابلوی *تعمیدمسیح*، نخستین نقاشی بررسی‌شده در کتاب؛ لئوناردو دست فرشتهٔ **کوچک** (سمت راست) را **بزرگ‌تر** از آن‌که باید کشیده‌است.

دست بزرگسالِ فرشتهٔ کودک با خطی راست از ساق او جداگشته‌است. داوینچی بی‌گمان خط سایه را بهتر از این می‌توانست بکشد. از آن بالاتر، برای سایه‌دار شدن، باید ساق‌که زیر آستین است تیره می‌شد، نه بخش بیرونی.[1]

۱. چراکودک نک انگشت‌ها را زیر آستین برده‌است؟ واژهٔ آستین در ایتالیایی، manica، و در لاتین manika است. آیا این اشاره‌ای به نام پیامبر (یا فرزانه) گنوسیِ ایرانی ـ بابلی، مانی نقاش است؟ همچنین (mani) در ایتالیایی به‌معنی دست‌ها است؛ این در حالی‌است که نقش پررنگ دست‌ها را در نقاشی‌های لئوناردو می‌بینیم.

www.mehrpublication.com

چنان‌که دیده می‌شود، دست بزرگ فرشته، نسبت به ساق او تیره‌تر است. این پدیده افزون‌بر موضوع کوچتری‌وبزرگتری، اشاره‌ای هم به دستان تیرهٔ خداوند در بالای تابلو دارد. اما موضوع از این فراتر رفته و بار دیگر پای قرآن به‌میان کشیده می‌شود. در قرآن وارون روند معمول، گرچه به‌شکل استعاری دو صفت مادی به خدا نسبت داده می‌شود: **رنگ** خدا[1] و **دست** خدا[2].

در این‌جا لئوناردو این دو ویژگی را درهم آمیخته و به‌نمایش گذاشته‌است، و بدین‌سان می‌گوید: خدا کریشنا است. زیرا با کنارهم نهادن کتاب‌های آسمانی، گویی قرآن پرسش دربارهٔ رنگ‌خدا را پیش کشیده، و *بهاگاواتام* پاسخ می‌دهد: به رنگ درخت *تامالا* (خاکستری‌آبی).

در این راستا نمونه ای دیگر از همسانی، رویدادی گفته شده در بهاگاوادگیتا، با آیین محوری مسلمانان است.

آرجونا درجایی که ناگزیر می‌شود سلاح *برهماسترا* را برای خنثی‌کردن سلاح فعال‌شدهٔ دیگری به‌کارگیرد؛ رسمی آیینی انجام می‌دهد، بدین‌ترتیب که بر آب دست می‌زند و کریشنا را طواف می‌کند (بهاگاواتام، فصل۷، اشلوکای۲۹)[3].

دست زدن به آب یادآور وضوگرفتن در دین اسلام؛ و گردیدن دور کریشنا (خدا)، یادآور آیین حج و طواف کعبه (خانهٔ‌خدا در باور مسلمانان) است. همچنین نباید تیره‌رنگی کعبه را که می‌تواند نشانه‌ای از سیه‌چردگی کریشنا قلمداد گردد، از ذهن دور داشت.

آن دست، آن چهره

در واکاوی تابلوی *ستایش‌مغان* از اشارهٔ دست نوجوان سمت‌راست درخت‌خرنوب به‌سوی بالا سخن گفتیم. اما دستی دیگر با انگشتی روبه‌بالا در سوی‌چپ تابلو به‌چشم می‌خورد، که گویا مانند دست چاقودار نقاشی *شام‌آخر*،

۱. رنگ خداست، و چه رنگی بهتر از رنگ خدا؟ و ما او را پرستش می‌کنیم (۱۳۸/۲)، برگردان محی‌الدین الهی‌قمشه‌ای

۲. ...دست خداست بالای دست آن‌ها... (۱۰/۴۸)، برگردان محی‌الدین الهی‌قمشه‌ای

۳. شریماد بهاگاواتام، جزءاول «آفرینش»، جلدیکم، کریشنا-دوایپایانا ویاسا، The Bhaktivedanta Book Trust، ۱۳۹۰، ص ۳۷۱

از آنِ هیچ‌کس نیست. هرچند نخستین چهره در سوی چپ دست را، که فردی است که سرش را پایین انداخته است، به‌سختی می‌توان صاحب دست شمرد. این‌دست درست به دست‌چپ *حنا* می‌ماند در تابلوی *باکره وکودک با قدیس‌حنا و قدیس‌یحیی‌تعمیددهنده*، که با نشانه‌رفتن به‌سوی آسمان پرسشی برمی‌انگیزد.

دست می‌تواند از آن فرد سمت‌چپ تصویر باشد، اما نسبت به اندازهٔ سر، بسیار بزرگ، و از تن او کمی دور می‌نماید.

سستی انگشت‌اشاره به‌آن حالت دودلی می‌دهد. با سنجش میان آن با انگشت نوجوان‌کنار درخت، می‌توان به سستیِ گمان در این‌انگشت در برابر آن‌دیگری پی‌برد.

اشارهٔ این‌دست چه طرح‌کنندهٔ پرسشی باشد چه نه، دربارهٔ کیست؟ پنداشت نخست و بی‌درنگ، اشارهٔ آن‌را به‌بالا، به مسیح نوزاد درکانون تابلو نسبت می‌دهد. اما اگر بپذیریم دست از آنِ هیچ‌کس نیست باید پرسید چرا در آن‌جا کشیده شده‌است؟ البته پاسخ می‌تواند این باشد که در این‌تابلوی نیمه‌کاره ممکن‌است آن‌دست به‌نادرست آن‌جا قرارگرفته، یا هنوز صاحب آن‌کشیده نشده‌باشد. اما چون می‌دانیم اشاره‌به‌بالا شگردی برای نشانه‌گذاری ازسوی لئوناردو به‌شمار می‌رود، دور از ذهن نمی‌داریم شاید منظوری پشت آن نهفته باشد. از سوی دیگر آن‌گونه که در جستار پیشین دیدیم، این دستِ بی‌تن می‌تواند نشانه‌ای از عبارت قرآنی دست خدا به‌شمار رود.

www.mehripublication.com

تصویر شگفت دیگری نزدیک آن دست هست، که به‌سبب نزدیکی، می‌تواند در پیوند با آن باشد. این چهرهٔ شبح‌گون، از آنِ کسی است که گویی خم شده تا سر را از میان جمعیت به‌درآورد؛ و به بیرون تابلو، به‌سوی ما بنگرد. این سیمای کریشنا است. پرسشِ انگشت‌اشارهٔ کنار چهره، این است: آیا او خدا است؟

نخست باید گفت این‌چهره با این‌که درآغاز، خام‌وناتمام پیش‌چشم می‌آید؛ با نگاه پسربچهٔ کنارش (سوی راست)، که با شگفتی به‌آن می‌نگرد جایگاهی استوار می‌یابد.

اما ویژگی برجستهٔ این‌چهره، سیاهی یا کبودی دور چشم است. اگرچه در تابلو سیاهی و سایه در نگاه همهٔ چهره‌ها، مگر مادر و نوزاد، به‌چشم می‌خورد؛ اما روشنی آن‌سیمای شبح‌گون، تیرگی دور چشم را پررنگ‌تر می‌نماید. همچنین همان پسربچهٔ شگفت‌زده نیز چهره‌ای روشن دارد، اما سیاهی پیرامون چشمانش به آن اندازه نیست.

همین‌جا پرسشی پدید می‌آید: مگر کریشنا نباید سیه‌چرده باشد؟ اگر داوینچی در تابلوی *قدیس‌یحیی تعمیددهنده* نیز کریشنا را کشیده است، می‌بینیم در آن‌جا هم او سیه‌چرده نیست. بی‌گمان رنگ خاکستری برای پوست یحیی بسیار شگفت و غیرعادی می‌نمود، پس شاید گندم‌گون‌بودن پوست او را کافی دانسته‌باشد.

بنابراین می‌بینیم او بر رنگ خاکستری پوست پافشاری نمی‌کند. اما راه دیگر برای اشاره به کریشنا همین کبودی چشم است. در کتاب *شریماد بهاگاواتام*، که نوشتن آن‌هم به **ویاسا**[1] نویسندهٔ بهاگاوادگیتا منسوب است، می‌خوانیم:

کریشنای عزیزم، **یاشودا**[2] طنابی را گرفت تا تو را ببندد هنگامی‌که تو خطایی را مرتکب شده بودی، و چشمان مضطرب تو پر از اشک شد و خط چشمانت را پاک نمود. و تو ترسیده بودی، گرچه شخصیت ترس از تو می‌ترسد. این منظر برایم گیج‌کننده است (کنتوی۱ ، ۳۱/۸).[3]

گویندهٔ این‌سخن **کونتی**، عمّهٔ کریشنا (مادر آرجونا) است که همان‌گونه‌که خود اشاره می‌کند، این رویدادِ یکتا و نامعمول برای او شگفت‌انگیز بوده‌است. او از امکان ترس‌خدا (یا خطای او)، گیج شده‌است. این صحنهٔ‌ویژه و اندیشه‌برانگیز، با ایماژ خط‌چشم به‌هم‌ریختهٔ کریشنای خردسال آمیخته‌است. پس سیمای‌کریشنا با دور چشمان سَیاه و سرمه‌اندود، تصویری یکتا و فراموش‌نشدنی از او به‌دست می‌دهد؛ و پذیرفتنی‌است اگر داوینچی از آن‌ایماژ به‌عنوان نمادی از کریشنا بهره برد.

البته آن رویداد به دوره کودکی کریشنا، و به هنگامی که ظرف‌های کره مادرش را شکسته، و محتوی آن‌را میان همبازی‌هایش و میمون‌های *ورینداوان* پخش کرده‌است، برمی‌گردد؛ ولی در تابلوی *ستایش‌مغان* او در سن نوجوانی است. باید دانست پیکر شناخته‌شدهٔ همیشگی کریشنا، پیکر یک نوجوان است.

دورِ نزدیک

نشانه دیگری در پیوند با کریشنا یافت می‌شود و آن اشاره‌ای‌دیگر به اشلوکایی از بهاگاوادگیتا، در پیوند با آن‌چهره است. آن‌دست و آن‌چهره یک راستا می‌سازند و درست در همان‌راستا کمی پایین‌تر و جلوتر از آن‌سیما، دختر کوچکی، که گویی خم شده‌است تا سرش در راستای یادشده جای‌گیرد، گویا به مسیح می‌نگرد؛ اما با این‌که عیسای‌نوزاد در همان نزدیکی است، دختر دست را سایه‌بان چشمان کرده، گویی او بسیار دور است.

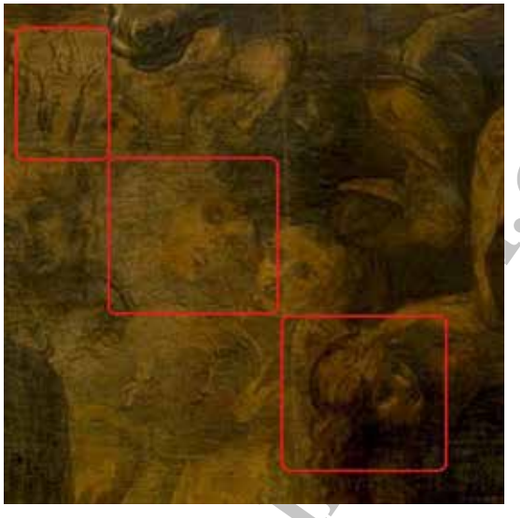
---

1. Vyasa

۲. مادرخواندهٔ کریشنا

۳. همان، ۴۳۵

www.mehr-publication.com



در بهاگاوادگیتا می‌خوانیم:

حقیقت متعال در درون و برون تمام موجودات زنده، متحرک یا ساکن، وجود دارد. از آن‌جاکه او لطیف است، ورای قدرت ادراک و شناخت حواس مادی قرار دارد. اگرچه او بسیار بسیار **دور** است ولی به همه بسیار **نزدیک** نیز می‌باشد (۱۶/۱۳).[۱]

۱. بهاگاوادگیتا (همان‌گونه‌که هست)، ترجمه و شرح کامل به قلم آ.ج. بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا؛ برگردان فرهاد سیاهپوش، بزرگمهر گل‌بیدی، الهه فرمانی؛ انتشارات دانش‌جاودان؛ تهران ۱۳۷۷؛ ص ۶۱۰

داوینچی زنجیره‌ای از نشانه‌ها را پیش‌روی گذاشته تا ما را بی‌گمان کند به جای درست نگریسته‌ایم، یا بهتر است بگوییم با این‌نشانه‌ها خواسته جای‌درست آن‌چهره و آن‌دست را بنماید.

موی سر نوزاد

دیدنی آن‌که بهترین نشانه را در بهترین‌جای برای دیده‌شدن نهاده است، یعنی بر سر عیسی. نوزاد تنها بر سوی‌چپ سرش مو دارد. گویی موی طرف راست سر تراشیده شده است، به‌گونه‌ای که پیرامون گوش راست نیز حلقه‌های مو به چشم می‌خورد (انگار تنها روی سر، تراشیده شده). اما از کجا می‌دانیم داوینچی به‌دلیل نیمه‌کاره رهاکردن تابلو، از کامل کردن موی سر نوزاد باز نمانده است!؟ و آیا ممکن نیست این‌پدیده یک خطای‌چشمی باشد؟

پاسخ در حالت دست پیرمرد سوی‌راست مسیح (از دید ما) است، که او نیز به مانند دختربچه دستش را گویی سایه‌بان چشمان نموده است (که این نیز همان اشارهٔ اشلوکای *دوری‌ونزدیکی* را درخود دارد). اما با نگاهی درست‌تر درمی‌یابیم او درواقع دستش را روی سر گذاشته‌است، چون دارد به مدل موی مسیح می‌اندیشد. این‌چنین درمی‌یابیم چشمانمان درست دیده است و ایرادی در موی کودک به‌چشم می‌خورد.

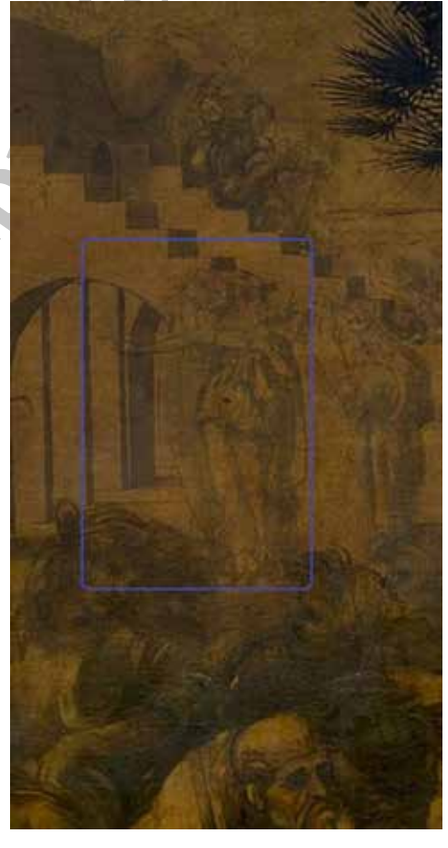
پیرمرد با دست چپ به خود اشاره می‌کند. شاید با تردید و شگفتی می‌پرسد: «او هم مانند من تاس است؟»

www.hripublication.com

ازسویی همان حالت سایه‌بانیِ دست، درست در روبرو و قرینهٔ او است که ازسوی دختر تکرار شده‌است. این نیز اتفاقی نیست و تأکیدی است بر پیام‌داربودن حالت یادشده. دختر نیز درست مانند پیرمرد، دست را در حالتی میان سایه‌بان‌کردن و برسرگذاشتن گرفته، پس او نیز به موی نوزاد می‌اندیشد؛ و با این‌دید سایه‌بان کردن دست برای بهتر دیدن و دقت‌کردن در مورد موی‌سر است.

اما بپندارید پیش‌از رسیدن به این یافته‌ها، به آن زن خدابانومانند در پشت تصویر که به سوی‌چپ تابلو اشاره می‌کند، توجه کرده بودیم.

در مسیر اشارهٔ او در نگاه نخست چیز ویژه‌ای دیده نمی‌شود، پس درکل می‌توانیم منظور او را، «سوی‌چپ» به‌گونهٔ فراگیر پیش‌چشم آوریم. باز این‌موضوع توجه ما را به طرف‌چپ سر نوزاد (از دید ما)، و همچنین سوی‌چپ تابلو و دخترکوچک (سایه‌بان‌دست) می‌کشاند. اما نیز می‌بینیم سیمای این‌دختر، با چهرهٔ شبح‌گون و دستِ‌بی‌تن (با اشاره‌ای به‌بالا)، که هر دو شگفت و پرسش‌برانگیز هستند، درست در یک‌راستا است؛ و می‌رسیم به‌جایی که از آن آغاز کردیم.



نباید فراموش کرد هم‌راستایی سه‌چیز، خود با درون‌مایهٔ تابلو و داستان سه‌مغ همخوان، و ازاین‌روی دارای پیام است. راهنمای مغ‌ها برای رسیدن به جای زادن مسیح، هم‌راستاشدن سه ستاره است، که این پدیده در همسوییِ کامل با هم‌راستایی دست، چهره، و دختربچه است.

پس‌از این‌همه، نکته‌ای درخور نگرش درباره روش کار داوینچی به

ذهن می‌رسد. آیا او به‌راستی به‌گونه‌ای وسواسی، گزاف‌کاری ننموده‌است؟ شاید، اما نباید فراموش کرد اگر این نشانه‌های کامل‌کننده نبود، ممکن بود از درستی رمزکاوی خود بی‌گمان نشویم. او یافتن زنجیرهٔ نشانه‌ها را وابسته به یک خط و مسیر نکرده است. کاری کرده اگر کسی با یک‌نشانه به ماجرا بو نبرد، با دریافتن سرنخی دیگر وارد بازی شود.

امضا

داوینچی در تابلوی *ستایش‌مغان* رمزهای دیگری نیز گذاشته، که به‌راستی شگفت‌انگیز است. یکی از آن‌ها با دیگر چیستان‌های او اندکی فرق دارد. او به‌گونه‌ای دیدنی، گویی زیر شاهکار پنهانی بی‌مانند خود، یعنی دستگاه رمزهایش امضایی هم می‌گذارد. اما به‌تلخی باید بپذیریم دست روزگار ما را از دیدن بی‌پردهٔ آن امضا بی‌بهره ساخته، زیرا اصل دیوارنگارهٔ لئوناردو به زمان ما نرسیده، و در همان دوران روی آن نقاشی دیگری کشیده شده‌است. اما به‌هرروی تماشای این امضای ایماژی، هرچند به‌گونه‌ای دست‌خورده و به‌هم‌ریخته؛ در کپی استادانهٔ **روبنس**[1] که از نقاشی داوینچی، *نبرد آنگیاری*[2]، کشیده است؛ می‌تواند با همیاری خیال، همچنان مو را بر تن بیننده راست کند.

لئوناردو به‌گمان گفته‌های بسیاری از حال‌وهوا و شخصیت خود در این‌امضاء گنجانده بوده‌است؛ اما ما اکنون می‌توانیم تنها سایه‌ای از آن‌ها را حدس بزنیم. او می‌خواهد احساس و خوی خویش را مستقیم برای ما آشکار کند.

سر رشته را از همان ایزدبانوی پشت‌تصویر و اشارهٔاو به سوی‌چپ تابلو پی‌می‌گیریم. آیا سه‌گانهٔ هم‌راستای دست، چهره و دخترک؛ تنها چیزهای نامعمولی هستند که می‌توانیم در سوی‌چپ تابلو بیابیم؟ با انداختن نگاهی کوچک می‌توان آن یک چیز دیگر را نیز پیدا کرد.

اسبی در سوی چپ دستِ بی‌تن، درست به ما می‌نگرد. حتی انگشت دست بی‌تن نیز با کمی خم شدن به چپ، می‌تواند نگاه را به‌سوی سر اسب بکشاند. باید رازی در میان باشد.

1. Peter Paul Rubens
2. The Battle of Anghiari

www.mehrinpublication.com

در تابلو اسب‌های دیگری نیز دیده می‌شوند، اما به پیام‌کاوی آن‌ها در بخش سوم کتاب می‌پردازیم.

نبرد انگیاری

با شناختی که از پیوستگی تابلوهای داوینچی داریم، به‌سراغ تابلوی *نبرد انگیاری* می‌رویم.[1] شاید نگاهی که اسب تابلوی *ستایش‌مغان* به ***بیرون*** از تابلو دوخته، خود راهنمایی باشد بر این‌که باید برای دریافتن پیام، از این تابلو بیرون رویم. گواین‌که *نبرد انگیاری*، جدای‌از *ستایش‌مغان* تنها نقاشی داوینچی است که در آن اسب به چشم می‌خورد، و نقش پررنگی نیز دارد.

نبرد انگیاری، پیر پل روبنس، کپی از دیوارنگارهٔ لئوناردو داوینچی

۱. در سوی‌راست و بالای تابلوی ستایش‌مغان ، در چشم‌انداز پشت تصویر، منظره‌ای همسان با درگیری اسب‌سواران در نبردانگیاری به‌چشم می‌خورد.

گویا تنها یک‌نکته در این‌تابلو یافت می‌شود. دو رخ اسبانی که سیمایشان به یکدیگر نزدیک شده‌است، در کنار هم یک چهره می‌سازند. می‌توانیم بی‌گمان باشیم در تابلوی‌اصلی بهتر می‌شد تشخیص داد که آن، چهرهٔ یک شیر است. هرچند به‌گمان در تابلوی‌اصلی نیز، هم‌چنان چهرهٔ شیر، با هنر لئوناردو در پنهان کردن و دوپهلو نشان‌دادن، با نگاه نخست دیده نمی‌شد؛ و چه‌بسا تنها با رازگشایی از تابلوی *ستایش‌مغان*، و برانگیخته‌شدن توجه به اسب‌ها ممکن بود کسی آن‌را ببیند. به‌هرروی می‌توانیم بی‌گمان باشیم روبنس از وجود سیمای شیر باخبر نبوده، و بدین‌سان نتوانسته آن را خوب از آب درآورد.

و اما آیا ممکن نیست این چهره، تنها یک خطای دید باشد؟

چهار شوند پیدا می‌شود که تأیید می‌کند داوینچی به‌راستی یک سر شیر در

www.mehrpublication.com

آن‌جا کشیده است. از آن‌روی‌که در اساس کشیده‌شدن این نقاشی ازسوی لئوناردو بر دیوار سالنی از کاخ **وکّیوی**[1] فلورانس مورد تردید پژوهشگران قرارگرفته، با پذیرفتن این‌که به‌راستی چهرهٔ شیری کشیده شده‌است؛ با توجه به چهارچوب منطقی و دستگاه زنجیروارِ نشانه‌های پشت آن، این گمان‌ها را نیز می‌توان کنار گذاشت.

نخست این‌که گویا این چهرهٔ یک شیر نر است[2] و تنها یک سوی سرش، آن هم سوی‌چپ، یال دارد؛ درست همانند موی سر عیسای نوزاد در تابلوی *ستایش‌مغان*.

دومین شوند با روند همیشگی، به بهاگاوادگیتا برمی‌گردد:

در میان دیوان دایتیا، من [کریشنا]، **پراهلادای** عابد؛ در میان مطیع‌کنندگان، **زمان**؛ در میان حیوانات، **شیر**؛ و در میان پرندگان، **گارودا** هستم (۳۰/۱۰).[3]

اگر داوینچی به‌راستی به این اشلوکا اشاره کرده باشد، دو نکته برجسته می‌توان از آن دریافت نمود. نکته نخست به یکی از نمودهای ویشنو، چهارمین آواتار او، یعنی **نرسیمها**[4] بازمی‌گردد. این خدای *مردشیرِ* رهایی‌بخش *پراهلادا*[5]، پرستندهٔ ویشنو، از چنگ پدر ستمگرش است. پس، از آن‌جا که این اشلوکا به شیر اشاره می‌کند، و هم‌زمان در آن نام *پراهلادا* آورده شده‌است؛ یادآور و نمادی از *نرسیمها* نیز هست.

همچنین در بابل **زروان**[6] خدای ایرانیِ زمان، به فرم یک مردشیر نشان داده می‌شود[7]. آیین زروانی، کیشی گنوسی، و همسو با اندیشه‌های داوینچی است. اشلوکای یادشده به زمان اشاره می‌کند (*...در میان مطیع‌کنندگان، زمان...*) و این گونه پای زروان (به معنی زمان) به میان کشیده می‌شود.

دربارهٔ زمان، در اشلوکایی دلهره‌آور از *بهاگاوادگیتا* با درون‌مایه‌ای از مرگ و

---

1. Vecchio

۲. اگر در نقاشی‌اصلی، لئوناردو سیمای یک شیر نر را کشیده، باید پرسید آیا به‌گونه‌ای دارای یال ریش‌مانند زیر گردن نیز بوده‌است؟ داوینچی چگونه می‌توانسته از عهدهٔ کشیدن آن برآید؟

۳. همان، ۵۰۱

4. Nrsimha,Narasimha

5. Prahlada

6. Zurvan

۷. البته تندیس‌های مردشیر بیشتر به میترا منسوب می‌شود تا زروان.

صحنهٔ کشته‌شدن پدر پراهلادا به دست نرسیمها، معبد تریمولا نارایانا

زروان (طرح از داوینچی نیست.)

www.nehripublication.com

نیستی، که در رابطه با نیست‌گرایی قرار می‌گیرد، می‌خوانیم:

شخصیت اعلای خداوند فرمود: من زمان هستم، آن نابودکنندهٔ عظیم جهان‌ها[1] و به‌این‌جا آمده‌ام تا همهٔ مردم را هلاک کنم. اینک تمامی سربازان هر دو صف که در این‌جا حضور یافته‌اند به‌استثنای شما [پانداواها] کشته خواهند شد (۳۲/۱۱).[2]

یا در *بهاگاواتام* می‌خوانیم:

آن شخصیت اعلای خداوند، لُرد شری‌کریشنا، اکنون به شکل زمان، فروبرندهٔ همه‌چیز [کالا ـ روپا]، بر روی زمین ظاهر شده‌است تا حسودان را از صحنهٔ جهان محو نماید (کنتوی۱، ۴۹/۱۳).[3]

با شناختی که از ذهن نشانه‌جوی داوینچی سراغ داریم می‌توانیم بینگاریم او چنین پنداشته که در خودِ اشلوکایی که کریشنا در میان جانوران خود را شیر می‌شناساند، نکته‌ای نهفته است که پای زروان را به‌میان می‌کشد. آن‌نکته افزون بر اشارهٔ مستقیم به «زمان»، این‌است که در آن اشلوکا از **گارودا**[4] که یک پرنده‌انسان (مَرکب ویشنو) است نیز نام برده می‌شود. مردشیرِ بالدار (درآمیختن پرنده و شیر)، نشانگر زروان است، زیرا او بال دارد.

پس لئوناردو با به‌ایماژکشیدن احتمالی آن شیر، میان بهاگاوادگیتا و کیش‌ها و اندیشه‌های گنوسی، پل می‌زند. به‌راستی نیز همسانی‌هایی دیده می‌شود، و گنوسیزم همواره گوشه‌چشمی به هند داشته است.

