پیشگفتار مترجم

از آن روی که نظریه روانکاوی زیگموند فروید بسیار گسترده و کشف و درک فراخنای آن نیازمند پژوهش و مداقه بسیار است، راقم این سطور بر خود می‌داند که تنها به اشاره به مباحثی همسنگ با اصل موضوع این کتاب از میان دیدگاه‌های مختلف او بسنده کند.

نخست فروید در بخش اول به مبحث واپسزدگی (repression) یا سرکوب می‌پردازد که به عنوان یکی از سازوکارهای دفاعی انسان بشمار می‌رود: برای کنار آمدن با اضطراب که در عین حال دردناک است من (ego)باید چند نوع واکنش دفاعی را پرورش دهد که مهم‌ترین آنها واپسزدگی است.

در واپسزدگی، من انرژی خود را بسیج می‌کند و افکار ناخوش‌آیند را بر نهاد (id) می‌راند. خاطره‌ای ناخوش‌آیند یحتمل آنجا می‌ماند.

در بخش دیگر فروید به مسئله والایش (Sublimation)غرایض سرکوب شده می‌پردازد که در روانکاوی به معنای ارضاء تکانه‌ای(۱) است که هدف آن حفظ شده، اما موضوع آن از صورت قابل اعتراض از دیدگاه اجتماعی به صورت موضوعی با ارزش والا تبدیل شده است.

فروید در این کتاب به بحث در خصوص رؤیای کودکی لئوناردو داوینچی می‌پردازد، رؤیایی که به زعم او کلید شناخت لئوناردو و آثار او را به دست می‌دهد. در این رؤیا لئوناردو سوار بر بال خیال و در دورانی که فاصله او از حیث زمانی با دوران کودکی‌اش محل تأمل است، به طرح مسئله‌ای می‌پردازد که فروید روانکاو آن را نمونه‌ای ژرف برای تحقیق می‌داند و همچنین روانکاو را قادر می‌سازد تا در فحوای آن بستری مناسب برای تحلیل روانکاوانه بیابد.

فروید در ابتدا می‌کوشد تا با طرح رؤیای کرکس لئوناردو به ژرفنای افکار او دست یابد تا بتواند به بررسی اتهاماتی که برخی از همعصرانش به وی نسبت داده‌اند بپردازد. او شکل‌گیری این رؤیا را وامدار موارد مختلفی می‌داند. گذران دوران کودکی بدون حضور پدر و با مادری فقیر و محجور، مادری که با بوسه‌های آتشین خود پسر را در جای همسر از دست رفته خویش نهاد، موجب شد تا افکار و رفتارهای شهوانی در کودک زودهنگام آهنگ فعالیت ساز کنند و از آن روی که رشد همزمان افکار شهوانی و رشد اندامی صورت نپذیرفت کودک ناچار شد تا آن را والایش کند، از نیروی عظیم آن در خلق آثار هنری بی‌شماری بهره گیرد، آثاری که در عین هنری بودنشان از افکار ناهوشیار خالقشان نیز بهره‌ور بودند که تنها دید روانکاوانه فروید را بدان راه بود.

آثار برجسته‌ای همچون مونالیزا که در طول سالهای متمادی توجه همگان را یحتمل تنها بجهت عناصر و جلوه‌های هنریش برانگیخته است، زین پس نه تنها به سبب اعجاب و زیبایی هنریش مورد تحسین واقع شد، که در عین حال از آن رو که مبین حالت روحی و روانی خالق خود بود، بیش از پیش روشن‌نگران و هنردوستان را مفتون خود ساخت.

بی‌راه نیست اگر در این‌جا به طرح مطلبی بپردازم؛ تحلیل سترگ فروید از سازوکار و شکل‌گیری رشد روانی لئوناردو نه تنها پرده پرابهام را از رخ آثار جاودان لئوناردو برمی‌تاباند، که در عین حال توجه هر ژرف‌اندیش و نهان‌کاوی را معطوف به سلوک روانی و حیات جان‌کاه هنرمند می‌سازد که در راه خلق آثاری چنین اعجاب‌انگیز از دالان هزارتوی استحاله‌ها، سرکوب‌ها و والایش‌ها گذر کرده است و از این ره‌گذر (با خلق آثار هنری) با بیانی دیریاب، اما دل‌انگیز به آشکارساختن احساسات و عواطف درونی خود پرداخته است.

جای شگفتی نیست که فردی که در اوان کودکی از نعمت پدر برخوردار نبوده و با گذران چنین دورانی شالوده و بنیادهای فکری آتی خود را ریخته، به خلق چنین آثاری دست یازد.

حضرت مولانا می‌فرماید:

سینه خواهم شرحه‌شرحه از فراق

تا بگویم شرح درد اشتیاق

بسا لئوناردو این سینه را در بوم نقاشی خود بازیافت.
اما طرفه آنکه در پس پشت این تحلیل‌ها خود تحلیل‌گراست که با خلق این اثر مجالی برای تحلیل خود نیز بدست داده است. می‌دانیم که پدر فروید در سن چهل سالگی با مادرش که در آن زمان در عنفوان جوانی بود و تنها بیست سال داشت پیمان اقتران بست. هنگامی که فروید متولد شد برادر بزرگ او که از همسر قبلی پدرش بود، پسری یک ساله داشت. از آنجایی که شغل پدر مشارکت تمامی اعضای خانواده را طلب می‌کرد امیلی مادر فروید را نیز درگیر ساخته بود، لذا زیگموند خردسال را به یک دایه سپردند، بنابراین مادر و دایه‌اش هر دو برای او نقش مادری را ایفا می‌کردند. نخستین‌باری که فروید با مرگ روبرو شد دو سال بیش نداشت که برادر نه ماهه‌اش را از دست داد. پرواضح است که مشاهده مرگ عضوی از خانواده در صغر سن چه اثر جانکاهی را می‌تواند در طفل دوساله بگذارد و این رویداد موجب هراسی ماندگار از فراق و مرگ مادر نیز گردید که تا بزرگ‌سالی نیز ادامه یافت. فروید نورچشمی بی‌رقیب برای مادر بود در هنگام تولد فروید زنی روستایی به مادر وی گفته بود که شما مرد بزرگی

را به دنیا خواهید آورد. فروید نیز به مادر خود بسیار عشق می‌ورزید وی در جایی می‌نویسد: «مردی که محبوب بی‌چون و چرای مادرش باشد در زندگی خود را سرداری فاتح می‌پندارد و این اعتماد به موفقیت، یحتمل منتج به موفقیتی حقیقی خواهد گردید».

بر این اساس هنگامی که فروید در مقام روانکاو و تحلیل‌گر دست به تحلیل و تفسیر می‌زند می‌کوشد تا به زعم خود پرده از حقایق مستور در پس رویدادها و وقایع بردارد، در ابتدا افقی تازه برای خواننده به ارمغان می‌آورد و گویی وی را از سنگلاخی به صراط مستقیم و راه صواب رهنمون می‌شود. در جایی پدیده‌ای غامض را چنان تبین می‌کند که جای هر شبهه‌ای را در دم از میان می‌برد و در مقام دیگر بسا مواردی را چنان تفسیر می‌کند که به دیده نخست به چنان شرح و بستی نیازمند نمی‌باشند. رفته‌رفته خواننده خود را در درک اصلی وقایع و کشف ارتباط‌های بین آنها به تمامه وامدار این تحلیل‌گر می‌یابد. این دست تحلیل‌ها در بسیاری از موارد (البته نه تمامی آنها) قادر به حصول غایتی که در پی آن هستند، می‌باشند، به دیگر سخن به یمن وجود تحلیل‌گران، بسیاری از مشکلات و موانع در جهت درک مسائل سهل گشته‌اند. اما در پس پشت این تحلیل‌ها می‌توان به آئینه تمام نمای خود تحلیل‌گر نیز دست یافت. بنابراین هنگامی که

شخصیتی برجسته به تحلیل فردی از سنخ خود از حیث شهرت می‌پردازد، خواننده نه تحلیلی یک‌جانبه، که تحلیلی دوسویه را در پیش روی دارد، نخست آنکه خود نویسنده بدان دست یازیده است و دیگر آنکه بر هر خواننده تیزبین است که بمدد تحلیل موجود به ژرفنای اندیشه‌ی تحلیل‌گر دست یابد.

یحتمل در ابتدا نتوان ردی از افکار وی را در این اثر جست، ولی بموازات پیشروی خواننده در متن بسا بیشتر و شفاف‌تر رنگ بوی افکار وی را در ورای عقاید لئوناردو می‌توان دریافت.

در این مورد اخیر نه بوضوح که به مدد غور و مداقه، می‌توان ارتباط‌های بس پیچیده را در فحوای کلام فروید خاصه زمانی که از مشهودات و مندرجات تاریخی در مورد لئوناردو گذر کرده پا به عرصه هزارتوی تحلیل‌ها و تفسیرهای خود از این پدیدارها می‌گذارد، مشاهده کرد. آنجا که در عین ناباوری خواننده را در برزخی رها می‌کند که برآورد نتیجه‌گیری‌های خویش از یک سلسله پدیدارهای بسا قابل انتظار و محتمل در زندگی هنرمندی این چنین است، یحتمل پرده بر رخسار حقیقتی می‌افکند که بایسته است ریشه‌هایش را در خود فروید جستجو کرد.

به زعم راقم این سطور از سلوک فروید چنین برمی‌آید که وجود غرابت‌های بسیاری را می‌توان بین فروید کودک و لئوناردو خردسال محتمل

انگاشت. آنجا که فروید نقاشی مونالیزا را تجسم لئوناردو از مادرش می‌پندارد نشان از این دیدگاه فروید در خود دارد که اثری بزرگ را نمی‌توان خلق کرد مگر وجود عشق مادری در جزء جزء آن متشعشع باشد، به دیگر سخن هر شاهکار هنری غزل عشق مادریِ صانعِ خود را زمه زمه می‌کند.

پدرام راستی
زمستان هزار و سیصد و هشتاد و پنج خورشیدی
- تهران

فصل اول

وقتی که تحقیق روانکاوی، که معمولاً با ضعف‌های بشری سروکار دارد، به بررسی شخصیت‌های برجسته انسانی می‌پردازد، انگیزه‌اش همان انگیزه‌هایی نیست که مردم عادی به آن نسبت می‌دهند. یعنی نمی‌کوشد «چهره‌های تابناک را تیره و تار کند و از اوج فلک به حضیض ذلت بکشاند» و از اینکه فاصله میان کمال افراد بزرگ و نقص امور پیش پاافتاده را از میان بردارد احساس خرسندی نمی‌کند، ولی البته از این حقیقت هم نمی‌تواند چشم‌پوشی کند که تنها اموری شایسته فهمیدن‌اند که از طریق چنین افرادی درک شوند و همچنین بر این اعتقاد است که هیچ فردی آنقدر مهم و بزرگ نیست که از اینکه تابع قوانینی شود که یکسان بر اعمال عادی و غیرعادی حاکمند شرمزده گردد.

لئوناردو داوینچی (۱۵۱۹ـ۱۴۵۲) را حتی همعصرانش نیز بعنوان یکی از بزرگترین مردان عصر رنسانس ایتالیا مورد تحسین و تمجید قرار داده‌اند، حتی در زمان خودش هم به همان اندازه اسرارآمیز به نظر می‌رسید که حال به نظر ما می‌رسد. یک نابغه تمام‌عیار، کسی که تنها می‌توان در مورد ماهیتش حدس زد ولی هرگز

نمی‌توان به عمق آن رسید.(۲)«او مهمترین و سرنوشت‌سازترین تأثیر را در مقام یک هنرمند بر زمانه خویش گذاشت اینک بر ماست که عظمت او را بعنوان یک طبیعت‌شناس که با وجود هنرمند نیز عجین شده بود، بشناسیم. اگرچه او شاهکارهای هنری در زمینه نقاشی از خود به جای گذاشت در حالیکه یافته‌های علمی او همچنان منتشر نشده و بلااستفاده باقی مانده ولی در وجود او پژوهنده جستجوگر هرگز هنرمند خلاق را رها نساخت. اغلب این جستجوها و پژوهشها به او صدمه زده و یحتمل در آخر به کلی این هنرمند را سرکوب کرده است. برطبق گفته وازاری(۳): لئوناردو در واپسین ساعات زندگانی خویش، خود را به جهت توهین به بشریت و خداوند برای قصور در وظیفه‌اش نسبت به هنرش سرزنش می‌کند.(۴) حتی اگر هم داستان وازاری فاقد هرگونه احتمالی باشد و از سنخ همان افسانه‌هایی باشد که در زمان خود لئوناردو تحت عنوان استاد اسرارآمیز شکل گرفته است، با این وجود مهر تأییدی بر قضاوت آن مردم و آن زمان است. چه چیزی قدرت درک شخصیت لئوناردو را از هم‌عصران او می‌گرفت؟ به طور حتم آن چیز استعداد و دانش همه جانبه او نبوده که او را قادر می‌ساخت خود را در مقام چنگ‌نوازی که چنگش را هم خودش اختراع کرده بود به پیشگاه دوک میلان لودویکو اسفورتسا(۵) معروف به ایل مورو (= مغربی) معرفی می‌کند و یا

استعدادی که او را قادر می‌ساخت تا در نامه‌ای شگفت‌انگیز به همان شخص به تمجید از خود به جهت توانایی‌هایش بعنوان مهندس ساختمان و مهندس نظامی بپردازد. چه در دوره رنسانس امتزاجی از استعدادهای مختلف در یک شخص، غریب نبود؛ و لئوناردو هم بشخصه نمونه‌ای بسیار موفق از یک چنین فردی بود. البته متعلق به آن دسته از افراد خوش‌مشربی هم نبود که ظاهر زیبایی هم ندارند و یا افرادی که هیچ ارزشی برای زندگی ظاهری خود قائل نیستند و یا کسانی که در لحظات تلخ و ملال‌آور از ارتباط با افراد دیگر روی‌گردان هستند. برعکس، او فردی بلندقامت با اندامی متناسب، دارای رخساری زیبا و قدرت جسمانی زیادی بود؛ افسونگر در رفتار، استادی سخنور و شخصی بشاش و با محبت در ارتباط با دیگران بود. زیبایی اشیاء موجود در اطراف خود را دوست می‌داشت؛ تعلق خاطری به پوشیدن لباسهای زیبا داشت و هرگونه رفتار و سلوک نیکی را مورد ستایش قرار می‌داد. در رساله‌ای(۶) که درباره هنر نقاشی نوشته در عبارتی بسیار مهم هنر نقاشی را با دیگر هنرها مقایسه می‌کند و در نهایت به مشکلات کار مجسمه‌ساز می‌پردازد: «حال صورتش یکسره با غبار مرمر پوشیده شده، بنابراین گویی بر پشتش برف باریده و خانه‌اش مملو از خاک و تراشه‌های سنگ است ولی وضعیت یک نقاش کاملاً با آن متفاوت است، چه نقاش با

ظرافت لباس می‌پوشد و در کمال راحتی بر پشت کار خود می‌نشیند؛ و به آرامی قلم در رنگ‌های زیبا می‌زند. فاخرترین جامگان را که مایل است دربر می‌کند و خانه‌اش در نهایت تمیزی پوشیده از تابلوهای زیباست. اغلب هم صحبتی دارد، به موسیقی گوش می‌دهد و پاره‌ای اوقات چه بسا کسی برای او داستان بخواند و به این همه با اشتیاق و بدون اختلال حاصل از ضربه‌های چکش گوش فرا دهد.»

یحتمل تصویر لئوناردوی شاد و بشاش تنها در دوره اول و طولانی‌تر زندگی این استاد صادق است. زآن پس، هنگامی سقوط لودویکو اسفورتسا(۷) او را ناچار به ترک میلان می‌کند، جائیکه حوزه فعالیت و مقام و موقعیتش مسلم بود، منجر به زندگی ناموفق و بی‌ثباتی تا آخرین لحظه پناهندگی‌اش در فرانسه می‌شود، محتمل است که اینهمه موجب کم‌رنگ شدن شخصیت درخشان او و پدیدارشدن بعضی از خصوصیات نابهنجار در وی می‌شود. تغییر علاقه‌اش از هنر به علم، که به فراخور افزایش سن او نیز افزایش می‌یافت، باید عامل مؤثری در ایجاد فاصله بین او و هم‌عصرانش بوده باشد. در نظر آنان، تمامی تلاش‌هایش به جای آنکه بتوانند با جدیت به سفارشات بپردازند و یحتمل به مانند هم‌شاگردی سابقش، پروجینو(۸)، ثروتمند گردد، صرف وقتی بیهوده بیش نبود، و هم‌عصرانش آن را تلاشی

بوالهوسانه انگاشتند، که حتی موجب شد تردید کنند که «جادو»(۹) شده است. ما که او را از طرح‌های نقاشی‌هایش می‌شناسیم شناخت بهتری از او داریم. در آن زمانی که اقتدار کلیسا رفته‌رفته جای خود را به اقتدار فرهنگ باستانی می‌داد که تنها تحقیقات نظری را ارج می‌نهادند، او که شخص پیشگام و یا به تعبیری بهتر رقیبی ارزشمند و بزرگ برای بیکن(۱۰) و کپرنیک، بود ناچار کنار گذاشته شد. هنگامی که او جسد انسان و اسب را کالبدشکافی می‌کرد، و یا زمانی که نخستین ماشین پرنده را ساخت و یا وقتی که به مطالعه تغذیه گیاهان و عکس‌العمل آنها در مقابل زهر پرداخت بالطبع از مفسران ارسطو دوری گزید و بیشتر خود را به کیمیاگران تحقیرشده نزدیک می‌ساخت، و در آزمایشگاههای آنها بود که با تحقیقات آزمایشگاهی در آن زمان نامساعد پناهی برای خود می‌یافت.

اثری که این جریان بر نقاشی‌های او گذاشت از علاقه او از برداشتن قلم کاست؛ کمتر نقاشی می‌کرد، و چیزی که اغلب مشاهده می‌شد آن بود که کارهایی را که شروع می‌کرد اغلب ناتمام رها می‌شد؛ اهمیت کمتری نسبت به آینده و سرنوشت آثار خویش از خود نشان می‌داد. بعلت چنین رفتاری بود که سرزنش هم‌عصرانش را برانگیخت، که رویکرد او به هنرش برای ایشان همچنان بصورت معما باقی ماند.

بسیاری از مریدان بعدی لئوناردو کوشیده‌اند تا غبار تزلزل را از شخصیت وی بزدایند. آنان بر آن رفتند که خصیصه‌ای که لئوناردو بدان متهم می‌شود خصوصیتی مشترک در بین تمامی هنرمندان بزرگ است. به زعم آنها حتی میکل‌آنژ(۱۱) پرانرژی که غرق در هنر خویش بود، آثار ناتمام زیادی به‌جای گذاشته که نشان می‌دهد او هم همچون لئوناردو آنچنان در این موضوع مقصر نبوده است. با این وجود تعدادی از تصاویر هم آنگونه که او ادعا می‌کرد ناتمام نبودند، چیزی که ممکن است به دید فردی عادی بعنوان شاهکاری هنری جلوه کند یحتمل در نظر خالق اثر همچنان تجسمی از مقصدی برآورده نشده تواند بود؛ او چنان تصویر مبهمی از کمال در ذهن دارد که کار با این روش ناامیدش می‌سازد. اما دست‌کم هنرمند می‌بایست مسئول سرنوشت آثار خود باشد.

گرچه این دلایل قابل قبول به نظر می‌رسند با این وجود توضیح کاملی در خصوص چگونگی رفتاری که در لئوناردو به آن برمی‌خوریم، به دست نمی‌دهند. دست در پنجه کار نهادنی رنج‌آور، گریزی نهایی و بی‌تفاوتی نسبت به سرنوشت کار، ممکن است در بسیاری دیگر از هنرمندان دیده شود، اما چنین رفتاری در اعلاء درجه خود در لئوناردو به نمایش درمی‌آید.

ادموند سولمی(۱۲) به نقل از یکی از دانش‌آموزان

او می‌گوید: «به نظر می‌رسد که هرگاه آهنگ نقاشی کردن می‌کرد او را لرزشی فرا می‌گرفت به قسمی که کار شروع کرده را هرگز به اتمام نمی‌رسانید»؛ به حدی تحت تأثیر عظمت هنر قرار داشت که به جستجوی نقایص در آثاری می‌پرداخت که به نظر دیگران فوق‌العاده بودند. (۱۳) واپسین نقاشی‌های او جملگی ناتمام ماندند، از جمله بانوی سانتا اونوفریو(۱۴)، باکوس(۱۵) و یحیی تعمیددهنده(۱۶).

کندی و آهستگی که لئوناردو در کار از خود نشان می‌داد مثالی‌زدنی بود. پس از اتمام یک بررسی اولیه، نقاشی شام آخر را پس از سه سال در کلیسای سانتاماریا(۱۷) در میلان به پایان رسانید. یکی از هم‌عصرانش، ماتئوبندلی(۱۸)، رمان‌نویسی که در آن هنگام راهب جوانی در آن کلیسا بود، چنین نقل می‌کند که لئوناردو اغلب صبح‌های زود از داربست بالا می‌رفت و تا شب قلم را از دست خود جدا نمی‌ساخت و هرگز توجهی به خوردن و آشامیدن از خود نشان نمی‌داد. ولی بعد بدون آنکه دستی بر آن برد روزها از پی یکدیگر می‌گذشتند؛ گاهی برای ساعت‌ها در مقابل تابلوی نقاشی می‌نشست و از بررسی آنها لذت می‌برد. زمان دیگر مستقیما پس از اتمام کار در کاخ میلان، که در آن مجسمه سوارکاری را برای فرانچسکو اسفورتسا(۱۹) ساخت، تنها به جهت چند اشارت قلم بر روی نقش به کلیسا می‌آمد و بعد بی‌درنگ

دست از کار می‌کشید.(۲۰) براساس گفته‌ی وازاری او چندین سال بر روی نقاشی مونالیزا(۲۱) همسر مردی فلورانسی، جوکوندا(۲۲)، کار کرد بی‌آنکه قادر باشد آن را به پایان رساند. شاید این شرایط به این دلیل بود که این اثر هرگز بدست کسی که آنرا سفارش داده بود نرسید، بلکه نزد خود لئوناردو باقی ماند و توسط او به فرانسه برده شد و تحت اقدامات شاه فرانسوای اول(۲۳) بود که هم‌اکنون بعنوان یکی از باارزش‌ترین گنجینه‌های لوور به شمار می‌آید.

هنگامی که کسی چنین گزارش‌هایی را در مورد روش‌های کار لئوناردو با تعداد شگفت‌آور طرح‌ها و مطالعات به‌جای مانده از او مقایسه می‌کند، وجود خصائل گریزپایی و بی‌ثباتی را که کمترین تأثیری بر روی ارتباط لئوناردو با هنرش ندارد را منکر می‌شود. به عکس، شخص پی به وجود اشتیاقی خارق‌العاده نسبت به کار می‌برد، غنای امکانات و احتمالات به شأنی که اتخاذ هر تصمیمی منوط به گردن نهادن بر تردید می‌باشد، ادعاهایی که به سختی برای آنها مجالی باقی می‌ماند و خود بازداری از کار که حتی نمی‌توان از آن با وجود عقب‌ماندگی محتوم هنرمند از اهداف عالیه‌اش تعریفی بدست داد. کندی در کار، که از همان ابتدا در آثار لئوناردو مشهود بود دال بر وجود علائم خود بازداری در او و مقدمه‌ای برای کنارکشیدن از نقاشی بود، که بعدها ظاهر شد.(۲۴) چنین کندی

در کار بود که سرنوشت شام آخر را بدانگونه رقم زد که سزاوار آن نبود. لئوناردو نمی‌توانست روی خوشی به هنر نقاشی روی گچ از خود نشان دهد، نقاشی‌ای که کار سریعی را طلب می‌کرد چون هنوز زیرکار مرطوب بود.

به همین سبب بود که لئوناردو رنگ روغن را انتخاب کرد که سرعت خشک‌شدنش وی را قادر می‌ساخت تا براساس خلق و خوی و فراغت خویش کار را به پایان رساند. اما این نوع رنگ رفته‌رفته از روی زمینه دیوار آجری پشت آن جدا می‌شد و ظاهرا نقایص دیوار و سوانحی که اطاق با گذشت زمان در معرض آن قرار می‌گرفت، ناگزیر این نقاشی را فرسوده و خراب می‌کرد.(۲۵)

تصویری از نبرد سواره‌نظام انگیاری(۲۶)، که بعدها در رقابت با میکل‌آنژ شروع به نقاشی آن بر روی دیوار سالا دی کونسیلیو(۲۷)، در فلورانس کرد و آن را نیز در وضعیتی ناتمام رها ساخت قربانی شکست فرآیند چنین تکنیکی شد. در اینجا هم ظاهرا شاهد آنیم که دلبستگی عجیب تجربه‌گر در ابتدا هنرمند را تقویت می‌کند، اما سرانجام به فراوده هنری آسیب می‌رساند.

البته طبیعت شخص لئوناردو همچنان خصال غیرطبیعی و تضادهای مبرهن دیگری هم از خود نشان می‌دهد. حالت سکون بی‌چون و چرا و بی‌تفاوتی در وی پرواضح می‌نمود. در زمانه‌ای که همه در پی کسب مجال بیشتر برای فعالیت‌های

خود بودند، که بدون رشد پرخاشگری شدید به دیگران حاصل نمی‌شد، او با طمأنینه بسیار و اجتناب از هرگونه رقابت و مجادله انگشت حیرت به دهان همگان کشاند. نسبت به همه ملایم و مهربان بود؛ گفته شده است که رژیم گوشت‌خواری را از آن روی رد کرد که جان‌ستانی حیوانات را بدور از انصاف می‌پنداشت؛ یکی از تفریحات ویژه‌اش آن بود که پرندگان در قفس را از بازار می‌خرید و آزاد می‌کرد.(۲۸) جنگ و خونریزی را محکوم می‌کرد و در نظرش انسان نه سلطان حیوانات که از بدترین حیوانات وحشی بود.(۲۹) اما چنین احساس ظریف زنانه‌ای او را از مشایعت محکومین در مسیر اعدامشان که آنها را مورد مطالعه قرار می‌داد و در دفترچه خود سیمای منقلب شده از ترس آنان را ترسیم می‌کرد، باز نداشت و همچنین او را از اختراع بی‌رحمانه‌ترین سلاح‌های تهاجمی و ورود به خدمت سزار بورژیا در مقام مهندس نظامی ارشد باز نداشت. اغلب نسبت به خیر و شر بی‌تفاوت بود، و یا شاید هم می‌بایست او را با معیار و میزان دیگری مورد سنجش قرار داد. در جنگهای سزار بورژیا مقام رفیعی را از آن خود ساخت، و همین امر باعث شد این مرد بی‌خرد و خیانتکار تملک ایالت رومانیا را بدست آورد. حتی یک طرح هم از لئوناردو نشانی از انتقاد و همدردی در خصوص وقایع آن روزگاران در خود ندارد. در اینجا شباهت با گوته را در طول

مبارزات فرانسویان در دوران انقلاب نمی‌توان یکسره منکر شد.

اگر تلاش «زندگینامه‌نویس» بواقع به قصد نفوذ در فهم زندگی روانی قهرمان خود باشد نباید همچنان که در بیشتر زندگی‌نامه‌ها تحت لوای مصلحت‌اندیشی و زاهدمآبی روی می‌دهد، فعالیت‌ها و خصائص جنسی شخص مورد نظر را مغفول بگذارد.

آنچه که ما در خصوص لئوناردو از آن باخبریم البته بسیار کم است، اما در عین حال سرشار از نکات مهم است. در دوره‌ای که نزاع مداوم بین هرزگی عنان‌گسیخته و پارسایی مأیوس‌کننده وجود داشت، لئوناردو نماد سرکوب جنسی سردی بود که کسی انتظارش را از یک هنرمند و ترسیم‌گر زیبایی زنانه ندارد. سالمی(۳۰) جملات زیر را از لئوناردو نقل می‌کند که نمایانگر سردی او می‌باشد: «عمل تولید مثل و هر چیزی که به نحوی با آن در ارتباط است آنچنان مشمئزکننده است که اگر پای رسوم متداول و وجود چهره‌های زیبا و تمایلات شهوانی در میان نبود، بزودی آدمی را به کام مرگ می‌کشاند».

آثار منتشره پس از مرگش، که نه تنها به طرح بزرگترین مسائل علمی پرداخته بلکه همچنین متشکل از پیش پاافتاده‌ترین موضوعاتی است که در نظر ما در خور چنین فکر بزرگی نیست (تاریخ طبیعی تمثیلی، افسانه‌های حیوانات، لطیفه‌ها،

پیش‌گویی‌ها)(۳۱) به حدی معصومانه است ــ شاید هم بگویم پرهیزکارانه ــ که ممکن است حتی امروزه هم در یک اثر ادبی موجب تحیر گردد. در آنها هر چیزی که با امور جنسی رابطه دارد یکسره کنار نهاده شده است. گویی که اروس، خدای عشق(۳۲)، که حافظ هر موجود ذی‌حیاتی است هیچ نکته باارزشی که انگیزه کار یک محقق علمی باشد در خود ندارد. می‌دانیم که هنرمندان بزرگ، بارها با ایجاد مفری برای تخیلات شهوانی و «اعمال» به غایت مستهجن خود به لذت دست یافته‌اند، در عوض لئوناردو جز چند طرح کالبدشناسی از آلات تناسلی داخلی زنان و محل جنین در رحم از خود به جا نگذاشته است.(۳۳) بسیار مورد تردید است که لئوناردو زنی را با عشق در آغوش کشیده باشد و همچنین مشخص نیست که به مانند ماجرای میکل‌آنژ و ویتوریا کولونا(۳۴) خیال رابطه روحی ژرفی را با زنی در سر پرورانده باشد. در زمانی که هنوز بعنوان شاگرد نزد استاد خویش، وروکیو(۳۵)، زندگی می‌کرد، او به همراه دیگر مردان جوان متهم به ارتباط همجنس‌بازی نامشروع گردید که در نهایت به تبرئه وی انجامید. به نظر می‌رسد از آنجایی مورد این سوءظن واقع گردید که پسر مفسدالشهرتی را بعنوان مدل به کار گرفته بود.(۳۶) لئوناردو زمانی که استاد بود خود را با پسران و جوانان خوش‌سیمایی محصور ساخته بود که بعنوان شاگرد اختیارشان کرده بود.

آخرین این شاگردان، فرانچسکو ملسی(۳۷)، او را تا فرانسه همراهی کرد و تا آخرین روز حیاتش با وی باقی ماند و وارث او شد. با آنکه من با نظر قاطع تذکره‌نویسان امروزی لئوناردو موافق نیستم که به راحتی احتمال وجود رابطه جنسی او با شاگردانش را بعنوان توهینی بی‌پایه و اساس به این مرد بزرگ منکر می‌شوند، ولی احتمال هرچه بیشتر آن می‌رود که روابط عاطفی لئوناردو و مردان جوان منتج به روابط جنسی نشد و اصولاً هم نباید کسی حد والایی از اعمال جنسی را به وی نسبت دهد.

این ویژگی عاطفی و جنسی را در ارتباط با ماهیت دوگانه لئوناردو بعنوان یک هنرمند و محقق تنها از یک راه می‌توان درک کرد. در میان تذکره‌نویسانی که برای ایشان دیدگاههای روانشناسانه غریب می‌نماید، تنها یک نفر تا آنجایی که من اطلاع دارم، ادموند سولمی، به راه حل این معما دست یافته است. اما نویسنده‌ای به نام دیمیتری مرژکوفسکی(۳۸) که لئوناردو را بعنوان قهرمان یک داستان بزرگ تاریخی انتخاب کرده است و شرح و بسط خود را براساس درک از چنین فرد غیرعادی قرار داده است، بوضوح و با بیانی که جای هیچ شبهه‌ای در آن نیست و البته نه با لحنی خشک و بی‌روح، در قالب یک شاعر این کار را انجام می‌دهد.(۳۹) سولمی به قضاوت درباره لئوناردو به شرح زیر می‌پردازد: اما آرزوی محقق

نشده او برای درک تمامی چیزهایی که او را احاطه کرده بود و غور در مورد ژرف‌ترین رازهای چیزهایی که کامل هستند تمامی آثار لئوناردو را محکوم به ناتمامی برای همیشه کرده است.

در مقاله‌ای در مجله «فلورانس» گفته‌های لئوناردو نقل می‌شوند که نمایانگر اقرار مؤمنانه او بوده و کلید شخصیت او را به دست می‌دهد با این شرح که: کسی حق دوست داشتن و یا متنفربودن از چیزی را بدون شناخت دقیق ماهیت آن چیز ندارد. و دوباره چنین عباراتی را در مقام دیگر در «رساله هنر نقاشی» خود تکرار می‌کند که به نظر می‌رسد در آن به دفاع از خود به جهت اتهام بی‌دینی پرداخته است: «اما شاید بهتر بود چنین نکوهشهایی خاموش می‌ماند. چه این (عمل) روشی برای نشان‌دادن امور بسیار حیرت‌انگیز به استادکار می‌باشد و این راه دوست داشتن عمیق یک کاشف بزرگ می‌باشد. چه در حقیقت، عشق زیاد از شناخت عمیق شی مورد علاقه فوران می‌کند، و اگر شما کمی آن شی را بشناسید تنها قادر خواهید بود کمی آن را دوست داشته باشید و یا اصلاً نداشته باشید.(۴۰)

هیچ ارزش روانشناسانه‌ای در این گفته‌های لئوناردو یافت نمی‌شود. مطالبی که آنها دارا می‌باشند به وضوح باطل هستند، و خود لئوناردو هم به مانند ما می‌بایست از آن باخبر بوده باشد. این مطلب صحیح نیست که افراد تا هنگامی که با

ماهیت اشیاء آشنا نشده‌اند و آن را مورد مطالعه قرار نداده‌اند، چیزی که برآنند که احساساتی را بدان نسبت دهند، از دوست داشتن و یا متنفربودن از آن احتراز می‌کنند. بلکه برعکس، آنها بی‌اختیار عشق می‌ورزند: آنها توسط محرک‌های عاطفی هدایت می‌شوند که هیچگونه ارتباطی با شناخت ندارند؛ و نتایج آنها به نوعی توسط اندیشه و تفکر تضعیف می‌شوند. منظور لئوناردو تنها می‌تواند این بوده باشد که عشقی که توسط مردم روا داده می‌شود از سنخ عشق غیرقابل اعتراض و حقیقی نیست، فرد باید بگونه‌ای عشق بورزد که بتواند احساسات را کنترل کند و آن را تحت توجیه عقلی درآورد، و تنها پس از آنکه مورد سنجش خرد قرار گرفت می‌توان به آن میدانی آزاد اعطا کرد. و بدین‌سان درمی‌یابیم که قصد دارد که به ما بگوید که این مصداق حالت خود او بوده و ارزش آن را دارد که دیگران هم، همچون خود او رویکردی به عشق و نفرت داشته باشند.