کمابیش یک باور محوری در اندیشهٔ گنوسیزم، اصالت و همیشگی‌بودن بدی در جهان است. این‌موضوع پایه و شوند بزرگی است برای روی‌آوردن به نیست‌گرایی. همچنین زروان در اصل خدای زمانِ بی‌زمان است. فراسوی زمان

---

۱. این جمله مشهوری است که اوپنهایمر از بهاگاوادگیتا نقل می‌کند، گرچه به‌جای واژه «زمان» به‌اشتباه واژه «مرگ» را به‌کارمی‌برد، که در جمله مشهور دیگری که در همین بخش زیر عنوان کلاغ در تابلوی تعمیدمسیح بیان شد (من مرگ بلعنده همه چیز...). از آموزه‌های بهاگاواتام آن‌جا که دوست کریشنا جامه او را می‌پوشد و به دردسر می‌افتد، این‌است که کسی نباید خود را به‌جای شخصیت او گذارد. اوپنهایمر در ادامه می‌گوید: «من فکر می‌کنم ما همگی هرکدام به‌گونه‌ای همین فکر را کردیم.» این‌چنین به‌درستی تأکید می‌کند تنها تقصیرکار او نیست، و نیز دست‌اندرکاران دیگر و سیاستمداران باخبر و تصمیم‌گیرنده، که چون او ابراز پشیمانی هم نکرده‌اند، مقصّر هستند.

۲. همان، ۵۳۵ و ۵۳۶

۳. شریماد بهاگاواتام، جزء اول «آفرینش»، جلد دوم، کریشنا ـ دوایپایانا ویاسا، The Bhaktivedanta Book Trust، ۱۳۹۴، ص ۷۶۵

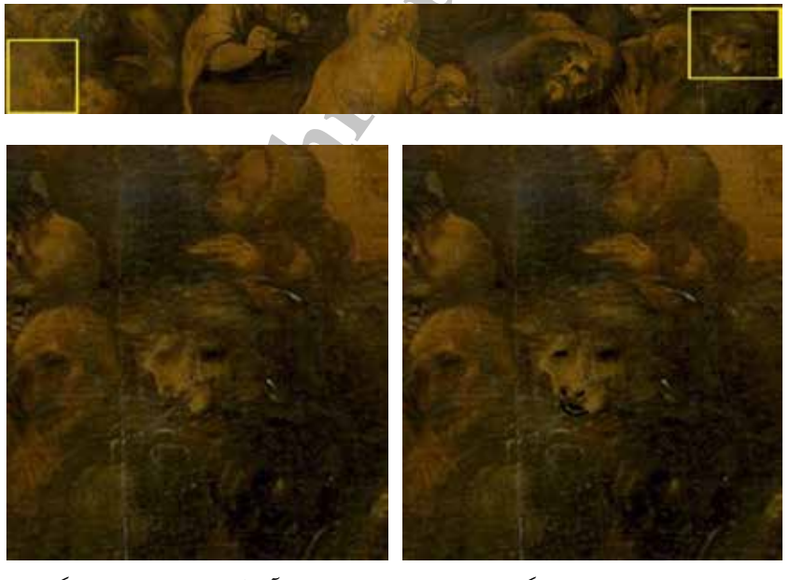
4. Garuda

بودن، یادآور نیستی؛ و جدابودگی از تکّه‌ای از زمان که در آن هستیم، است.

سومین شوند که گمان کشیده‌شدن شیر در تابلوی *نبرد انگیاری*، به‌دست داوینچی را نیرو می‌بخشد؛ این‌است که گویا داوینچی با روشی همسان سیمای شیری را در خود تابلوی *ستایش*... پنهان کرده‌است. سرنخ از آن‌جا به‌دست می‌آید که در سوی راست تابلو چهرهٔ شبح‌گون دیگری، درست در قرینهٔ سر نخست (چهرهٔ کریشنا) کشیده شده است.

همچون تابلوی *نبرد انگیاری* در این‌جا نیز دو سر (نیم‌رخی که روی به سوی چپ دارد، و نیم‌چهرهٔ بیرون زده از پشت آن) در کنار هم، سر بزرگ شیری را پیش‌چشم می‌آورند.

این تصویر نه‌تنها در قرینهٔ سیمای کریشنا رسم شده است، بلکه باز هم سیمایی با چشم کبود (چهرهٔ پشتی) شکل‌دهندهٔ آن است. این اشاره‌ای دیگر است به اشلوکای آورده شده از بهاگاوادگیتا، و شیر *بودن* کریشنا.



نیم‌چهره‌ای از پشت نیم‌رخ نگرنده به سوی‌چپ‌وپایین، بیرون آمده که همچون چهره شبح‌گونِ قرینه‌اش در سوی‌راست تابلو دور چشمی سیاه دارد، و او هم مستقیم به بیرون و به بیننده می‌نگرد(تصویر بالا و تصویر سمت‌چپ).

www.nehrpublication.com

با دقت و بازی با نگاه (نیمه‌بازکردن چشم و تارکردن نگاه)، می‌توان خط‌های سیمای شیر را دید. در این تصویر به درک آن کمک شده است (تصویر سمت راست)؛ اما چهرهٔشیری که با نگاهِ تنظیم‌شده به تصویر اصلیِ تابلو (تصویر سمت چپ)، در ذهن ساخته می‌شود، سیمایی واقعی‌تر است.

سر پیرمردی در کنار سر شیر به چشم می‌خورد که به سر یک مومیایی می‌ماند و یادآور مرگ است. این نیز پیوند کریشنا با مرگ را به ذهن می‌آورد.

داوینچی برای استوار نمودن ذهنِ مخاطب درباره درستی وجود موضوع شیر، یک شیرِ لم‌داده را به‌گونه‌ای محو در چشم‌انداز پشت تابلو کشیده است.

این شیر چسبیده به ضلع راست تابلو و کمی بالاتر از میانه کشیده شده است.

شوند چهارم این‌است که در زبان ایتالیایی لئونه (leone) به‌معنای شیر است، و این بخش نخست نام لئوناردو است. همین موضوع است که به ما می‌گوید او سر شیر را به‌جای امضای خود کشیده‌است. و گویی با این کار ما را به ایستگاه پایانی در زنجیرهٔ پیام‌هایش می‌رساند. *ستایش‌مغان* از کارهای آغازین، و *نبرد انگیاری* از کارهای پایانی داوینچی است؛ این‌گونه است که ما می‌توانیم این امضا را نه‌تنها بر پای تابلوی پررمز و راز *ستایش‌مغان*ـ که هنوز نشانه‌کاوی آن را به پایان نبرده‌ایم ـ، بلکه امضایی زیر کل فعالیت پنهانی او به‌شمار آوریم. همچون تیتراژ یک فیلم، یا پایان یک نامه، و یا زیر بوم یک نقاشی؛ لئوناردو مخفّف نام خود، یعنی *لئون* را به‌فرم یک رمز و نشانه، به‌جای می‌گذارد. کریشنا خود را شیر می‌نامد، و لئوناردو نیز آن واژه را در نام خود می یابد؛ این پدیده (با پیوندی وارون) یادآور بی‌هم‌نامی یحیی و خدا است، که در واکاوی تابلوی *مونالیزا* بدان اشاره گشت.

در نقاشی روبنس، چشمان اسب‌ها وحشت‌زده است، اما می‌توان برای یک شیر آن‌ها را خشمگین پنداشت؛ گواین‌که اثر وحشت و خشم بر سیما، بسیار همسان می‌نماید. این‌چنین گویی او خشم خود را از روزگار خویش و وضع جهان نشان می‌دهد. این به بازشدنِ سرِ گفتگویی بسیار همدلانه، یا احوال‌پرسی یک دوست می‌ماند. او می‌داند ما بی‌درنگ معنای خشم او را می‌فهمیم، زیرا خودمان چنان حسی را بارها تجربه نموده‌ایم. او می‌پندارد آن‌که تا پایان راه نشانه‌های او را پی گرفته، باید با او همدل بوده باشد.

این‌خشم، همهٔ پیام «نجات دهنده، تعمیددهنده است» را یک‌جا در خود دارد. اما نیز می‌توانیم بینگاریم چهرهٔ شیر، نشانه‌هایی از خرسندی و خشنودی را نیز در خود دارا بوده، و چه‌بسا تا آن‌جاکه برای یک شیر ممکن است، *لبخندی لئوناردی* هم بر چهره داشته است.

www.nehzatpublication.com

سنت جروم در بیابان

نقاشی *سنت جروم در بیابان*[1]، کار ناتمام دیگری از داوینچی است. این یکی از دو اثر دیگری است که در آن، یک شیر به‌چشم می‌خورد (آن یک اثر دیگر در پایان این بخش واکاوی می‌شود). اگر منظور لئوناردو از شیر نمادی از خود او است، باید در این‌جا نیز بتوان چنین برداشتی نمود.

شیر در برابر سنت‌جروم رام شده زیرا قدیس، خاری را از پایش بیرون کشیده است. آیا لئوناردو چنان حس افتادگی و وام‌داری در برابر این پژوهشگر دینی دارد که خود را در نمای یک شیر، چنین در پای او بر زمین اندازد؟

1. Saint Jerome in the Wilderness

دور از ذهن است لئوناردو گرایشی به رُهبانیت زاهدانهٔ قدیس داشته باشد (هرچند جروم منتقد کلیسا نیز بوده)؛ بلکه مرگ‌اندیشی جروم، که سبب شده در نقاشی‌ها، جمجمه، شناسه‌ای برای او به‌شمار رود، به کار نشانه‌گذاری داوینچی آمده است.

رنج فراوانی که جروم در زندگی کشیده، و در تابلو در سیما و پیکر او به ایماژ درآمده، باید در زنده نگه‌داشتن یاد مرگ و دل‌پذیربودن آن نزد او، کاری بوده باشد.

در بخش‌سوم به واکاوی بیشتر این تابلو خواهیم پرداخت.

آواتار

اما آیا لئوناردو از آن‌جا که خود را همچون کریشنا یک شیر معرفی می‌کند، خویشتن را آواتار کریشنا می‌داند و می‌شناساند؟

برکشندهٔ این گمان آن است که در همان روزگار در هند فردی در چنین جایگاهی شناخته می‌شده‌است. **نیمای پاندیت**[1] (نیمای حکیم)، که پس از سانیاس‌شدن (منقطع و تارک شدن) با نام **شری چیتانیا ماهاپرابهو**[2] (۱۵۳۴ـ۱۴۸۶)آوازه می‌یابد. موضوع این است که با رسیدن این خبر به لئوناردو و همراهان هم‌اندیشِ احتمالی‌اش، ممکن است ایدهٔ آواتاربودن در ذهن او جای گرفته باشد.

البته در جای نخست، می‌باید هوش ابرانسانی، و بینش ژرف او نسبت به جهان که در بهاگاوادگیتا نیز نیک شمرده می‌شود، و دانش فراوان و درونی‌شدهٔ آن کتاب نزد او، سبب‌ساز پیدایی چنین ایده‌ای باشد.

هرچند در این‌میان یک ناهماهنگی زمانی به‌چشم می‌خورد. چیتانیا ماهاپرابهو در سال ۱۴۸۶ میلادی زاده می‌شود (۳۴سال پس از داوینچی)، و در بیست‌وچهارسالگی یعنی در ۱۵۱۰ نام سانیاسی خود را برمی‌گزیند[3]. این درحالی است که لئوناردو در سال ۱۵۰۵ کار دیوارنگارهٔ *نبرد انگیاری* را آغاز، و سال بعد آن‌را رها کرده و به میلان می‌رود[4]. یعنی چهار سال پس از آن تازه می‌شود آوازه

1. Nimai Pandit

2. Chaitanya Mahaprabhu

۳. شریماد بهاگاواتام، جزءاول «آفرینش»، جلدیکم، کریشنا_دواپایانا ویاسا، The Bhaktivedanta Book Trust، ۱۳۹۰، ص ۹ و ۱۰

۴. ریچارد مولبرگر، لئوناردو چگونه لئوناردو شد؟، برگردان مژگان رضانیا، نشر نی، تهران ۱۳۸۷، ص ۳۹

www.mehrpublication.com

چیتانیا ماهابراپهو به گوش او رسیده باشد.

اما نباید فراموش کرد *نیمای‌پاندیت* پیش از بیست‌وچهارسالگی و گزیدن نام سانیاسی نیز پرآوازه بوده، و در جایگاه آواتار یا خود شخصیت کریشنا شناخته می‌شده‌است. گویا این‌گمان از زمان نوزادی او وجود داشته‌است. داستان‌های زندگی او می‌گویند که در نوزادی هرگاه آوای مانترای *هاره‌کریشنا* را می‌شنیده از گریه بازمی‌ایستاده‌است؛ به‌گونه‌ای‌که دختران او را به‌گریه می‌انداختند و با خواندن مانترا و بندآمدن گریهٔ او تفریح می‌کردند.[1]

افسانه دیگر این است که در هنگام زادن او ماه‌گرفتگی رخ می‌دهد. با رخ دادن ماه‌گرفتگی هندوها در رودهای مقدس شستشو می‌کنند و مانترا می‌خوانند. پس در زمان زادن *نیمای*، هندوستان در حال ذکرگفتن بوده، و در همه‌جا مانترای هاره‌کریشنا خوانده می‌شده‌است.[2]

همین‌افسانه راه به گمانه‌ای دیگر می‌گشاید. با درست‌دانستن این رویداد، به‌سراغ تاریخ رخ‌دادن ماه‌گرفتگی در آن‌زمان می‌رویم. نزدیک‌ترین ماه‌گرفتگی به زمان زاده‌شدن چیتانیا ماهاپرابهو، در سال ۱۴۸۲ رخ داده‌است. این یک ماه‌گرفتگی کامل اما کوتاه بوده‌است. در سال ۱۴۴۳ یک ماه‌گرفتگی کامل درازمدت رخ داده‌است. اما ماه‌گرفتگی جزئی سال ۱۴۴۰ ، در ۱۸ فوریه، یعنی درست در شبی که روز تولّد نیمای دانسته می‌شود روی داده است.[3]

براین‌پایه شاید تخمین زمان زادن او به‌نادرست انجام گرفته باشد، زیرا این تاریخ از گاه‌شمار *شاکابدا* (گاه‌شماری هندی) به میلادی تبدیل گشته‌است. یعنی تاریخ ۱۴۰۷ شاکابدایی که زمان زاده‌شدن پاندیت‌نیمای است برابر با ۱۴۸۶ میلادی دانسته شده، که ممکن است با اشتباه محاسباتیِ چهل‌وشش، چهل‌وسه، یا چهارساله همراه بوده‌باشد.

دراین‌صورت نیمای، دوازده یا نه سال پیش، یا سی‌سال پس‌از لئوناردو به‌دنیا آمده، و در زمان آغاز رسمی جنبش چیتانیا ماهاپرابهو، لئوناردو تنها ۱۲ یا ۱۵

۱. شریماد بهاگاواتام، جلدیکم، کریشنا ـ دوایپایانا ویاسا، The Bhaktivedanta Book Trust، ۱۳۹۰، ص ۱۳

۲. همان، ۱۲

۳. تاریخ ماه‌گرفتگی‌ها برگرفته از کاتالوگ وبسایت ناسا است.
البته برای نویسنده روشن نیست کدام ماه‌گرفتگی‌ها در هند دیده‌شدنی بوده است.

سال؛ و یا ۵۴ سال داشته‌است.

درصورتی‌که نیمای در ۱۴۸۲ زاده شده‌باشد، تاریخ رهاکردن دیوارنگارهٔ *نبرد انگیاری* درست در سالی خواهدبود (۱۵۰۶) که فرزانهٔ جوان هندی، سانیاسی گشته و با نام چیتانیا ماهاپرابهو شناخته می‌گردد.

اگر نیمای پاندیت در سال ۱۴۴۰ زاده شده باشد روشن می‌شود چگونه دل‌وروکیو و داوینچی به‌خوبی کریشنا و بهاگاوادگیتا را می‌شناخته‌اند، زیرا به‌گمان خبر دگرگونی بزرگی در هند، به اهل‌فرهنگ در دیگر جاها رسیده‌است. هرچند ممکن است برای دنبال‌کنندگان حکمت هندو در سرزمین ایتالیا، به‌روزرسانی، برای نمونه با سررسیدن بازرگانان از هند، و یا با مسافرت‌های شخصی به همین منظور، در همان سال روی‌دادن رخدادها انجام می‌گرفته‌است.

البته یک تاریخ‌دان هند و **ناوادویپ**[1] ، می‌تواند درستی یا نادرستی این‌گمانه‌های زمانی را آشکار کند؛ زیرا برای نمونه یک نافرمانی‌مدنی و راه‌پیمایی‌اعتراضی، در زمان حاکم وقت بنگال، **نواب‌حسین‌شاه** ازسوی پاندیت‌نیمای (پیش‌از ۲۴ سالگی) و پیروانش در ناوادویپ، شهر زادگاه او، رخ داده‌است.

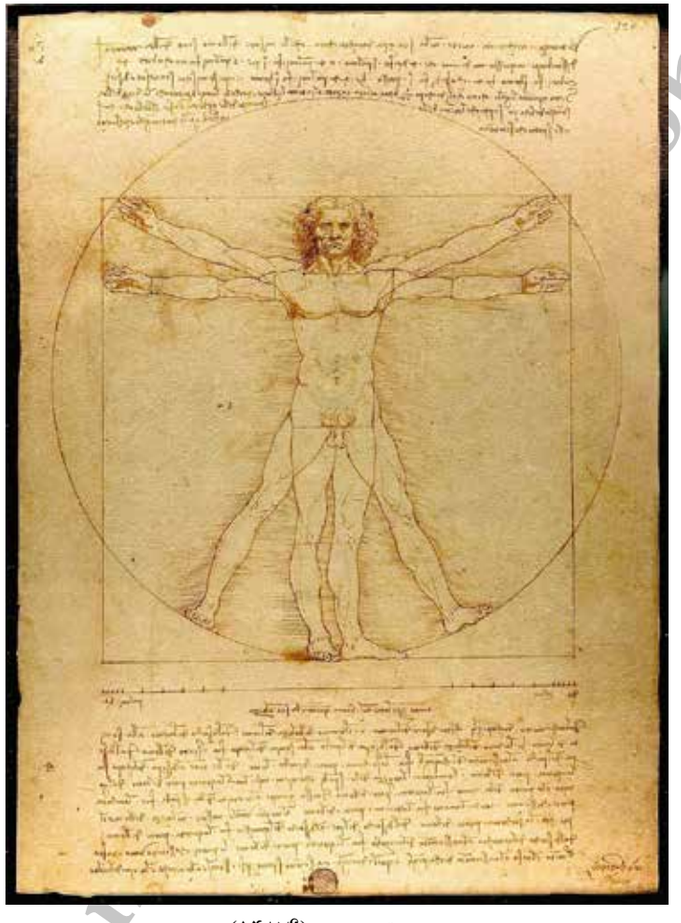
اما گفتار پیرامون آواتاربودن، در همین‌جا پایان نمی‌گیرد.

محراب پانچا تاتوا[2] ، تندیس چیتانیا ماهاپرابهو و همراهان ازلیش در حال رقص جنبش سان‌کیرتان؛ گورا یوگا، ولینگتون، نیوزلند

1. Nabadwip

2. Pancha Tattva Altar

www.nehripublication.com



مرد ویترووویوسی (؟۱۴۸۷)

مرد ویترووویوسی[1]

در این طراحی، مدل (ذهنی) داوینچی، **ویترووویوس**[2] معمار رومی سده نخست پیش از میلاد است. این مرد از دو راه با مسیح پیوند می‌یابد. نخست آن‌که زمان زیست او نزدیک به دوره زندگی عیسی است، و پانزده‌سال پیش‌از میلادمسیح جان می‌سپارد. اثر او درباره معماری، از ده *کتاب* تشکیل شده، که می‌تواند کنایه‌ای از

1. Vitruvian Man
2. Viruvius

ده*فرمان* موسی و یهودیت باشد که مسیحیت از دل آن بیرون می‌آید.

ازسوی‌دیگر ویترووویوس در طراحی داوینچی با دست‌ها و پاهایش دو گونه صلیب را، یعنی صلیب شناخته‌شده در مسیحیت، و صلیب کم‌تر آشنای ضربدری که آن هم در نقاشی‌ها کشیده می‌شده، نمایش می‌دهد. این نیز نشان دیگری از مسیح در این اثر است. پس موضوع دوباره باید به منجی، یا به بیان روشن تر به نجات و رستگاری بازگردد.

پیش‌بینی‌پذیر است که دوباره بی‌درنگ گذرمان به هند افتد. خدایان هند بیشتر چهاردست هستند، همان‌گونه که مرد ویترووویوسی به‌ایماژ درآمده‌است. پس گفتار، درباره رستگاری و هند، هر دو است. بنا بر روند پیشین باید به‌دنبال نشانه‌های بهاگاوادگیتایی و کریشنایی گردیم، اما در این‌جا سخنی دیگر در میان است.

سرنخ از یک کاستی به‌دست می‌آید: برای نشان دادن چهاردست‌بودن به‌عنوان نمادی از خدایان هند، مرد ویترووویوسی چهارپا نیز شده‌است، و این برهم‌زنندهٔ ظرافت نشانه‌سازی لئوناردو است. ولی اگر همین پیش‌آمد بخشی از پیام باشد چه؟ چه پیامی را می‌توان در داشتن چهار پا نهفته داشت؟

این‌جا است که یاد چهارپای نمادین داوینچی، یعنی اسب می‌افتیم؛ و این‌گونه است که موجودی اسطوره‌ای به نام *سانتور*[1] پای به میدان می‌گذارد. بالاتنهٔ یک سانتور انسان، و پایین‌تنه‌اش اسب است. آیا در ذهن داوینچی همین بوده است؟

آن‌چه گمان را نیرو می‌بخشد این‌است که شاید رومی‌بودن مدل نگارهٔ لئوناردو، برای استوارکردن ذهن‌ما در درستی این ایده بوده است؛ زیرا سانتور مانند بسیاری از شخصیت‌ها و موجودهای اسطوره‌ای، از اسطوره‌های یونانی به اسطوره‌های رومی راه یافته‌است. پس سانتور با رومی‌بودن ویترووویوس در پیوند بوده، و می‌تواند مایهٔ پیام‌گویی لئوناردو قرار گرفته باشد.[2]

بنابراین باید معنای اسب را بیابیم، و شاید نگاهِ اسبِ *ستایش‌مغان* به بیرون از تابلو، جدای‌از اشاره به نبرد انگیاری، اشاره‌ای به *مرد ویترووویوسی* نیز باشد.[3]

1. Centaur

۲. گونهٔ سانتور از هم‌بستری ایکسیون و پیکر ابری هرا درپدید می‌آید. شاید پیوند سانتور با ابر که پیش‌چشم آورندهٔ نماد بنیادین آب است، نیز در ذهن داوینچی بوده است.

۳. مرد ویترووویوسی هم، مانند نبرد انگیاری پس‌از ستایش‌مغان کشیده‌شده، پس یا باید کشیدن آن بر پایهٔ برنامه‌ای‌پیشینی باشد که سرچشمه‌اش نگاه‌به‌بیرونِ اسبِ ستایش... است؛ و یا آن‌که اسبِ نگرنده به بیرون، پس‌تر به ستایش... افزون گشته باشد.

www.mehrpublication.com

فراموش‌نکنیم بالاتنهٔ چهاردست به هند اشاره داشت، و در پیوستگی با آن، درست می‌نماید اسبِ پایین‌تنه را نیز در پیوند با هند پیام‌کاوی نماییم. آواتارهای ده‌گانهٔ ویشنو، که کریشنا هشتمین و نرسیمها چهارمینِ آن‌ها شمرده می‌شوند، در کانون دستگاه اسطوره‌ای هند می‌درخشند؛ و دهمین و واپسین آواتار ـ پس‌از بودا که آواتار نهم بود ـ ، **کالکی**[1] است که تنها آواتار ظهورنیافته، و پایان‌بخش جهان پیش‌روی، و کشندهٔ بدکاران است[2]؛ او با اسب سپیدش شناخته می‌شود. ایماژ چلیپا در طراحی مرد ویتروویوسی که نشانگر مسیح است، با نجات دهندگی کالکی همسو و بیانگر آن است.

پس روی‌هم‌رفته داوینچی در مرد ویتروویوسی، *کالکی* را در تاروپود نشانه‌ها به نمایش گذاشته است. اما چرا؟

ویتروویوس همانند خود داوینچی یک مخترع، مهندس و هنرمند بوده‌است. ازسویی پیشهٔ نقاشی از پایه‌های هنر (فن و صنعت) معماری شناخته می‌شده، و در پیوند با آن بوده‌است. پنداشتنی‌است معمار و همه‌چیزدان رومی، الگویی برای داوینچی به‌شمار می‌رفته است. این‌چنین ویتروویوس نمادی از خود لئوناردو است؛ و برساختن نماد *کالکی* در این طراحی، به‌معنی شناساندن خودش به‌عنوان منجی است.

اما با این‌همه نباید چنین ادّعایی را جدّی، به معنای راستین، و در خوانش و چهاچوب دینی آن به شمار آوریم. با شناختی که از لئوناردو داریم به‌سادگی می‌توانیم ادّعای منجی یا آواتاربودن او را در پیوستار پیام نیست‌گرایی بنگریم. در چهارچوب مفهومی او، نجات‌دهنده همان تعمیددهنده است؛ پس او از آن روی خود را نجات‌دهنده می‌شمارد که در جای نخست، نشان می‌دهد نجاتی‌راستین همخوان با پنداشت‌های پیشین بشر، در نخواهد رسید؛ و در نبود منجی، این کسی مانند او است که با نمایاندن راه نجاتی راستین، یعنی اندیشهٔ نیست‌گرایی، شاید به‌گونه‌ای طعنه‌آمیز نجات‌دهنده به‌شمار می‌رود. نباید از ذهن دور داشت، بی‌سویی، کم‌خواهی و ناآزمندی برآمده از نیست‌گرایی، که در بخش سوم بیشتر بدان می‌پردازیم، به‌راستی می‌تواند نجات‌دهنده‌ای برای فرد و جامعه باشد.

1. Kalki

۲. گفتنی است چیتانیا ماهاپرابهو رهایی‌دهندهٔ همان فروافتادگانی است که به‌گمان، جاماندگانی از آنان که فرصت‌رهایی به‌خود نمی‌دهند، به چنگ کالکی می‌افتند.

نشان تعمید و نیست‌گرایی در این اثر نیز به‌چشم می‌خورد. وِترو (vetro) که در بخش نخست نام ویتروویوس دیده می‌شود، در ایتالیایی به‌معنی شیشه است؛ و شیشه همان‌گونه که گوی بلورین در دست *سالوادور موندی* بیان می‌کند، نشان‌دهندهٔ بی‌رنگی، و نماد نیستی و نیست‌گرایی است.[1]

ستون گفتار در این بخش (بخش دوم کتاب)، نشانه‌های لئوناردو دربارهٔ کریشنا بود، و مرد ویتروویوسی نیز از این نشانه‌گذاری برکنار نیست، اما به‌گونه‌ای دیگر.

گذشته‌از موی جعددار افشانِ او، که همچون گیس‌وَری یحیی در تابلوی *قدیس‌یحیی‌تعمیددهنده* ممکن است اشاره‌ای به کریشنا باشد؛ گویا داوینچی در این اثر کوشیده تا کاوشی در جهت نشان‌دادن راستیِ خداوندیِ کریشنا به انجام رساند.