و به نظر می‌رسد که در خصوص خود او این امر صادق بود، احساساتش کنترل شده و دست‌مایه انگیزه تحقیق بودند. او نه عشق می‌ورزید و نه از چیزی انزجار داشت، ولی از خود می‌پرسید اصولاً اینکه باید عشق ورزید و متنفر بود از کجا آمده است، و مبین چیست؛ بنابراین ناچار شد با موضعی بی‌تفاوت در مقابل خیر و شر، زشتی و زیبایی ظاهر شود. در طی این کار تحقیقی، عشق و نفرت شکل خود را از دست دادند و تبدیل به یک دلبستگی عقلانی شدند. در حقیقت لئوناردو بی‌احساس نبود؛ او از بارقه الهی که نیروی انگیزش با واسطه و یا بی‌واسطه تمامی نوع بشر است بی‌بهره نبود. او تنها عشق خود را در کنجکاوی مستحیل ساخت. بعد خود را با چنان مداومت، ثبات و ژرفنایی حصر به مطالعه کرد که برخاسته از اشتیاق بود، و در اوج کار روانی پس از چیرگی شناخت، اجازه داد که عاطفه‌ای که تحت بررسی طولانی‌مدت قرار گرفته بود مجالی بیابد و به مانند شاخه‌ای از یک رود به آزادی به جریان درآید. در اوج شناخت، هنگامی که می‌توانست یک بخش بزرگی را از یک کل مورد بررسی قرار دهد، دچار احساسی رقت‌انگیز می‌شد و با کلام گیرا به تحسین و تمجید از جلال و عظمت آن قسمت از موجودی که آنرا مورد بررسی قرار می‌داد می‌پرداخت، یا ــ در لباس مذهبی ــ به تمجید عظمت خالق آن. سالمی به درستی این روند

استحاله را در لئوناردو دریافت. براساس عبارتی از این قسمت که در آن لئوناردو محرک طبیعت را ارج می‌نهد، سالمی می‌گوید: «چنین مستحیل‌شدن علم و طبیعت در عواطف، و یا دین، یکی از ویژگیهای ساختاری دست‌نوشته‌های لئوناردو است که می‌توان صدها نمونه از آن را مشاهده کرد».

لئوناردو به جهت اشتیاق سیری‌ناپذیر و خستگی‌ناپذیرش فاوست ایتالیایی نام گرفت. اما حتی اگر ما هم این مطلب را نادیده انگاریم که آن استحاله دوباره، اشتیاق تحقیق در باب لذات زندگی است که در خصوص تراژدی فاوست بدیهی است، ممکن است کسی بکوشد تا نشان دهد که روش لئوناردو شیوه تفکر اسپینوزا را به یاد می‌آورد.

استحاله نیروی محرک روانی به اشکال متفاوتی از فعالیت‌ها یحتمل به همان اندازه ناچیز، بدون هیچ کاستی، همانقدر قابل تغییر است که نیروهای فیزیکی. مثال لئوناردو به ما می‌آموزد که چه تعداد چیزهای دیگر را باید در این فرایندها دنبال کرد. عدم عشق‌ورزی تا پیش از احراز دانش کامل از شی مورد علاقه متضمن وقفه‌ای است که زیان‌آور است. هنگامی که شخص در نهایت به شناخت دست پیدا می‌کند، به واقع نه عشق می‌ورزد و نه متنفر می‌شود؛ در ورای عشق و نفرت باقی می‌ماند. در عوض عشق‌ورزیدن، تحقیق کرده است. یحتمل از این رو است که زندگی لئوناردو در

مقایسه با هنرمندان و مردان بزرگ زمان خویش بسیار تهی‌تر از عشق بود. به نظر می‌رسد که امیال طوفانی از جنس سوزان و روح لرزان که در تحت آن دیگران بهترین دوران زندگانی خود را تجربه می‌کنند، وی را ترک گفته است.

همچنان هنگامی که نظر لئوناردو را دنبال می‌کنیم به نتایج دیگری دست می‌یابیم. به‌جای عمل و تولید شخص تنها به تحقیق می‌پردازد. او که شروع به درک عظمت جهان و نیازهایش می‌کند به زودی وجود ناچیز خود را به دست فراموشی می‌سپارد. هنگامی که مورد تحسین قرار می‌گیرد و به واقع خاضع می‌گردد، به راحتی فراموش می‌کند که خود نیز جزئی از این نیروی زندگی است، و در حد شخصیت خود این حق را دارد که تلاشی به جهت تغییر جریان اساسی مقدر جهان نماید، جهانی که در آن وجودی ناچیز، کم شگفت‌انگیزتر از وجودی بزرگ نیست.

سالمی تصور می‌کند که تحقیقات لئوناردو با هنرش(۴۱) و انگیزه تحقیق در باب خواص و قوانین نور، رنگ و سایه‌ها و پرسپکتیو آغاز شده باشد. بی‌شک این آرزو را در سر داشت تا با تقلید از طبیعت استاد شود و بتواند این راه را به دیگران نشان دهد. محتمل است که در آن زمان در خصوص ارزش این دانش برای هنرمند مبالغه کرده باشد. بعدها در پی ریسمان هدایت نیاز نقاشی، بیشتر به سمت تحقیق در باب موضعات

هنر نقاشی سوق یافت، موضوعاتی همچون حیوانات و گیاهان و قسمت‌های بدن انسان، و در ادامه راهی از ساختار برونی آنها به ساختار درونشان و عملکردهای بیولوژیکی که در حقیقت نمایشگر آنها در ظاهر می‌باشند و باید در هنر به تصویر درآیند و سرانجام تا بدان‌جا با این اشتیاق بی‌حد و حصرش به پیش رانده شد که دیگر ارتباطی با نیازهای هنریش باقی نماند، در نتیجه قوانین کلی مکانیک را کشف کرد و به تاریخ لایه‌های زمین و فسیل‌شدگی دره آرنو(۴۲) پی برد، تا آنجا که این شناخت را با حروف بزرگ در کتاب خود آورد که «خورشید حرکت نمی‌کند». بنابراین، تحقیقات او تقریبا مشتمل بر تمامی حوزه‌های علوم طبیعی گردید که در هر کدام از آنها یک کاشف و یا دست‌کم یک پیشگام و پیشاهنگ بود.(۴۳) اما، کنجکاوی او سرانجام مغلوب جهان خارج گردید، چیزی که او را از تحقیق در زندگی روانی انسان بازداشت. مجال اندکی برای روانشناسی در آکادمی وینچیانا(۴۴) وجود داشت که در آنجا تصاویر بسیار هنرمندانه و پیچیده‌ای را ترسیم کرد.

هنگامی که بعدها کوشید تا از تحقیقاتش به سمت هنرش که کار را با آن آغاز کرده بود، بازگردد، احساس کرد که توسط راههای جدید دلبستگی‌اش و طبیعت روانیِ تغییریافته کارش دستخوش آشفتگی گشته است. در تصویرکشی

بیشتر از هر چیز علاقه‌مند بود به مسأله‌ای برخورد و در پس آن مسائل متعدد دیگری را در حال پدیدارشدن می‌یافت، همچنان که با تحقیقات بی‌سرانجام و بی‌پایان در باب تاریخ طبیعی مأنوس گردیده بود. دیگر قادر به محدودساختن خواسته‌هایش، حصر کار هنری، گسستن آن از ارتباطی عظیم که می‌دانست شکل گرفته است، نبود. پس از ملال‌آورترین تلاش‌ها به جهت در قالب کلام درآوردن تمامی مواردی که در خودش بود، و تمام چیزهایی که در تفکراتش با آن موارد در ارتباط بود، ناچار شد این در قالب کشیدن را ناتمام رها سازد و یا ناتمام نشان دهد. هنرمند زمانی محقق را برای کمک به خود به خدمت گرفته بود؛ حال خدمتکار قوی‌تر بود و مهتر خود را سرکوب می‌کرد.

هنگامی که در تصویر چهره یک شخص تنها یک تکانه را به شدت گسترش یافته می‌یابیم، که در خصوص مورد لئوناردو بویژه صادق است، با در نظر گرفتن «اصل موجبیت»(۴۵) محتملی که به سختی چیزی از آن می‌توان دریافت، به دنبال تعریفی در یک ساختار خاص می‌گردیم.

مطالعات روانکاوانه ما در خصوص افراد عصبی موجب می‌شود که به دنبال دو احتمال دیگر بگردیم که مایلیم در تمام موضوعات آن را محقق بیابیم. احتمال می‌دهیم که این تکانه بسیار قوی پیش از این در اوان خردسالی فرد فعال بوده، و

بیشترین فعالیتش توسط تأثیرات کودکانه شکل گرفته باشد؛ و تصریح می‌کنیم که در اصل از نیروهای محرک جنسی به جهت استحکام خود بهره جسته است، بنابراین قادر خواهد بود تا در آینده بخشی از اعمال جنسی را به خود اختصاص دهد. چنین شخصی ممکن است بعد، با چنان دلبستگی پرشوری به تحقیق بپردازد که دیگری به عشق می‌پردازد، در واقع در عوض عاشقی به تحقیق می‌پردازد؛ نتیجه یک تقویت جنسی را نه تنها در تکانه برای تحقیق می‌دانیم، که همچنین در بسیاری از موارد دیگر که دارای شدت خاصی از یک تکانه هستند.

بررسی زندگی روزانه نشان می‌دهد که اغلب افراد قابلیت آن را دارند که بخش قابل ملاحظه‌ای از نیروهای محرک جنسی خود را معطوف به فعالیت‌های شغلی و تجاری خویش سازند. خاصه تکانه جنسی مناسب آن است که به این مسئله مایه دهد، چه بهره‌مند از استعداد والایش است، و قادر است که قریب‌ترین هدفش را با دیگر چیزهای باارزش‌تر و والاتر که جنسی نیستند، معاوضه کند. این روند را مسلم می‌انگاریم، اگر تاریخ دوران کودکی و یا تاریخ رشد روانی یک فرد نشان دهد که در دوران کودکی‌اش این تکانه قدرتمند در خدمت میل جنسی بوده است که خود بیشتر مؤید این مطلب است که اگر رابطه جنسی سالهای بلوغ نمایش چشمگیری از خود نشان

دهد، گویی حال فعالیت تکانه غالب جایگزین بخشی از فعالیت جنسی شده است.
به نظر می‌رسد که به کارگیری این فرضیات در مورد تکانه تحقیق غالب با مشکلات به خصوصی روبه‌رو می‌شود، چه شخص میلی به قبول اینکه این تکانه قوی در کودکان وجود دارد و یا میل جنسی قابل ملاحظه‌ای از خود نشان می‌دهد، ندارد. اما این مشکلات به راحتی می‌توانند مرتفع شوند. شور و شوق خستگی‌ناپذیر که در پرسشهای کودکان خردسال مشاهده می‌شود نشان از کنجکاوی آنها دارد، که برای بزرگترها گیج‌کننده است، چه در نمی‌یابند که تمام این پرسشها تنها درازگویی‌هایی هستند که به پایان نمی‌رسند، چه کودک قصد دارد سؤالی را جایگزین آنها کند که همچنان آن را مطرح نمی‌کند. هنگامی که کودک بزرگتر می‌شود و درک بیشتری کسب می‌کند، این نشان کنجکاوی ناگهان ناپدید می‌شود. اما تحقیق روانکاوانه توضیح مبسوطی بدست ما می‌دهد، به ما می‌آموزد که بیشتر، یحتمل تمام کودکان، دست‌کم بااستعدادترین آنها، به دوران آغازینی در سال سوم قدم می‌گذارند که بعنوان دوره «تحقیق جنسی کودکانه» منسوب است. تا جایی که ما اطلاع داریم، این کنجکاوی به خودی خود در کودکان این سن بیدار نمی‌شود. بلکه تحت تأثیر تجربه مهمی آشکار می‌گردد، تحت تأثیر تولد یک خواهر و یا برادر کوچک، و یا به علت ترس از

پدیده‌ای مشابه توسط تعدادی تجارب بیرونی، در حالیکه کودک خطری را برای علایق خودخواهانه خود حس می‌کند تحقیق خود را معطوف به این سؤال می‌سازد که بچه‌ها از کجا می‌آیند، گویی کودک به دنبال روشی برای دفاع در مقابل این پدیده ناخواسته می‌گردد. از هنگامی که دریافتیم کودک اعتباری برای اطلاعات به وی داده شده قائل نیست، متحیر گشتیم؛ بنابراین کودک با قدرت تمام داستانهای اسطوره‌ای و بسیار زیرکانه را منکر می‌شود، که استقلال روانی‌اش از همین ناباوری آغاز می‌شود، و بعدها اغلب تفاوت فاحشی را بین خود و دیگران احساس می‌کند و هرگز آنها را به جهت اغفال وی از حقیقت نمی‌بخشد. بعد به روش خود به تحقیق می‌پردازد، به زودی درمی‌یابد که جایگاه جنین در رحم مادر است با هدایت احساسات جنسی خود، کودک نظریه‌هایی در خصوص مبدأ کودکان برای خود تدوین می‌کند ــ که آنها از غذا تشکیل می‌شوند، توسط بیضه‌ها زاده می‌شوند، و همچنین نقش پدر، که به سختی قابل درک است. حتی در آن هنگام نیز کودک تصور مبهمی در خصوص عمل جنسی دارد که آن را بعنوان چیزی متخاصم و خشن می‌انگارد. اما از آنجا که ساختار جنسی او هنوز متناسب با عمل تولید مثل نیست، تحقیقات او در این خصوص که کودکان از کجا می‌آیند، ناچار به زیرزمین خزیده می‌شود و همچنان در دوران خود ناتمام باقی

می‌ماند. به نظر می‌رسد که تأثیر این شکست در نخستین تلاش استقلال عقلی دارای طبیعت مأیوس‌کننده سرسخت و عمیقی است.(۴۶)

اگر دوران تحقیق جنسی کودکانه توسط محرک نیرومند واپس‌زدگی جنسی به پایان رسد، ارتباط اولیه با میل جنسی منتج به سه گرایش متفاوت در سرنوشت محرک تحقیق خواهد شد. تحقیق یا با سرنوشت امیال جنسی سهیم می‌شود؛ که در این صورت کنجکاوی سرکوب‌شده باقی می‌ماند و یحتمل فعالیت آزاد عقلی در طول زندگی محدود می‌شود. و این مطلب بزودی تحت تأثیر خاص تحصیلات و محدودیت‌های قدرتمند مذهبی قرار می‌گیرد. این خود نوعی «بازداری روان نژندی»(۴۷) است. به خوبی می‌دانیم که این ضعف روانی به اصلاح اکتسابی تأثیر به سزایی در بروز بیماریهای روان‌نژندی دارد. در نوع دوم رشد عقلانی کاملاً یارای رؤیارویی با سرکوب‌های جنسی که بر آن وارد می‌گردد را دارد. پاره‌ای از اوقات پس از ناپدیدشدن تحقیق جنسی کودکانه، از ذهنیت قدیم خود حمایت می‌کند تا در نتیجه از سرکوب جنسی بگریزد، و تحقیق جنسی سرکوب شده به‌صورت استدلال وسواسی از ناهوشیار باز می‌گردد. این حالت طبیعتا مغشوش بوده و آزاد نیست، اما به حد کافی این قدرت را دارد که حتی تفکر خود را مایه جنسی بخشد و بر فعالیت‌های عقلی که همراه با میل و اضطراب فرایندهای

حقیقی جنسی است، تأکید ورزد. در این مرحله تحقیق مبدل به فعالیت جنسی می‌شود و در اغلب اوقات به نحوی انحصاری؛ احساس حل مسئله و شرح چیزها در ذهن به جای ارضای جنسی می‌نشیند. ولی خوی نامعین تحقیق کودکانه همچنین نشان می‌دهد که این استدلال هرگز پایان نمی‌پذیرد، احساس مطلوب راه حل عقلانی یکسره کاهش می‌یابد.