او در این طراحی (و یادداشت‌هایش) با نشان‌دادن نسبت‌های گوناگون اندام‌ها در سنجش باهم، گویا می‌کوشد مدلی هندسی را پیدا کند. هرچند نمی‌توان این برداشت را که انگیزهٔ او ساختن الگویی برای آسان‌شدن کار نقاشی برای خودش و دیگر نقاشان است، کنار گذاشت؛ اما دیده‌ایم که همواره هدف و پیامی پنهانی در کارهایش یافت می‌شود.

شماره‌ها (اندازه‌ها) و نسبت‌های ویژهٔ میان آن‌ها، گویی از زبان طبیعت پرده برمی‌دارد، و همچون هندسه‌اقلیدسی می‌تواند قانون‌های پنهان جهان را آشکار کند.

آن‌چه او به‌گمان در کوششی گویا نافرجام، با این کار دنبال می‌کرده؛ می‌باید یافتن و نمایش‌دادن گونه‌ای کمال و آسمانی‌بودن در ریاضیات پیکر انسان باشد. این چنین تن‌داشتن خداوند، و نیز انسانی‌بودن پیکر او روا دانسته می‌شود. شاید او بیشتر در پی آزمایش، و یافتن یقینی درباره خداوندگاری کریشنا برای خود بوده است؛ تا نشان‌دادن آن به مخاطب.

۱. در ویشنو پورانا گفته می‌شود کالکی، ذهن کسانی‌را که در پایان عصرتاریکی زندگی می‌کنند، به شفافی شیشه خواهد کرد.

www.mehripublication.com

آواتار کالکی، راوی وارما[1]

1. Ravi Varma

نیم‌تنهٔ جنگجوی کهن

در این طراحی، داوینچی نیم‌رخ برجستهٔ شیری را بر سینهٔ رزم‌جامهٔ مرد جنگجو کشیده‌است. پنداشتنی‌است قلب شیر (در پیکر ناپیدای خیالی‌اش)، با با قلب جنگجو در یک نقطه جای گرفته‌است. آشکار نیست این طراحی پیش از *شام‌آخر* کشیده شده‌است یا پس از آن؛ اما به‌هرروی می‌دانیم «قلب» برای لئوناردو با توجه به آن دیوارنگاره دارای چه مفهومی است.

قلب جایگاه مسیح است، و از سویی با پنداشتن شیر به‌عنوان نمادی از خود لئوناردو (به دلیل در معنای شیر بودنِ *لئونه* که بخش نخست نام لئوناردو است)؛ در قلب بودن شیر، به‌معنای مسیح‌بودن لئوناردو است؛ و این تأییدی است بر آن‌چه گفته شد.

در بخش سوم، به این تابلو بازمی‌گردیم و به واکاوی نقش گل‌های رزم‌جامهٔ جنگجو می‌پردازیم.

www.mehr...com

بخش سوم

بودن یا نبودن

برای رستگار بودن به‌هرروی باید به گونه‌ای شادمانی، آرامش و بی‌گزندی رسید. باید ببینیم نیستی چه پیوندی با این حس‌ها دارد.

گاه فرد چنان در تنگای ناگواری‌ها و یادهای گزنده گرفتار می‌شود، که راهی پیش‌روی خویش نمی‌بیند مگر نابودی محض. ناامیدی تا جایی پیش می‌رود که مرگ نیز چاره به شمار نمی‌رود، چراکه شخص می‌پندارد شاید زندگی و آگاهی پس‌از مرگ ادامه داشته باشد، و هرگز راهی برای بیرون‌جستن از جهان‌بیداد نتوان یافت. در این‌دم خواست زندگی به ته می‌رسد، اما زمان نه؛ زمان با سنگ‌دلی پیش می‌رود. فرد از آن‌جاکه هستی خود را از هر خواسته‌ای تهی کرده، و در اساس دلزدگی و بریده‌شدنِ کام‌جویی، کار او را بدین دم کشانده‌است؛ ازاین‌پس با گونه‌ای رستگاری گذرا روبرو می‌گردد. دیگر چیزی مهم نیست و تنها ثانیه‌ها باید به یکدگر جای سپارند. فردکه تا دمی پیش آکنده از تلخی بود اکنون شهد رهایی را می‌چشد. او با آرزوی مرگ؛ اندیشیدن، یا حتی گام‌برداشتن به‌سوی‌آن؛ دیگر از بدبینی و بدداوری دیگران نسبت به خود، دلخور؛ از ناتوانی خود در جهان، بیمناک؛ و از به‌هم‌ریختگی

www.mehripublication.com

و گنگی رویدادهای پیش‌روی، دلواپس نیست: هرچه شد، شد. آسودگی جای همه حس‌ها را می‌گیرد. دست‌کم تا چندی، مسئولیتی بر دوش خود حس نمی‌کند. آن‌چه دریافت می‌نماید آرامش بنیادین یک جاندار است: دلچسبی دم و بازدم، و تجربهٔ بودن و یکی‌شدن با زمان. شاید «بودنِ» لخت و بی‌پیرایه، نزدیک‌ترین تجربهٔ چشیدن جان باشد. پس، از دل مرگ‌خواهی، زندگی روان می‌شود.

سربرآوردن هستی از دل نیستی، در تابلوی *لداوقو* به‌ایماژ درآمده‌است. قو که (دست‌کم) در اثر داوینچی نماد مرگ شمرده می‌شود، با لدا هم‌آغوش گشته و از پسِ آن، زایش زندگی رخ می‌دهد. نوزادان دوقلوی بیرون‌آمده از تخم، نشانهٔ کنارهم نشستن دوگانهٔ مرگ‌وزندگی است. یک‌جفت از نوزادان، از زئوس و جفت‌دیگر از شاه اسپارت است، و ناهمگونی آن‌ها بدین‌سان نیز آشکار می‌شود. در این راستا در یک صحنه درگیری نوزادان را می‌بینیم[1]. این کشمکش مرگ و زندگی است، زیرا زئوس نامیرا، و **تیندارئوس**[2] شوی لدا، میرا است.

کودک بالا و سمت‌چپ، قُل خود را هل داده است. دست نوزاد پایین سمت‌راست نیز آمادهٔ یورش به قل خود است.

۱. درگیری میان نوزادان، در کپی‌های دیگر لداوقو نیز به‌چشم می‌خورد. پس می‌توانیم چنین انگاریم در نقاشی اصلی خود داوینچی نیز اثری از درگیری بوده است.

2. Tyndareus

رنج و شادی

پس آیا این‌چنین داوینچی به نیستی تنها به‌چشم دروازه‌ای به هستی و شادابی زندگی نگریسته است؟ آیا او نخست با فرد ناامید، همدلی برقرار کرده تا سپس به او ارزش زیستن را بنماید؟ نگاهی به یک نقاشی او روشن می‌کند نباید شتاب کرد، زیرا او چندان گرایشی به جشن‌گرفتن زندگی نشان نمی‌دهد. باید بازگردیم به دیوارنگارهٔ رازآلود او، و میز شامی که یک چیز مهم کم دارد: شراب. واپسین شب و فرجامین وعدهٔ شام، هنگامی است که بنا بر انجیل، مسیح بنیان آیینی مسیحیت در دو هزارهٔ پسین، یعنی آیین *عشای ربّانی* را به یادگار می‌گذارد[1].

و در آن ساعت که می‌خوردند عیسی نانی را گرفته شُکر نموده پاره کرد و به آن شاگردان داده فرمود که بگیرید و بخورید که این بدن من است ـ پس جام را برداشته شکر نموده به آن‌ها داد و فرمود که همه از این بیاشامید ـ که خون من است این یعنی خون پیمان نو که به‌جهت آمرزش گناهانِ بسیاری ریخته می‌شود (متّی، باب ۲۶، آیه‌های ۲۶ تا ۲۸).[2]

چرا داوینچی سر میز شام، جام یا تُنگی شراب نکشیده است، درحالی‌که نان هست؟ آیا شراب برای او همان خون مسیح است، یا مفهوم دیگری داشته است؟

مسیح پیش از آیه‌ای که می‌گوید «شما در من بمانید و من در شما...»[3] که درون‌مایهٔ آن در شام‌آخر نشان داده می‌شود، خود را *تاک‌حقیقی* می‌نامد. تمثیلی که می‌آورد این است که در من بمانید همان‌گونه که شاخهٔ تاک اگر در درخت تاک نماند بی‌ثمر خواهدبود (یوحنّا، باب۱۵، آیه۴). پس در کار نبودن شراب (عصارهٔ تاک) بر سر میز، نشان کنارنهادن مسیح است.

اما افزون‌براین نباید فراموش کرد شراب در کنار آب به‌عنوان یک نوشیدنی، می‌تواند معنایی همسو (یا بهتر است بگوییم ناهمسو) با نماد مورد توجه او یعنی آب داشته‌باشد. شراب شادی به همراه دارد و آب نه. آب خنثایی و بی‌سویی است و این با پیام «نجات‌دهنده، تعمیددهنده است» می‌خواند. در انجیل فرشته‌ای که نوید زاده‌شدن یحیی را به پدرش می‌دهد، می‌گوید:

۱. البته خاستگاه این آیین را باید در کیش‌های پاگانی، ازجمله میترائیسم جست.

۲. کتاب مقدّس: عهدعتیق و عهد جدید؛ برگردان فاضل‌خان همدانی، ویلیام گِلِن، هِنری مَرتِن؛ انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۱، ص ۶۳

۳. بنگرید به جستار شام‌آخر در بخش یکم

www.mehrpublication.com

زیرا که او در نزد خداوندگار بزرگ می‌شود و شراب و خمر نخواهد نوشید... (لوقا، باب۱ ، آیه ۱۵).[۱]

یحیی تعمیددهنده است و نشانش آب می‌باشد، که در برابر شراب جای می‌گیرد.

در این دیدگاه به‌گونه‌ای، دست‌کشیدن از شادمانی به‌چشم می‌خورد. البته این به‌هیچ‌روی بدان معنا نیست که نباید شادی کرد، بلکه منظور آن است که روی خوش زندگی را نمی‌توان باور نمود، و درست نیست با خشت شادی خانهٔ ذهن را ساخت. پس لئوناردو در نقطهٔ تراز می‌ایستد. شاید حتی او این‌موضوع را از آموزه‌های مسیح بداند. مسیح پس از بخش‌کردن نان و شراب، می‌گوید دیگر شراب نخواهد نوشید تا در قیامت[۲]. این کنایه‌ای است از آن‌که امشب، واپسین شبانگاه زندگی او است، اما نیز می‌توان آن‌را اشاره‌ای به برتری ننوشیدن باده (شادی‌نکردن) دانست. البته زمانی چنین دیدگاهی برمی‌نشیند که به برجسته‌ترین سمبل مسیحیت، یعنی صلیب، نگاهی نمادشناسانه انداخته‌شود. خط‌های افقی‌وعمودی که یکدیگر را قطع می‌کنند، نقطه‌ای کانونی پدید می‌آورند که یادآور نقطهٔ تراز و تعادل است، و چه‌بسا این‌اندیشه از آغاز پشت نماد چلیپا در کیش مهرپرستی و دیگر کیش‌های کهن بوده است.[۳]

اما آیا این نگرشِ بی‌سو و تهی، کسالت‌بار و فروکاهندهٔ نیروی زندگی نیست؟ به‌سادگی و باشتاب نمی‌توان پاسخ گفت، اما یک نقاشی دیگر از داوینچی نشان می‌دهد شاید او نیز درکشمکشی ذهنی دراین‌باره بوده‌است.

۱. همان، ۱۱۶

همچنین بنگرید به لوقا، باب ۷، آیه ۳۳: زیراکه یحیی غسل‌دهنده آمده است که نه نان می‌خورد و نه شراب می‌آشامد، شما گویید که دیو دارد. (ص۱۳۶)

۲. همان، ۶۳؛ باب ۲۶، آیه ۲۹

۳. کریشنا نیز با نماد صلیب درپیوند است. یونگ به نقل از ادوارد کارپنتر می‌گوید: گفته می‌شود کریشنا گاهی مورد اصابت تیر قرار می‌گیرد و گاهی روی درخت مصلوب می‌شود. همچنین گفته شده محل تولد کریشنا به‌شکل صلیب ساخته شده بود و او در محل تلاقی دو رودخانه دفن شده که به شکل صلیب است.
کارل گوستاو یونگ، تحلیل رؤیا (جلد۲)، برگردان آزاده شکوهی، شرکت نشر نقد افکار، تهران ۱۳۹۱
این همسو است با سفارش‌کردن به تعادل، در بهاگاوادگیتا. برای نمونه بنگرید به اشلوکاهای ۱۶ و ۱۷ فصل شش.

باکوس (۱۵۱۵ ـ ۱۵۱۰)، با رنگ‌های بازسازی‌شده

باکوس

تابلوی‌دیگر داوینچی که که همچون *لدا و قو* پایه‌ای اسطوره‌ای دارد، نقاشی *باکوس*[۱] است که در بخش‌یکم بدان اشاره‌گشت. باکوس به‌عنوان *خدای‌شراب* شناخته می‌شود. شاید لئوناردو نبودِ شراب بر میز *شام‌آخر*را باکشیدن خدای‌شراب جبران کرده‌باشد (شام‌آخر زودتر کشیده شده‌است).

نمی‌توانیم بینگاریم لئوناردو که از شراب، چالشی‌ذهنی در دیوارنگاره *شام‌آخر* ساخته‌است، باکوس را بی‌توجه به نماد شراب بکشد. همچنین با پیوندی که با زنجیرهٔ نمادها میان تابلوهایش برقرار می‌کند، می‌توان چنین چشم داشت که

1. Bacchus

www.mehripublication.com

مفهوم شراب در هر دو نقاشی یک گفتمان را دنبال می‌کند.

پس شاید در هنگام کشیدن این تابلو، داوینچی به دیدگاهی رودررو با اندیشهٔ پیشین (در شام‌آخر)، یعنی پرهیز از به‌شادمانی گذراندن زندگی؛ و در برابر به در آغوش کشیدن سویهٔ خوش زندگی، روی آورده باشد.

دوگانگی تخم‌ها در تابلوی *لداوقو* می‌تواند به‌گونه‌ای فراگیر به‌معنای دوگانگی شاد بودن یا نبودن نیز دانسته شود. شادی یا خوشی را می‌توان مرهمی برای رنج، یا انگیزه و هدفی برای ادامهٔ زندگی برشمرد. اما شادی شاید فرد را در برابر نگاه یکسان‌نگر و نیست‌گرا قرار دهد؛ و بدین‌سان سردرگمی پدیدآورد. شاید بیشتر بدین‌سبب است که در بهاگاوادگیتا پرهیز از شادی و غم هردو سفارش می‌شود:

ای پسر کونتی، پیدایش موقت **شادی** و **غم** و ناپدیدشدن‌شان در زمان خود همچون پدیدار و ناپدیدشدن فصول زمستان و تابستان است. ای نوادهٔ **بهاراتا**، آن‌ها از ادراک حواس پدید می‌آیند و انسان باید بیاموزد که بدون آشفته‌شدن، آن‌ها را تحمل نماید (۱۴/۲).[۱]

ای بهترین انسانها [آرجونا]، کسی که با **شادی** و **رنج** آشفته نمی‌گردد و در هر دو حالت مصمم و ثابت باقی می‌ماند، مسلماً شایستهٔ رهایی است (۱۵/۲).[۲]

شخصی در متعال واقع شده است که نه از موارد خوشایند شاد و سرمست می‌شود و نه با فرارسیدن موارد ناگوار دچار اندوه و تأسف می‌گردد، آگاه به ذات است، گمراه و سرگردان نیست و به علم شناخت خداوند واقف است (۲۰/۵).[۳]

شاید لئوناردو پس از گذراندن حدود پانزده‌سال پس‌از کشیدن *شام‌آخر* تا زمان کشیدن *باکوس*، برخی دیدگاه‌های بهاگاوادگیتایی و نیز گنوسی خویش را کنار گذاشته و به رویکردی خیّامی، یعنی گونه‌ای نیست‌گرایی شادخوار روی آورده باشد.

خیـام اگر ز بـاده مستی خوش باش
با مـاه‌رخی اگر نشستی خـوش باش
چـون عاقبت کار جهان نیستی است
انگار که نیستی، چو هستی خوش باش[۴]

۱. بهاگاوادگیتا (همان‌گونه‌که هست)، ترجمه و شرح کامل به قلم آ.چ.بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا؛ برگردان فرهاد سیاهپوش، بزرگمهر گل‌بیدی، الهه فرمانی؛ انتشارات دانش‌جاودان؛ تهران ۱۳۷۷؛ ص ۸۷

۲. همان، ۸۸

۳. همان، ۲۷۶

۴. خیام نیشابوری، تصحیح محمدعلی فروغی و قاسم غنی

رسیدن به بی‌سویی و تهی‌بودگی ذهن، شادی سبک والایی درپی می‌آورد که ممکن‌است خاستگاه نیست‌گرایانه را کنار نهد و فرد را در رفت‌وبرگشت شادی‌وغم گرفتار سازد.

هر دو دیدگاه در چهارچوب اندیشگانی نیست‌گرا درست می‌نمایند، بنابراین از دوگانگی رهایی نتوان یافت. این دوگانگی با نیش‌ونوش همیشگی زندگی همساز است. درخور توجه آن‌که لداوقو که دوگانگی در آن به‌تصویر کشیده شده، در سال‌های میانی کشیده‌شدنِ آن دو نقاشی، بر بوم آورده شده‌است. گویی این دوگانگی سال‌ها در ذهن داوینچی جولان داده تا این‌که با کشیدن *باکوس*، به چربش دیدگاه کام‌جویی و خوش‌باشی انجامیده‌است.

شاید بتوان آفرینش تابلوی *قدیس‌یحیی‌تعمیددهنده*، به‌عنوان واپسین (؟) اثر داوینچی را، به‌معنای بیانیه‌ای در پایان نبردِ دو دیدگاه، با پیروزی آب بر شراب؛ یا دست‌کم بازگشت به اندیشه‌ای که شادی و کام‌جویی را در جایگاه مبنای روش درست زندگی نمی‌پذیرد، بازشناخت.

اما آن‌چه در گود زندگی فهمیدنی است، نیاز به برقراری ترازمندی میان این دو رویکرد است، که در خود تابلوی *باکوس* به آن اشاره می‌شود.

در این تابلو صلیب تعمیددهنده در تابلوی *قدیس‌یحیی...*، با چوب‌دست باکوس جایگزین گشته است. دگربودگی چوب‌دست در نداشتن تیری افقی است که فرم صلیب را می‌سازد.

باکوس/یحیی با نگاه مستقیم به بیننده و با لبخند جدّی *لئوناردی* بر چهره، می‌گوید در حال رساندن پیامی است. همچنین ژرفای نگاه او خبر از ژرفای پیامش می‌دهد. او با دست‌راست به جای‌خالی تیرچهٔ افقی صلیب، و با دست‌چپ به پایین اشاره می‌کند.

www.mehripublication.com

در پشت و بالای چوب‌دست، کُندهٔ درختی کَنده‌شده به‌چشم می‌خورد که با تاباندن نور در پس، بر وجود آن تأکید می‌شود. این به‌معنی کنده‌شدن چوب، و اشاره‌ای است به کنده‌شدن تکّهٔ افقی صلیب.

چنان‌که دیده می‌شود، کندهٔ درختِ قطع‌شده در راستا و نزدیکیِ سر چوب‌دست جای گرفته‌است. این‌چنین بر پیوند این‌دو، و وجود پیامی در این‌زمینه تأکید گشته‌است.

تیر عمودی صلیب را از آن‌روی که یک طرفش به‌سوی زمین و طرف دیگرش به‌سوی آسمان است، می‌توان پیونددهندهٔ زمین و آسمان دانست. تیرچه افقی یادآور سطح زمین است. پس صلیب را می‌توان نماد ترازمندی میان آسمان‌وزمین دانست. اما دراین‌جا بخش‌زمینی کنار گذاشته می‌شود. باکوس با اشاره به زمین (با دست چپ) بر این‌پیام تأکید می‌کند، و می‌گوید آن‌چه کنارگذاشته شده، زمین است. اما اشارهٔ باکوس نیز هم‌زمان به خوشه‌انگوری که در زیر دست دارد و

نشانگر شراب و لذت‌زمینی است، می‌باشد. گویا او وارد گفتاورد دیرین دربارهٔ میِ زمینی و آسمانی شده، و رأی خود را به برتری مِی زمینی می‌دهد؛ گرچه منظور از می زمینی، نباید تنها مشروب دانسته شود، بلکه ممکن است نماد لذت یا آگاهی شاد زمینی باشد.

اما پیام کلی به‌درستی چیست؟ او با برداشتن بخش افقی، شکل صلیب را که می‌توان نماد مرگ شمرد، از میان برده و آن‌را به عصایی بدل می‌کند.

پس گویی او با برداشتن تیرچه افقی با اشارهٔ هم‌زمانی که به لذت زمینی (انگور/ شراب، و زمین) دارد، زندگی را از مرگ جدا کرده، و به‌تعبیری آن‌را از دست مرگ رهایی می‌بخشد. منظور از مرگ (صلیب) باید همان اندیشهٔ نیست‌گرایی، و بی‌سویی و خنثایی آب؛ یعنی اندیشهٔ محوری همیشگی‌اش باشد. جالب است بدانیم او در این‌زمان کمابیش شصت ساله است، و تبدیل شدن صلیب به عصایی در دست می‌تواند کنایه‌ای از پیری (خودش) باشد. می‌توان چنین پنداشت او در سراشیب عمر به خوش‌باشی روی‌می‌آورد، شاید چون اکنون ارزش زندگی را بیشتر

می‌داند و نمی‌خواهد از آن، با مرگ‌اندیشی و نیست‌گرایی بگریزد.

او دگرگشت دیدگاه خویش را در مورد کریشنا نیز بیان می‌کند. انگورهای سیاه یادآور مرواریدهای سیاه بر گردن *چچلیا گالرانی* در تابلوی *بانو با یک‌قاقم* است. دراین‌جا تصویر بهاگاوادگیتا، یعنی مرواریدهایی بر ریسمان، که وصفی است از آن‌که چگونه جهان بر کریشنا پشت دارد[1]، به‌هم می‌ریزد. اکنون مرواریدها هر یک جداگانه به خوشه چسبیده‌اند، و به ریسمانی نگهدارنده (کریشنا) نیاز ندارند.

اما لئوناردو با ایماژی دیگر نشان می‌دهد آن‌گونه‌که نخست به نظر می‌رسد از آموزه‌های کریشنا دور نگشته‌است. درختِ قطع‌شدهٔ پشت‌سر یادآور درخت*بانیان* در بهاگاوادگیتا است. قطع‌شدن آن به‌معنی چیرگی بر خویشتن، و درظاهر ناسازگار با کام‌جوییِ نماد شراب است.

...انسان باید با عزم‌راسخ و سلاح عدم‌دلبستگی به قطع این‌درخت که عمیقاً ریشه دوانده است مبادرت ورزد... (۳/۱۵).[2]

در این‌راستا به‌گونه‌ای وارون نسبت به پیش، کناررفتن بخش افقی صلیب را می‌توان کنارگذاشتن زمین و کام‌جویی دانست. آن‌چه در دست باکوس می‌ماند همان چوب‌دست است که می‌تواند نماد آسمان شمرده‌شود، و همین است که عصای‌دست و یاری‌دهنده است.

...هنگامی که انسان هرگونه خواسته برای کام‌جویی را که ساختهٔ ذهن می‌باشد رها کند و بدین‌گونه ذهنش پاک گردد و در نتیجه رضایت را فقط در ذات بیابد، آن‌گاه می‌توان گفت که در آگاهی خالص روحانی قرار گرفته‌است (۵۵/۲).[3]

حتی با محدودکردن لذات‌حسی و کام‌جویی، خواستهٔ آن‌ها در روح قالب گرفته همچنان باقی می‌ماند. ولی با چشیدن مزه‌ای بالاتر خواسته برای کام‌جویی را از دست می‌دهد و در آگاهی روحانی ثابت‌واستوار می‌گردد(۵۹/۲).[4]

اما رویکرد زهدگرایانه آن‌چنان که نخست می‌نماید، با کام‌جویی در ستیز نیست؛ زیرا با ذهنی که به آن افسار زده شده، بهتر می توان به کام رسید.

برای آن‌کس که بر ذهن غلبه یافته، ذهن بهترین دوست است؛ لیکن برای آن‌کس

۱. ...همه چیز بر من تکیه دارد، همچون مرواریدهایی بر ریسمان (بهاگاوادگیتا، فصل۷، اشلوکای۷).

۲. همان، ۶۶۳

۳. همان، ۱۳۴

۴. همان، ۱۳۸

که در این‌مهم ناموفق بوده‌است، ذهن بزرگ‌ترین دشمن خواهدبود (۶/۶).[1]

پس می‌بینیم داوینچی هر دو دیدگاه را درهم تنیده، و همین پدیده، نشانه‌گذاری این تابلو را چنین پیچیده نموده است. او می‌داند با ساده‌سازی از آن دوگانگیِ ذاتی گریزی نیست، و آن‌چه بایسته می‌ماند ایجاد ترازمندی است.

دوگانگی و روبرویی با چندراهیِ احساسی در چهره‌های نقاشی‌های داوینچی موج می‌زند. لبخند گنگ، دگرشونده و اخم‌آلودی که به *لبخند لئوناردی* آوازه دارد و بر سیمای مونالیزا پرسه می‌زند، در بیشتر رخ‌نگاره‌های لئوناردو از جمله چهرهٔ خود باکوس به‌چشم می‌خورد؛ و نشان می‌دهد او به‌خوبی با هم‌زمانیِ احساس‌های گوناگون، و گریزناپذیری آن آگاه است. گویی همین چندگانگی است که چهره‌های نقاشی‌شدهٔ او را با آن‌همه رنگ‌به‌رنگ و نوبه‌نو شدن، زنده‌تر از زندگان می‌کند.

با این‌همه در این‌تابلو نشانه‌های برتری‌بخشی به کام‌جویی نیرومندتر می‌نماید، اما می‌دانیم این‌چرخش، دوباره به حالت پیشینِ خود بازمی‌گردد. لئوناردو جفت این تابلو، یعنی *قدیس یحیی*... را کوتاه‌زمانی پس‌تر، در پاسخی به این نقاشی می‌کشد؛ و درآن‌جا چنان‌که آمد، باز به نیستی (مرگ بر صلیب) ارج نهاده می‌شود. هرچند نباید هم‌زمان با نیست‌گرایی، مفهوم ترازمندی نماد صلیب را نادیده گرفت؛ به‌ویژه که این‌مفهوم با بی‌سوییِ نیست‌گرایی، همسویی ذاتی دارد.

ماندگاریِ گرایش به اندیشهٔ نیست‌گرایی در ذهن‌وجان داوینچی، نشان از پاسخ‌گویی این‌نگرش به نیازهای روانی او دارد.

پنهان‌کاری

اگر آن‌چه گفته‌شد همان چیزی است که لئوناردو می‌خواهد بگوید، چرا باید پیام‌هایی به این سادگی را پنهان کند؟

البته پنهان‌کاری درباره موضوع کریشنا پذیرفتنی‌است. شاید آن‌گونه که در بخش‌یکم گفتیم بهاگاوادگیتا و کریشنا برای او تنها موضوعی حاشیه‌ای درکنار نماد تعمید نبوده است. اما تضاد مفهوم نیست‌گرایی با خداپرستی (کریشنایی) است که ذهن را به آن‌سو می‌برد که یکی از این‌ها باید موضوع‌اصلی بوده‌باشد، و هر دو در یک چهارچوب نمی‌گنجند. البته چنان‌که بررسی کردیم آموزه‌های بهاگاوادگیتا

۱. همان، ۲۹۳

www.mehrpublication.com

با پیام نیست‌گرایی همخوان است، و این‌چنین اگر یک خدا باشد که لئوناردو او را سزاوار سرسپردگی و شیدایی داند، همین کریشنا است. اما به آفرینندهٔ جهانی که کار فرد را به نیست‌گرایی می‌کشاند، نمی‌توان عشق ورزید؛ این در حالی است که پیام‌اصلی و بهترین راه پیشنهادشده در بهاگاوادگیتا، دلبستگی و خدمت عاشقانه (*بهاکتی*) به کریشنا است. پرسش این است که چرا داوینچی تا واپسین نقاشی، اشاره به کریشنا را ادامه می‌دهد، به‌گونه‌ای که حتی در *قدیس‌یحیی‌تعمیددهنده*، اگر بپذیریم کریشنای سیه‌چرده را به تصویر کشیده‌است، او را در واپسین نقاشی خود نیز، در محور اندیشه و گرایش خویش، می‌نشاند. پس با این‌همه ممکن‌است او همواره پیام نیست‌گرایی را به‌عنوان برجسته‌ترین آموزه کریشنا، به‌همراه خود او در جایگاه شخصیت‌متعال خداوند و حقیقت‌اصلی، در ذهن داشته؛ و هیچ‌گاه به اندیشه نیست‌گرایی برتری نداده باشد. همچنین نباید این‌ایده را که دراصل نیست‌گرایی آن‌چنان‌که نشان دادیم برخاسته از جهان‌گریزی نبوده، بلکه منظور از آن تنها نیستی عرفانی و عاشقانه بوده‌است، کنار گذاریم.

اما به‌هرروی این دو پیام به‌هم‌پیوسته نیستند. همان‌گونه‌که دیدیم رازگشایی از نشانه‌های تعمید بسیار آسان‌تر بود، به‌ویژه که برای این‌کار نیازی به آشنایی با بهاگاوادگیتا و انجیل نیست. گواین‌که مخاطب داوینچی می‌تواند پیام نیست‌گرایی را با دریافت نشانه‌های برترنشاندن یحیی بر مسیح دریابد، بی‌آن‌که ذرّه‌ای به ماجرای کریشنا بو برد.

پس باید بپرسیم چرا داوینچی پیام نیست‌گرایی را هم، گرچه بسیار کمتر، پنهان می‌کند. در اصل او می‌توانست حتی درباره آن با قلم خوبی که داشت بنویسد. چه‌بسا این پنهان‌کاری خود رمزی دیگر از دستگاه نامرئی اندیشه لئوناردو است، که باید با ریشه‌یابی و ژرف‌کاوی گشوده‌شود.

جهان‌بینی منفی

نهاد دین اگرچه در یکی از دو شاخهٔ‌بنیادین پنداشتنی خود، یعنی در رویکرد زاهدانه در برابر رویکردی گیتی‌گسترانه، جهان را خوار می دارد؛ اما به‌هرروی چه آنان که آفرینش مادی را نیک و یزدانی می‌شمارند و چه آنان که نه؛ هر دو جهان مینوی را جایگاهِ داد و خوشبختی می‌دانند و به آن باور دارند.

اما در جهان‌بینی نیست‌گرایی، همیشه چاشنی ناامیدی به‌چشم می‌خورد. همان‌گونه‌که در تابلوی *تعمیدمسیح* دیدیم؛ نیستی، با جمجمهٔ‌مرگ نمادین می‌گردد. این یعنی مرگ است که نجات‌بخش می‌باشد. زندگی، دردزا، و اگرنه بی‌ارزش، چندان خواستنی و بزرگ‌داشتنی نیز نیست؛ اما سخنی هم از رستگاری پس از مرگ نمی‌رود؛ چراکه دراساس، هستی و چیستی آن‌سوی مرگ بر ما آشکار نیست. در روزگار داوینچی، چهاردهسده از سفر مسیح به ملکوت گذشته، بازگشتی درکار نبوده، و زیر سایهٔ فساد و دگم‌اندیشی کلیسا، درخت امید خشکیده است.

در این‌دیدگاه نجات و رستگاری به‌راستی وجود ندارد، و آوای *هله‌لویا* هرگز از همه‌سو برنخواهدخاست. این‌گمان در تابلوی *سالوادور موندی* نشانه‌گذاری گشته‌است.

در گوی‌بلورین سه لکهٔ سفید (روشنایی یا حباب) به‌چشم می‌خورد. چنان‌که پیش‌تر گفته‌شد در انجیل آمده‌است، سه مغ یا خردمند سه‌ستاره را دنبال می‌کنند تا جای زادن منجی را بیابند. نشانی آن است که سه‌ستاره باید هم‌راستا گردند. اگر لکه‌های‌سفید را همان سه‌ستاره به‌شمارآوریم، می‌بینیم آن‌ها در یک‌راستا قرار نمی‌گیرند. این به‌معنای زاده‌نشدن نجات‌بخش است. یعنی نجاتی در کار نخواهد بود (به‌ویژه اگر لکّه‌ها حباب باشند، که از جایشان تکان نخواهند خورد)؛

www.mehrpublication.com

پسرانسان باز نخواهدگشت[1]، و به‌راستی هرگز زاده نیز نشده‌بود؛ چراکه جهان چنین فرصت و امکانی نمی‌دهد. پس به‌جای داشتن امید پوشالی به گلستان‌کردن رنج‌گاه، بهتر است پس نشست و چندان دل به رستگاری نبست.

کلیسا در آن‌زمان همچنان نیرومندترین دستگاه‌سیاسی پایدار به‌شمار می‌رود. پنهان‌کردن این‌پیام از ترس کلیسا ازسوی داوینچی منطقی است، اما اصل سخن او نیز گذشته‌از گوشه‌وکنایه‌هایی که به دستگاه کلیسا می‌زند، با دین سیاسی زاویه می‌سازد.

جهان‌بینی‌منفی که جلوی پویایی‌اقتصادی را می‌گیرد، خواست هیچ زمامداری نیست. رواج اندکی رُهبانیت برای قدرت‌سیاسی بد نیست، چراکه تهی‌دستیِ همگانیِ برخاسته از رانتِ ویژگان و ناکارآمدی، تاب‌آوردنی‌تر می‌گردد؛ اما اگر این‌نگرش در جامعه چیرگی یابد، نه‌تنها اقتصاد را به‌سوی ورشکستگی پیش‌می‌برد؛ درآمدهای حکومت را با کاستی روبرو کرده، و بیم شورش همگانی را برمی‌کشد. این‌اندیشه نیرو می‌گیرد که در اساس چه نیازی به توانگران و بریزوبپاش‌های آنان، به‌نام دین و اقتدار سیاسی میهنی است؟ پس روی‌هم‌رفته دستگاه‌سیاسی در برابر چنین گروشی همواره رویکردی کژدارومریز درپیش‌می‌گیرد، بدان‌سان که واتیکان در مورد **قدیس فرانچسکو آسیزی**[2] رفتار کرد؛ و فرقهٔ او را مهارگرانه در خود پذیرفت.

کلیسای باختر از آغاز راه خود را درباره رهبانیت از مسیحیان شرقی جدا کرد. پاپ **نیکولاس پنجم**[3] (۱۴۵۵-۱۴۴۷) نمونه‌ای از رویکرد گیتی‌مدارانهٔ کلیسا را می‌نماید. باور او این بود که مسیحیت باید در نمای بناهای باشکوه اقتدارنمایی کند.[4] این پاپی است که پیشتاز این‌نگرش به‌شمارمی‌رود، و لئوناردو در زمان فرمانروایی او زاده می‌شود. نباید فراموش‌کرد چنین رویکردی بود که زمینه‌ساز اوج‌گیری هنر رنسانس و سربرکشیدن نابغه‌هایی چون داوینچی شد.

ازاین‌رهگذر رودررویی با ایدهٔ نیست‌گرایی، نه‌تنها ازسوی کلیسا بلکه از طرف هر نهاد قدرت دیگری نیز می‌تواند رخ دهد[5]، و داوینچی و همتایانش را به

۱. یکی‌از پیام‌هایی که از نقاشی شام‌آخر برداشت کردیم، این بود که مسیح می‌گوید رستاخیز من در قلب شما خواهدبود. روی دیگر سخن این‌است که رستاخیزی جسمانی (با اشاره او به نان) در کار نیست.

2. Saint Francis of Assisi

3. Pope Nicholas V

۴. کارن اُسمَن، رنسانس ایتالیا، برگردان مهدی حقیقت‌خواه، انتشارات ققنوس، تهران ۱۴۰۱، ص ۷۴ و ۷۵

۵. آن‌گونه که در مورد مانی نیز در برابر دستگاه شاهنشاهی ساسانی روی داد.

پنهان‌کاری وادارد.

پالایش آزاد

به‌مانند مسیح درقلب، که در دیوارنگارهٔ *شام‌آخر* به‌نمایش درآمده؛ راهکارِ نیستی، به‌گونه‌ای دورَ زدن کلیسا به‌شمار می‌آید.

زندگی ادامه دارد. چنان‌که گفته‌شد از دل نیست‌گرایی، ناگاه روشی برای خوشبخت‌زیستن بیرون‌می‌آید. گونه‌ای سرد از خرسندی پدیدار می‌شود[1] که پاسخگوی پیچش‌های زندگی، و نیز هماهنگ با سنگ‌دلی‌های روزگار است. پس باز اندیشهٔ رستگاری رونق می‌گیرد. رستگاری کوچکِ دم‌دستی ولی راستین، که برای داشتن آن، نیاز نیست به جهان و نیرویی‌برتر بدهکار بود و سنگین زیست؛ چراکه این‌جهان همان‌اندازه که خوبی پیش‌پای می‌گذارد، بدی نیز می‌نماید.

در این‌دیدگاه جهان نیز بدهکار نیست. بدی جهان به‌گونه‌ای فراوان است که برای پذیرندهٔ این دیدگاه، نیستی خواستنی گشته؛ پس، در آغاز ناخوشایندی جهان برای‌او به‌سان سنگ‌پایه‌ای پذیرفته شده‌است؛ و گلایه‌های گزاف و پردامنه، بی‌معنی خواهدبود.

با پا گرفتن خرسندی، دیگر این‌بدی نیز چندان بد به‌شمار نمی‌رود. بلکه گفته‌می‌شود: زندگی همین است و پیش‌ازاین، چشم‌داشتی نابه‌جا داشته‌ام؛ که نه بر پایهٔ بزرگ‌منشیِ راستینی در جهان، که بر اساس پندارهایی نادرست و خوش‌بینانه بوده‌است. این پدیده با نگاه بی‌چشم‌داشت یک خداناباور به جهان سنجیدنی است؛ آن‌گاه که برای جهان وجود یک هوشمند یا هوشمندیِ پرورنده و نگهدارنده انگاشته نشود، امیدی به پشتیبانی نیز نمی‌رود.

خرسندیِ برخاسته از نیست‌گرایی، و پروانه‌ندادن به‌دل درجهت شعله‌ورکردن خواسته‌ها ـ گرچه به تلخی ـ پایه و اساس پارسایی به‌شمار می‌رود؛ و پارسایی خود شناسه و ستونی برای دین است. این‌چنین پالایشِ برآمده از اندیشهٔ نیست‌گرایی، می‌تواند جایگزینی برای دین‌داران ـ دست‌کم برای آن‌ها که باورشان سست گشته‌است ـ برسازد. البته نباید فراموش‌کرد منظور از نیست‌گرایی یک روش جایگزین همانند

۱. به مانند خرسندی زوری و شکننده اما پختهٔ سیمای پرتره‌های داوینچی

www.mehripublication.com

روش و برنامه‌ای برای زیستن، همسان با خود دین نیست؛ بلکه کیفتی ذهنی است که فرد حتی ممکن است از وجود آن در گروش خود، به‌درستی آگاه نباشد.

کسی که به‌خوبی مراقبه و یوگا می‌کند، امکان فراوان دارد به دین نیازی پیدا نکند. هدف بخش بسیار برجستهٔ پالایشگری در دین، با اندیشه‌ای با سمت‌وسوی نیروانایی، خودبه‌خود به‌دست می‌آید. با ذهنی به‌آرامش‌رسیده بهتر می‌توان درست‌کار بود، تا با پیش‌روی‌نهادن آرمان‌های تاریخیِ یک دین ویژه، که در ستیز با دیگر گروش‌ها جای‌گرفته، و گویی بیشتر ماجراجویی انگیزه‌بخشی است برای زندگی‌کردن و از میان بردن پوچی ، از راه برتری‌خواهی. گروه بزرگی از مردم، از نگریستن و درک بی‌پردهٔ هستی می‌گریزند، و نمی‌توانند بی‌ایدئولوژی و قالب‌های ذهنی به جهان بنگرند، و هویت یابند. گمان بسیاری این است که با باورهای سخت خویش پوچی را می‌پوشانند (که این کار خود گریختن از حق‌جویی است)؛ اما خود آن‌ها به‌راستی همه‌چیز را پوچ می‌بینند، مگر آن‌که ایدئولوژی به زیست‌شان رنگی زند.

البته گسترهٔ ساختمان دین به پالایش و پارسایی کران‌نمی‌یابد، و دین کارکرد خود را دارا است. اندیشهٔ نیست‌گرایی، نمی‌تواند جای آیین‌ها، دعا و خداپرستی، امید به زندگی پس از مرگ و دادیابی در جهانی دیگر، و ... را گیرد. اما البته فرد ممکن است از پیش باور به آن‌ها را کنار گذاشته باشد.

برخی با آیین‌های نیایش، و یادآوری قهرمانان دینی، که برای آن‌ها نیروهای پشتیبان به‌شمار می‌رود، به آرامش می‌رسند؛ و در روبرو، برخی‌دیگر با هرچه‌بیشتر پیراستن باورها، و جایگزینی آن‌ها با اندیشه‌ها، به آرامش و آزادی درونی دست می‌یابند. هر مفهوم دینی، الگویی برای بهبود انگاشته می‌شود؛ و اگر چنین نبود، دین، نیک پنداشته نمی‌گشت. پس می‌توان گوهر آن الگوی سامان‌بخش و آرامش‌آفرین را گرفته، و آگاهانه آن‌را در برنامهٔ زندگی جای داد، و بدین‌سان از خاستگاه دینی و قدسی آن چشم پوشید. با درک، کدگشایی، و فرم‌زدایی از احکام،آموزه‌ها و داستان‌ها؛ و رهیابی به سرشت منطق کاربردی‌شان، می‌توان به آن‌ها تنها به‌چشم رهنمون‌ها، فرمول‌ها، و ابزارهایی برای کمک به بهترزیستن نگریست؛ بدان‌سان که هربار اندیشه، به کارگرفتن یا نگرفتن آن‌ها را تشخیص دهد. یک حکم، آموزه، یا بنیانِ درست و مناسب؛ باید شوندی در پشت خود داشته باشد، و با پدیدآمدن و پیشرفت دانش‌تجربی و درک خردپایه، و درنتیجه شناخت آن شوند، پیروی کورکورانه بی‌معنی می‌شود. این‌چنین درون‌مایهٔ دین،

کم‌یابیش بدل به بخشی از خرد زندگی فرد، و نه دربرگیرندهٔ آن می‌گردد. این گونه‌ای از بی‌دینی است که تا جای‌ممکن تجربهٔ سده‌ها و هزاره‌ها دین‌داری را یاد می‌گیرد و در خود جای‌می‌دهد، و هدفش همان زندگی‌بهتر، رستگاری، و آسودگی است (و دین‌ستیز نیز نیست).

یک‌انگیزه برای پیرایه‌پرهیزان، درگذشتن از تومار خاک‌گرفتهٔ درست‌ونادرست، و شایست‌ونشایست‌ها است؛ همان‌گونه که عیسی یا شاگردان او، در رویارویی با یهودیت چنین کرده، و درانجام شاخ‌وبرگ آن‌را هرس کردند. پافشاری لئوناردو بر تنها یک‌جملهٔ «نجات‌دهنده، تعمیددهنده است» سازگار با این ایده و انگیزه است.

هدف پنهان و ناخودآگاهِ روی‌آوردن به نیست‌گرایی می‌تواند پاک‌سازی ذهن اسطوره‌ای بشر، و بازکردن جای برای افزایش خردورزی باشد. بایست‌ها‌ونبایست‌ها، گرچه نه بی‌کم‌وکاست با خرد می‌تواند روشن‌شود. هرچند این بدان معنا نیست که دین و خرد در ستیز هستند، اما زمینه‌های رودررویی، به ویژه با ناسازگاری وحی و اندیشهٔ آزاد، یافت می‌شود. برای نفس‌کشیدن خرد، بودن در بیشهٔ شلوغ باورها و اندیشه‌های دینی، نسبت به دشتی که افق در آن پیدا است، یکسان نیست.

کریشنا با وجود ارج‌نهادن به دین و بایادانستن بدل‌نشدن آن به بی‌دینی، در واپسین اشلوکاهای بهاگاوادگیتا می‌گوید:

تمام مذاهب گوناگون را رها کن و فقط به من تسلیم شو. من تو را از کلیهٔ واکنش‌های گناه‌آلود نجات خواهم داد. نترس (۶۶/۱۸).[۱]

به‌هرروی پالودگی ذهن، فرای دین‌داشتن‌ونداشتن جای‌می‌گیرد؛ ولی این‌چنین برای نهاد دین، شاید حتی خطری بیشتر حس شود، چراکه سخت‌تر می توان به‌آن انگ بی‌دینی یا دین‌ستیزی زد.

پس روی‌هم‌رفته پالایش و آرامشی که با رویکرد نیست‌گرایی ـ در کنار ترس‌ها و ناامیدی‌ها ـ می‌توان از آن برخوردار شد، برای کلیسا تا اندازه‌ای در جایگاه هماورد[۲] قرارمی‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که داوینچی را وادار به پنهان‌کاری کند.

۱. بهاگاوادگیتا (همان‌گونه که هست)، ترجمه و شرح کامل به قلم آ.چ.بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا؛ برگردان فرهاد سیاهپوش، بزرگمهر گل‌بیدی، الهه فرمانی؛ انتشارات دانش‌جاودان؛ تهران ۱۳۷۷؛ ص ۷۸۷

۲. چه‌بسا حسّاسیت بیش‌از اندازهٔ کلیسا و نهاد دین نسبت به جادوگران و انجام جنایت تاریخی در حقّ آنان را بتوان از این‌دست دانست. دانشمندان و اندیشمندان، دیدگاه‌های جزم‌گرا را به چالش، و مقام کلیسای‌تندرو را پایین می‌کشیدند؛ اما روی‌آوردن مردم به جادوگر به‌جای کشیش؛ به‌سبب انحصارزدایی، حساسیت‌زا بوده‌است. این‌جدای‌از کارکرد انگ و بهانهٔ جادوگری برای از میان‌برداشتن ناخودی‌ها است.

www.mehripublication.com

زیبای آهن‌کار یا بانوی ناشناس (۱۴۹۶ ـ ۱۴۹۰)

زیبای آهن‌کار[1]

مدل داوینچی در این نقاشی، گویا نام *آهن‌کار* را همچون نام فامیل برخود دارد ، به‌سبب آن‌که به‌گمان پدر یا همسرش پیشهٔ آهنگری یا آهن‌فروشی داشته‌است. به‌هرروی می‌شد نام دیگرِ کم‌تر شگفتی بر تابلو گذاشت، و همان‌گونه که می‌توان پیش‌بینی نمود، گزینش این نام بی‌شوند نبوده‌است. خواهیم‌دید داوینچی در این اثر راهکاری برای بهتر زیستن از دل بهاگاوادگیتا بیرون کشیده و پیش‌روی می‌گذارد.

1. La Belle Ferronnière

سرنخ رازکاوی از این نقاشی با توجه به حاشیهٔ گریبان جامهٔ زن، که با ردیفی از گل‌های نیلوفر آبی آراسته گشته، به‌چشم می‌خورد. در بهاگاوادگیتا می‌خوانیم:

همان‌گونه که آب برگ‌های نیلوفر آبی را تر نمی‌کند، گناه نیز، فردی را که وظیفهٔ خود را بدون دلبستگی انجام می‌دهد و ثمرات آن را به خداوند متعال تسلیم می‌نماید، دربرنمی‌گیرد (۱۰/۵).[1]

نخستین شوند برای درست‌بودن گمانه دربارهٔ اشارهٔ لئوناردو به این اشلوکا، گفتار درباره وظیفه یا کار است، که با نام «آهن‌کار» که نام یک پیشه است همسو است. این فصل از بهاگاوادگیتا با پرسش دربارهٔ کار آغاز می‌گردد و سخن در این‌باره پیش می‌رود:

آرجونا گفت: ای کریشنا! نخست از من می‌خواهی **کار و عمل** را ترک گویم و سپس دوباره **کار** با عشق و عبودیت را توصیه می‌کنی. اکنون خواهش می‌کنم قاطع و صریح به من بگو کدام‌یک از این‌دو سودمندتر است (۱/۵)؟[2]

گل تزئینی بر پیشانی، ذهن را متوجه گل‌های گریبان، و اهمیت آن می‌کند.

اما جدای‌ازاین، نشانه‌ای دیگر باور به اشارهٔ لئوناردو به این اشلوکاها را استوارتر می‌گرداند. این تابلو با فاصله زمانی کمی از *بانو با یک قاقم*کشیده شده، و به‌مانند گردنبند چچلیا، در این‌جا نیز گردنبند زن نشانه‌ای را در خود پنهان کرده‌است.

۱. همان، ۲۶۵

۲. همان، ۲۵۵ و ۲۵۶

آن‌چنان‌که در مورد کودکان ازتخم‌درآمدهٔ *lda* دیدیم، موضوع دوگانگی مفهومی برجسته برای لئوناردو است. در نخستین اشلوکای این فصل از بهاگاوادگیتا هم، آرجونا دربارهٔ کارکردن یا پرهیز از آن بر سر دوگانگی مانده‌است؛ و در اساس آرجونا از نخست درمیان‌مانده میان دو گزینه است، زیرا این کتاب، با دودلی آرجونا برای جنگیدن با لشکر دشمنی که گروهی از خویشاوندان، دوستان و آشنایان او را در خود دارد، و پاسخ‌های کریشنا برای کنارگذاشتن این درگمان‌ماندگی که تا پایان کتاب ادامه می‌یابد و به رونمایی از دانش بهاگاوادگیتا می‌انجامد، آغاز می‌شود.

مهره‌های روشن‌وتاریک (کرم‌وقهوه‌ای) گردنبند زن، نمایش‌دهندهٔ دوگانگی است، و در اشلوکای ۳ از این فصل می‌خوانیم:

ای مسلّح‌بزرگ، آرجونا! باید درک کرد کسی‌که آرزومند نتایج و ثمرات اعمالش نمی‌باشد و به آن‌ها نفرت نیز نمی‌ورزد، پیوسته در انقطاع است. وی، عاری از هرگونه **دوگانگی**، به‌سادگی بر زنجیرهای اسارت مادی فائق می‌آید و کاملا رها شده است (۳/۵).[۱]

اشلوکای «نیلوفر آبی» هفت اشلوکا پس از این است، و گفتار دربارهٔ فعالیت در این اشلوکاها ادامه می‌یابد. موضوع کار یا وظیفه در بهاگاوادگیتا بسیار برجسته است:

بنابراین، انسان باید بدون دلبسته‌شدن به نتایج و ثمرات اعمال، به آن‌ها به‌منزلهٔ وظیفه عمل نماید، زیرا با عمل عاری از دلبستگی به متعال واصل می‌گردد (۱۹/۳).[۲]

شخصیت اعلای پروردگار [کریشنا] فرمود: شخصی‌که وظایف خود را بدون دلبستگی به‌نتایج آن‌ها با تعهد کامل انجام می‌دهد، در مرحلهٔ انقطاع واقع است، و حق‌جوی واقعی به‌شمار می‌آید، نه آن‌کس که آتشی برنمی‌افروزد و وظیفه‌ای انجام نمی‌دهد (۱/۶).[۳]

هنگامی گفته می‌شود رهرو در یوگا پیشرفته است که با ترک هرگونه خواسته و آرزوی مادی، دیگر نه برای کام‌جویی کار کند و نه مشغول اعمال ثمرجویانه شود (۴/۶).[۴]

۱. همان، ۲۵۹
۲. همان، ۱۷۴
۳. همان، ۲۸۷
۴. همان، ۲۹۱

شخص منقطع خردمندی که در گونهٔ نیکی قرار دارد، و نه به‌کارِ مساعد نفرت می‌ورزد و نه دلبستهٔ کار مساعد می‌شود، هیچ‌گونه شکی دربارهٔ کار و عمل ندارد (۱۰/۱۸).[۱]

ای پسر پریتها [آرجونا!]، کلیهٔ این‌اعمال باید بدون‌دلبستگی یا هرگونه چشم‌داشت به نتیجه، و به حکم وظیفه انجام شود. این نظر نهایی من است (۶/۱۸).[۲]

در چهارچوب اندیشهٔ نیست‌گرایی، می‌توان این‌همه را ـ با کنارنهادن باریک‌اندیشی‌ها دربارهٔ چیستی عمل‌وفعالیت در بهاگاوادگیتا ـ به این‌گزاره برگرداند: «کارت را درست انجام بده تا زمان مرگ برسد.»[۳] با گونه‌ای کاردرمانی، باید زمان راگذراند، و چون نیلوفرآبی که با آن‌که بر آب شناور است اما تر نمی‌شود، از اثر رویدادها بر روان کاست. کار، گذشته از این‌که برآورندهٔ نیازهای‌زیستی است، ذهن را سرگرم کرده، هویت‌بخش بوده و فرد را از خود خرسند می‌گرداند؛ و اگرچه آمیخته با سختی است، اما رنج‌زدا نیز هست. گویی انسان و هر جاندار دیگری، برای انجام کار فرگشت یافته‌است. البته گاهی پناه‌آوردن به کار، به پرکاری زیان‌بار می‌انجامد؛ پیدا است کار و آسودن باید همراه باشند.

نباید فراموش کرد شخص وظیفه‌شناسی چون **آیشمن**[۴]، که به بهترین‌شکل برنامهٔ قطارهای حامل یهودیان را به اردوگاه‌های‌مرگ سازمان‌دهی کرد، و مانندان او، برپایهٔ چنین روشی زیستند؛ اما بنا نیست با ساده‌سازی، بخشی از نگرشی گسترده را گرفت و درآن محو شد. گذشته‌ازاین موضوع اخلاق و بسیاری پدیده‌های دیگر، باید در جای خود بررسی و ارزش‌گذاری شوند.