به سبب تمایلی خاص، سومین قسمت، که نادرترین و کاملترین نوع است، از مهار فکر و استدلال وسواسی می‌گریزد. در این قسمت نیز سرکوب جنسی روی می‌دهد، اما در ابراز تکانه نسبیِ لذتِ جنسی در ناهوشیار موفق نمی‌شود؛ در عوضِ لیبیدو (شهوت) از ابتدا با والایش خود به کنجکاوی، و با تقویت تکانه قدرتمند تحقیق از سرکوب شدن دوری می‌جوید.

در اینجا هم تحقیق از جهاتی وسواسی و جایگزینی برای فعالیت‌های جنسی می‌شود، اما به سبب فرایند روانی یکسره متفاوت در پس آن (تعالی به جای پیدایش از ناخودآگاه) طبع روان‌نژندی از بیان خود باز می‌ماند؛ رویارویی(۴۸) با عقده‌های بنیادین تحقیق جنسی کودکانه ناپدید می‌شوند، و تکانه می‌تواند به راحتی خود را در خدمت علائق عقلانی قرار دهد. اینک نسبت به سرکوب جنسی که با بخشیدن لیبیدوی والایش یافته به آن، آن را نیرومندتر ساخته، با خودداری از

تمام اعمال مربوط به امور جنسی، به آن ادای احترام می‌کند.
پس از اشاره به همکاری تکانه قدرتمند تحقیق در لئوناردو و با جولان رابطه جنسی او، که محدود به هم‌جنس‌گرایی به اصطلاح خیالی شده بود، بر آن شدیم که وی را بعنوان نمونه برای نوع سوم خویش مورد بررسی قرار دهیم. این حقیقت که او از کنجکاوی کودکانه خویش در خدمت به علاقه‌های جنسی بهره جست او را قادر ساخت تا بخش قابل توجه‌تری از لیبیدو (شهوت) خود را در تکانه‌ای برای تحقیق والایش کند؛ که هسته و سرّ طبیعتش را تشکیل می‌داد. اما به طور حتم، اثباَت این تصور به راحتی حاصل نمی‌شود. از این روی می‌بایست نظری به رشد روانی سالهای آغازین دوران کودکی‌اش افکند، به نظر احمقانه می‌رسد که به چنین مطالبی امیدوار باشیم در حالیکه گزارشات در خصوص زندگی او بسیار ناچیز و نامطمئن هستند. علاوه بر این در اینجا با اطلاعاتی سروکار داریم که در مورد موقعیتهایی است که حتی اشخاصی از نسل خودمان آن را از نظر بیننده پنهان می‌دارند. در خصوص جوانی لئوناردو اطلاعات بسیار کمی در دست داریم. او در سال ۱۴۵۲ در شهر کوچکی از وینچی(۴۹) میان فلورانس(۵۰) و امپولی(۵۱) دیده به جهان گشود. او فرزندی نامشروع بود که بطور حتم لکه ننگ اجتماعی بزرگی در آن زمان به حساب نمی‌آمد.

پدرش، سرپیرو داوینچی(۵۲)، یک محضردار و از تبار خانواده محضرداران و کشاورزان بود، که نامشان را از مکان وینچی برگرفتند؛ مادرش، کاترینا نامی بود، یحتمل دختری روستایی، که بعدها با یکی از اهالی وینچی ازدواج کرد. چیز دیگری در خصوص مادرش در تاریخ زندگانی لئوناردو به چشم نمی‌خورد. تنها مرژکوفسکی نویسنده اعتقاد داشت که ردپایی چند از وی یافته است. تنها اطلاع دقیق از کودکی لئوناردو توسط سند قانونی‌ای در سال ۱۴۵۷ بدست می‌آید، یک ثبت مالیات فلورانسی که در آن به وینچی لئوناردو بعنوان یک پسر پنج ساله نامشروع در میان اعضا خانواده اشاره می‌شود.(۵۳) از آنجا که ازدواج سر پیرو با همسر قانونی‌اش دونا البیرا(۵۴) بدون فرزند باقی ماند لئوناردو کوچک می‌توانست در منزل پدر پرورش یابد. تا زمان ورود به استودیوی آندرا دل وروکیو(۵۵) بعنوان کارآموز ــ مشخص نیست در چه سالی ــ این منزل را ترک نکرد. در سال ۱۴۷۲ می‌شد اسم لئوناردو را در ثبت اعضای «صنف نقاشان» یافت والسلام.

فصل دوم

تا جاییکه اطلاع دارم، لئوناردو تنها یک بار در تشریحات علمی خود از مسائل دوران کودکیش سخن به میان آورده است. در نوشته‌هایی که در آن از پرواز کرکس سخن می‌گوید، به ناگاه سخن خویش را قطع می‌کند تا به خاطره‌ای که از سالهای آغازین به ذهنش خطور کرده بپردازد. «این‌طور به نظر می‌رسد که از پیش چنان مقدر بوده که می‌بایست به تمامه خود را مشغول به کرکس سازم، چه تحت یک خاطره اولیه به یاد می‌آورم که هنگامی که هنوز در گهواره بودم کرکسی بر من فرود آمد، دهانم را با دمش گشود و به دفعات ضرباتی با دمش بر لبانم نواخت.»

در اینجا خاطره‌ای کودکانه داریم و به طور حتم از عجیب‌ترین نوع آن. به جهت محتوایش و دوره‌ای از زندگی که در آن شکل گرفته، عجیب است. شاید اینکه شخصی بتواند خاطره‌ای را از دوران گهواره‌گیش به یاد بسپارد غیرممکن نباشد، اما به هیچ روی نمی‌توان آن را حتمی به شمار آورد. اما چیزی که این خاطره لئوناردو نشان می‌دهد، به عبارت دیگر، این مطلب که کرکسی دهان کودک را با دم خود گشود چنان غریب و افسانه‌وار می‌نماید که به یک نظر، دیدگاه دیگری که

پایان‌بخش هر دو مشکل است، هرچه بیشتر مطلوب قضاوت ما واقع می‌گردد. داستان کرکس خاطره لئوناردو نمی‌باشد بلکه تصوری است که بعدها توسط او شکل گرفت و به دوران کودکیش راه یافت. خاطرات دوران کودکی افراد اغلب منشاء متفاوتی ندارند در واقع از تجربه‌ای همچون خاطرات هوشیار زمان بزرگسالی تشکیل نمی‌شوند که بعد تکرار شوند، چه آنها در دورانی تشکیل می‌شوند که دیگر دوران کودکی به پایان رسیده است؛ بعد تغییریافته تحریف می‌گردند و در خدمت امیال بعدی قرار می‌گیرند بنابراین در مجموع نمی‌توان آنها را به طور کامل از خیال‌پردازی‌ها تمیز داد. ماهیت آنها را یحتمل بتوان با یادآوری روشی که تحت آن تاریخ‌نویسی در میان ملل باستان شکل گرفت، به بهترین نحو درک کرد. از آنجایی که ملت کوچک و ضعیف بود اندک توجه‌ای به ثبت تاریخ خود نمی‌نمود؛ خاک زمین خود را شخم می‌زد، با به چنگ‌آوری زمین همسایگانش از وجود خود در برابر آنها دفاع می‌کرد و می‌کوشید تا ثروتمند شود. دورانی متهورانه اما بلاتاریخ بود، بعد عصری دیگر فرارسید دوره خودشناسی که شخص در آن احساس غنا و قدرتمندی می‌کرد و بعد در همان اثنا بود که آدمی نیاز به کشف اینکه از کجا شکل گرفته و چگونه پیشرفت کرده است را تجربه کند. تحریر تاریخ که با ذکر مداوم تجارب کنونی شروع

به کار کرد، نظر گذشته‌نگر خود را نیز معطوف به گذشته ساخت؛ سنن و افسانه‌ها را گردآوری کرد موارد به جای‌مانده از روزگاران پیشین در اخلاقیات و سنن را تبیین کرد و به این ترتیب تاریخی از اعصار گذشته خلق نمود. اینکه این پیش‌بینی تاریخ بیشتر بیانگر آرا و خواستهای زمان حال بود تا تصویری از گذشته، غیرقابل انکار بود. چه بیشتر آن از خاطر مردمانش رفته بود؛ موارد دیگر تحریف شدند؛ برخی از آثار گذشته به غلط تعبیر شده و با مفاهیم امروزی تبیین گشتند، و بعلاوه کسی از روی انگیزه کنجکاوی منصفانه تاریخ را تحریر نکرد، چه تا حدی بر آن بود که بر هم‌عصران خود تأثیر گذارد، آنها را تهییج کرده از آنها تمجید کند، و یا آینه‌ای در مقابل آنها گذارد. حال حافظه خودآگاه فردی در خصوص تجارب بزرگسالیش را می‌توان از هر رو با تاریخ‌نویسی و با خاطرات دوران کودکیش مقایسه کرد، اصل و اعتبار آنها در حقیقت براساس تاریخ سوگیرانه تصحیح شده دورانِ آغازینِ مردمی است که بعدها تدوین شده است.

اگر داستان کرکس لئوناردو، که در گهواره وی را ملاقات کرد، تنها افسانه‌ای از دوران بعد از تولد باشد، یحتمل کمتر ارزشی برای اتلاف وقت دارد. در شرح آن آدمی به واقع از ابراز آشکار گرایش خود به اشتغال به مسئله پرواز پرنده راضی می‌شود، مسئله‌ای که در نتیجه حال و هوای

تقدیری از پیش مقدرشده را به این داستان می‌دهد. اما با چنین ناچیزانگاری، آدمی مرتکب بی‌عدالتی مشابه‌ای می‌شود، به مانند کسی که به راحتی ارکان افسانه‌ها، سنتها و تبیینات تاریخ اصلی یک مردم را نادیده می‌انگارد. با این وجود برخلاف تمامی تعابیر غلط و پیچیدگیها، آنها همچنان نمایانگر حقیقت گذشته می‌باشند؛ آنها نشان می‌دهند که مردم چه چیزی را تحت استیلای عللی که زمانی قدرتمند بوده‌اند و حال نیز تأثیرگذار هستند از تجارب عهد آغازین خود به وجود آورده‌اند. و اگر این پیچیدگیها با آگاهی از قوای تأثیرگذار معلوم می‌گشت، به طور حتم آدمی قادر بود تا پرده از حقیقت تاریخی این مورد افسانه‌ای بردارد. چنین امری در خصوص خاطرات کودکی و یا تصورات اشخاص نیز صادق است. چیزی که شخص تصور می‌کند که از دوران کودکی خود به یاد می‌آورد از این مقوله مستثنی نیست، در اصل بقایای حافظه، که خود شخص نیز به آنها اشراف ندارد، شواهد و علایم مهمترین عناصر رشد روانی خود را پنهان می‌دارد. از آنجا که روش روانکاوانه طرق بسیار مفیدی را برای آشکارسازی این موارد پنهان شده به دست ما می‌دهد، می‌بایست با بهره‌گیری از تحلیل داستان کودکانه لئوناردو جهدی بلیغ در پرکردن خلاء تاریخ زندگی وی نماییم. و اگر به درجه‌ای از اطمینان رضایت‌بخش دست نیافتیم ناچار خواهیم

بود تا با این حقیقت تسلی‌بخش خود باشیم که تعداد بسیاری از این دست تحقیقات در خصوص این مرد بزرگ و پررمز و راز سرنوشت بهتری را شاهد نبوده‌اند.

اما هنگامی که داستان کرکس لئوناردو را به دید یک روانکاو مورد بررسی قرار می‌دهیم، آنچنان عجیب در نظرمان جلوه نمی‌کند؛ به یاد می‌آوریم که اغلب به ساختارهای مشابه‌ای در رؤیاها برخورده‌ایم، بنابراین خواهیم کوشید تا ترجمانی از زبان غریب این داستان به دست دهیم به گونه‌ای که به نحوی جهان‌شمول قابل درک باشد. پس این ترجمان مسیری شهوانی را پی می‌گیرد. تنها در زبان ایتالیایی و نه در هیچ زبان دیگری، دُم، Coda، یکی از متداول‌ترین نمادهاست و در عین حال عنوانی جایگزین برای عضو مردانه. موقعیتی که داستان مشتمل بر آن است، که کرکس دهان کودک را باز می‌کند و به شدت ضرباتی با دم خود بر دهانش وارد می‌آورد، مربوط به نظریه فلاتیو(۵۶) می‌باشد، عملی جنسی که در آن عضو در دهان فرد دیگری قرار می‌گیرد. به نحوی عجیب این داستان به تمامه برگرفته از شخصیتی منفعل است؛ آن شباهتی تام به خوابها و تصورات زنان و همجنس‌گرایان منفعل دارد (کسی که نقش زنانه را در ارتباط جنسی دارد).

خواننده باید برای مدتی سعه صدر داشته باشد و نباید از روی خشم مشتعل‌شده از پیگیری

روانکاوی سر باز زند چه اولین تلاشهایش به تهمتی نابخشودنی به داستان مردی بزرگ و بی‌گناه می‌انجامد. پرواضح است که این خشم هرگز مسئله خاطره دوران کودکی لئوناردو را برای ما حل نخواهد کرد؛ از طرفی دیگر، لئوناردو صراحتا بر این داستان صحه گذارده است، در نتیجه نباید از این احتمال چشم بپوشیم ــ و اگر شما آن را یک پیش‌پنداشت می‌خوانید ــ که به مانند تمامی تولیدات روانی همچون رؤیاها، خیالات و جنونها این خاطره نیز باید دارای معنا باشد. اجازه دهید تا لختی گوشهای بی‌غرض و تعصب خود را به روانکاوی بسپاریم، که هنوز پس از تمام این شرح و بسطها از کلام آخر سخن نگفته است.

اشتیاق گذاشتن ذکر مردانه در دهان و مکیدن آن، عموما به عنوان یکی از مشمئزکننده‌ترین انحرافات جنسی تلقی می‌شود ــ و با این وجود امری رایج میان زنان ماست ــ و همچنان که در تندیسهای قدیمی پیداست در گذشته نیز چنین بوده است ــ و به نظر می‌رسد که در مقام عشق و عاشقی ماهیت منزجرکننده خود را یکسره از دست می‌دهد. پزشک به داستانهایی براساس همین نیاز حتی در میان زنانی برمی‌خورد که دانش خود را مبنی بر وجود چنین ارضای جنسی از راه مطالعه کتاب دکتر کرافت ـ ابینگ(۵۷) به نام بیماری روانی جنسی و دیگر منابع، کسب نکرده‌اند. به نظر

می‌رسد که برای زنان به طور طبیعی خلق داستانهایی آرمانی از این دست آسان باشد. سپس تحقیق به ما می‌آموزد که این وضعیت، که سنت آن را به شدت تخطئه می‌کند، یحتمل ریشه در معصومانه‌ترین بنیاد داشته باشد. این چیزی نیست مگر شرح وضعیتی دیگر که ما جملگی زمانی در آن احساس آرامش کرده‌ایم، به دیگر سخن، هنگامی که در دوران شیرخوارگی به سر می‌بردیم (هنگامی که هنوز در گهواره بودم ``)، سر پستان مادرمان و یا سینه‌های شهوتناک پرستاران را به دهان کشیده می‌مکیدیم. تأثیر اندامی این لذت اولیه در زندگانی ما به نحوی پایدار بارور خواهد ماند؛ هنگامی که بعدها کودک با پستان گاو آشنا می‌شود، که در عمل بعنوان نوک پستان است، اما در ظاهر و محل قرارگیری به آلت مردانه می‌ماند، اصول اولیه را به جهت شکل‌دهی آتی این داستان مشمئزکننده جنسی به دست می‌آورد.

حال درمی‌یابیم که چرا لئوناردو داستان تجربه خیالی خود را جایگزین کرکس در دوران شیرخوارگی خویش کرد. این داستان چیزی بیش یا کمتر از خاطره شیرخوارگی ــ تحت پرستاری قرارگرفتن ــ با پستان مادر را پنهان نمی‌دارد، صحنه‌ای انسانی و زیبا، که او، همچون دیگر هنرمندان پذیرفت که با قلم در قالب مادر خدا و فرزندش به تصویر کشد. به طور حتم می‌خواهیم چیزی را تصدیق کنیم که تاکنون درنیافته‌ایم، این

خاطره که به نحوی یکسان از اهمیت خاصی برای هر دو جنس برخوردار است، توسط شخص لئوناردو در داستان همجنس‌گرایی منفعلانه‌ای شرح داده شد. حال باید مسئله ارتباط محتمل همجنس‌گرایی و شیرخواری از پستان مادر را به کنار گذاریم، و تنها سنتی را به یاد آوریم که در حقیقت لئوناردو را بعنوان فردی با احساسات همجنس‌گرایانه معرفی می‌کند. چه این رفتار فرد نیست، که ماهیت احساسات است که به ما اجازه می‌دهد شخصیت همجنس‌گرایی را به فردی نسبت دهیم.

یکی دیگر از خصایص غیرقابل درک داستان کودکی لئوناردو باری دیگر توجه ما را به خود جلب می‌کند. از تفسیر داستان شیرخوارگی در آغوش مادر درمی‌یابیم که کرکس جایگزین مادر می‌شود. این کرکس از کجا شکل می‌گیرد و چگونه به این قسمت راه می‌یابد؟

حال تصوری پیش می‌آید که به سختی می‌توان از آن چشم پوشید. این حقیقت وجود دارد که مصریان باستان در رمزنوشته‌های خود مادر را به شکل کرکسی ترسیم می‌کردند. همچنین مصریان الهه مادری را می‌پرستیدند که سری همچون کرکس داشت، و یا سرهای زیادی داشت که دست‌کم یک یا دوتای آن به سر کرکس می‌ماند. نام این الهه mut تلفظ می‌شد؛ ممکن است این سؤال پیش بیاید که آیا شباهت آوایی (mutter)

با لفظ مادر خودمان تنها تصادفی بوده است؟ در نتیجه کرکس به واقع ارتباطی چند با مادر دارد؛ اما این مهم چه کمکی به ما می‌تواند کرد؟ آیا خود را محق می‌دانیم که لئوناردو را مطلع از این مطلب فرض کنیم در حالیکه می‌دانیم فرانسوا شامپلیون(۵۸) نخستین‌بار در سالهای بین ۱۸۳۲ـ۱۷۹۰(۵۹) موفق به خواندن خط هیروگلیف مصری گردید؟ کشف این مطلب نیز که چگونه مصریان باستان کرکس را بعنوان نماد مادری اختیار کردند، برای ما سودمند خواهد بود. در حقیقت، فرهنگ و دین مصریان، موضوعهای مباحث علمی حتی در میان یونانیان و رومیان بوده‌اند، و پیش از آنکه قادر به خواندن آثار تاریخی مصری باشیم، در منابع خود اطلاعاتی چند از آثار کلاسیک موجود کهن در خصوص آنها در دست داشته‌ایم.

برخی از این آثار برگرفته از نویسندگانی برجسته همچون استرابو(۶۰)، پلوتارک(۶۱)، آمینیانوس(۶۲)، مارسلوس(۶۳) است، در حالیکه برخی دیگر شامل اسامی ناآشنایی می‌باشند که زمان و اصل مشخصی را دارا نمی‌باشند، به طور مثال کتاب هیروگلیف هورا پلونیولوس(۶۴)، و کتاب سنتی حکمت کهنه شرقیه یا کاهنان شرق که به نام الهه مثلث(۶۵) می‌باشد. از این منابع درمی‌یابیم که کرکس نمادی از مادری بوده چه تصور آن می‌رفته که این نوع پرنده تنها دارای نوع

مؤنث بوده و نه مذکر. تاریخ طبیعی باستان نمونه دیگری از این تک جنسی‌بودن را در میان سوسک‌های طلایی نشان می‌دهد که مصریان آنها را همچون الهه‌ای مقدس می‌شمردند؛ در میان آنها متصور وجود هیچ نوع مؤنثی نبودند.(۶۶) اما اگر تنها نوع مؤنث وجود داشته باشد چگونه باروری کرکس صورت می‌گیرد؟ این مسئله به نحوی جامع در بخشی از کتاب هوراپلونیولوس(۶۷) پاسخ داده شده است. این پرندگان در زمان مشخصی در حین پرواز از حرکت باز می‌ایستند، فرجهای خود را می‌گشایند و توسط باد بارور می‌شوند.

حال به نحوی غیرمنتظره به بخشی رسیده‌ایم که پیش از آنکه رأی به رد امری تحت عنوان خیالی باطل دهیم، می‌توانیم وجودش را محتمل فرض کنیم. کاملاً محتمل است که لئوناردو با این داستان علمی که مصریان وجود مادر را در تصویری از کرکس نمایش می‌دادند، به خوبی آشنا بوده باشد. او فردی با حوزه مطالعه بسیار وسیع بود که موضوعهای مطالعه مورد علاقه‌اش شامل تمام حوزه‌های ادبیات و معرفت می‌شد. در کدکس آتلانتیک(۶۸) به فهرستی برمی‌خوریم که نمایانگر تمام کتابهایی است که او زمانی دارا بوده است(۶۹)، به همراه تعداد انبوهی از مندرجات در مورد دیگر کتابهایی که او از دوستانش به امانت گرفته است، براساس بخشهایی که ریشتر(۷۰) از

نقاشی‌هایش گردآوری کرده، به سختی می‌توان فراخنای مطالعات او را مبالغه‌آمیز پنداشت. در میان این کتابها آثار کهن نیز به سان آثار معاصر، از تاریخ طبیعی بی‌بهره نبودند. تمامی این کتابها در آن زمان به چاپ می‌رسیدند، و چنان بود که میلان مبدأ اصلی صنعت نوخاسته نشر کتاب در ایتالیا گردید. هنگامی پیشتر می‌رویم به ارتباطی برمی‌خوریم که یحتمل امکان اطلاع لئوناردو از داستان کرکس را مبدل به یقین می‌سازد.

بنابراین داستان تک جنسی‌بودن و تصور کرکس به هیچ روی همچون داستان مشابهش (سوسک‌های طلایی) مورد بی‌اعتنایی واقع نگردید؛ چه آبای کلیسا با خشنودی آن را پذیرا شدند تا از آن بعنوان حجتی برگرفته از تاریخ طبیعی بر رد کسانی که در زایش عذرایی تردید می‌کردند، بهره جویند. اگر بر طبق دقیق‌ترین اطلاعات برگرفته از آثار کهن کرکسها می‌توانستند توسط باد باردار شوند، چرا مسئله‌ای از این دست نمی‌توانست حتی یکبار برای انسانی مؤنث روی دهد؟ به سبب همین نوع استدلال‌کردن بود که آبای کلیسا «تقریبا تمامی آنها» عادت به تکرار داستان این کرکس داشتند، و حال به سختی می‌توان تردید کرد که از طریق همین منبع قوی بود که لئوناردو از این داستان اطلاع یافت.

بنیان داستان کرکس لئوناردو را می‌توان اینگونه شرح داد: یکبار که در حال مطالعه کتابی از یکی از

پدران کلیسا و یا اثری از تاریخ طبیعی بود در این باره که کرکسها جملگی مؤنث هستند و فارغ از همکاری یک جنس مذکر قادر به تولید مثل، خاطره‌ای به ذهنش متبادر گشت که مبدل به یک داستان گردید اما به گونه‌ای که سعی داشت که بگوید که او هم به مانند بچه کرکسی بوده که مادری داشته اما وی را پدری نبوده است. بازتاب لذتی که او یک بار در سینه مادرش تجربه کرده بود بعدها به نوعی خود را با این داستان ممزوج ساخت، که تنها تأثیرات کهنه‌ای از این دست قادرند خود را آشکار سازند. تلمیح نویسندگان نسبت به نظریه «عذرای مقدس با کودک»، که در نظر هر هنرمندی بسیار محترم بود، می‌بایست موجبات آن را فراهم آورده باشد که این داستان در نظر وی مهم و ارزشمند جلوه کند. چه به راستی این مسئله به وی کمک کرد تا خود را توسط مسیح نوزاد، بازشناسد که تنها تسلی‌بخش و ناجی او جز یک زن نبوده است.

هنگامی که یک داستان کودکی را تحلیل می‌کنیم، می‌کوشیم تا محتوای اصلی خاطره را از عللی که بعدها باعث دگرگونی و تغییر شکل آن می‌شوند، جدا سازیم. حال در خصوص نمونه لئوناردو تصور می‌کنیم که به محتوای اصلی داستانش واقف هستیم. جایگزینی مادر با کرکس نشان می‌دهد که کودک جای خالی پدر را احساس کرده، خود را با مادر تنها می‌یابد.

مسئله تولد نامشروع لئوناردو با داستان کرکس او تطبیق می‌یابد؛ تنها به این دلیل که او بود که می‌توانست خود را با یک بچه کرکس مقایسه کند. اما به واسطه‌ی نمونه‌ای قطعی و آشکار دیگری از دوران شباب دریافتیم که او پیش از پنج سالگی به خانه‌ی پدر پذیرفته شده بود؛ اینکه چه وقت این اتفاق روی می‌دهد، چند ماهی پس از تولد و یا چند هفته‌ای پیش از ارزیابی مالیاتی، یکسره برای ما نامعلوم است. بعد تفسیر داستان پای پیش می‌نهد و به ما می‌گوید که لئوناردو نخستین سالهای سرنوشت‌ساز حیات خود را به همراه پدر و نامادریش سپری نکرد، که با مادر فقیر و مهجور حقیقی خود، بنابراین زمان کافی برای دلتنگ پدرشدن داشته است. این هنوز نتیجه‌ای نسبتا ناچیز و جسورانه از تلاش روانکاوی به نظر می‌رسد اما بازتاب بعدی بااهمیت می‌نماید و با ذکر روابط حقیقی دوران کودکی لئوناردو اطمینان حاصل خواهیم کرد. براساس گزارش‌ها، پدرش، سرپیرو داوینچی مقارن سال تولد لئوناردو با بانو البریای مشهور ازدواج کرد؛ لئوناردو پذیرش قانونی خود را «در طول پنج سال نخست زندگی» به خانه‌ی پدر و تا حدی خانه‌ی پدربزرگ مدیون بدون فرزند باقی‌ماندن این اقتران بود اما انتظار نگهداری از کودکی غیرقانونی، در بدایت زندگی، توسط همسری جوان، که خود نیز در انتظار برخورداری از نعمت فرزند می‌باشد امری متداول

نیست. سالهای نومیدی می‌بایست سپری شده باشند پیش از آنکه بخواهند کودکی نامشروع و یحتمل به گونه‌ای شایسته پرورش یافتن را در عوض کودکانی مشروع که امیدی بی‌فرجام نسبت به آنها وجود داشت، به فرزندخواندگی بپذیرند. اگر دست‌کم سه و شاید پنج سال از زندگی لئوناردو پیش از آنکه از نزد مادر مهجور خود به خانه‌ی پدر برده شود، سپری شده بود، به بهترین نحو با تفسیر داستان کرکس سنخیت می‌یافت. اما دیگر بسیار دیر شده بود. در سه یا چهار سال ابتدای زندگی باورها نقش ثابت می‌یابند و عکس‌العملهای مختلف در مواجه با دنیای خارج شکل می‌پذیرند و تجارب بعدی به هیچ روی نمی‌توانند از اهمیت آنها بکاهند. اگر درست باشد که خاطرات غیرقابل فهم دوران کودکی و داستانهای شخصی‌ای که براساس این خاطرات شکل می‌گیرند، همواره ژرفترین پیشرفتهای روانی خود را به دست می‌دهند و این حقیقت که، توسط داستان کرکس اعتباری دوچندان یافته است، لئوناردو سالهای اولیه‌ی زندگی خود را تنها به همراه مادر خود سپری کرده است، باید سرنوشت‌سازترین تأثیر را بر شکل‌گیری سلوک روحی او گذاشته باشد. تحت تأثیر مسایلی از این دست، برای کودکی که در بدایت زندگی خود با مشکلی بیش از کودکان دیگر مواجه شده است، غیر از این نمی‌توانست باشد که با شور و حرارتی بسیار شروع به مداقه در

خصوص این معما کند از این روی می‌بایست در آغاز زندگی مبدل به یک محقق شده باشد. چه، سؤالهای مهمی از این دست که کودکان از کجا می‌آیند و پدر چه نقشی در شکل‌گیری آنها دارد، به شدت او را رنج می‌دادند. شناخت مبهمی از این ارتباط بین تحقیقات او و تاریخ دوران کودکیش بعدها وی را از فریاد اعتراض اینگونه رهایی بخشیده است که گویی مقدر بوده خود را حصر به مسئله‌ی پرواز پرنده کند، چه پیش از این کرکس را در گهواره ملاقات کرده بود. کشف شوق دانستن که معطوف به پرواز پرنده شده برای تحقیق جنسی کودکانه، مسئله‌ای است که بعدها به آن خواهیم پرداخت و دستیابی به آن مشکل نخواهد بود.

فصل سوم

مسئله‌ای کرکس محتوای اصلی خاطره‌ی لئوناردو را در قالب داستان کودکیش برای ما آشکار می‌سازد؛ پیوندی که در آن لئوناردو خود جلوه خاصی را به واسطه‌ی اهمیت این محتوا در زندگی آتی خویش برای داستانش قائل شد. در ادامه کار تفسیر به مشکل عجیبی برمی‌خوریم: چرا این محتوای خاطره به همجنس‌گرایی انجامید. مادری که از کودکی نگهداری می‌کرد و یا دست‌کم کودک از پستان او شیر می‌خورد مبدل به کرکسی شد که دم خود را به دهان کودک فرو می‌کرد. معتقدیم که Coda(دم) کرکس، پیرو جایگزینی کاربردهای متداول زبان نمایانگر چیزی جز ذکر مردانه نیست. اما اینکه چگونه این عمل خیالی توانست با چنین دقتی این پرنده مادرگون را به نمادی از مردانگی درآورد، برای ما قابل فهم نیست و بواسطه‌ی این پیچیدگی به جهت تبدیل این ساختار خیالی به علت و دلایلی منطقی دچار سردرگمی می‌شویم.

اما نباید مأیوس گردیم. چه، تعدادی رؤیاهای به ظاهر پیچیده وجود داشته‌اند که مجبور به چشم‌پوشی از آنها نشده‌ایم، چرا باید تحقیق این مسئله در داستان کودکی سخت‌تر از یک رؤیا

باشد؟ این حقیقت را مدنظر داشته باشیم که دستیابی به یک خصیصه‌ی جداگانه مورد خوبی به شمار نمی‌آید و اجازه دهید در افزودن نسخه‌ای دیگر از موارد مشابه به آن که هنوز بیشتر قابل توجه است تعجیل کنیم. موت (mut) خدای مصریان با سری کرکس‌گون، نمادی از یک شخصیت یکسره فرابشری، که به نقل از درِکسل(۷۱) در فرهنگ روشر(۷۲)، اغلب با دیگر اَلهه‌های مادرانه همچون آسیس(۷۳) و هتور(۷۴) که دارای ویژگیهای برجسته‌تری بودند، امتزاج می‌یافت، اما در عین حال وجود و تقدس خاص خود را حفظ کرد. ویژگی خاص خدایان مصری این بود که در این وفاق اندیشه خدایان یگانه از میان نمی‌رفتند به همراه طرح آن خدایان تصویر الهه‌ای ساده همچنان استقلال خود را حفظ می‌کرد. در بیشتر تصاویر، الهه‌ی مادرانه‌ای با سر کرکس‌گون به سبک فالیک توسط مصریان ترسیم می‌شد(۷۵)؛ هیأتش که بواسطه سینه‌هایش به عنوان وجودی مؤنث قابل تشخیص بود عضوی مردانه را به همراه داشت.

بنابراین خدای موت (mut) همان خصایص اتحاد مادرانه و پدرانه را به مانند داستان کرکس لئوناردو نشان می‌دهد. آیا، باید با این فرض که لئوناردو به واسطه‌ی کتابهایش از دوجنسی بودن کرکس مادرگون اطلاع داشته است این اتحاد را توضیح دهیم؟ این احتمال بیشتر از آن است که

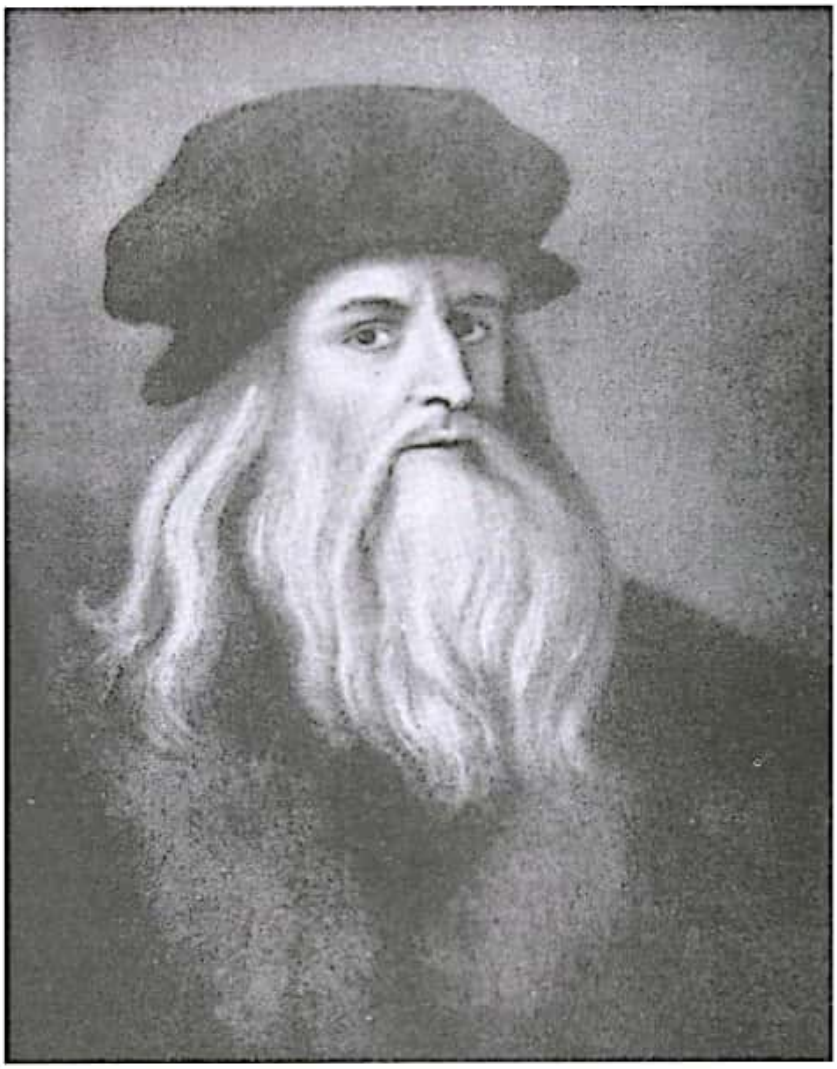
جای سؤالی را باقی گذارد؛ به نظر می‌رسد منابعی که در اختیار او بوده هیچ یک حاوی چنین قطعیت قابل ملاحظه‌ای نبوده‌اند. امکان بیشتری وجود دارد که در اینجا هماهنگی باید به مانند آن قسمت در ریشه‌ی انگیزه‌ای فراگیر، تأثیرگذار همچنان کشف نشده جستجو شود.