موضوع بسیار برجستهٔ دیگری که در اشلوکاهای چهار و پنج به چشم می‌خورد، سخن از ارجمندیِ فلسفه مادی، شناخت‌گیتی و علم است:

فقط نادانان گمان می‌کنند که خدمت عابدانه [کارما ـ یوگا] با مطالعهٔ تحلیلی دنیای مادی [سانکیها] متفاوت است. فرزانگان حقیقی معتقدند کسی‌که خود را به‌درستی در یکی از این‌دو راه وقف کند، به نتایج هر دو دست می‌یابد (۴/۵).[۵]

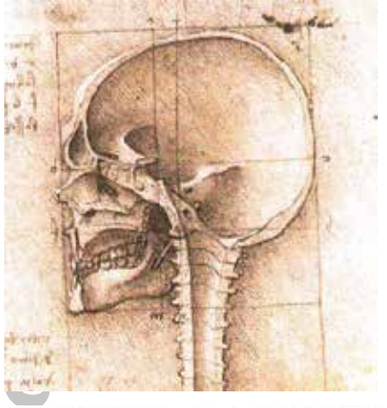
کسی‌که بداند موقعیت حاصل از راه مطالعهٔ‌تحلیلی ازطریق خدمت‌عابدانه نیز

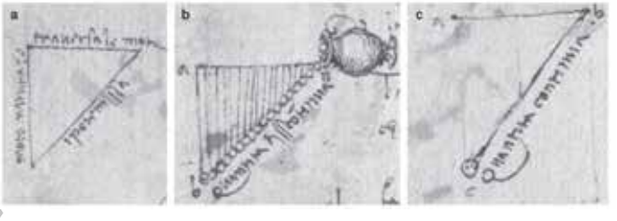
۱. همان، ۷۴۳
۲. همان، ۷۴۰
۳. موضوع اصلی در بهاگاوادگیتا در زمینهٔ کار و وظیفه، تأکید بر جدابودگی فعالیت و وجود (ذات) است.
4. Adolf Otto Eichmann
۵. همان، ۲۶۰

www.mehripublication.com

قابل حصول است و بدین‌سبب به مطالعهٔ تحلیلی و خدمت عابدانه در یک‌سطح بنگرد، چیزها را همان‌گونه که هست می‌بیند (۵/۵).[۱]

این درست همان رشتهٔ فعالیت داوینچیِ *همه‌چیزدان* است، و این دو اشلوکا باید برای او بسیار مهم و ارزشمند بوده‌باشد. با چنین نگرشی است که یکّه‌تازی دین باید پایان یافته، و علم در جایگاهی هم‌پایه با آن جای‌گیرد[۲]. این به‌گمان حرف‌دل لئوناردو، و بسیاری از اندیشمندان هم‌روزگار او به‌ویژه اومانیست‌ها (انسان‌گرایان) است. همین نگرش است که در سدهٔشانزدهم نیرو گرفته و سکّان آیندهٔ اندیشهٔ بشر را به‌دست می‌گیرد. خود لئوناردو با مشاهده، ثبت و پرسش‌گری‌های ارزندهٔ پژوهشی خود، به یکی از الگوها و سردمداران، در پیمودن این‌راه بدل می‌شود.





کشفی تازه نشان می‌دهد داوینچی کوشیده است شتاب گرانش زمین را محاسبه کند.

۱. همان، ۲۶۰

۲. البته در بهاگاوادگیتا ناسازگاری با این دیدگاه نیز به چشم می‌خورد. برای نمونه در اشلوکای ۴۶/۶ یوگی (عارف) برتر از اهل خرد و روش‌نظری خوانده می‌شود.
از یاد نبریم شناخت تحلیلی، با نگاه و حس وجدآمیز و بهت‌زدهٔ خود نسبت به جهان همراه است، که با شعف‌وحیرت عرفانی همسانی دارد. جهان یکی است، و همهٔ ژرف‌نگری‌ها تا اندازه‌ای در بن خود، همگرا هستند.

نقشهٔ بسیار دقیق شهر *ایمولا*

بر پایهٔ آسمان

اما نباید جایگاه دین را نزد داوینچی، با خوانش ویژهٔ خودش، نادیده گرفت. شاید هم‌دوشی و هم‌پایگی میان علم و دین در اشلوکاهای یادشده در جستار پیشین برای او ارزنده تر از علم‌گرایی صرف بوده باشد.

آن‌گاه که سخن از چه‌بودگی دین نزد داوینچی می‌رود، نباید شمار فراوان تابلوهای او با درون‌مایه‌ای دینی را فراموش کرد. باید مسیحی را که در *شام‌آخر* می‌بینم با پیام والایی که گویی مورد بزرگ‌داشت خود نقاش نیز قرار می‌گیرد، پیش‌چشم آوریم. هرچند می‌توانیم پنداریم او با خواست سفارش‌دهندگان پیش رفته‌است، و با نشانه‌گذاری‌ها ناخرسندی خود را نیز نشان می‌دهد. این درست‌است اما مضمون‌های‌دینی تنها مایه‌ای برای رمزگذاری نبوده‌اند، بلکه در بسیاری جای‌ها، برسازندهٔ نشانه‌ها بوده‌اند. لئوناردو با روشی‌کلامی، سنگ‌بنای اندیشه خود را در کتاب‌های ـ به اصطلاح ـ آسمانی[۱] جُسته است. برای نمونه دیدیم در تابلوی *ستایش‌مغان* با کنارهم‌نهادن آیهٔ «تبر بر بُن درختان...» و «غسل با آتش...» به‌گونه‌ای پروانهٔ ایدهٔ به‌زیرکشیدن مسیح دربرابر یحیی را از انجیل می‌گیرد. یعنی چنین می‌انگارد روایتی‌درونی در لایه‌های زیرین، با زبانی‌رمزی

۱. عبارت «کتاب آسمانی» به عنوان متن اصلی، در برابر کتاب‌های دینی که دربرگیرندهٔ کتاب‌های فرعی‌ترِ هر دین به‌شمار می‌رود، به کار برده شده است.

www.freepublication.com

یافت می‌شود؛ که درواقع انجیلی اختصاصی برای کسانی ویژه چون خود او است که دریافته‌اند روایت و جریان‌اصلی نمی‌تواند راستین و پذیرفتنی باشد. رادیولوژی انجیل، دینی کوچک‌تر و هوشمندانه‌تر دربرمی‌آورد؛ دینی که وارون دین است.

پرسش‌آغازین برای افتادن در این‌راه برای یک ازدین‌برگشته این است: آیا خداوند کسانی را که از بسیاری دین‌داران کوته‌بین و ساده‌انگار، و یا بی‌اخلاق، یا خشن و فاسد؛ درست‌تر و شریف‌تر هستند، و به شوندی چنین، دین و پیامبران را نمی‌پذیرند، کمتر دوست دارد؟ انگاشت بی‌دینان خداباور و خداناباوران، از بزرگواری خدا، و دیدن وارون آن در رخدادها و روندهای جهان واقعی، شونداصلی روی‌برگرداندن آنان از دین یا خدا است. آیا نزد خدا، **اسپینوزا** کمتر از تکفیرکنندگان او گرامی است؟ آن‌گاه‌که فرد در ذهن خود پاسخ خدا به چنین پرسشی را منفی می‌پندارد، درحالی‌که او بی‌باور به وجود فرابودگی‌هایی در کتاب‌های آسمانی نباشد؛ ممکن است در این کتاب‌ها به‌دنبال نشانه‌ها گردد، تا خدا و دین راستین را بشناسد. این یعنی باور به خودسانسوری خداوند، در برابر خشک‌اندیشی هوادارن دوآتشه‌اش.

با این‌دیدگاه از آغاز، الگوی داوینچی برای روی‌آوردن به نشانه‌گذاری در کارهایش؛ رمزپردازی‌های خود خدا یا هوشمندی فرابشری پشت آن کتاب‌ها بوده‌است. یک ذهن نشانه‌ساز، نشانه‌جو نیز هست؛ و گمان بیشتر می‌رود دیدن و رمزگشایی از نشانه‌ها، زمینه‌ساز و آموزندهٔ نشانه‌پردازی او گشته باشد.

داوینچی با بیرون‌کشیدن حکم‌های کلامی از کتاب‌های آسمانی، می‌خواهد پایه‌های اندیشه‌اش را استوار سازد. از همین دست است رمزکاوی در مورد یحیی یا کریشنا در قرآن. او در چکیدهٔ پیام بهاگاوادگیتا، پیرنگی از اندیشهٔ نیست‌گرایی را می‌یابد. در انجیل نمونه‌هایی از تأیید برترنشینی یحیی، و همچنین همسانی‌هایی رمزگون با بهاگاوادگیتا پیدا می‌کند. نمونه‌ای دیگر در انجیل در این‌راستا این آیه است:

چون روح خبیثه از آدمی بیرون می‌رود به‌جهت جستجوی آسایش در اماکن بی‌آب می‌گذرد و هیچ نمی‌یابد (متّی، باب دوازدهم، آیهٔ ۴۳).[1]

گویی روح‌خبیث از آب گریزان است و بنابراین آب خوب است. اما این به چه‌معنا است؟ از این‌جا کوشش برای رازگشایی آغاز می‌گردد.

۱. کتاب مقدّس: عهدعتیق و عهد جدید؛ برگردان فاضل‌خان همدانی، ویلیام گِلِن، هِنری مَرتِن؛ انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۱، ص ۲۷

در اساس، برخورد با گزاره‌های گنگی که گمان می‌رود حرفی که می‌خواهند بزنند همانی نیست که در ظاهر آن‌ها به‌چشم می‌خورد، می‌باید تلنگری به ذهن داوینچی و مانندان او زده باشد.

هنگامی‌که مسیح بر بالای صلیب خدا را صدا می‌زند و می‌گوید «چرا رهایم کردی؟» (متّی، باب ۲۷، آیه ۴۶؛ مرقس باب ۱۵، آیه ۳۴)، پاسخ سکوت است. این می‌تواند به‌معنی آن باشد که خودِ رخدادهای انجیل دارد «درکار نبودن نجات» را نمایش می‌دهد. اما در دستگاه فکری داوینچی، این به‌معنای وجود گونه‌ای دیگر از رستگاری؛ یعنی با توجه به نشانه‌های دیگر در خود انجیل و...، رستگاری از راه نیست‌گرایی است، که با اشاره به مسیحابودن یحیی نشان‌داده می‌شود.

در انجیل سه‌آیه پس‌از آیه‌ای که در آن موضوع یحیی، و بزرگتری و کوچکتری عنوان می‌شود (که از پیوندگاه‌های انجیل و بهاگاوادگیتا به‌شمار می‌رود)[1]، آیه‌ای می‌آید که می‌توان آن‌را تأیید یا اشاره‌ای بر سامسارا (تناسخ) دانست، و در آن یحیی همان **ایلیا** شناسانده می‌شود (متّی، باب۱۱، آیه۱۴). از آن‌روی که ایلیا پیامبری بوده در گذشته، گویی گفته می‌شود یحیی تناسخ او است که دوباره بر زمین آمده‌است. پس این‌چنین پیوندی با هندوئیزم برقرار می‌گردد، و این‌موضوع را می‌توان در حکم تأییدی درمورد اشارهٔ انجیل به اشلوکاهای بزرگ‌ترین و کوچک‌ترین در بهاگاوادگیتا، در سه آیهٔ پیش، به شمار آورد.

نمونه‌ای از امکان استوارگری ذهن بر پیام تعمید را، در بهاگاوادگیتا می‌یابیم:

همان‌گونه که منبع عظیم **آب** تمام فواید چاه کوچک را دربردارد، کسی‌که منظور و مقصود نهفته در بطن وداها را درک نماید به تمامی اهداف واداها نیز دست می‌یابد (۴۶/۲).[2]

یک پیام اختصاصی در راستای حکمت تعمید این است که نیست‌گرایی چکیده‌ای (چاه) از دانش به‌بودن را در خود دارد، و خودبسنده و هرس‌شده است.

لئوناردو کتاب‌های آسمانی را نیز چون تن انسان کالبدشکافی و کالبدشناسی نموده، همچنین این کتاب‌ها را به‌سان اندام‌های یک پیکر قلمداد کرده‌است.

او شاید خود در یکی از نقاشی‌هایش به رویّهٔ کلامی خویش اشاره کرده‌باشد.

۱. بنگرید به جستار کوچک‌ترین و بزرگ‌ترین، در بخش دوم

۲. بهاگاوادگیتا (همان‌گونه‌که هست)، ترجمه و شرح کامل به قلم آ.چ. بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا؛ برگردان فرهاد سیاهپوش، بزرگمهر گل‌بیدی، الهه فرمانی؛ انتشارات دانش‌جاودان؛ تهران ۱۳۷۷؛ ص ۱۲۴

www.mehrpublication.com

عید بشارت

عید بشارت (۱۴۷۶ ـ ۱۴۷۲)

در نقاشی **عید بشارت**[1] دمی به‌ایماژ درآمده است که مریم به زادن مسیح مژده داده می‌شود. **گابریل** فرشتهٔ پیام‌رسان، در برابر مریم زانو زده اما او بی‌تفاوت می‌نماید. نکته در آن‌جا است که مریم حتی حاضر نشده برای شنیدن این پیام بسیار مهم، انگشتش را از خطی از کتابِ به‌گمان *عهدعتیق* که درحال خواندن آن بوده‌است بردارد. گویی منتظر است فرشتهٔ بزرگ پیامش را بگوید و برود تا زودتر پژوهش خود را پی گیرد. او با دو انگشت اشاره و میانی، انگشت‌های تبرّک صلیب کشیدن که گابریل نیز در حال انجام آن است؛ جای واپسین واژهٔ خوانده‌شده را نگاه داشته است. این می‌تواند به معنای یافتن تبرّک راستین، در لابه‌لای واژه‌هایی ویژه در دل متن باشد.

صفحه‌های کتاب، مانند تورِ آویخته از رحل، شفّاف هستند. این ممکن‌است نشانی دیگر از آب و تعمید باشد. بی‌تفاوتی به خبر زاده‌خواهدشدنِ عیسی، با اشاره به تعمید و یحیی با کاغذهای شفاف، همخوان است. شفاف‌بودن برگ‌های کتاب نشان می‌دهد مریم به‌دنبال آیه‌هایی در رابطه با نماد آب و بی‌رنگی است.

1. Annunciation

بلوک‌های‌سنگیِ پشت‌سر، و میز مرمرین پایهٔ رحل در پیش‌پای مریم، به‌گمان نشانهٔ سنگ‌بنایی است که لئوناردو در لابه‌لای خط‌های کتاب‌های آسمانی به‌دنبال آن می‌گردد.

نماد سنگ، ذهن را بی‌درنگ به سوی **پتروس** (که نام او به‌معنای صخره است) می‌کشاند، و کلیسایی که ازسوی مسیح، ساختن آن به او نوید داده شد.[1] اما با نهادن میزِ سنگی زیر کتاب‌مقدس در نقاشی *عیدبشارت*، داوینچی می‌گوید مبنا نه کلیسا که متن، و به‌ویژه نشانه‌های نهانی درون آن است.

لئوناردو با این نشانه‌گذاری ازسویی آگاهی خود را از پایگاهی که برای اندیشه‌اش برگزیده به‌ایماژ می‌کشد؛ و از سوی‌دیگر یادآوری می‌کند کتاب‌های‌آسمانی، در سایه و پس‌پشت، نه‌تنها سخن او را تأیید می‌کنند، بلکه حتی گویندهٔ‌اصلی، خود آنان هستند.

نکتهٔ دیگرِ درخور توجّه این است که این‌نقاشی از نخستین کارهای لئوناردو به‌شمار می‌رود. بنابراین راه او از آغاز روشن بوده‌است.

صندلی مونالیزا

بر پایهٔ پژوهش‌های *پاسکال‌کوت* مونالیزا بر صندلی‌ای مد روز آن زمان نشسته است.[2] همان‌گونه که در تصویر دیده می‌شود، دستهٔ این صندلی سه لایه است. اگر بپذیریم هرکدام از این لایه‌ها نمایانگر یک کتاب هستند؛ می‌توان سه‌کتاب بهاگاوادگیتا، انجیل و قرآن را در جایگاه پایه‌ای برای ساختار جهان‌بینی لئوناردو بازشناخت.

۱. کتاب مقدّس: عهدعتیق و عهد جدید؛ برگردان فاضل‌خان همدانی، ویلیام گلن، هنری مَرتن؛ انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۱، ۳۷

و من نیز تو را می‌گویم که توئی پطرس و بر این سنگ [صخره] کلیسای خود را بنا خواهم‌نمود و درهای جهنم بر وی استوار نخواهدبود (متّی، باب ۱۶، آیه ۱۸). مسیح با آوردن نام پتروس (صخره) و اشاره به سنگ‌بنای کلیسا، با واژهٔ سنگ (صخره) بازی می‌کند. در واتیکان، کلیسای سن پیتر بر جای احتمالی دفن پتروس بنا شده است.

در تابلوی تعمیدمسیح، دل‌وروکیو دیسکی‌سیاه بالای صخرهٔ پشت یحیی کشیده‌است. سیاه‌بودن این دیسک (که در سنجش با دیگر دیسک‌ها در تابلو، هالهٔ‌قدسی پتروس‌یاصخره است) نماد کریشنا و به‌معنی بنانهادن کلیسا یا معبدی‌کریشنایی است. آیا منظور او گرایشی فراکیشی و اندیشه‌مدار است، یا پرستش کریشنا به معنی واقعی‌کلمه؟

2. Pascal cotte, Lumière on the MONA LISA (Hiddan portraits, Multispectral Studies), Vinci Editions, p 34

www.mehripublication.com

دربارهٔ اشاره به قرآن در این میان، با توجه به آن‌که مگر دو موضوع یادشده (بی‌هم‌نامی، و رنگ و دست خدا) به نظر نمی‌رسد رجوع بیشتری به‌آن گشته‌باشد، باید تردید کرد. اما نباید فراموش‌نمود در این کتاب، بی‌پرده‌ترین اشاره (گرچه به رمز) به مسیح و خدا بودن یحیی شده‌است[1]؛ پس منطقی است اگر لئوناردو آن را در لیست سه‌تایی خود جای داده‌باشد[2]. اما همچنین ممکن است به‌جای قرآن، کتاب *بهاگاواتام* به‌عنوان کتابی جدای‌از بهاگاوادگیتا، یکی از کتاب‌های سه‌گانهٔ او بوده باشد.

صندلیِ ساخته‌شده از روی مدل صندلی ایتالیایی دوران رنسانس (تصویرها برگرفته از کتاب *مونالیزا*، پاسکال کوت)

۱. بنگرید به جستار مونالیزا در بخش یکم

۲. همچنین قرآن در جایی صابئان را که پیروان یحیی هستند، در کنار مسلمانان، مسیحیان و یهودیان جای می‌دهد (قرآن، سوره ۲، آیه ۶۲). این‌چنین آنان به‌جای لیست‌سیاه کافران و مشرکان، در لیست کمتر سیاه اهل‌کتاب قرار می‌گیرند، و این می‌تواند گونه‌ای پشتیبانی به‌شمار رود.

پر پیدا است، رازکاوی‌های داوینچی از کتاب‌های آسمانی، و پیش‌نهادن خوانشی دیگر از متن آن‌ها، خشم نهاد دین را در پی می‌آورده است؛ اما همچنین شاید شوند دیگری نیز او را به خاموشی واداشته باشد.

آشکار نیست واکنش مردم به نمایاندن این شبکهٔ پنهان میان‌متنی، و نیز درون‌مایهٔ جنجالی و رادیکال آن، چه می‌توانست باشد؛ و آیا فاش‌گویی از آن، پرده‌دری و رازگویی، و وارون خواست آن هوشمندی برتر به‌شمار نمی‌رود؟ آیا دانش درونی و نهانی کتاب، نباید تنها در دست یک گروه ویژهٔ خواستار باشد؟ آیا درون‌داشت آن برای همگان مناسب است؟ وجود یک شبکهٔ‌ذهنی که نویسندگانِ (گویندگان) متن‌های‌وحیانی (و ذهن‌های کل گونهٔ‌بشر و جانداران) را به هم پیوند دهد، برای بسیاری ترس‌آور است، حتی برای برخی دوست‌داران و باورمندان وجود این‌چنین جهانی. از سویی بازگوکردن این دیدگاه ریشخند ناباورانی که وجود فراسو را خرافات می‌دانند درپی‌خواهد داشت.

اما پذیرش وجود این پیام‌های‌درونی گریزناپذیر نیست. نباید امکان اتفاقی‌بودن را در مورد این شبکهٔ نشانه‌ها کنار گذاشت. یک استدلال در این‌راستا این است که عنصر «آب»، چنان کارکرد گسترده‌ای در ادبیات می‌یابد، که به‌هرروی می‌تواند پیام ویژهٔ داوینچی را به خود گیرد. این‌چنین آن شبکهٔ معنی‌دار، همانا لنز نگاه پیام‌کاو است.

ایستادن بر پای خود

میکل‌آنژ، آفرینش‌آدم (۱۵۱۲)

www.mehrpublication.com

خرسندی و بی‌چشم‌داشت‌بودن برخاسته از نیست‌گرایی، از تیزی خواسته و آرزو می‌کاهد. همچنین است خواستن از خدا؛ گواین‌که به‌گمان بالا فردِ نیست‌گرا، کسی است که دربارهٔ مهر و داد خدا به شک افتاده، یا به کل باورش را به او از دست داده‌است.

این‌چنین فرد به‌جای چشم‌دوختن به آسمان، خود آستین بالازده و در راه خوشبختی خویش، یا هرچه کمتر بدبخت‌بودن می‌کوشد. «آیا بهتر نیست خود، جهان‌خویش را برپایهٔ داد بسازیم؟» این برپای‌خودایستادن، ایدهٔ اومانیست‌های هم‌روزگار لئوناردو است. اما نباید فراموش کرد این‌اندیشه ناگزیر رودرروی دین نمی‌ایستد، همان‌گونه که اومانیست‌ها بی‌دین نبودند؛ و حتی گروهی از آنان (در شمال اروپا) انسان‌گرایان مسیحی خوانده‌می‌شوند[1]. پاپ نامبرده، نیکلاس پنجم، از انسان‌گرایان برای رشد کلیسا بهره می‌برد.

یک فرد باورمند به‌سادگی می‌تواند بینگارد، این‌که انسان با کنارگذاشتن میانجی‌ها تا اندازه‌ای سکّان سرنوشت خویش را به‌دست گیرد، خواست و نقشهٔ خود خداوند است. پیشرفت توانایی بشر تا جایی‌که ـ تا اندازه‌ای ـ بتواند بر پای‌خویش ایستد، با پرورشی که خدایی نیک‌خواه ـ که باید خردمندترین باشد ـ برای انسان می‌خواهد همخوان است.

نابغهٔ دیگر رنسانس، **میکل‌آنژ**[2] اندیشه پیشروی زمانه را بر سقف نمازخانهٔ جامع سیستین نشانه‌نگاری کرده‌است. او در نقاشی **آفرینش‌آدم**[3]، خداوند و فرشتگان را جای‌گرفته در پوششی پارچه‌ای نشان می‌دهد. این‌پوشش هم‌زمان همسان با قلب و مغز کشیده شده است. میکل‌آنژ بدین‌سان می‌گوید خدا در قلب و مغز (اندیشه) جای دارد و بدین‌سان می‌توان با او به‌گونه‌ای بی‌پرده در پیوند و هم‌پرسگی بود[4]. اما این گفت‌وگوی درونی تا اندازهٔ بالایی با نمایندهٔ خدا در نهاد فرد، یعنی خرد و وجدان انجام خواهد گرفت. با این دیدگاه آن‌چه خدا در این نقاشی، با سرانگشت خود به *آدم* وا می‌گذارد، خرد است. بی‌رغبتی *آدم* به‌شوند ناخوشایندی پذیرش مسئولیتِ برخاسته‌از خردمندی، و دشواری بر پای‌خویش ایستادن است. خداگویی

۱. جیمز آ.کوریک، رنسانس، برگردان آزیتا یاسائی، انتشارات ققنوس، تهران ۱۳۸۰؛ ص ۱۳ و ۱۴، ۲۸ و ۲۹

2. Michelangelo

3. The Creation of Adam

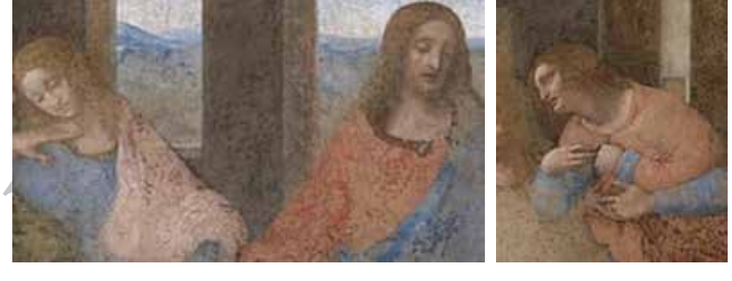
۴. برداشت ممکن دیگر این است که خدا ساختهٔ ذهن (مغز)، و احساس (خواست و نیاز به وجود او) است.

از نزدیک‌شدن به *آدم* دوری می‌جوید، و برای‌همین خود را به‌سوی او، بی‌آن‌که جلو آید، می‌کشاند؛ زیرا می‌خواهد وابستگی او را به‌خود کم کند.

برداشت دیگر این‌است که احساس و خرد را باید همراه یکدیگر به‌کار برد.

این‌دیدگاه در دیوارنگارهٔ *شام‌آخر* نیز گنجانده شده‌است. چنان‌که در واکاوی این نقاشی گفته‌شد اشارهٔ سومین‌حواری در سوی‌راست مسیح، به قلبش؛ از پیوند درونی با مسیح یا خدا پرده برمی‌دارد. اما پیام این‌نشانه از این فراتر می‌رود.

در اشارهٔ حواری به قلبش، می‌بینیم دست چپ او کمی به‌سوی راست سینه رفته است؛ پس آشکار می‌شود اشاره، درست به‌سوی قلب نیست بلکه کمی راست‌تر را نشانه می‌گیرد. باید بپرسیم راست و چپ نماد چه هستند؟



حواری برای اشاره به قلب باید کمی چپ‌تر را نشان می‌داد. نمی‌توان پذیرفت لئوناردو دچار خطایی به این آشکاری شده باشد، پس می‌خواهد پیامی را برساند.

www.mehripublication.com

راست و چپ

سرنخ در همین دیوارنگاره به‌چشم می‌خورد. دستان عیسی و فرد سمت‌چپ او (از دید ما)، یک V می‌سازد. سر او کمی به سمت‌راست (چپ خودش) و سر حواریِ زن به‌سوی‌چپ مایل شده‌است. این‌چنین داوینچی سوی‌راست را نماد مرد یا مردانگی نشان می‌دهد، و سوی‌چپ را نشان زن یا زنانگی.

واقعیتی دیگر بیرون از نقاشی، از پیام یافته‌شده برای نماد چپ‌وراست پشتیبانی کرده، و معنای درست آن‌را روشن می‌کند: جایگاه قلب در سوی‌چپ تن است. قلب نماد احساس است، و از آن‌جا که زن‌ها بیشتر از مردان به نیرومندی عاطفه و احساس شناخته می‌شوند، سوی‌چپ را می‌توان نماد زن و احساس برشمرد. درآن‌سر، سوی‌راست را باید نماد خرد دانست.[1]

اشارهٔ حواری (اشاره‌کننده به قلب) به کمی راست‌تر (بخردانگی) از قلب (احساس)، به‌معنی احساس ملایم‌شده با خرد، و یا آمیختگی و ترازمندی احساس و خرد است.

البته در پیام‌کاوی هر دوی دیوارنگاره‌های داوینچی و میکل‌آنژ، در چهارچوبی دینی؛ می‌توان به‌جای احساس، واژهٔ ایمان را گذاشت؛ و موضوع پیام را دربارهٔ بایستگیِ همسوییِ خرد و ایمان دانست؛ و یا این‌که خدا را با اندیشه و احساس هردو بایَد شناختَ و با او در پیوند بود.