اسطوره‌شناسی می‌تواند به ما این مطلب را بیاموزد که تشکیل دوجنسیتی، اتحاد خصیصه‌های جنسی مردانه و زنانه، نه تنها به خدای موت (mut)، که به دیگر الهه‌ها همچون آسیس و هتور نیز تعلق داشت، اما یحتمل بعدها تا بدانجا که ماهیت مادرانه را کسب کردند و با خدای موت (mut) امتزاج یافتند. همچنین اسطوره‌شناسی نشان می‌دهد که خدایان مصری همچون نیت سائیس (Neith of Sais)، که بعدها آتنه (Athene)یونانی از آن شکل گرفت، در اصل به عنوان دوجنسیتی یا دوجنسی شناخته می‌شدند، و همین مقوله نیز در خصوص بسیاری از خدایان یونانی صادق است، بویژه در خصوص سلاله دیونیسوس (Dionysian)، و همچنین آفرودیت (Aphrodite) که بعدها تنها به یک الهه‌ی عشق محدود گشت. همچنین ممکن است که اسطوره‌شناسی این تعریف را نیز به دست دهد که فالوس که با هیأت مؤنثی درهم آمیخت به جهت اشاره به قوای خلاقه ابتدای طبیعت بود و اینکه تمامی این شکل‌گیریهای دوجنسی خداگون

نمایانگر این عقیده است که تنها اتحاد بین عناصر مؤنث و مذکر می‌تواند منتج به نمایش شایسته‌ی کمال الهی شود. اما هیچ یک از این مشاهدات تعریفی از معمای روانکاوانه به دست نمی‌دهند، به بیانی دیگر، این حقیقت که شمایلی که قرار بود تجسم جوهریت مادری باشد می‌بایست نشانی از قدرت مردانه به خود بیند که مخالف مادربودن است، هیچ خللی در داستان افراد ایجاد نمی‌کند.

این تعریف برگرفته از نظریه‌های جنسی کودکان است. در حقیقت زمانی وجود داشت که ذکر مردانه به گونه‌ای مشابه شمایل مادر بود. هنگامی که نخستین‌بار کودک مذکر کنجکاوی خود را معطوف به معمای زندگی می‌کند، علاقه به اندام تناسلی خویش بر او استیلا می‌یابد. این قسمت از بدن در نظر او چنان ارزشمند و مهم جلوه می‌کند که می‌پذیرد که آن در افرادی که او احساس چنین اشتباهی را نسبت به آنها می‌کند، وجود ندارد. چه، قادر به درک این مطلب نیست که هنوز شکل‌گیری اندام‌هایی به همان اندازه با اهمیت وجود دارد که همه افراد حتی زنان، همچون خود او دارای آن هستند و او نیز باید آن را بپذیرد. این پیش‌پنداشت به گونه‌ای در محقق جوان تزلزل‌ناپذیر است که حتی با اولین مشاهده اندام تناسلی در دختران کوچک، از بین نمی‌رود. به طور طبیعی برداشت او به وی می‌گوید که در اینجا چیزی متفاوت در مقایسه با خود او وجود دارد، اما

نمی‌تواند تنها به واسطه‌ی این برداشت بپذیرد که قادر نیست این عضو را در دختران بیابد. چه، احتمال فقدان این عضو برای او تصوری حزن‌آور و غیرقابل تحمل است، و در نتیجه ممکن است برای خاتمه بخشیدن به این قضیه اینگونه تصمیم بگیرد که این عضو نیز در دختران وجود دارد اما هنوز بسیار کوچک است و بعدها رشد خواهد کرد. (۷۶) اگر این احتمال در مشاهده بعدی به حقیقت نپیوندد راه دیگری برای گریز از آن در اختیار دارد. عضو در دختر کوچک وجود داشته است ولی بریده شده و در جایش زخمی به جای مانده است. این پیشرفت در تئوری بیشتر از تجربه‌ی جانکاه خود او مایه می‌گیرد؛ در این بین تهدید می‌شود که اگر این عضو مهم جذبه‌ی زیادی برای شغل او داشته باشد، چه بسا از وی گرفته خواهد شد. حال تحت تأثیر این تهدید به اختگی، به تفسیر دوباره‌ی برداشت خود از آلت زنانه می‌پردازد؛ زین پس به جهت مردانگی خود بر خود خواهد لرزید، اما در عین حال به دیده حقارت به این مخلوقات غمگین خواهد نگریست، که به عقیده‌ی او، این مجازات بی‌رحمانه در خصوص آنها اعمال شده بود.



پیش از آنکه کودک تحت استیلای عقده‌ی اختگی درآید، زمانی که هنوز به ارزش والای زن باور داشت بعنوان یک فعالیت شهوانی منبعت از انگیزش خویش شروع به آشکار ساختن میلی شدید به مشاهده کرد. مایل بود که آلات تناسلی افراد دیگر را ببیند، در اصل شاید از آن روی که آنها را با مال خود مقایسه کند. به زودی جذبه شهوانی برخاسته از شخص مادرش در اشتیاق دیدن آلت تناسلی او به اوج خود رسید که چنان می‌پنداشت که آلتی مردانه باشد. با شناختی که تنها بعد حاصل می‌آید مبنی بر اینکه زن آلتی

ندارد این اشتیاق اغلب به چیزی برخلاف خود مبدل می‌شود و جای خود را به انزجاری می‌دهد که ممکن است در سالهای بلوغ دلیل ناتوانی ذهنی، زن‌ستیزی و همجنس‌گرایی پایدار شود.

اما تعلق خاطر به چیزی که زمانی به نحوی چشمگیر مورد علاقه بوده، آلت زن، آثاری باورنکردنی از خود در زندگی روانی کودک به جای می‌گذارد که منتج به آن بخش از تحقیق جنسی کودکانه می‌شود که از دقت خاصی برخوردار است. تقدس بت‌وارانه برای پا و کفش زنانه به نظر می‌رسد که پا را تنها به عنوان نماد جایگزین عضوی که زمانی مقدس شمرده می‌شده و از آن پس عضو از دست رفته‌ی زن بوده است، به شمار می‌آورد. «گیسوان کمند»، بی‌آنکه از این آگاه باشند، نشان از آن دسته از افراد دارد که نقش اخته‌کردن زنان را ایفا می‌کنند.

آدمی فهم درستی را از رفتارهای جنسی کودکی به دست نخواهد آورد و یحتمل این ارتباطات را بی‌ارزش تلقی خواهد کرد، همانطور که کسی دیدگاه فرهنگی تحقیرکننده آلات تناسلی و نقشهای جنسی ما را به کلی رها نمی‌کند به جهت درک زندگی روانی کودکی می‌بایست به شباهتهای دوران آغازین توجه کرد. برای نسلهای متمادی است که عادت داریم که آلات تناسلی را به عنوان اسباب شرمندگی به شمار آریم، و در موارد سرکوبی‌های جنسی موفق‌تر به عنوان

اسباب انزجار. اکثر کسانی که امروزه زندگی می‌کنند تنها با بی‌میلی از قوانین تولید مثل اطاعت می‌کنند، از آن روی که احساس می‌کنند بدین وسیله شرافت انسانیشان لطمه می‌بیند و تنزل می‌یابد. چیزی که در میان ما از دیگر دیدگاههای زندگی جنسی وجود دارد به میزان آثار مبتذل طبقات پایین‌دست تنزل یافته است؛ در میان مردمان فرهیخته و با سطح اجتماعی بالاتر به عنوان مقوله‌ای از حیث فرهنگی دون‌پایه، به صورت مخفی درمی‌آید، و جسارت می‌یابد که تنها تحت عنوان نکوهشی تلخ از ضمیری گناهکار خود را آشکار سازد. این مسئله در دوران آغازین نژاد بشری یکسره متفاوت بود. از آثار تمدن می‌توان این اطمینان را حاصل کرد که آلات تناسلی در اصل مایه مباهات و امید موجودات زنده بوده‌اند؛ آنها از پرستشی قدسی بهره‌ور بودند، و ماهیت قدسی عملکردهایشان به تمامی فعالیتهای تازه کسب شده بشری، راه یافت.

با تعالی و تصعید عناصر حیاتی این اندیشه، چهره‌های خداگون بیشماری پدید آمد، و بعدها هنگامی که ارتباطهای رسمی بین دین و اعمال جنسی از وجدان عمومی پنهان گشتند، مراسم و مناسک مخفی کوشیدند تا آن را در میان برخی از پیشگامان زنده نگه دارند. در طی رشد فرهنگی، به حدی تقدس و پرهیزگاری از اعمال جنسی برگرفته شد که در نهایت بقایای از پا افتاده آن به

کنج فراموشی خزیدند. اما به رغم فناپذیری که در ماهیت تأثیرات روانی وجود دارد جای شگفتی نیست که حتی بدوی‌ترین اشکال آلت‌پرستی بتواند تا به زمان حال نمایان گردند، و زبان سنت‌ها و خرافه‌های بشر امروزی حامل بقایای تمامی مراحل این رشد است.(۷۷)

شباهتهای مهم زیست‌شناختی به ما آموخته است که رشد روانی فرد تکرار مختصری از سیر رشد نژادی است، و در نتیجه نباید مسئله‌ای که تحقیق روانکاوانه ذهن کودک بر آن تأکید می‌ورزد را به سبب سنجش کودکانه از آلات تناسلی، نامحتمل انگاریم. بنابراین تصور کودکانه از آلت مادرانه مبنای اصلی شکل‌گیری دوجنسیتی بودن الهه‌های مادرانه همچون خدای مصری موت (mut)و دم کرکس «Coda» در داستان کودکی لئوناردو می‌باشد. در حقیقت تنها به جهت سوءتعبیر است که این تصاویر خداگون در حوزه واژه پزشکی نقش دوجنسیتی به خود گرفته‌اند. در هیچ‌یک از آنها اتحادی ــ از آن سنخ که انسانها به دیده‌ی انزجار به آن می‌نگرند و در برخی از موجودات ناقص وجود دارد ــ در میان آلات تناسلی حقیقی هر دو جنس وجود ندارد اما به همراه پستان به عنوان نشانی از مادری عضو مردانه‌ای نیز وجود دارد دقیقا به همان نحو که در اولین تصور کودک از بدن مادر خویش وجود داشت. اسطوره‌شناسی این شکل‌گیری خیالی اولیه و درخور ستایش بدن

مادر را برای ما حفظ کرده است. حال می‌توانیم به شرح زیر ترجمه‌ای از تأکید بر دم کرکس در داستان لئوناردو، بدست دهیم «در آن هنگام که حس کنجکاوی حساس خود را معطوف به مادرم کردم هنوز آلتی به مانند مال خود به وی نسبت می‌دادم». نشان دیگری از تحقیق جنسی زودهنگام لئوناردو، که به عقیده ما نقشی حیاتی را در تمام طول زندگی او یافت.

حال با تأملی مختصر درمی‌یابیم که نباید به شرح و توضیح دم کرکس در داستان کودکی لئوناردو بسنده کنیم. چون به نظر می‌رسد که حاوی بیش از آن چیزی است که تاکنون دریافته‌ایم. چه در واقع عنصر درخور توجه آن شامل این حقیقت است که شیرخوارگی او از پستان مادر به مورد مراقبت قرارگرفتن او بدل گشته است که عملی منفعل است، که در نتیجه خصیصه بلامنازعه‌ی همجنسگرایی را به این موقعیت می‌بخشد. با توجه به این احتمال تاریخی که لئوناردو به عنوان فردی با احساسات همجنسگرایانه در زندگی رفتار کرده است این سؤال پیش می‌آید که آیا این داستان اشاره به ارتباط بی‌تکلف بین روابط دوران کودکی لئوناردو با مادرش، اگر مطلوب انگاشته شود ــ تجلی بعدی آن، همجنسگرایی ــ ندارد؟ اگر به واسطه‌ی تحقیق روانکاوانه بیماران همجنسگرای خود بر این حقیقت اشراف نداشتیم که این رابطه وجود دارد، هرگز نمی‌کوشیدیم تا از خاطره

تغییریافته لئوناردو این چنین نتیجه‌گیری کنیم؛ در حقیقت آن یک رابطه ضروری و ناگسستنی است.
مردان همجنسگرایی که در زمان ما به واکنش‌های شدیدی برضد محدودیت‌های قانونی فعالیت‌های جنسی خود دست زده‌اند، در پی آنند که خود را به عنوان سخنگوهای تفکراتی نشان دهند که گونه‌های متفاوت جنسی را آشکار می‌کنند که ممکن است از همان ابتدا به عنوان مرحله‌ی بی‌واسطه‌ی جنسی و یا به عنوان «ارتباط جنسی نوع سوم» به شمار آید. به کلامی دیگر بر این باورند که مردانی هستند که به سبب عناصر ذاتی برخاسته از نهادشان ناچارند آن احساس لذت را که در زن نمی‌یابند در مرد جستجو کنند.
همچنان که آدمی می‌کوشد تا بر این مطلب صحه گذارد که نیازهای آنان خارج از ملاحظات بشری است، با این وجود باید در نظر داشته باشد که تئوری‌های آنها بدون در نظر گرفتن منشأ روانی همجنسگرایی شکل گرفته‌اند. روانکاوی روشی را در جهت رفع اینگونه موارد و به بوته‌ی آزمایش گذاردن دفاعیات همجنسگرایان، به دست می‌دهد. درست است که روانکاوی این مسئله را تنها در تعداد محدودی از افراد مشخص ساخته است، اما تحقیقاتی که تاکنون به عمل آمده نتایج حیرت‌انگیزی از این دست را نشان داده‌اند. در تمامی همجنسگرایان مذکر دلبستگی شهوانی شدیدی نسبت به یک جنس مؤنث، به مانند نقش

مادر، وجود داشت که در همان ابتدای کودکی مشهود بود و بعدها توسط فرد به دست فراموشی سپرده می‌شد. این دلبستگی به وسیله‌ی عشق بسیار زیاد توسط خود مادر، تولید و یا تشدید می‌شد اما با کمرنگ‌شدن نقش پدر و یا عدم حضور او در دوران کودکی تکمیل می‌شد. سَجر (Sadger)خاطرنشان می‌کند که مادران بیماران همجنسگرایش، اغلب «مرد و زن» و یا زنانی با ویژگیهای قدرتمندی بودند که قادر بودند پدر را از جایگاهی که در خانواده دارد کنار زنند. من برخی اوقات این مسئله را مشاهده کرده‌ام، اما بیشتر تحت تأثیر آن مواردی قرار گرفتم که در آن پدر از همان ابتدا غایب بود و یا خیلی زود ناپدید شده بود که در نتیجه پسر یکسره تحت تأثیر جنس مؤنث بود. ظاهرا به نظر می‌رسد که حضور پدری قدرتمند این اطمینان را برای پسر به ارمغان می‌آورد که در انتخاب خود از موارد جنس مخالف به تصمیمی مناسب دست یازد.

به دنبال این مرحله‌ی اولیه، دگرگونی‌ای روی می‌دهد که با سازوکار آن آشنا هستیم اما تاکنون در خصوص نیروهای ایجادکننده آن اطلاعی به دست نیاورده‌ایم. عشق مادر نمی‌تواند دانسته و آگاهانه به پیشرفت خود ادامه دهد در نتیجه رفته‌رفته به سرکوبی می‌انجامد. پسر با قراردادن خود در جای مادر، با شناخت خود در او در نتیجه مبدل به یک همجنسگرا می‌شود؛ در حقیقت به

مرحله خودارزیابی باز می‌گردد چه پسرانی را که اکنون فرد بالغ به آنها عشق می‌ورزد تنها افرادی جایگزین و یا احیاکنندگان شخصیت کودکی او هستند، که او همانگونه که مادرش به وی عشق می‌ورزید بدآنهاعشق می‌ورزد. معتقدیم که او موارد عشقی خود را در راه خودشیفتگی باز می‌یابد، از آنجا که افسانه‌ای یونانی پسری را نارسیس(۷۸) می‌نامید که هیچ چیز برای وی دلچسب‌تر از تصویر انعکاس‌یافته خود در آینه نبود، کسی که به گلی زیبا به همین نام مبدل شد (واژه نرگس برگرفته از همین نام است).