به هرروی سخن از نیاز به خردورزی است. در چهارچوب نیست‌گرایی، با سویه‌ای خداناباورانه یا دلخور از خدا، خردورزی را تا اندازه‌ای می‌توان پرکردن جای‌خالی تکیه‌گاه خدا، و نیاز به ایستادن بر پای خود دانست.

ازسویی یکنواختی و سکوت برآمده از نیست‌گرایی در ذهن، پرورش‌دهندهٔ خرد است، همان‌گونه که نزد استادان بودایی خرد با سکون در پیوند قرارمی‌گیرد.

البته ناگزیر نیستیم این اندیشهٔ داوینچی را به زیر سایهٔ دیدگاه نیست‌گرایانهٔ او بکشانیم و با آن یک‌جا گردآوریم. او هم به‌مانند دیگر اندیشمندان ممکن‌است به سوژه‌های گوناگونی نگریسته، و دربارهٔ آن‌ها پیام‌رسانی کرده باشد. اما با این وجود

۱. این موضوع را نباید به‌معنای بیان کمبود خرد در زنان به شمار آورد، همان‌گونه که درآن‌سو، منظور از «نماد خرد بودن» مرد را نباید به‌معنی بی‌احساسی او دانست. در مثل مناقشه نیست، و نمی‌توان با دست‌وپای بسته نمادپردازی کرد. دیرزمانی توهین به زن، سبب می‌شود ذهن به‌سوی برداشت‌های منفی رود. لئوناردو چنان‌که جلوتر گفته خواهدشد، گویا به برابری جایگاه زن و مرد باور داشته است و بر اهمیت این موضوع تأکید می‌کند.

نیست‌گرایی با ترازمندی احساس‌وخرد گره خورده است؛ زیرا فرارَویِ برخاسته از آن، فضا و امکانِ از بالانگریستن، و فرصت آمیزش احساس‌وخرد (و هر دوگانهٔ دیگری) را می‌دهد.

جنگجو و گُل

در واکاوی طراحی *نیم‌تنهٔ جنگجوی کهن*، پیام شیر بر سینهٔ جنگجو را، همسو با مفهوم «مسیح در قلب» *شام‌آخر* یافتیم. اما درون‌مایهٔ همسوی دیگری نیز با نقاشی شام‌آخر یافت می‌شود. رزم‌جامهٔ زیبا و پرریزه‌کاری مرد که نشان می‌دهد لئوناردو چه طراح‌مد خوش‌ذوق و زبردستی بوده است؛ آکنده از گل‌ها است. با توجه به ابّهت مردانهٔ جنگجو، این موضوع اندکی غیرعادی است، زیرا مانند آن است که دختربچّه‌ای پدرش را آرایش کرده باشد؛ حتی بر جای گوش جنگجو یک گل دیده می‌شود.

اما گل‌ها بیانگر چه هستند؟ با شناختی که از درون‌مایهٔ *شام‌آخر* داریم، می‌توانیم گل را نماد زنانگی بشماریم. پس می‌بینیم پیوند مفهوم‌های «مسیح در قلب» و «زنانگی و مردانگی» یا «دوگانهٔ هم‌بستهٔ احساس‌وخرد» در این‌جا نیز بازآورده شده‌است. این‌پدیده نشان می‌دهد از دید لئوناردو پیوستگی و ترازمندی احساس‌وخرد تا چه‌اندازه برجسته، و بایسته‌ای است برای رستگاری. در واقع او ستیز میان آن‌دو را بی‌معنی می‌داند.

چنانکه گفته‌شد نباید به این اندیشه ناگزیر در راستای نیست‌گرایی نگریست، و می‌توان آن را آموزه‌ای مستقل در نظر گرفت. اما گذشته‌ازاین، نیست‌گرایی و ترازمندی خرد و احساس برهم اثرگذار هستند.

فرد بر پایهٔ تجربه‌های زندگی به رویکردی نیست‌گرایانه می‌رسد، اما بارها از آن درمی‌گذرد. گاهی احساسی‌منفی به تیرگیِ این باور، سبب روی‌گردانی از آن می‌شود؛ و آن‌جا است که خرد با تکیه بر یادگاهِ چرایی و بایستگی نیست‌گرایی را یادآور می‌گردد. زمانی نیز خرد، نیست‌گرایی را پس می‌زند، اما یادآوری احساس تلخ دشواریِ تاب‌ناآوردنیِ زندگیِ پر از بیداد، و نادرستی همیشگی آن؛ به خرد تلنگر می‌زنَد که هرچه‌هم در این‌دم، نیست‌گرایی نابخردانه بنماید، اما ریشهٔ راستین آن، که همانا رنج‌های‌واقعی است، چشم‌پوشیدنی نیست. بدین‌سان ترازمندی در خرد و احساس ـ به‌مانند اثری که ترازمندی در درست‌نگری دربارهٔ هر دوگانه‌ای دارد ـ، در مورد درک

www.mehrpublication.com

پایدار نیست‌گرایی نیز یاری می‌رساند؛ و ساختار یادگاه را تنظیم و استوار می‌کند.

ستایش خرد با احساس

لئوناردو سیمای خردگرای خویش را در تابلویی دیگر نیز نمایش می‌دهد. نماد چپ‌وراست در تابلوی *ستایش‌مغان* هم به‌کار رفته‌است، و این ما را به گفتار جامانده دربارهٔ نشانه‌گذاری اسب‌ها در آن تابلو بازمی‌گرداند.

به‌سراغ اسب کنارِ اسبِ خیره‌به‌بیننده در سوی‌چپ تابلو می‌رویم. بر پشت آن یک‌دختر و یک پسر سوار شده‌اند، که به‌هم چسبیده‌اند و گویی دو دلداده هستند. دختر دستش را به پشت برده تا گویا سر کودکی که بر پشت مادرش جای‌گرفته‌است نوازش کند؛ کودک و مادر هردو به او می‌نگرند. درست بالای‌سر کودک، در پشت تصویر، زنِ ایزدسان ایستاده‌است. همان‌کسی که با اشاره‌اش به سوی‌چپ، توجه ما را به اسب نگرنده و سه‌گانهٔ یادشده جلب کرده‌بود.

در جلوی دختر مردی که کلاه خود را با دست نگه داشته، انگار برای آن‌که دختر بر پشت او سوار شود خم شده‌است.

اما اشارهٔ دست و نگاه ایزدبانو به‌سوی اسبی‌دیگر در پشت تصویر نشانه رفته

است. تصویر بسیار گنگ است و در نگاه نخست به نظر نمی‌آید نکته‌ای در خود داشته باشد؛ اما اکنون که به زوج بر اسب نگاهی انداختیم بهتر می‌توانیم آن‌چه را در آن پشت می‌گذرد دریابیم.

با دقت فراوان، دختری را می‌بینیم که با گذاشتن پا بر سر پیرمردی که بر زمین نشسته، و به دیوار تکیه داده است، دارد بر پشت اسب سوار می‌شود. یک مرد از پیش، بر پشت آن اسب نشسته است؛ و دختر، وارون دختر و پسرِ سوار بر اسبِ جلوی تصویر، در تَرک اسب قرار خواهدگرفت. لئوناردو برای آن‌که خیالش آسوده باشد که بیننده درخواهد یافت، فرد سوارشونده دختر است؛ به‌گونه‌ای اغراق‌آمیز و کارتونی، موی او را بلند و موج‌دار کشیده‌است. چنین کاری را با انگشت اشارهٔ بزرگ ایزدبانو نیز کرده است.

بنابراین بر پشت یکی از اسب‌ها (جلویی) دختر جلو نشسته است، و بر پشت دیگری (اسب پشتی)، پسر. سرنخ یافتنِ پیام، در پاگذاشتن بر سر پیرمرد است. همان‌گونه که در دیوارنگاره *شامِ آخر* رازگشایی شد، زن، و نیز سمت‌چپ، نماد احساس (یا ایمان، یا شهود، یا حس...)؛ و مرد، و سوی‌راست، نماد خرد است. در این‌جا پاگذاشتن دختر بر سر پیرمرد ـ که یادآور خردورزی است ـ، گویای

www.mehrpublication.com

برنشاندن احساس بر خرد می‌باشد. اما دختر در پشت پسر ـ که نماد خرد به‌شمار می‌رود ـ می‌نشیند. و باز در جلوی تصویر، دو جنس جابه‌جا می‌گردند و دختر جلو می‌نشیند. پس آشکار می‌شود با چرخه‌ای از برتری احساس و خرد نسبت به یکدیگر روبه‌رو هستیم، که منظور از آن می‌باید همان مفهوم ترازکردن این‌دو باشد، که در نقاشی شام‌آخر نیز با اشاره به سمت راست قلب نشان داده‌شد.

مردی که جلوی دخترِ سوار بر اسب خم شده تا گویی اگر خواست پیاده شود از پشت او بهره گیرد، به‌گمان می‌خواهد بگوید نوبت احساس به پایان می‌رسد و باز خرد پیشتازی خواهدنمود. اما هم‌چنین می‌توان چنین برداشت کرد که مرد و پیرمرد دارند به دخترها خدمت می‌کنند[1]؛ خرد در خدمت احساس. خردی که احساس را کنار گذارد، بی‌خردی است؛ اما نیز خرد نباید افسار خود را به دست احساس یا احساساتی‌گری سپارد. گاهی یک‌احساس نسبت به درستی یا نادرستیِ پدیده‌ای، برپایهٔ خرد به وجود می‌آید؛ اما سپس، به‌ویژه چون پشتوانهٔ خرد را دارد و بایسته پنداشته می‌شود، از کنترل خارج می گردد، و باز باید با یاری خرد، به‌اندازه شود. این‌چنین است که می‌بینیم در تابلو رقص احساس‌وخرد خستگی‌ناپذیر ادامه می‌یابد.

گفتنی‌است این توجه فراوان به نمادهای زن و مرد ممکن است از بهاگاوادگیتا نیز ریشه گرفته باشد:

من پدر، مادر، جدّ و موجب بقای این جهان هستم... (۱۷/۹).[2]

این‌که خداوند خود را افزون بر پدر، مادر هم معرفی می‌کند، فرقی اساسی است میان بهاگاوادگیتا، و کتاب‌مقدس و دین‌های‌ابراهیمی؛ و این پدیده ممکن است نگاه داوینچی را به خود کشانده باشد.

مثلّث سیاه

لئوناردو در تابلوی *ستایش‌مغان* زنجیرهٔ بلند دیگری از نشانه‌ها را برجای گذاشته که باز سخن را به موضوع ترازمندی احساس‌وخرد می‌کشاند، و منظور او را روشن‌تر می‌سازد.

۱. کمی جلوتر، دختری که دست را سایه‌بان چشم کرده نیز به‌گونه‌ای خم‌گشته که می‌تواند از کمر مغِ سجده‌کرده برای تکیه‌گاهِ دست بهره‌گیرد.

۲. بهاگاوادگیتا (همان‌گونه‌که هست)، ترجمه و شرح کامل به قلم آ.ج.بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا؛ برگردان فرهاد سیاهپوش، بزرگمهر گل‌بیدی، الهه فرمانی؛ انتشارات دانش‌جاودان؛ تهران ۱۳۷۷؛ ص ۴۴۴

سرنخ را از دو انگشتِ گویی بریدهٔ یک دست در سوی‌راست تابلو می‌توان جست. موضوع زمانی جدّی می‌شود که می‌بینیم، اندکی بالاتر، در راستای‌عمودی آن‌دست، دست دیگری هست که همان دو انگشت، در آن حالتی‌ویژه به خود گرفته‌اند. انگشت‌اشاره، انگشت‌میانی را لمس می‌کند. این دو انگشت همان‌هایی هستند که برای تبرّک‌دادن و *صلیب‌کشیدن* به‌کار می‌روند؛ همان کاری که مسیح نوزاد در همین تابلو با دست کوچکش انجام می‌دهد.

دانستیم صلیب در کارهای داوینچی جدای‌از نمایندگی مفهوم مرگ‌ونیستی، و یا مسیح و نجات‌دهنده؛ نمادی از مفهوم ترازمندی نیز به‌شمار می‌رود. برجستگی معنای ترازمندی در این‌جا دوچندان می‌گردد، زیرا لمس انگشت میانی را نیز می‌توان تأکیدی بر «درمیانه‌بودن» دانست. اما آن‌گاه که از برداشت مفهومی ویژه و تازه از این‌نشانه بازمی‌مانیم، می‌توانیم به آن، به چشم تنها گامی در راه رسیدن

www.mehripublication.com

به نشانهٔاصلی بنگریم. چنین‌است که منظور از «میان» را، نگریستن به میانهٔ تابلو پیش‌چشم می‌آوریم.

با کمی دقت می توان مثلث‌سیاه را در میان سر مریم و مغ تشخیص داد.

درست در میان تابلو، مثلثی‌سیاه دیده می‌شود که سر مریم، و بازو و سر یکی از مغ‌ها در دو سوی آن جای گرفته‌است. در بالای مثلث، پسری به چشم می‌خورد که برگشته و به پشت نگاه می‌کند. پرسش این است که آن‌چیز که در دست گرفته و به تکّه‌ای چوب می‌ماند، چیست؛ و همچنین به چه چیزی می‌نگرد؟

پاسخ پرسش‌نخست، فلوت کریشنا است. کریشنا به هوش‌ربایی از باشندگان *ورینداوان*، روستایی که در آن بزرگ می‌شود، با نواختن فلوتش آوازه دارد.

...او به رنگ ابر تازه‌بارانی است و اندامی دلربا داشته و به هنگامی که فلوت‌زنان گشت می‌زند، بسیار فریبند است (بخشی از سرودهٔ *وینودا تهاکور*).

کریشنا برای *گوپی‌ها* (دخترن گاوچران) فلوت می‌نوازد (۱۸۰۰ ـ ۱۷۹۰)، *گولیرا کانگرا* (هند)

پرترهٔ یک موسیقی‌دان[1] (۱۴۸۷ ـ ۱۴۸۳)

1. Portrait of a Musician

پرترهٔ یک موسیقی‌دان

از آن‌جاکه فلوت کریشنا از شناسه‌های او به‌شمار می‌رود؛ و نیز با توجه به جایگاه کریشنا در نقاشی‌های داوینچی، انتظار می‌رود در تابلویی با موضوع موسیقی، نشانه‌ای از آن فلوت یافت گردد.

در دست آهنگساز قلم‌پری به‌چشم می‌خورد. از آن‌روی‌که یکی از مرغوب‌ترین قلم‌پرها، پر قو بوده‌است، می‌توانیم پرِ در دست او را از آن قو بدانیم. بدین‌سان همانند تابلوی *لدا و قو* اشاره‌ای به مرگ‌ونیستی می‌یابیم.

اما نکتهٔ دیگر این‌که آوند و نی این پر دیده نمی‌شود و گویی در هوا معلّق است. اگر به پایان نرسیدنِ کامل کار این‌تابلو را دلیل ندانیم، «سیاه‌بودن» آوند تنها توضیح برای «در هوا بودن پر» است. درواقع آوندِ پر سیاه بوده، و با جامهٔ مشکی‌رنگ موسیقی‌دان استتار گشته‌است. اما چه معنایی در آن پیدا می‌شود؟

نیِ پر نمادی از نی فلوت است که سیاهی آن به جای سپیدی، همچون مروارید‌های بر گردن چچیلیا در *بانو با یک قاقم*، یادآور سیه‌چردگی کریشنا است. پس نی سیاه، یعنی فلوت کریشنا.

هرچند این تابلو، همان‌گونه که گفته شد، نیمه‌کاره است، و چنان که آشکار می‌باشد، خود پر هیچ پرداختی ندیده‌است. بدین‌ترتیب می‌توان استدلال نمود آوند پر به‌همین‌دلیل کشیده نشده یا محو است. اما از سویی نیمه‌کاره‌بودن، همان‌گونه که در تابلوی *ستایش‌مغان* دیدیم می‌تواند خود ترفندی برای امکان نشانه‌گذاری باشد؛ و از سوی‌دیگر معناپذیری این کاستی، و رسیدن رشتهٔ منطقیِ برآمده از آن به فلوت، خود شوندی برای عمدی‌بودن است.

کلاه

بازگردیم به فلوت تابلوی *ستایش*... . در این‌جا نیز این فلوت، به شوند نزدیکی، با رنگ سیاه (مثلث کانونی) گره خورده‌است. سیاهی افزون بر اشاره به کریشنا، همان مفهوم بنیادی نیستی را می‌رساند[1]. اما اکنون لئوناردو بحث را کمی پیش‌تر می‌برد. پسرِ فلوت‌به‌دست، چرا به پشت سر می‌نگرد؟ سوی نگاه او به چیست؟

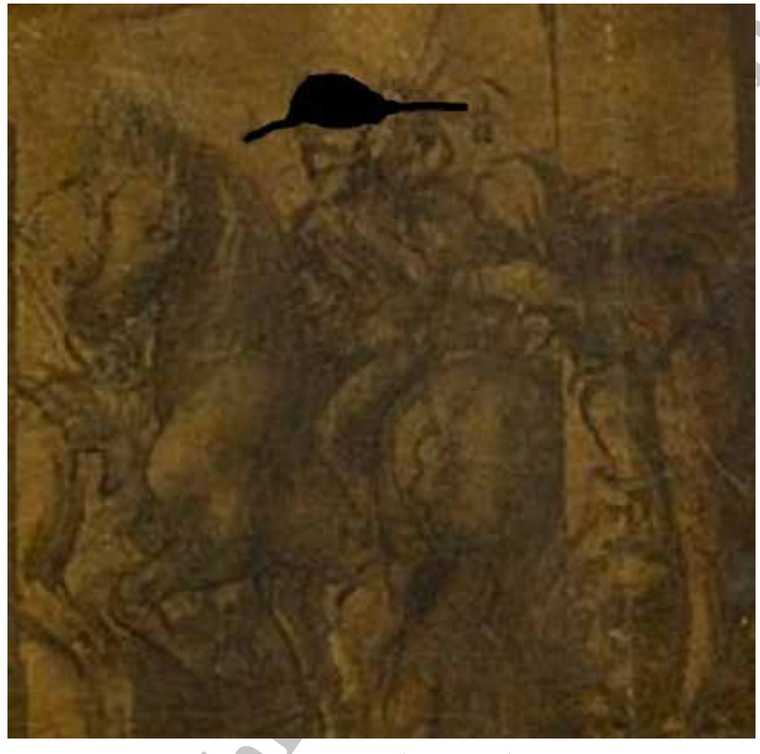
«دختری که با پا گذاشتن بر سر پیرمردِ نشسته‌برزمین، بر ترک اسب سوار می‌شود...» این‌صحنه را که کمی پیش‌تر واکاوی نمودیم، نگاه پسر را به خود کشانده؛ و از این‌جا است که گفتار دربارهٔ ترازمندی خرد و احساس دوباره آغاز می‌شود.

گویا پسر اندکی بهت‌زده است، باید بپرسیم چرا؟ موضوع پیرمرد به‌اندازه‌کافی شگفت است، اما چیز نامعمول دیگری هم به‌چشم می‌خورد: کلاه ناپلئونی‌مانند بسیار بزرگ مرد. بزرگی این کلاه باید پیامی در خود داشته باشد، به‌ویژه‌که در این اثر سه‌کلاه[2] کشیده شده است؛ و می‌دانیم بازآیند، نشانه‌ای از وجود نکته‌ای است.

۱. سیاهی پس‌زمینهٔ تابلوهای پرتره‌موسیقی‌دان (و همچنین جامهٔ او)، و سالوادورموندی و قدیس‌یحیی... ممکن است تنها برای زیبایی و درخشندگی سوژه باشد. اما نیز شاید لئوناردو مفهوم سیاهی را از زمان زاده‌شدن مسیح، که نزدیک به دراز ترین شب‌سال است برداشته، و آن‌را به‌معنی نجات‌بخش‌بودن نیستی گرفته باشد، پیدا است سیاهی، اشاره‌ای به سیه‌چردگی کریشنا هم می‌تواند باشد.

۲. یک کلاه همان است که بر سر مردی است که گویی برای کمک به پیاده‌شدنِ دخترِ سوار بر اسبِ جلویی تابلو خم شده، و آن‌را نگاه داشته تا از سرش نیفتد. دیگری کلاه مرد گوشهٔ راست‌وپایین تابلو است که آن‌را در دست نگه داشته است. کلاه این مرد که جلوتر به شوندی دیگر به آن می‌پردازیم مانند واژن است. این باز نشانه‌ای است از این‌که کلاه بیانگر کاربرد ترازگر حس‌واحساس است نسبت به خرد و شعور.

www.mehrinpublication.com



کلاه کم‌رنگ مرد، با رنگ سیاه بازنمایی شده است.

کاربرد کلاه جلوگیری از تابش آفتاب است. سایه‌بان‌بودن کلاه نیز بازآیندی است از سایه‌بان‌کردن دست، در مورد دختربچه و پیرمرد، که درباره آن گفتیم (پیدا است در این صحنه قرار بوده هوا آفتابی باشد)؛ اما در این‌جا معنایی دیگر دارد، و پیام آن با مثلث سیاه و فلوت پیوند می‌یابد.

در واقع داوینچی با درکارآوردن فلوت، جدای‌از اشارهٔ همیشگی به کریشنا، به تحسین موسیقی می‌پردازد؛ او خود نوازنده بوده است. موسیقی نمادی از حس، احساس، و دریافت‌شهودی است. در تابلوی *پرترهٔ یک موسیقی‌دان* نیز مرد را با آن نگاه خیره‌به‌دور در حال دریافت الهام یا شهود می‌بینیم. لئوناردو این احساس‌شهودی را در برابر پرکاری ذهن جای می‌دهد، و آن را بایسته و سودمند

می‌شمارد[۱]. این گونه‌ای از بیان ترازمندی احساس‌وخرد است. اما همچنین می‌خواهد از برداشتی نادرست جلوگیری نماید، و باز نشان دهد نباید از آن سوی بام افتاد؛ زیرا تاریکی مثلث سیاه، می‌تواند گونه‌ای فهم‌گریزی و دانش‌ستیزی را بنماید. او میان این‌مثلث و کلاه‌بزرگ ـ با رد نگاه پسر فلوت‌به‌دست ـ پلی می‌زند تا نشان دهد، روشنایی آگاهی باید باشد، اما نباید در راه آن گزاف‌روی نمود. آفتاب نماد آگاهی و کلاه ترازگر آن است. پیش‌تر دیدیم مردِ کلاه‌به‌سر نماد خرد (مردانگی) بود، و از آن‌جاکه او جلوتر از دختر بر پشت اسب نشسته است، لحظهٔ پیشتازی خرد را نمایندگی می‌کند. گویا سخن از آگاهی و دانشی (آفتاب) است که خرد بدان نیازمند است[۲]؛ و کلاه در برابر آفتاب، پرهیز از خردی گزاف‌رو است[۳]. سر غیرعادی مغی که در سوی‌چپ مثلث قرارگرفته، بیش‌ازاندازه بزرگ است و گویی باد کرده. اما با دقت بیشتر می‌بینیم سوی‌چپ سرش (از دید خودش) که به مثلث نزدیک است، اندازه‌ای عادی دارد. این نشان می‌دهد معنای مثلث‌سیاه[۴] همان فروکش‌کردن آتش آگاهی و خردورزی، و پرکاری ذهن است. اما همچنین خود مثلث، از سه نقطهٔ ناهمراستا پدید می‌آید، که به‌ویژه با توجه به درون‌مایه تابلو، یعنی سه‌مغ و سه‌ستارهٔ همراستا، به مانند لکه‌های‌سپید گوی‌بلورین در تابلوی *سالوادورموندی*، می‌گوید نجات در کار نیست. پس رهایی‌ورستگاری ارا تنها در **آسایش** *نیست‌گرایی* نمی‌توان جست، و همواره باید از آن به‌سوی روشناییِ آگاهی‌وخرد، یا به گونهٔ ویژه، **خرد** نیست‌گرا، گذر نمود. درکارنبودن نجات در مثلث همچنین حالتی از آسودگی مراقبه‌گون (از آگاهی) را می‌نماید، که در آن فرد به‌دنبال و در تکاپوی چیزی ازجمله درست‌شدن وضعیت (نجات) نیست.

---

۱. نباید فراموش کرد خرد همواره با شهود و احساس همراه است. استدلال بنیاد خرد است، و بی شهود و احساسی که به سوی حکم درست ره نماید و از نتیجه نادرست دور دارد، انجام‌شدنی نیست.

۲. پای خرد بی‌دانش می‌لنگد. اما این دانش تنها از کتاب‌ها به دست نمی‌آید، بلکه روشن‌بینی در تجربه‌ها سرچشمه‌ای برای آن است.

۳. زمینهٔ تاریخی چنین رویکردی، سده‌ها فشار بلندپروازانهٔ اسکولاستیزم است برای تعیین درستی و حقیقت. از همین دست است نگارش متن خردانگیز «درستایش‌دیوانگی» از اراسموس، اندکی پس‌تر؛ همچنین کشیدن تابلوی باکوس (خدای‌شراب)، به دست خود داوینچی.

۴. برداشت دیگری هم برای مثلث‌سیاه برپایهٔ بهاگاوادگیتا می‌توان جست. در این کتاب همواره بر سه‌گونهٔ طبیعت مادی (نیکی، شهوت، و جهل) تأکید می‌شود، اما چنین تعبیری با باقی نمادها همخوانی نمی‌یابد. از همین جمله است، تثلیث مسیحیت.

www.mehrpublication.com

در این تابلوی نسبت‌داده‌شده به لئوناردو (خودنگاره)، نمادهای کلاه، سیاهی، و پر سفید (قو؟) را که تابلوهای *پرتره‌موسیقی‌دان* و *ستایش‌مغان* را پیوند می‌دهد، با هم می‌بینیم.

در ستایش نقاشی

جروم در تابلوی *سنت‌جروم* که در بخش دوم واکاوی کردیم، به طراحی‌ای بر صخره، که در چهارگوشی روشن از آفتاب (مانند بوم) جای گرفته، و گویا خود او کشیده و کلیسای آرمانی‌اش را نشان می‌دهد، آرزومندانه می‌نگرد. بر سردر آن کلیسا مثلثی به‌چشم می‌خورد، که بی‌درنگ به نماد *تثلیث* تعبیر خواهدشد؛ اما در چهارچوب اندیشهٔ لئوناردو، آن‌چنان‌که گفتیم به‌معنی یافت‌نشدن نجات (سه ستارهٔ همراستا) است. اما پیام چیست؟

باید دید کلیسا یا خانهٔ آرمانی لئوناردو چیست؟ نیست‌گرایی؟ آرزومندی جروم داوینچی می‌باید به‌سبب کمبود آب در بیابان باشد؛ آبی که در چشم‌انداز پشت، در دریاچه یا آبگیر سوی‌چپ تابلو دیده می‌شود[1]. پس آیا آن‌چه مورد خواست است هم‌اکنون یافت می‌گردد؟ بیابان ارزش آب را نشان می‌دهد، اما برای دیدن سوی آرزوی جروم باید نگاه را از ریزکاوی بیرون کشیم و فرای چهارچوب بنگریم. نشانه بسیار نزدیک‌تر، و پنهان‌شده در جلوی‌چشم است؛ نقاشی در نقاشی. لئوناردو جروم را نقاش کرده است تا بگوید رهایی‌بخش خود او نقاشی کشیدن است. مثلث سردر کلیسا، به‌ویژه ازآن‌روی که در برابر *تثلیث* قرار می‌گیرد، و به‌گونه‌ای دهن‌کجی به نجاتِ پذیرفته‌شده به‌شمار می‌رود؛ نشان نبود نجات است، و نجات‌دهنده پیشه و کار دلخواه است، آن‌گونه که در تابلوی پرترهٔ *زیبای آهن‌کار* گفته شد. با کار است که می‌توان مدتی را *نبود*، و از جهان اجباری جدا شد. اما حتی به کار دلخواه هم نباید چشم بیجا، و بیش‌ازاندازه داشت (مثلث و نجات‌نابخشی). کار با سختی همراه است و بسیاری گاه‌ها انجامش بسیار خسته‌کننده و تاب‌ناآوردنی می‌گردد. همچنین هیچ کاری بی‌کم‌وکاست با شخصیت و پسند یک فرد سازگار نیست. شاید به همین شوندها است که در بهاگاوادگیتا، سفارش می‌شود، کار بی‌دلبستگی به پی‌داشت، به‌چشم وظیفه و حتی اگر نامساعد است انجام گردد؛ بیان دیگر که با تیزبینی باید دریافت این است که دلخواه‌ترین کار نیز همواره خواستنی نخواهدبود. با چنین دیدگاهی است که روی‌هم‌رفته می‌توان یک کار را با نیش و نوشش به‌گونه‌ای پایدار پذیرفت، و از آن ستونی برای زیست مادی و معنوی ساخت، و با آن به شکوفایی و تازگی هرروزه رسید.

ماهیچه و استخوان برجسته و باریک جروم در کتف‌ها و ترقوه، به سان شنلی

۱. بنگرید به جستار سنت‌جروم در بیابان، در بخش دوم

www.mehrippublication.com

درآمده است که بر جناق سینه، سنجاق شده‌است: جامه‌ای از ماهیچه. نقاشی پیشه‌ای فیزیکی است که ماهیچه‌ها را ـ بیشتر به‌نازکی ـ به‌کار می‌گیرد، و جامهٔ ماهیچه‌ای به‌معنی بی نیازی از جامه‌ای بیرونی است. این یعنی نیاز نداشتن به چیزی بیرونی برای خرسندی، در برابر پیشه و استعداد.

اما با کنار هم نهادن شنل آویخته از شانهٔ چپ و شنل ماهیچه‌ای، به یاد اصطلاح *دوجامه* که در واکاوی تابلوی *جینورا دِ بنچی* بدان پرداختیم، می‌افتیم. در انجیل گفته شد تنها باید یک جامه را برگزید. این جامه یا هویت همانا می‌تواند ذات یگانهٔ یکپارچه با جهان، یا منِ بی‌چهرهٔ نیستی‌سان قلمداد گردد؛ که داوینچی با جدانشدنی بودن ماهیچه‌ها از تن، آن‌را نمادگذاری می‌کند. با این دید شنل پارچه‌ای، پیشهٔ نقاشی است؛ که لایهٔ دومین وجود به‌شمار می‌رود.

در دست راست جروم سنگی است که نشان عادت زاهدانهٔ او، یعنی «بر سینه کوفتنِ» سنگ است. از سویی سنگ، کنایه‌ای از سنگ‌بنای کلیسا (پترس[1]) است، و اما سینه و قلب، چنان‌که می‌دانیم، به‌معنی منجی یا «مسیح در قلب» است. یک برداشت از کوبیدن سنگ بر سینه، ناپذیرفتن مسیح در قلب ازسوی کلیسا است (ضربهٔ‌سنگ)؛ و برداشت دیگر کلیسای نجات‌بخَش (سنگ) شخصی، حسی و درونی (قلب) لئوناردو، یعنی نقاشی. نقاشی برای لئوناردو تنها ابزاری برای پیام‌گویی نیست؛ بلکه درراه‌بودن، نیستی، و نجات بی‌منجی (مثلث) است.

خود طراحیِ در نقاشی هم، بر صخره کشیده شده، که معنای کلیسا یا همان معبد درونی را می‌رساند. آفتابِ بر صخره، بوم چهارگوش نقاشی جروم را پدید آورده‌است؛ این کنایه‌ای است از آکنده‌بودن نقاشی‌های داوینچی از آگاهی. لئوناردو می‌گوید، من هم مانند جروم یک پژوهشگر و اندیشمند هستم. اما از یاد نبریم منظور از این آگاهی می‌تواند، دانستن فوت‌وفن کار نقاشی باشد. برتری قلمو بر قلم را نزد او، می‌توان به همین چشم نگریست. او، نقاشی، فرم و روشی را که در انجام آن چیره‌دست است برای سخن‌گویی برگزیده، بی‌آن‌که ارزشی پایین‌تر از درون‌مایه، بدان دهد.

غرق‌شدن در یک‌کار، به‌مانند بهاکتی‌یوگا که منظور از آن در بهاگاوادگیتا، تمرکز بر عشق کریشنا است، گونه‌ای نیستی است؛ زیرا راهی است برای فراموشی

۱. بنگرید به جستار عیدبشارت، در بخش سوم

و درگیرنشدن با دیگر چیزها؛ اما ازسویی تجربهٔ بودنی برآمده از نبودن است، که با تمرکز پدید می‌آید، و باز دریچه‌ای به جهان و همه‌چیز می‌گشاید.

پس هم شیر نمادی از لئوناردو است و هم *جروم*. شیر، رام و همدم کسی نیست مگر خود نقاش؛ و امضای نام او (لئونه) به شمار می‌رود.

اما همچنین با توجه به نماد دوجامه، باید در نظر داشت شاید به‌گونه‌ای وارون منظور داوینچی نجات‌بخش‌بودن ذات، و نه پیشه و کار باشد. ذات، بودن نیست‌گرا و فراگیر است؛ و جامهٔ ماهیچه‌ای، در واقع یک جامه نیست، بلکه خودِ وجود بی‌پیرایهٔ فرد است. با این دید، مثلث بر کلیسای نقاشیِ در نقاشی، نشان نجات‌نابخش‌بودنِ نقاشی؛ و بر سینه کوفتن سنگ، نمایانگر کارساز نبودنِ حتی پیشهٔ دلخواه است. نگاه آرزومند و ناکام جروم به نقاشی نیز، نمایش دهندهٔ این موضوع است.

مغ چهارم

در سوی‌چپ تابلوی *ستایش‌مغان*، در پایین؛ واپسین نکته در زمینهٔ ترازمندی احساس‌وخرد به‌چشم می‌خورد. آن مردی که به دشواری می‌توان دست‌بی‌تن[1] را به‌سبب نزدیکی، به او نسبت داد؛ سر را کمی پایین انداخته و زیرچشمی زنی را در جلوی تابلو می‌پاید. این‌زن تنها کسی است که درست همچون سه‌مغ زانو زده، مانند آن‌ها رنگ روشن دارد، و گویی یکی از آنان، و مغ چهارم است.[2] دور از ذهن نیست که لئوناردو با ذهن پیشرو و روشنی که دارد، با این‌ایماژ به برابری جایگاه زن‌ومرد اشاره کرده‌باشد؛ همان‌گونه که حواری زن (به گمان، *مریم مجدلیه*) را در *شام‌آخر* هم‌پایهٔ مسیح و در کنار او می‌نشاند. یک پیام همیشگی برخاسته از به‌هم‌پیوستگی زن‌ومرد در نقاشی‌های او، می‌تواند به‌سادگی رویارویی با زن‌ستیزی رایج در میان جامعه‌ای دین‌زده باشد.

۱. بنگرید به جستار آن دست، آن چهره؛ در بخش دوم

۲. سه مغ در ادبیات مسیحی با عنوان سه خردمند نیز شناخته می‌شوند. پس نام تابلو با درون‌مایه‌ای دربارهٔ خرد همخوان است. از سویی ردپایی از خرد مغانه به معنی واقعی کلمه دریافتنی است. جالب آن‌که حافظ گذشته از ستایش خردِ مستِ مغانه، معشوقی (شاهد شعر فارسی) با ظاهر کریشنا دارد: جوانی خوش‌پیکر و سیه‌چرده، با گیسوانی ستودنی.
کریشنای خردسال چنان دلربا است که دختران وریندراوان وادار به نیشگون گرفتن از او می‌شوند. زیبایی چهره، پیکر و رفتار کریشنا زبانزد هندوان است.

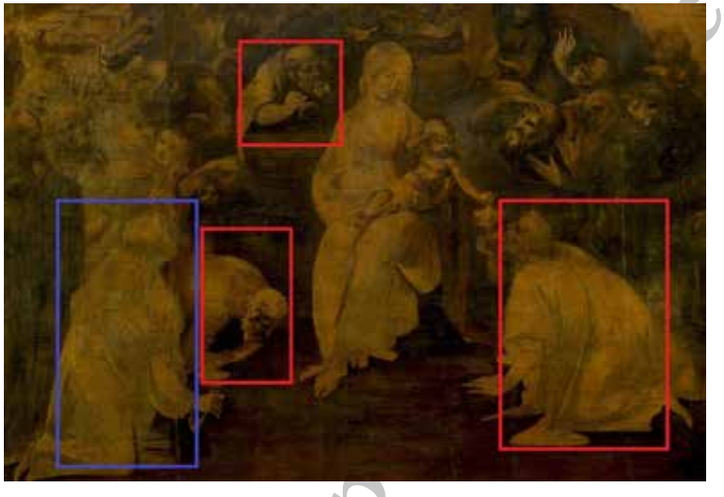
www.nehipublication.com

اما گذشته‌ازاین، با پیش‌چشم‌داشتن معنای خرد و احساس، پیام پیشین درباره ترازمندی تکرار می‌شود. اکنون می‌توانیم نشانهٔ دست اشاره‌کننده به‌بالا را نیز، از آنِ مردِ پاینده بدانیم؛ و به این‌پیام برسیم که زن یا احساس‌وشهود، هم‌اندازه با مرد یا خرد؛ آسمانی، یا به بیان بهتر درست و برحق است. خرد با احساس، و احساس با خرد؛ در جای درست خود قرار خواهد گرفت.

برابری زن و مرد به معنای راستین، خودگامی در این راستا است. جامعه و فرد به هر دو گونهٔ خرد زنانه و مردانه (نه احساس زنانه و خرد مردانه) نیازمند است، و با هرچه‌بیشتر نیروگرفتن زنان در جامعه، خرد و احساس تراز می‌گردد؛ و چه‌بسا سرنوشت شوم بشر دگرگون گشته، و اداره‌کنندگانی ـ در سطح جهانی ـ که نیم آنان زنان هستند (نه مردان هوادار زن، بلکه خود زنان)، درجای نخست، تومار جنگ را درهم پیچند، و صلح و هم‌زیستی پایدار به ارمغان آورند.

در سطح فردی نیز با بالیدن زنانگی و مردانگی هر دو؛ فرد خرد، بینش و رفتاری ترازشده‌تر، و در نتیجه زندگی بهتر خواهد داشت. شاید آگاهی لئوناردو در نگریستن به شرق، دورتر و تا چین نیز رفته، و با مفهوم *یین* و *یانگ* آشنایی داشته است.

تکه‌ای از پارچهٔ جامه زن در دست او به فرم U درآمده‌است (کادر زرد). این می‌تواند نشانی از واژهٔ مرد (uomo) در زبان ایتالیایی باشد. بدین‌سان باز هم نمادهای مرد و زن درهم می‌آمیزند.



با هرچه بیشتر پشت‌دادن به خرد، آن هم خردی ترازشده و برتر، شوندی برای مشروعیت زمامداری پاپ یا پادشاه نمی‌ماند. این خرد است که باید فرمانروایی کند.

این اندیشه‌ای است که داوینچی می‌تواند برای پنهان‌کردن‌اش انگیزه داشته‌باشد.

اما خردگرایی، همان گرایش اومانیست‌ها در *آکادمی افلاطونی*، در عصر رنسانس است. با توجه به این‌که چنین گفتمان‌هایی در آن‌روزگار در پستو نمانده بود؛ آیا باید بپذیریم، محافظه‌کاری بیش‌ازاندازه سبب رازنگاری‌های لئوناردو شده‌است؟ آیا او تنها به‌دنبال دردسر نمی‌گشته، و یا آن‌که دگربودگی‌هایی در ایدهٔ او نسبت به دیدگاه اومانیست‌ها یافت می‌شود؟

پاسخ نخست که بدیهی است جا و فضا، و پسند سفارش‌دهندگان و پشتیبانان مالی هنرمند است. هنگامی‌که سفارش‌دهنده، خودِ کلیسا، یا فردی مذهبی است؛ نمی‌توان به‌روشنی سخن گفت. هرچند ازسویی نشانه‌ها گاهی چنان آشکار هستند که ذهن را به این‌سو می‌برد که شاید داوینچی در دل کلیسا هم‌اندیشانی داشته‌است که او را تشویق هم می‌کرده‌اند (کمی جلوتر به آن می‌پردازیم)؛ و ممکن است او و میکل‌آنژ *اسبان تروایی* در قلب نهاد دین بوده باشند.

www.mehrip publication.com

پاسخ دوم برای چرایی پنهان‌کاری، در شوند نخستی که برای این پدیده گفته شد، یعنی جهان بینی منفی، نهفته است. فراموش نکنیم ایدهٔ نیست‌گرایی ریشه در خاک تلخ ناامیدی دارد، اگرچه میوه‌اش خرد باشد، درحالی که در مورد اومانیست‌ها چنین نیست. همچنین بدبینی نیست‌گرایی از گونهٔ دینی ـ مانند اندیشه و باور *سن‌آگوستین* ـ که جایی برای خوش‌بینی نسبت به جهان آفرینش در فراسو باقی می‌گذارد نیست. برای مخاطب شتاب‌زده ممکن است درک این‌که چگونه از بذر خوش‌ناباوری، به بار خرد و به‌بودگی می‌توان رسید دشوار باشد. تا نطفهٔ سخن بسته می‌شود، انگ بدبینی و ناسپاسی بر پیشانی گوینده خواهدخورد. به‌ویژه در جامعه‌ای هنوز دین‌زده، که در آن باورهایی، بی‌چون‌وچرا پنداشته شده‌اند؛ گفتن این‌که جهان بد است و نجاتی در کار نخواهدبود، چالش‌برانگیز است.

بی‌سویی

افزون بر آن‌چه دربارهٔ سودمندی‌های بالندهٔ نیست‌گرایی گفته‌شد، کاربردهایی دیگر نیز از آن برمی‌خیزد که می‌تواند سبب ناوابستگی بالندگی فرد به دین گشته، و از این روی موجب گردد هوادار آن‌گرایش، ناچار به پنهان‌کاری در بیان اندیشه‌خویش شود.

تهی‌شدن ذهن، به اندیشه‌های واپس‌زده‌شده امکان جریان‌یافتن می‌دهد. ذهن با گونه‌ای میانبرزدن به وضعیتی چون حالت مراقبه (مثلث سیاه)، امکان پردازش این اندیشه‌ها، و یادگیری را می‌یابد.

با پذیرش و حتی خواست **نیستی**، ترس از آن کم می‌شود، وگویی رفته‌رفته فرد برای مرگ آماده می‌گردد.

با پیش‌چشم داشتن تلخی‌ها، فرد در هنگامهٔ دشواری‌ومصیبت؛ آمادگی بیشتری دارد و درهم نمی‌شکند. بی‌سویی گونه‌ای پذیرایی در برابر ناپایداری جهان فراهم می‌آورد.

نیازی نیست به روایتی مثبت‌نگر که می‌گوید باید بدی‌ها را پذیرفت و پیش رفت، تن داد. البته گریزی از پذیرفتن سختی‌ها نیست، و این پذیرش و تاب‌آوری سنجه‌ای برای بلوغ، و ارزیابی منش فرد به‌شمار می‌رود؛ اما نیازی به دوست‌داشتن زندگی هم نمی‌باشد؛ بلکه به‌جای‌آن، می‌توان بی‌سو و گذرنده بود. شاید مثبت‌بودن،

آن اندازه که می‌نماید، رویکردی درست در برابر واقعیت‌های زندگی نباشد. شاد و مثبت‌بودن، ممکن‌است سویه‌ای لذت‌جو و نتیجه‌گرا در روان پدید آورد، بدان‌سان که فرد در هر پدیده و رویدادی به دنبال نکته‌ای مثبت باشد تا رنج خود را فروکش دهد. این‌گونه همواره در تکاپو برای شاد نگه‌داشتن خویش خواهد بود، اما با بی‌سویی این بار اضافی از دوش برداشته می‌شود. بسیاری‌گاه‌ها فرد خود را ناگزیر می‌داند روشن سازد که باید شاد باشد یا غمگین، خوشبخت است یا نه، و آیا جهان خوب است یا بد؟ درحالی‌که می‌تواند بی‌سو و خنثی بوده، ذهن را آسوده گذارد و در لحظه باشد. این پدیده همچنین درباره میل داشتن یا نداشتن به انجام کارها یا برطرف‌کردن نیازها به همین گونه است؛ درحالی‌که می‌توان میل را که همواره می‌خواهد سوژهٔ خود را بیابد (میل به میل[1]) به حال خود رها کرد، و تنها هنگامی که به‌راستی و آشکارا میل به چیزی وجود دارد، در پی آن رفت.

دوراهی های فراوان در زندگی، فرد را ناچار به بی‌سویی و دست‌نزدن به اقدام در بسیاری رویدادها می‌کند. انسان به‌دلیل سرشت دوگانهٔ خوب و بد، همواره در برابر دوراهی مهر و بیزاری قرار می‌گیرد، و داوری درست را دشوار می‌یابد[2]. نیست‌گرایی رفته‌رفته توان بی‌سوبودن و مهار احساس‌های سوزان را، که برای گذر از این دوراهی‌ها بدان نیاز است، فراهم می‌کند.

هر فرد من‌های فراوانی را چون نقاب همراه دارد. این من‌ها هویت‌های مناسب برای رویارویی با رویدادهای گوناگون هستند، اما فرد برخی از آن‌ها را به‌جای هویت‌راستین خویش می‌پندارد، و فرصت را از من‌های دیگرِ سازگار با بزنگاه‌ها می‌گیرد. با بی‌سویی برآمده از نیست‌گرایی، فرد بهتر می‌تواند *بودن*، و من‌بی‌چهرهٔ خویش را لمس نماید، و این‌چنین هویتی منعطف‌تر در برابر رخدادها و دیگران داشته‌باشد، و سبک‌تر زندگی کند.[3]

---

۱. در این زمینه بنگرید به نگرش ژاک لکان

۲. ای آرجونا! یوگی کامل کسی است که در مقایسه با ذات خویش، برابری حقیقی همهٔ موجودات را چه در رنج و چه در شادی آنها مشاهده کند (۳۲/۶). همان، ۳۱۹

۳. یکی از مفهوم‌های کلیدی در بهاگاوادگیتا منیت کاذب است که با من‌نقاب‌های عنوان‌شده در این‌جا همخوان است. در برابر آن، ذات یا آتما جای می‌گیرد که همواره به جای‌گرفتن در آن، که همان حالت نیست‌گونِ سانیاسا یا انقطاع است، سفارش می‌شود. برای خواندن درباره من‌بی‌چهرهٔ‌یگانه بنگرید به دو کتاب از نویسنده:
پویا نیک‌هوش، نامهٔ نماد: پژوهشی بر پیام درونی داستان‌هایی از شاهنامه و جهان‌کهن، نشر مهری، لندن، پاییز ۱۴۰۱
پویا نیک‌هوش، پیام‌کاوی آخشیجی اسطوره و خواب، نشر مهری، لندن، زمستان ۱۴۰۱ (درکتاب پیام‌کاوی...، آخشیج باد، کمابیش مفهوم نماد آب در کتاب پیش‌رو را نشان می‌دهد.)

www.mehripublication.com

نباید فراموش کرد در برابر آن‌چه گفته‌شد، به‌گونه‌ای وارون نیز می‌توان استدلال کرد. در آن سر می‌توان گفت، فرد گرچه از بدی فراوان در جهان آگاه است؛ اما با کنارنهادن دیدگاه منفی‌بین و روی‌آوردن بیشتر به سویهٔ نیک زندگی، به آسان‌تر سپری‌شدن آن کمک می‌کند. ذهن تنها با ساختن روایتی روشن و امیدوارانه از زندگی، می‌تواند دشواری‌ها را تاب آورده و در دام مرگ‌اندیشی و بیدادبینی نیفتد. تأکید بر سویهٔ منفی، سبب دامنه‌دارگشتن رویدادهای منفی می‌گردد و تلخ‌کامی را پایدار می‌کند: «بهتر است به آن‌چه یاد را آزرده، نیندیشید.»

کاربردهای بیان‌شده برای نیست‌گرایی همسان است با سازوکار یک ذهن منفی‌نگر. اما باید میان بی‌سویی و منفی‌بافی فرق گذاشت. با کنارهم گذاردن سویه‌های نیک‌وبد زندگی است که ذهنیت بی‌سو پدید می‌آید؛ هرچند ذهن نیست‌گرا به‌گمان بدی‌ها را بیشتر از خوبی‌ها تجربه کرده‌است.

نباید به نیست‌گرایی تنها به چشم دستگاهی اندیشگانی نگریست. بی‌سویی و نیست‌گرایی همواره در زندگی همگان، به‌شکل عنصری روانی جریان دارد. بسیاری گاه‌ها فرد تنها با یادآوری این‌که روزی می‌میرد؛ به آرامش رسیده و به زندگی عادی ادامه می‌دهد. ازخودگذشتگی نیز گونه‌ای نیستی خویشتن است که با خود آرامش به همراه می‌آورد. بخش برجسته‌ای از شادی یک خانواده به «از خود فرارفتن» و نیست‌گراییِ ناگزیر و ناخودآگاهِ پدر و مادر، برای برآوردن نیازهای فرزندان، گره‌خورده‌است؛ این کار گونه‌ای وارستگی و شادی‌مینوی را در زندگی به جریان می‌اندازد.

اما پیدا است اندیشهٔ نیست‌گرایی، رهایی‌بخشی همگانی نیست؛ بلکه آرامش‌بخش و رهایی‌دهندهٔ بخشی از انسان‌ها است، آن‌هم نه در همهٔ زمان‌ها، به‌گونه‌ای که به کل زیر سایهٔ آن اندیشه قرار گیرند؛ کسانی هستند که دست‌یابی به زندگی دلخواه برای آنان ناممکن شده است. هر اندیشه‌ای بیش یا کم، تبدیل به تنها بخشی از زندگی می‌شود.

رساندن پیام از راه چیستان

اگرچه دریافت پیام در پسِ نقاشی‌های داوینچی کار آسانی نیست، اما برترنشاندن یحیی در کار او آشکار است، و این نمی‌توانسته از دید اهل کلیسا پنهان ماند.

در یک‌مورد این‌آشکارگی سبب شده‌است او را وادارند تا تابلوی *باکرهٔ‌صخره‌ها* را با انجام پیرایشی، یعنی حذف اشارهٔ انگشتِ *ویریل* فرشته، از نو بکشد. روشن‌بودن برترنشانی یحیی به‌اندازه‌ای است که این‌گمان را برمی‌انگیزد که شاید سفارش‌دهندگان او خود گرایش‌های *یوهانیستی* داشته‌اند؛ گواین‌که در تابلوی دوم *باکره‌صخره‌ها*، نیز دوباره یحیی را در جایگاه بالاتر می‌بینیم، انگار زور یحیی‌گرایان درون کلیسا به مخالفان چربیده‌باشد. حتی شاید موضوع نماد آب دانسته‌شده بوده‌است. در تابلوی نخست باکرهٔ‌صخره‌ها، نگاه پایین‌افتادهٔ مریم در واقع به آب کف غار نگران است. در تابلوی دوم، کف غار خشک شده، اما گل‌های شادابی، گویی با نوشیدن آن آب، سربرآورده‌اند؛ این ایماژی از درونی‌شدن حکمت نیست‌گرایی است (کشیده‌شدن آب به درون گل‌ها).

بدین‌سان یا باید بپذیریم داوینچی دچار لغزش در روش پنهان‌کاری خود گشته است، و یا آن‌که در اساس ـ دست‌کم تنها ـ بر آن نبوده که خودسانسوری کند. این‌چنین نشانه‌گذاریِ پنهانی، شوند دیگری می‌یابد.

لئوناردو با طرح چیستان‌ها مخاطب را وامی‌دارد خود با به‌کارگرفتن اندیشه، پیام را در ژرفای ذهن‌وجان خویش پیدا کند. به‌مانند آموزگاری که با هم‌پرسی، درس را پیش می‌برد. او این‌گونه پیوندی مستقیم و بی‌میانجی با مخاطبان هوشمند خویش برقرار می‌سازد.

همچنین از یاد نبریم هنر اصلی داوینچی نقاشی است. سخن‌گفتن از راه تصویر، گرچه به‌نسبتِ پیام، می‌تواند گویاتر و کاراتر باشد؛ اما به‌ویژه با آن‌همه سخن که لئوناردو دارد، کار را دشوار می‌کند. دستگاه نشانه‌ها، روشی درخور برای پیام‌رسانی از راه تصویر است. بدین‌سان لئوناردو با یک تیر دو نشان می‌زند؛ زمان را با پرداختن به کار دلخواه خود، یعنی نقاشی گذرانده، و اندیشه و گرایش پسندآورش را نیز بازمی‌گوید. در این میان نباید فراموش کرد، چیستان‌سازی و نشانه‌پردازی، بی‌گمان خود هنری خواستنی و شورانگیز برای او است.

با فرانگریستن به همهٔ شوندهایی که برای پنهان‌کاری او برشمردیم، به‌نظرمی‌رسد همهٔ آن‌ها هم‌زمان با هم می‌توانند انگیزهٔ برساختن دستگاه بزرگ و پیچیدهٔ نشانه‌نگاری و رازپردازی او باشند.

www.nehripublication.com

باکرهٔصخره‌ها (نسخهٔ نگارخانهٔ ملّی لندن)

در این صحنه دستی از ناکجا حواری را با چاقو تهدید می‌کند. شاید این کنایهٔ‌آشکار به‌عنوان یک شوخی ازسوی لئوناردو، از جانب کلیسا پذیرفته شده باشد.

چیستان برای چیستان

نشانه‌گذاری‌ها و چیستان‌سازی‌های داوینچی به‌راستی درخشان است. گویی او تا اندازه‌ای توانایی منطقی ذهن خویش را، که فرصت و موقعیت نیافته آن‌را در جایگاه یک نظریه‌پرداز در علم از آن بهره برد، در این چهارچوب به‌کار گرفته و نمایش می‌دهد.

سکوتی که پس از نیست‌گرایی بر ذهن سایه افکنده، یا گوشه‌وکنار آن‌را فرا می‌گیرد؛ تا اندازه‌ای با انگیزهٔ شناخت و اندیشه (دربارهٔ جهانی بد) رودررو می‌شود.