مباحث ژرفتر روانکاوانه مهر تأییدی بر این مدعاست که فردی که اینگونه همجنس‌گرا می‌شود در ناخودآگاهش تصویری لایتغیر از مادرش باقی می‌ماند. با سرکوب عشق مادر این تصویر را در ناخودآگاهش حفظ می‌کند و در نتیجه به مادر وفادار می‌ماند. هنگامی که به نظر می‌رسد به عنوان عاشق از پی پسران روان است، به واقع از زنان در گریز است، زنانی که می‌توانند موجب بی‌وفاییش به مادر شوند. با مشاهده مستقیم موارد افراد مختلف می‌توان نشان داد او که در ظاهر پذیرای محرکهای مردانه است در حقیقت همچون فردی عادی مفتون جذبه زنان ماست، اما هربار می‌کوشد تا محرکی را که از زنی دریافت کرده به فرد مذکری انتقال دهد، و به این ترتیب راه‌کاری را که از آن طریق همجنس‌گرایی خود را کسب

کرده دوباره و دوباره تکرار می‌کند.
به طور حتم قصد نداریم تا در خصوص اهمیت این توضیحات روانزایی همجنسگرایی اغراق کنیم. پرواضح است که آنها یکسره با نظریه‌های رسمی نمایندگان همجنس‌گرا در تباین هستند، اما می‌دانیم که این توضیحات آنگونه که بتوانند توضیحی نهایی از این مشکلات بدست دهند، جامع نیستند. نمونه‌ای که همجنسگرا نامیده می‌شود در واقع ممکن است ریشه در فرایندهای مختلف بازدارنده روانی ـ جنسی داشته باشد، و فرایند شناخته شده ما یحتمل یک نمونه در میان تعداد زیادی است و تنها با یک نوع از همجنسگرایی در ارتباط است. همچنین باید اذعان کنیم که تعدادی از موارد نمونه همجنسگرای ما که شرایطش را مسلم انگاشته‌ایم قابل اثبات هستند و از مواردی که در آنها نتیجه حاصل به واقع ظاهر می‌گردد، بسیار فراتر می‌روند. بنابراین، در نتیجه قادر نخواهیم بود که عوامل ناشناخته درونی را که پیش از این تمام همجنسگرایی از آنها ناشی شده است منکر شویم. در حقیقت، اگر این فرض محکم وجود نمی‌داشت که لئوناردو، که از داستان کرکس او آغاز کردیم، براستی متعلق به این نوع از همجنسگرایی نبود، راهی برای ورود به روانزایی این نوع از همجنسگرایی مورد مطالعه ما وجود نداشت.
از آنجایی که به نحوی ناچیز از رفتار جنسی

هنرمند بزرگ و محقق مطلع هستیم همچنان باید امید آن را داشته باشیم که شهادتهای هم‌عصرانش آنچنان هم بیراه نبوده باشند. او در پرتو این روایت در نظر ما به شخصی می‌ماند که نیاز و فعالیت جنسی‌اش به نحو چشمگیری ناچیز است، گویی نیروی متعال‌تر او را به حد فراتری از نیاز حیوانی خاص بشری کشانده است. یحتمل این تردید وجود دارد که آیا او هیچ‌گاه درصدد ارضای جنسی بوده است، به چه نحو و چگونه، و آیا توانسته است یکسره از آن چشم بپوشد؟ اما معتقدیم که همچنین جریانات احساسی را که بالاجبار دیگران را مجبور به اعمال جنسی می‌کند، باید در او جستجو کرد، چه نمی‌توانیم تصور کنیم که در سیر رشد زندگی روانی یک انسان نیاز جنسی در حد غایی خود، شهوت، نقش نداشته باشد، چه سرانجام خود را از هدف اصلی کنار کشیده باشد و چه در عمل از آن ممانعت به عمل آمده باشد. انتظار چیزی جز وجود نشانه‌های گرایش جنسی ثابت را در لئوناردو نداریم. این موارد تنها اشاره به روشی دارد که در نتیجه اجازه می‌دهد او را در زمره همجنسگرایان به شمار آوریم. همیشه این مسئله از اهمیت خاصی برخوردار بوده است که او شاگردانش را از جوانان و پسران بسیار زیبامنظر انتخاب می‌کرده است. نسبت به آنها با محبت و با ملاحظه بود؛ هنگامی که بیمار بودند خود از آنها مراقبت و پرستاری

می‌کرد، به مانند مادری که از فرزندان خود نگهداری می‌کند، همچون مادرش که ممکن است از او مراقبت کرده باشد. از آنجایی که آنها را براساس زیبایی و نه استعدادشان انتخاب کرده بود هیچ‌یک از آنها چزاره داسستو(۷۹)، بولترافیو(۸۰)، آندرا سالینو(۸۱)، فرانچسکو ملسی(۸۲) و یا دیگران هیچ‌گاه هنرمند برجسته‌ای هم نشدند. اکثر آنها نتوانستند خود را از استادشان مستقل سازند و پس از مرگ او بی‌آنکه چهره‌ای برجسته از خود در تاریخ هنر باقی گذارند، ناپدید گشتند. دیگران هم همچنین لیونی(۸۳) و باتزی(۸۴)، معروف به سدوما(۸۵) که آثارشان این حق را برایشان فراهم آورد که خود را شاگردان او بنامند، یحتمل لئوناردو خود هم به شخصه آنها را نمی‌شناخت.

درمی‌یابیم که باید این اعتراض را پذیرا باشیم که رفتار لئوناردو با شاگردانش به طور حتم به هیچ روی سنخیتی با انگیزه جنسی نداشته است و جای هیچگونه نتیجه‌گیری را تحت عنوان ویژگی جنسی او، باقی نمی‌گذارد. برعکس، مایلیم و با رعایت تمام احتیاط لازم تأکید می‌کنیم که تصور ما توضیحی در باب برخی از خصوصیات عجیب رفتاری استاد بدست می‌دهد که در غیر این صورت ممکن بود در پرده‌ای از ابهام باقی بماند. لئوناردو دفترچه یادداشت روزانه‌ای داشت؛ او با دست‌خط ریز خود به درج مطالبی می‌پرداخت که

از سمت راست به چپ نوشته شده بودند و تنها برای خود او معنا می‌توانست داشت. به نحوی کاملاً چشمگیر خود را در این یادداشت «تو» خطاب می‌کرد: «از استاد لوکا(۸۶) ضرب ریشه‌ها را بیاموز»(۸۷). «باشد که استاد دِاباکو(۸۸) تربیع دایره را بر تو آشکار سازد(۸۹)». و یا یکبار هنگام سفر در یادداشت خود می‌نویسد: قصد دارم به میلان بروم تا از امور مربوط به باغم مراقبت کنم... سفارش ساخت دو کیسه بزرگ را بدهم. از بولترافیو(۹۰) بخواه تا دستگاه تراش دوارش را به تو نشان دهد و بگذار تا سنگی را با آن صیقل دهد. ــ کتاب را نزد استاد آندرا تودوسکو(۹۱) بگذار(۹۲). و یا با قاطعیتی که با اهمیتی یکسره متفاوت است: تو باید در رساله خودت نشان دهی که زمین یک ستاره است، همچون ماه و یا به مانند آن، در نتیجه اصالت جهانمان را به اثبات برسان(۹۳).

در این یادداشت به مانند یادداشت‌های دیگران که اغلب با ذکر چند کلمه نگاهی اجمالی به مهمترین وقایع روز دارد و یا به کلی نسبت به آنها بی‌اعتنا هستند، به تعدادی از مندرجات برمی‌خوریم که به سبب ویژگی‌هایشان تمامی تذکره‌نویسان لئوناردو به آنها اشاره کرده‌اند. آنها موادی را در خصوص مخارج ناچیز و پیش پاافتاده استاد نشان می‌دهند و با چنان دقتی ثبت شده‌اند که گویی از پدری جزئی‌نگر و به شدت خسیس است، در

حالیکه فاقد هرگونه هزینه‌ای با مبالغ بالاتر می‌باشد، و هیچ نشانی دال بر تبحر هنرمند در اداره مسائل منزل وجود ندارد. یکی از این یادداشتها در خصوص ردایی است که لئوناردو برای شاگردش آندرا سالاییِنو(۹۴) خریده است(۹۵).

۴ سولدی و ۱۵ لیر... پارچه با گلدوزی نقره
۰ سولدی و ۹ لیر... مخمل زرشکی با تزئینات
۹ سولدی و ۰ لیر ...قیطان
۷۲ سولدی و ۰ لیر ...دگمه‌ها

یکی دیگر از یادداشتهای بسیار مفصل کل هزینه‌هایی را نشان می‌دهد که او به سبب کیفیت بد و در عین حال گرایش به دزدی یکی از شاگردانش متحمل گشت: در ۲۱ آوریل ۱۴۹۰ این کتاب را شروع کردم و در عین حال ساخت دوباره اسب را(۹۶). جاکومو(۹۷) در روز مجدلیه(۹۸) ۱۴۹۰ در ده سالگی پیش من آمد (پانوشت: دزدصفت، کذب گفتار، خودرأی، شکمباره). در روز دوم برای او دو پیراهن، یک جفت شلوار و یک ژاکت سفارش دادم، و هنگامی که پول را برای پرداخت البسه‌ای که ذکرش رفت کنار گذاردم او پول را از کیف من دزدید، اگرچه کاملاً یقین داشتم که او این کار را کرده دیگر هیچ‌گاه ممکن نبود که وی را به اعتراف واداشت (پانوشت: ۴ لیر...). همچنان گزارش در خصوص کجرفتاری پسرک ادامه می‌یابد و با حساب هزینه‌ها خاتمه

می‌یابد: «در سال اول یک ردا ۲ لیره، شش پیراهن ۴ لیر، سه ژاکت ۶ لیر، چهار جفت جوراب ۷ لیر و غیره(۹۹)».

تذکره‌نویسان لئوناردو، که برایشان مسئله‌ای مهمتر از حل معمای زندگی روانی قهرمانانشان توسط این ضعفها و ویژگی‌های مختصر وجود نداشت مایل بودند که در رابطه با این موارد به خصوص توجه را به این نکته جلب کنند که آنها تأکیدی بر شفقت و توجه استاد نسبت به شاگردانش هستند. از این رو فراموش کردند که این رفتار لئوناردو نیست که به توضیح احتیاج دارد، بلکه این حقیقت که وی این موارد را در خصوص آن برای ما به جای گذاشه است. چه نسبت دادن این انگیزه به او که او خود مدرکی دال بر عطوفت خویش بدست داده، غیرممکن به نظر می‌رسد، باید اذعان کنیم که انگیزه مؤثر دیگری وی را به تحلیل این مطلب واداشته است. به راحتی نمی‌توان حدس زد که این انگیزه چه بوده، و اگر بواسطه یکی دیگر از حسابهای لئوناردو که در میان نوشته‌هایش یافت شد نبود، حسابهایی که جلوه خاصی به این یادداشت‌های خستناک خاص در خصوص البسه شاگردانش و مواردی از این دست می‌بخشد، قادر به حدس دیگری نبودیم(۱۰۰).

۲۷ فلورانس ...مخارج تدفین درگذشت کاترینا

۱۸ فلورانس... ۲ پوند موم

۱۲ فلورانس ...تابوت

۴ فلورانس ...برای حمل و نصب صلیب

۸ فلورانس ...حاملان تابوت

۲۰ فلورانس... به چهار کشیش و چهار مأمور

۲ فلورانس ...صدای زنگ

۱۶ فلورانس... به گورکنان

۱ فلورانس...برای جواز به مأموران
۱۰۸ فلورانس ...در جمع هزینه‌های پیشین

۴ فلورانس... به دکتر

۱۲ فلورانس ...برای شکر و شمع

۱۲۴ فلورانس... مبلغ کل

مرژکوفسکیِ نویسنده تنها فردی است که به ما می‌گوید که این کاترینا که بود. از دو یادداشت کوتاه دیگر نتیجه می‌گیرد که او مادر لئوناردو بود،

زنی فقیر و روستایی اهل وینچی، که در سال ۱۴۹۳ برای دیدار پسرش که در آن هنگام ۴۱ سال داشت، به میلان آمده بود. در طول این دیدار مریض شد و توسط لئوناردو به بیمارستان منتقل گردید، و پس از مرگ توسط پسرش با چنین مراسم تدفین مجللی به خاک سپرده شد(۱۰۱).

این نتیجه‌گیری نویسنده داستانهای رمانتیک روانکاوانه قابل اثبات نیست، اما می‌تواند نشان از احتمالات درونی بسیار زیادی داشته باشد، و به نحوی با تمامی مسایلی که ما در خصوص فعالیتهای احساسی لئوناردو از آن باخبریم سنخیت دارد، که نمی‌توانم از صحت آن رویگردان باشم. لئوناردو قادر بود احساسات خود را در زیر یوغ تحقیق کشد و اظهار وجود آزادانه‌ای را در دم فرو بندد، اما حتی در ارتباط با او مواردی وجود داشت که در آن نمونه‌ای تخطئه شده از تلاش برای اظهار وجود آزادانه فروگذار نمی‌کرد، و یکی از این موارد درگذشت مادرش بود که زمانی شیدای او بود.

همین صورت مخارج به خاک‌سپاری مادرش پیچیدگی تقریبا غیرقابل فهمی را به دست می‌دهد. به درستی نمی‌دانیم که این پیچیدگی چگونه به وجود آمده است و به طور حتم مادام که تحت فرایندهای روانی عادی مورد بررسی قرار گیرد قادر نخواهیم بود آن را درک کنیم. اما ساختارهایی از این دست با شرایط عصبی نابهنجار

و به ویژه توسط روان‌نژندی وسواسی برای ما شناخته شده هستند. در اینجا می‌توان مشاهده کرد که چگونه ابراز احساسات شدید جای خود را به عملکردهای بیهوده و حتی احمقانه داده‌اند. نیروهای مخالف به حدی در تحقیر این احساسات منکوب شده موفق شدند که آدمی ناچار است شدت این احساسات را بسیار بی‌اهمیت بشمارد، اما این وسواس جبری که توسط آن این اعمال کم‌اهمیت خود را آشکار می‌سازند به نیروی اصلی احساسات که ریشه در ناهوشیار دارند خیانت می‌کند، و در عین حال ذهن هوشیار سعی در انکار آن دارد. تنها با توجه به کارکردهای اضطرار تکرار است که می‌توان توضیحی از صورت حساب مراسم تدفین مادر لئوناردو بدست داد. او در ناهوشیارش به مانند دوران کودکی با نشان اندکی از احساسات شهوانی به او وابسته بود. مقاومت واپس‌زدگی این عشق کودکی که بعدها پدیدار گشت در یادداشت روزانه‌اش با هیبتی باوقارتر باید عملی می‌گشت، در نتیجه صورت حساب به داخل یادداشت روزانه راه یافت و بعنوان مسئله‌ای غیرقابل درک به دست آیندگان رسید.

ایجاد رابطه بین شناخت حاصله از هزینه‌های مراسم تدفین با صورت حسابهای شاگردانش آنچنان دشوار نمی‌نماید بر این اساس می‌توان گفت که در این بخش نیز با آن دسته از علائم ناچیز احساسات شهوانی لئوناردو سروکار داریم که

با وسواس به تحلیل بیانی مغشوش می‌پردازد.
مادر و شاگردان، نخستین تصورها از زیبایی در زمان نوجوانی‌اش یحتمل موضوع‌های(۱۰۲) جنسی او بوده‌اند ــ تا به حدی که سرکوب‌های جنسی استیلا یافته بر نفسش، اجازه چنین بروزاتی را می‌داد ــ و وسواسی برای ثبت شرحی مبسوط و پرمحنت مخارج از طرف آنها، خیانت غریب جدالهای ابتدایی او را مشخص می‌ساخت. از این رو می‌توان نتیجه گرفت که زندگی ـ عشق لئوناردو به واقع تعلق به آن دسته از همجنسگرایی دارد که توانستیم رشد روانی‌اش را آشکار سازیم و در نتیجه نمود شرایط همجنسگرایی در داستان کرکس او برای ما قابل فهم می‌شود، چه به چیزی جز آنچه پیش از این با توجه به آن دسته بدان اشاره کردیم، اشاره ندارد. آن به تفسیر زیر احتیاج دارد:
به واسطه روابط شهوانی با مادرم همجنسگرا شدم(۱۰۳).

فصل چهارم

داستان کرکس لئوناردو همچنان توجه ما را به خود جلب می‌کند. با این کلمات که آشکارا اشاره به یک عمل جنسی دارد (و به دفعات ضرباتی با دمش بر لبانم نواخت) لئوناردو بر شدت روابط جنسی بین مادر و فرزند تأکید می‌کند. دومین محتوای یادواره داستان را بی‌درنگ می‌توان از ارتباط عملکرد مادر (کرکس) با اهمیت مرحله دهانی حدس زد. می‌توانیم ارتباط آن را اینگونه تفسیر کنیم: «مادرم با بوسه‌های آتشین بیشماری دهانم را آکنده است.» این داستان تحریر خاطرات مراقبت و بوسه‌های مادر است.