نگاهی اندازیم به جهانی که فردی که پندارِ نبودن در آن به او آرامش می‌دهد، می‌بیند (گرچه به‌گمان چنین اندیشه‌هایی برای همگان پدید می‌آیند). این جهانی است که در آن نیکی را پاداشی نیست و برای درست‌کاری باید پادافره دید. دادورزی همواره به آینده‌ای ناروشن سپرده می‌شود؛ و همیشه نسل‌به‌نسل همین‌گونه بوده است. پشتوانه‌ای راستین یافت نمی‌شود و در هر گام گزشی است. باید زیر انگ‌های خوددانا‌پنداران و خوددرست‌انگاران، و داناناباورانِ راستی‌گریز؛ و زیر فشار بیماری، تنگ‌دستی، بلا و ستم دفن گشت. دیگری درگیری است. دانایی، تنهایی؛ و تنهایی نیستی است[1]. از آن‌جاکه هیچ دو نفری به‌راستی یکدیگر را ـ

۱. پذیرش نیستیِ تنهایی ـ البته به‌گونه‌ای گذرا و تکرارشونده، و نه همیشگی ـ به فرد امکان می‌دهد لختی از داوری نادرست وَ خام دیگران دور و آسوده شود.

www.rahiqpublication.com

آن‌گونه که فرد خود را می‌شناسد ـ نمی‌شناسند، همه تا اندازه‌ای در تنهایی‌ونیستی به‌سر می‌برند. باید مُرد، و بدتر از آن با مرگ عزیزان زندگی کرد. آن دانایی که با فرزانگی از پس این‌همه برمی‌آید، می‌داند بسیاری دیگر چنین توانی نخواهند داشت؛ و همین رنج‌دیگران، خود کام را تلخ می‌گرداند. پشت هر دادِ دیر و بیات، که پس از بیداد فراوان، لختی سایه گسترده؛ بیدادی دیگر خوابیده است؛ این خود، همان داد را نیز بدل به بیداد می‌کند.

در دادگاهی که جانداران به‌شوند رنج‌های‌واقعی که برده‌اند در جایگاه دادخواه قرار می‌گیرند، آن‌که محکوم می‌گردد، آزادی است. آزادیِ اراده بوده که رنج‌های افزون بر رنج‌های طبیعی را، با بازگذاردن دست پلیدان تحمیل کرده‌است. پلیدان محکوم هستند، اما آیا پذیرفتنی است همهٔ تقصیر به گردن آنان باشد؟ برای کسی که به وجود هوشمندیِ برترِ کنش‌مند باور دارد؛ تبرئهٔ جهانی که گوشت را دم دندان گربه گذاشته‌است، ناپذیرفتنی است؟ پس حتی دادخواهی نیز بی‌معنی است، و با این کار باز باید زیر بار منّت دیگری، منّت داشتن اختیار رفت. آن‌چه تاکنون جلوی فروپاشی روان انسان را گرفته، امید به جهانی دیگر و به بهشت (و دوزخ برای آزارگران) بوده‌است. تَرَک‌خوردن این باور زلزله‌ای بزرگ در زندگی فرد پدید می‌آورد، به‌گونه‌ای که خواستار نیستی محض می‌گردد. بسیاری گاه‌ها مرور شناخت جهانی که نبودن‌اش بهتر است، برای چنین فردی ناخوشایند می‌شود.

بنابراین شناخت برای داوینچی بیشتر به فعالیت و سرگرمی ذهنی بدل می‌شود. بی‌معنایی جهان سبب روی‌آوردن او به توصیف و به‌کارگیری مکانیزم‌ها می‌گردد. او می‌خواهد روش کار دستگاه بدن را بداند (تازه شاید بیشتر برای بهتر نقاشی‌کشیدن، چنان‌که خود به بایستگی آن در یادداشت‌هایش اشاره می‌کند)؛ دیدن جهان، آن‌چنان که هست. انقلاب واقع‌گرایی در نقاشی و مجسمه‌سازی رنسانس، و طبیعت‌گرایی در علم و هنر، نشان از برون‌گرایی و پندارپرهیزی دارد. داوینچی ماشین‌هایی طراحی می‌کند که همانند دستگاه چیستان‌هایش، چیزی نیستند مگر چرخ‌دنده‌های علیّت. در همهٔ کارهای او گونه‌ای سکوت دربارهٔ معنا به‌چشم می‌خورد. شاید حتی این خود شوندی باشد که از اندیشه‌اش بی‌پرده سخن نگفته و ننوشته، و آن‌را پروبال نداده‌است.

پوچی

در تابلوی *ستایش‌مغان* مردی اندیشناک با روپوش یا ردایی بسیار بزرگ در گوشهٔ چپ‌وپایین ایستاده است. آن‌چه خودنمایی می‌کند این‌است که گویی زیر روپوش خود چیزی پنهان کرده‌است.

با دقت می‌توان جمجمه‌ای را لای بازوی‌راست او تشخیص داد که انگار به هوا می‌نگرد. بنابراین باید آن‌چه را زیر ردا پنهان گشته، اسلکت تنِ جمجمه دانست. اما می‌دانیم به‌راستی جمجمه‌ای درکار نیست، و این تنها خطای دیدی عمدی، ایجادشده به دست لئوناردو است، که در چین پارچه پدید آمده‌است.

کوشش شده با پررنگ‌کردن لکّه‌های سیاه در جای چشم‌ها، بینی و دهان، ایماژ و جای جمجمه آشکار گردد.

www.mehrpublication.com

مرد رداپوش (تصویر چپ)؛ جفت قرینه‌ای او در سوی راست تابلو (تصویر راست)
سیمای ناکام فردی که کنار رداپوش ایستاده، درخور دیدن است (تصویر چپ). او هم به جمجمه می‌نگرد، یا به آن‌چه در زیر ردا پنهان گشته می‌اندیشد.

نگریستن جمجمه به بالا را می‌توان گلایه‌ای از آسمان، به‌دلیل گریزناپذیری مرگ دانست. اما در چهارچوب اندیشگانی داوینچی، معنای بهتر، درستیِ جویاگشتن رستگاری از راه مرگ و نیستی است.

حالت دستان مرد زمینه‌ساز پیدایی برداشتی دیگر است. او گویی بچه‌ای را زیر روپوش در آغوش گرفته‌است. از آن‌روی که سوژهٔ تابلو مسیح **نوزاد** است، این گمان برکشیده می‌شود.

در قرینه و آن‌سوی تابلو، جوان کلاه‌به‌دست به عیسای نوزاد اشاره می‌نماید و

انگار دارد از شخصی بیرون از تابلو پرسش می‌کند. برداشت نخست این است که می‌پرسد: «آیا منجی همین نوزاد است؟» اما از آن‌جاکه همان‌گونه که درمورد چهره شبح‌گون (و دختر و پیرمرد سایه‌بان‌دست) در دو سوی تابلو دیدیم، قرینگی برای لئوناردو ابزاری برای نشانه‌گذاری است؛ و به‌ویژه از آن روی که هر دو به‌مانند هم، ردایی تیره‌وبزرگ بر تن دارند، می‌توان آن‌ها را جفت‌قرینه‌ای یکدیگر به‌شمار آورد. پس اشارهٔ پرسش‌آمیز به نوزاد را، می‌توان در پیوند با مرد رداپوش دانست. این‌چنین جوان کلاه‌به‌دست می‌پرسد: «آیا او (جفت قرینه‌ای) نوزادی را زیر ردا پنهان کرده؟» پیام این برداشت این است که منجیِ نوزادِ راستین این‌جا، زیر ردا است؛که در راستای برداشت نخست، همانا مرگ (جمجمه و اسلکت) و یا نیست‌گرایی است.

نوزادبودن یا تازه‌زاده‌شدنِ منجی می‌تواند اشاره‌ای به تازه‌گردانیِ برآمده از نیست‌گرایی باشد؛ که به‌راستی مسیحایی، زندگی‌بخش، و رهایی‌دهنده است. این‌که یحیی هم‌نامی نداشته پیامی در همین زمینه دارد؛ زیرا نام او تازه و بی‌همتا است[1]، و این تازه‌گردانیِ آب غسل تعمید، یا نیست‌گرایی را می‌رساند.

اما اگر حالت دستانِ مرد را در زیر ردا به‌درستی بینگاریم، به دریافتی دیگر می‌رسیم. مرد در حال اندیشیدن است و بنا بر ایماژ آشنا، او دست‌راست را تکیه‌گاه بازوی‌چپ نموده است. بدین‌سان آرنج دست چپ، خودبه‌خود ردا را به این‌فرم درمی‌آورد، و نیازی نیست چیزی زیر آن پنهان شده‌باشد. این تهی‌بودن به‌معنی پوچی است. دررسیدن مرگ و ربودن آن‌همه رویداد و یاد، که به‌عنوان زندگی می‌شناسیم، بی‌رنگی پوچی را به‌جای رنگ‌های وهم می‌نشاند.

کشاندن ذهن به این‌که بچه‌ای زیر ردا پنهان شده، و سپس رسیدن به این نتیجه که هیچ‌چیز در آن‌جا نیست؛ می‌تواند باز هم کنایه‌ای از درکارنبودن زاده‌شدن منجی به شمار رود. همچنین با کنارزدن ردا و دیدن دستان تهی مرد در فرم اندیشیدن (به جای دیدن یک بچه)، جا دارد این‌صحنه را بیان جایگزینی *اندیشه* و *نوزاد* بشماریم. این‌چنین گفته می‌شود: آن‌که درست **بیندیشد**، **فرزندی** را به این جهان تباه نخواهد آورد. با این دیدگاه، نگاه و سیمای سرزنش‌آلود جفت قرینه‌ای، با همراهی اشارهٔ او به عیسای نوزاد؛ بیانگر این اندیشهٔ مانوی است که نباید با به‌دنیا

۱. بی‌هم‌نامی را بیانگر بی‌همتایی نجات‌دهنده‌بودن نیز می‌توان دانست.

www.mehrpublication.com

آوردن بچه‌ها، به پروبال گرفتن جهان تاریکی کمک کرد، گواین‌که خود لئوناردو هم بچّه‌دار نشد.[1]

چون حاصل آدمی در این شورستان
جز خوردن غصّه نیست تا کَندنِ جان
خرّم دل آن‌که زین جهان زود برفت
و آسوده کسی‌که خود نیامد به جهان[2]

اما شاید خوانشی کم‌تر بدبینانه نیز بتوان داشت. مرد درحال اندیشیدن است، بی‌آن‌که چشم‌داشت به هیچ نتیجه‌ای داشته‌باشد[3]: روی‌آوردن به اندیشه برای اندیشه، و گونه‌ای فرمالیزم. معنا در خودِ همین فرآیندِ اندیشیدن و کندوکاو نهفته است، و این راهی درست برای سپری‌نمودن مدت زندگی است. اما چه گونه اندیشیدنی؟ اندیشهٔ فلسفی و علمی به‌هرروی به یافته‌هایی می‌انجامد و با چیستی جهان سروکار فراوان دارد، اما پی‌داشت اندیشیدن برای گشودن راز چیستان‌ها، به باز شدن گره‌ای می‌ماند که از آغاز نیز چیزی نبوده است مگر همان ریسمان.

پلّکان سنگیِ چشم‌انداز پشت تابلوی *ستایش‌مغان*، به هیچ‌کجا راه نمی‌برد. این‌را می‌توان نمایانگر مفهوم پوچی دانست.

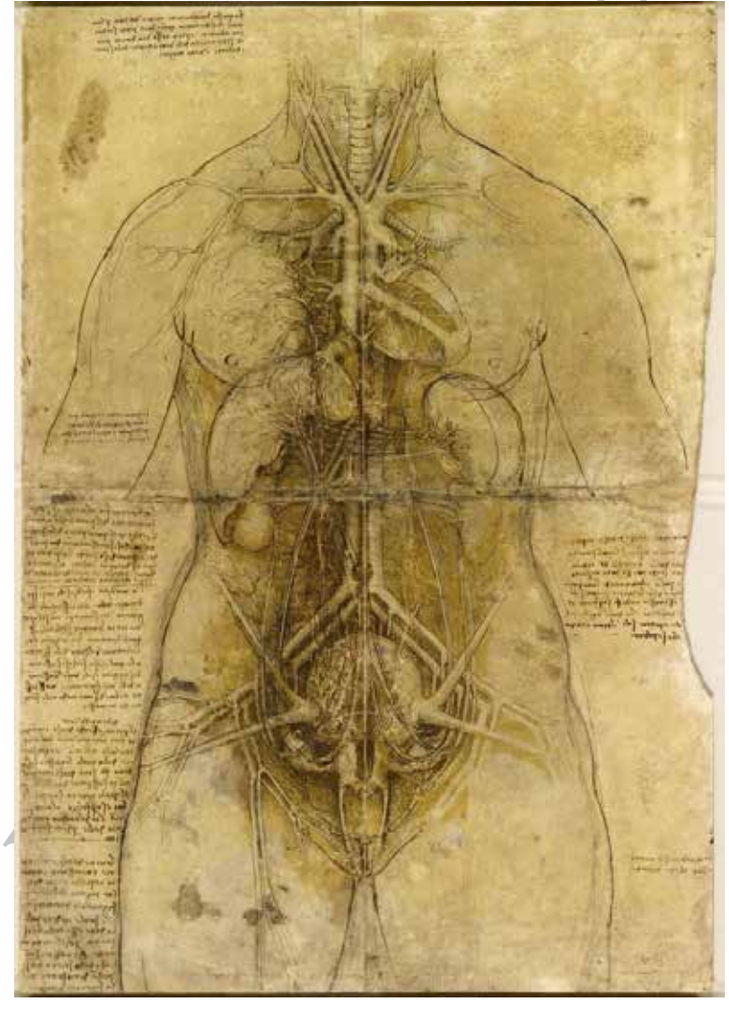
۱. شاید همهٔ این برداشت‌ها در ذهن داوینچی نبوده، و به‌گونه‌ای اتفاقی برخی پیام‌ها قابل پنداشت گشته باشند.

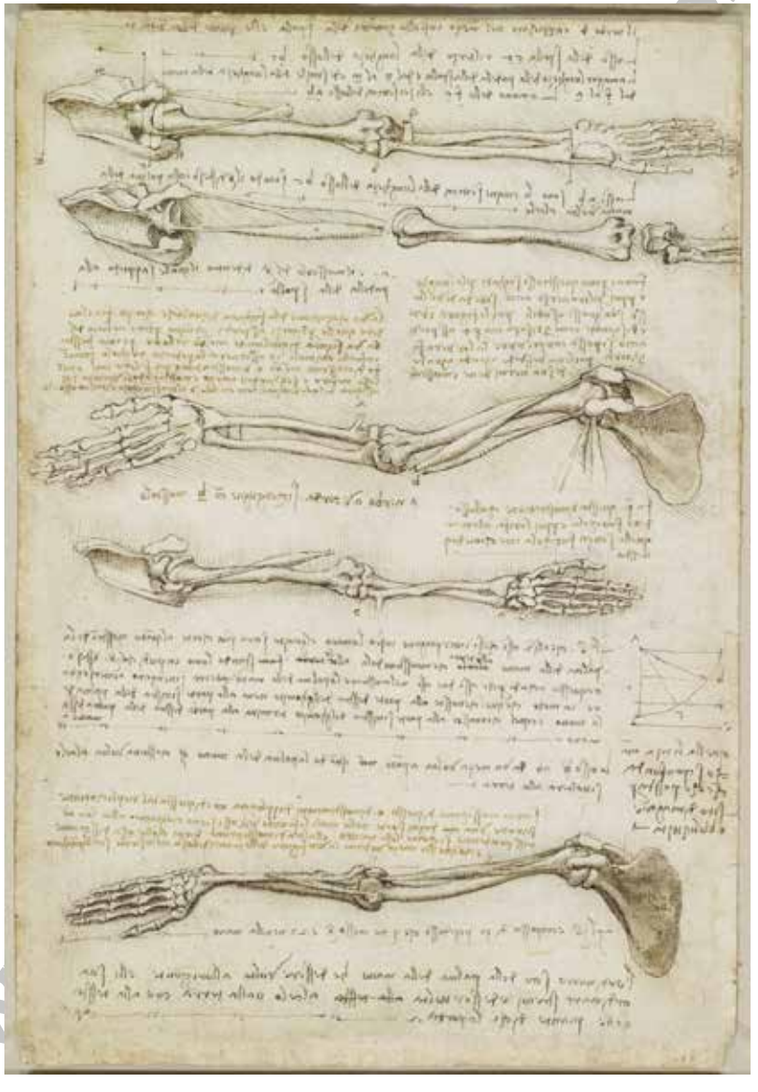
۲. خیام نیشابوری، تصحیح محمدعلی فروغی و قاسم غنی

۳. در بهاگاوادگیتا بارها و بارها به کنارنهادن نتیجه‌گرایی سفارش شده است. به ویژه بنگرید به فصل هجدهم و پایانی آن‌کتاب.

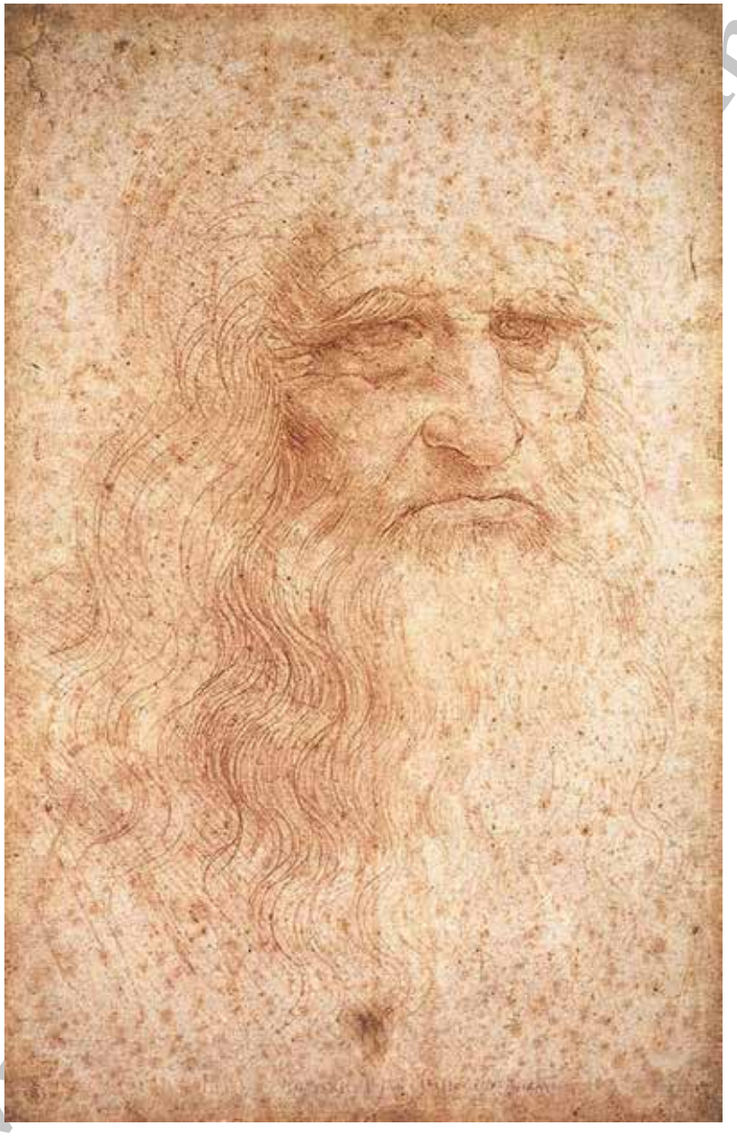
گمان‌می‌رود بسیاری گاه‌ها، خودِ چیستان‌ها برای او برجسته‌تر از پیام پشت آن‌ها باشد؛ چراکه سرگرم‌کننده‌تر، و دور از تلخیِ دورنما و مقصد آن‌ها است. این‌پدیده برای مخاطب او نیز ممکن است رخ دهد.

اما کارایی نیست‌گرایی در گوشه‌گوشهٔ زندگی چنان بالا است، و داروی بی‌رنگِ نیستی به‌اندازه‌ای درمان‌بخش یا دست‌کم کمک‌کننده است؛ که در فرجام، هرگز نمی‌توان آن‌را تنها بهانه‌ای برای بازیِ «اگر گفتی...؟» دانست.





اختراع‌های بازسازی شدهٔ داوینچی، موزهٔ *لئوناردو* در زادگاهش وینچی



پرتره یک مرد با گچ قرمز، خودنگاهٔ لئوناردو داوینچی (۱۵۱۲)

کتاب‌نامه

ریجارد مولبرگر، لئوناردو چگونه لئوناردو شد؟، برگردان مژگان رضانیا، نشر نی، تهران ۱۳۸۷

کتاب مقدّس: عهدعتیق و عهد جدید؛ برگردان فاضل‌خان همدانی، ویلیام گِلِن، هِنری مَرتِن؛ انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۱

لئوناردو داوینچی، قصه‌ها و افسانه‌ها، برگردان لیلی گلستان (گردآوری برونو ناردینی)، نشر ثالث، تهران ۱۳۹۶

بهاگاوادگیتا (همان‌گونه که هست)، ترجمه و شرح کامل به قلم آ.چ.بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا؛ برگردان فرهاد سیاهپوش، بزرگمهر گل‌بیدی، الهه فرمانی؛ انتشارات دانش‌جاودان؛ تهران ۱۳۷۷

شریماد بهاگاواتام، جزءاول «آفرینش»، جلد یکم، کریشنا ـ دوایپایانا ویاسا، The Bhaktivedanta Book Trust، 1390

شریماد بهاگاواتام، جزء اول «آفرینش»، جلد دوم، کریشنا ـ دوایپایانا ویاسا، The Bhaktivedanta Book Trust، 1394

جان پینت سنت، اساطیر یونان، برگردان محمدحسین باجلان فرخی، انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۰

www.nehrpublication.com

ورونیکا ایونس، اساطیر هند، برگردان محمدحسین باجلان فرّخی، انتشارات اساطیر، تهران ۱۴۰۰
کارل گوستاو یونگ، تحلیل رؤیا (جلد۲)، برگردان آزاده شکوهی، شرکت نشر نقد افکار، تهران ۱۳۹۱
کارن اُسمَن، رنسانس ایتالیا، برگردان مهدی حقیقت‌خواه، انتشارات ققنوس، تهران ۱۴۰۱
جیمز آ.کوریک، رنسانس، برگردان آزیتا یاسائی، انتشارات ققنوس، تهران ۱۳۸۰

Pascal cotte, Lumière on the MONA LISA (Hiddan portraits, Multispectral Studies), Vinci Editions

سپیدی این صفحه برای توست...

www.mehripublication.com
www.mehripublication.com

MEHRI PUBLICATION

Research, Art * 83

Da Vinci's Message

Pouya Nickhoush

British Library Cataloguing Publication Data:
A catalogue record for this book is available from the British Library | ISBN: 978-1-915620-06-4|
| First Published Spring 2023 | 154 Pages |
| Printed in the United Kingdom|

| Edit, Book & Cover Design: Mehri Studio|

Copyright © Pouya Nickhoush, 2023.
© Mehri Publication Ltd. \ London, 2023.
All rights reserved.

No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system without the prior written permission of Mehri Publication.

www.mehripublication.com
info@mehripublication.com

نـــــشـــــر مـــــهـــــری

از مجموعه تاریخ، پژوهش، نقد و نظر منتشرکرده است:

گفت‌وشنود ● محمدعلی سجادی
کنشگری اقتصادی: سرمایه‌گذاری و مصرف‌گری هدف‌مند مردمی ● پویا نیک‌هوش
پیام‌کاوی آخشیجی اسطوره و خواب ● پویا نیک‌هوش
فرشتهٔ فریب: سهمی در شیطان شناسی معاصر ● مهدی استعدادی‌شاد
نامه نماد (پژوهشی بر پیام درونی داستان‌هایی از شاهنامه و جهان کهن) ● پویا نیک‌هوش
بخت سرکش ایرج (نقد ادبی بر رمان‌های فریدون سه پسر داشت، سمفونی مردگان، سال بلوا، پیکر فرهاد، ذوب‌شده، تماماً مخصوص، و نام تمام مردگان یحیاست) ● شهرام امیرپور سرچشمه
شاعران و پاسخ زمانه: جُستارهایی در زمینهٔ نقد ● مهدی استعدادی‌شاد
تشیّع و قدرت در ایران ● بهزاد کشاورزی
گشتی در دیار ترنّم: تحلیلی از سرگذشت و سیر پر چالش موسیقیِ آیینیِ ایران ــ ● احمد کاظمی موسوی
جرج اورول؛ خط فکری و مشی سیاسی ــ ● امیرحسین حدادی
زنان چگونه می‌توانند دنیا را نجات دهند؟ (با نگاهی بر پدیده تغییر اقلیم) ● پردیس گودرزیان
مقدمه‌ای بر روش کار با اقلیت‌های جنسی و جنسیتی (راهنمای روان‌شناسان، روان‌درمانگران، مشاوران و متخصصان بهداشت و سلامت روان) ● محمدرسول یادگارفرد
تاریخ فلسفه ایران: بازشناخت و پی‌ریزی اندیشه دیالکتیکی ایرانیان باستان در ساختار اجتماعی مدرن ایران آینده ● امان بیداربخت
فرهنگ محیط زیست با محوریت تغییر اقلیم ● پردیس گودرزیان
کتاب سنج ششم (نقد و بررسی کتاب) ● رضا اغنمی
عهد قاجار و سودای فرهنگ ● عباس امانت
کاوش‌های خرد نقاد ــ ● کورش نوابی
تشکل‌های زنانه جهادی از القاعده تا داعش ● محمد ابو رمان، حسن ابو هنیه؛ مترجم: آزاده گریوانی
طنازی‌های عبید ● س. سیفی
حکم دادگاه میکونوس ● پرویز دستمالچی
ریگ آمو (ایرانیان وُ ترکان ماوراءالنهر از اسلام تا حملهٔ مغول) ● عباس جوادی
دمکراسی‌های مدرن (دمکراسی ــ پارلمان ــ حقوق بشر) ● پرویز دستمالچی
از مرز تا مرز (پژوهشی جامع در باب هویت قومی در ایران) ● کامیل احمدی
طنز در ادبیات داستانی ایران در تبعید ● اسد سیف

www.mehripublication.com

Da Vinci's Message

Pouya Nickhoush

www.mehripublication.com

Mehri Publication founded in 2012 in England. Mehri is a publishing house that aims to support writers, translators and artists to publish their works, in particular, the ones who are not allowed to publish their books in their own countries because of the censorship. It publishes books in Persian, English, Arabic, and other languages in the UK, divided in different categories such as Novel, Classic Literature, Poetry, Essay, Memoir, Translation Literature, Persian Humour, Art, Research and History, and Children book.

در نقاشی روی جلد می‌بینیم مسیح خردسال می‌خواهد بر پشت بره سوار شود، و مریم که به‌گونه‌ای نامتعارف بر پای مادرش حنا نشسته، او را از این کار باز می‌دارد؛ و گویی می‌خواهد کودک را بلند کند و در آغوش خود نگاه دارد. همهٔ این‌ها دارای پیام‌هایی سرشته از منطق، و در پیوند با متن‌های کهن دینی است؛ که اندیشهٔ محوری داوینچی را بازگو می‌کند. با رمزگشایی از این نشانه‌ها درمی‌یابیم لئوناردو برپایهٔ پژوهش و خوانشِ کلامی ویژه‌ای، به‌راستی در جایگاه یک اندیشمند می‌ایستد. این کتابی است دربارهٔ راز پشت لبخند مونالیزا.

ISBN: 978-1-915620-06-4
9 781915 620064
£15.00 | €17.00
www.mehripublication.com