طبعی محبت‌آمیز این توانایی را به هنرمند بخشیده است تا در قالب آثاری هنرمندانه به بیان مستترترین احساسات روانی خود بپردازد که حتی از خود وی نیز پنهان است به نحوی که بیگانگان و غریبه‌ها را بدون اطلاع از منشأ این تکانه به شدت به هنرمند جذب می‌کند. آیا نباید نشانی از خاطره لئوناردو بعنوان قویترین تأثیر دوران کودکیش در آثار او موجود باشد؟ باید انتظار آن را داشت. اما هنگامی که شخصی این حقیقت را که برداشت یک هنرمند را پیش از آنکه قادر باشد نشانی از خود در اثری هنری به جای گذارد باید

چه تغییرات ژرفی را تجربه کند، مورد بررسی قرار می‌دهد باید انتظار خود را از تجلی مقوله‌ای آشکار و مسلم تعدیل کند. این مسئله بویژه در مورد لئوناردو مصداق دارد.

او که به نقاشی‌های لئوناردو می‌اندیشد لبخندی به غایت مسحورکننده و شگفت‌آوری را به یاد می‌آورد که لبان تمامی چهره‌های زنانه نقاشی‌هایش را با آن افسون می‌کرد.

لبخندی پایدار بر لبانی کشیده و پرپیچ و تاب، که خصیصه او به شمار می‌رود و ترجیحا به عنوان «لئوناردی» معرفی می‌شود. در سیمای زیبا و منحصر به فرد این زن فلورانسی(۱۰۴)، مونالیزا دل جوکوندا(۱۰۵)(یا: ژوکوند) بیشترین تأثیر را بر تماشاگران گذاشته است و حتی آنان را مات و مبهوت ساخته است. این لبخند نیازمند یک تفسیر بود، و انواع متفاوتی از این گونه تفسیرها را دریافت کرد، اما هیچ‌یک رضایت‌بخش نمی‌نمود.

همچنان که گرویر(۱۰۶) اظهار می‌دارد: قریب به چهار قرن است که مونالیزا کسانی را که برای مدت طولانی به آن چشم می‌دوزند و در خصوص او لب به سخن می‌گشایند به ورطه دیوانگی می‌کشاند(۱۰۷).

موتر(۱۰۸) می‌گوید چیزی که تماشاگر را مسحور می‌کند فریبندگی شیطانی این لبخند است. صدها نویسنده و شاعر در باب این زن که، حال به نظر می‌رسد لبخندی اغواکننده بر ما می‌زند و به

گونه‌ای سرد و بی‌روح خیره به اطراف می‌نگرد، قلم‌فرسایی کرده‌اند اما کسی به حل معمای او دست نیافته، تفسیری از افکارش به دست نداده، همه چیز حتی منظره، پررمز و راز و رؤیاگون است «گویی در تب شهوت غوطه می‌خورد.»

تصور امتزاج دو عنصر متفاوت در لبخند مونالیزا از ذهن بسیاری از منتقدین گذشته است بنابراین آنها به شناخت کاملترین تجلی تباینات حائل بر زندگی ـ عشق یک زن در تلألؤ و سیمای این بانوی فلورانسی زیبا دست یافته‌اند. به بیانی دیگر، خویشتنداری و فریبندگی، منقادترن رأفت و اشتیاق بی‌شائبه که آدمی را آماج شهوتی بنیادفکن و غریب می‌سازد. مونتز(۱۰۹) اینگونه به شرح افکار خود می‌پردازد: «آدمی آگاه است که مونالیزا جوکوندا چه معمای غیرقابل فهم و مسحورکننده‌ای را برای قریب به چهار قرن پیش روی تحسین‌کنندگانی که به دورش گرد آمده‌اند، قرار داده است. هیچ هنرمندی [من عبارت را از نویسنده ملاحظه‌کاری که خود را در پس نام مستعار پیر دِ. کورلی(۱۱۰) مخفی می‌سازد، به عاریه می‌گیرم] تاکنون بدین شکل ترجمانی از ماهیت زنانه به دست نداده است: لطافت و طنازی، نجابت و اندکی هوس‌انگیزی، کل سرّ دل خود را مهجور می‌سازد، راز ذهنی که می‌اندیشد و راز شخصیتی که خود را می‌نگرد و چیزی از خود آشکار نمی‌سازد مگر تلألؤ...». آنجلو کنتی(۱۱۱)

ایتالیایی تصویر را سرشار از تلألؤ و غرق در نور آفتاب لوور مشاهده کرد(۱۱۲). و اینچنین به شرح افکار خویش پرداخت «آن زن با سکون و متانتی باشکوه، با غرایز سلطه‌طلبی و شقاوت، مجموعه کل میراث بشر، با قصد اغواگری و فریب، با جمالی فریبنده، با رأفتی که قصدی ظالمانه را پنهان می‌دارد لبخند می‌زد که جملگی یک به یک در پس حجاب خنده آشکار و ناپدید شدند و در شعر لبخند او مستور گشتند... خیر و شر، شقاوت و مهربانی، پرمهر و پرکین خندید...»

لئوناردو در طی دومین اقامت خود در فلورانس(۱۱۳) هنگامی که در حدود پنجاه سال از سنش می‌گذشت چهار سال را، یحتمل از ۱۵۰۳ تا ۱۵۰۷ صرف این تصور کرد. به گفته وازاری، از استادانه‌ترین روشها در جلب توجه آن خانم در مدت نشستها و حفظ کامل لبخند در جوارح صورتش، بهره جست. از تمام ملاحتی که قلمش بر سینه بوم نقش کرد اکنون تنها اندک نشانی را در خود حفظ کرده است.

در زمان خلق آن به نظر می‌رسید که رفیع‌ترین نقطه‌ای است که هنر را بدان دسترسی تواند بود؛ اما به طور حتم خود لئوناردو را راضی نمی‌ساخت و از آن به عنوان اثری ناتوان یاد می‌کرد اثری که به دست شخصی که آن را سفارش داده بود نرساند، بلکه به فرانسه برد و قیم او فرانسوای اول(۱۱۴) آن را برای لوور به ارمغان آورد.

اجازه دهید تا معمای سیماشناسی مونالیزا را حل نشده به کناری نهیم، و از این حقیقت آشکار یاد کنیم که لبخند او در طی این چهارصد سال هنرمند را کمتر از مشاهده‌کنندگان مجذوب خود نساخته است. از آن پس این لبخند جذاب به تمامی تصاویر او و شاگردانش مایه داده است. از آنجایی که مونالیزای لئوناردو یک ترسیم چهره بوده است نمی‌توانیم بپذیریم که چیزی از خصوصیات خود به آن بخشیده باشد، به سختی می‌توان بیان کرد که خود (مونالیزا) از آن بی‌بهره بوده باشد. به نظر می‌رسد نمی‌توانیم کمکی بکنیم جز این باور که این لبخند را به مانند نمونه خویش یافت و چونان مجذوب آن شد که از این پس تمامی مخلوقات آزاد داستانش را از آن بهره‌ور ساخت. این مفهوم آشکار را، کنستانتینووا(۱۱۵) اینگونه بازگو می‌کند(۱۱۶):

در طی دورانی طولانی که استاد خود را حصر به نقاشی مونالیزا دل جوکوندا کرد، با چنان احساس دلسوزی وارد ظرافتهای چهره‌شناختی این سیمای زنانه شد که این خصوصیت‌ها خاصه لبخند پررمز و راز و نگاه عجیب را به درون تمامی چهره‌هایی که از آن پس نقاشی و یا ترسیم کرد، انتقال داد. غرابت شباهت چهره جوکوندا را حتی می‌توان در تصویر یحیی تعمیددهنده واقع در لوور مشاهده کرد. اما از همه بهتر می‌توان آنها را به نحو بارزی در ویژگی‌های مریم مقدس(۱۱۷) در تصویر

قدیس آن(۱۱۸) در لوور بازشناخت.
اما این می‌تواند نمونه‌ای متفاوت بوده باشد. نیاز به احتجاجی محکمتر از جذابیت لبخند جوکوندا، که هنرمند را به آن واداشت و رهایی از آن برایش متصور نبود را بسیاری از تذکره‌نویسان وی احساس کرده‌اند. پاتر(۱۱۹) که در تصویر مونالیزا تجسمی از تجربه‌ای یکسره شهوانی مردی مدرن را می‌یابد با بیان این مطلب که، «و آن لبخند غیرقابل درک همیشه با سبقه‌ای شیطانی در خود که در تمام اثر لئوناردو تأثیر دارد، ما را به جهت دیگری رهنمون می‌سازد» می‌گوید(۱۲۰):
«به علاوه، تصویر یک چهره‌نگاری است. از کودکی شاهد آنیم که این تصویر در تاروپود خیال او به خود معنا می‌بخشد؛ و اما برای ارائه شاهدی تاریخی ممکن است تصور کنیم که این چیزی نبود مگر بانوی مطلوب او که در نهایت آشکار و متجلی گشته است».
هرتزفلد(۱۲۱) به طور حتم باید چیزی از همین سنخ را در ذهن داشته باشد هنگامی که می‌گوید لئوناردو در مونالیزا خود را مشاهده کرد و در نتیجه به کارگیری طبع خود را در آن تصویر محتمل یافت، تصویری که خصوصیاتش دیرزمانی است با همدردی پررمز و راز در جان و روان لئوناردو شکل گرفته است(۱۲۲).
اجازه دهید بکوشیم این علائم را آشکار سازیم. بسیار محتمل بود که لئوناردو مجذوب لبخند

مونالیزا شده باشد، چه چیزی را در او بیدار کرده بود که برای مدت مدیدی در وجودش خفته بود، به اقرب احتمال یک خاطره قدیمی. این خاطره با اهمیت خاصی از هنگام شکل‌گیری‌اش با وی همراه بود. او همواره مجبور بود تا مفری جدید برای بیانش بیابد. اطمینانی که پاتر می‌دهد بر این مبنا که می‌توانیم تصویری همچون مونالیزا را که از اوان کودکی لئوناردو در تاروپود رؤیاهایش به حال معنا بخشیدن به خویش بوده است، مشاهده کنیم، به نظر ارزش این باور را دارد و سزاوار آن است که آن را جدی بینگاریم.

وازاری اولین تلاشهای هنرمندانه لئوناردو را چنین بیان می‌دارد «سرهای زنان خندان(۱۲۳)»، نوشته او که فارغ از هر شبهه‌ای است، در عین حال که بنا نیست چیزی را ثابت کند، با دقت تمام اینگونه پیش می‌رود(۱۲۴): در جوانی تعدادی سرهای خندان زنانه از گچ ساخت، و تعدادی سرهای کودکان را که به گونه‌ای زیبا بودند که گویی دستان یک استاد آنها را نقش کرده است...

در نتیجه درمی‌یابیم که تلاش او در هنر با تجلی دو هنر آغاز گردید، که ناگزیر دوگونه از موضوعات جنسی را به خاطرمان می‌آورد که از تحلیل داستان کرکس او بدانها دست یافتیم. اگر سرهای کودکان زیباروی بازساختهای شخصی کودکانه او بودند، زنان خندان چیزی جز بازساختهای مادرش کاترینا نبوده‌اند و رفته‌رفته به این تصور دست می‌یابیم که

یحتمل مادر او لبخند رمزآلودی را دارا بود که لئوناردو آن را از دست داده بود و زمانی که آن را در بانوی فلورانسی بازیافت وی را بسیار مجذوب ساخت(۱۲۵).

نزدیک‌ترین نقاشی دیگر لئوناردو از حیث زمانی به مونالیزا تابلوی قدیسه «آن»[حنّا مادر حضرت مریم] معروف در لوور است در حالی که قدیس آن، مریم و مسیح کودک را نشان می‌دهد. لبخند لئوناردی را در زیباترین تصویر دوسر زنانه به نمایش می‌گذارد. مشکل می‌توان مشخص کرد که لئوناردو تا چه حد پیشتر و یا دیرتر از تصویر مونالیزا شروع به نقاشی این تصویر کرده است.

از آنجا که هر دو اثر بالغ بر چند سال طول کشیدند، یحتمل بتوان گفت که همزمان استاد را به خود مشغول داشته‌اند. اگر علاقه بی‌حد و حصر لئوناردو به خصوصیات مونالیزا وی را به خلق قدیس آن از روی داستانش واداشته بود به بهترین نحو با انتظارات ما همنوا می‌گشت. چه اگر لبخند جوکوندا خاطره مادرش را در ذهن وی تداعی کرده بود، بالمآل درمی‌یافتیم که او در ابتدا بر آن بود تا شوکت مادرانه‌ای خلق کند و لبخندی را که در آن بانوی برجسته یافته بود، به مادرش باز پس دهد. بنابراین ممکن است توجه خود را از نقاشی مونالیزا به این تصویر، که از حیث زیبایی چیزی کم ندارد و هم‌اکنون نیز در لوور است، جلب کنیم.

قدیس آن با دختر و نوه موضوعی است که در هنر نقاشی ایتالیایی کمتر به آن پرداخته شده است؛ از هر جهت نقاشی لئوناردو با تمامی آثار شناخته شده دیگر به نحو چشمگیری متفاوت است. ماتر می‌گوید: «اساتیدی همچون هانس فریس(۱۲۶)، هالبین(۱۲۷) و جیرولامو دی. لیبری(۱۲۸) آن را کنار مریم نشاندند و کودک را میان آن دو جای دادند. دیگران همچون جاکوب کورنلیچ(۱۲۹) در تصویرهای خود در برلین قدیسه آن را به تصویر کشیده است در حالی که جثه کوچک مریم را که کنارش هیبت کوچک‌تر مسیح کودک نشسته در آغوش گرفته است. در نقاشی لئوناردو مریم در آغوش مادرش نشسته است در حالیکه به طرف جلو متمایل شده هر دو دست خود را به طرف پسری دراز کرده که در حال بازی‌کردن با بره کوچکی است و یحتمل باید کمی با آن بدرفتاری کرده باشد. مادربزرگ یکی از دستان نمایان خود را به کمر زده است و با لبخند پرمسرتی به هر دوی آنها می‌نگرد. به طور حتم این تلفیق یکسره ساختگی نیست اما لبخندی که بر لبان هر دو زن نقش دارد، اگرچه بی‌تردید از سنخ تصویر مونالیزا است، طبع شرارت‌بار و اسرارآمیز خود را از دست داده است؛ این لبخند نمایانگر شادمانی و مسرتی آرام است(۱۳۰).

تماشاگر که رفته‌رفته گویی غرق در این تصویر می‌شود ناگهان این مطلب به ذهنش متبادر

می‌شود که تنها لئوناردو قادر بوده این تصویر را نقاشی کند همانطور که تنها او می‌توانسته خالق داستان کرکس باشد. این تصویر حاوی امتزاجی از تاریخ دوران کودکی لئوناردو می‌باشد که جزئیاتش توسط ژرفترین آثار زندگی او شرح داده می‌شود. نه تنها در خانه پدری از نامادری مهربانی، دونا آلبریا(۱۳۱)، بی‌بهره نبود که از مادربزرگ پدری‌اش مونالوچیا(۱۳۲)، نیز بهره‌ور بود که به زعم ما کمتر از دیگر مادربزرگها با او مهربان نبود. این موقعیت می‌بایست برای او فرصت به تصویر کشیدن دوران کودکی تحت‌الحمایه مادر و مادربزرگ را فراهم آورده باشد. یکی دیگر از خصیصه‌های برجسته تصویر همچنان گواه اهمیت بیشتری است. قدیسه آن، مادر مریم و مادربزرگ، که باید زنی سالخورده بوده باشد، یحتمل در اینجا به گونه‌ای مسن‌تر و پرجذبه‌تر از مریم مقدس تصویر شده است اما به مانند زن جوانی که هنوز زیبایی از وی روی برنتافته است. در حقیقت لئوناردو، پسر را دو مادر بخشید، نخست آنکه بازوانش را به طرف او گشوده و دیگری آنکه در پس تصویر مشاهده می‌شود؛ هر دو با لبخند پرمسرت سرور مادرانه، تصویر شده‌اند. این قرابت تصویر از برانگیختن شگفتی نویسندگان نکاسته است. برای مثال ماتر بر این باور است که لئوناردو قادر نبود خود را متقاعد کند که کهن‌سالی، خمیدگی و چین و چروک را نقاشی کند، در نتیجه

قدیسه آن را نیز همچون زن زیبای پرفروغی نقش کرد. جای سؤال دارد که اگر این توضیح بتواند کسی را متقاعد سازد. دیگر نویسندگان فرصت را مغتنم شمرده‌اند و همسانی سن مادر و دختر را یکسره منکر شده‌اند(۱۳۳). با این وجود توضیح محتاطانه ماتر شاهدی است کافی بر این حقیقت که تصور ظاهر جوان قدیسه آن توسط تصویر شکل گرفته است و اندیشه‌ای نیست که به واسطه یک جهت‌گیری پدید آمده باشد.

دوران کودکی لئوناردو همچون این تصویر کاملاً قابل توجه بود او را دو مادر بوده است، نخست مادر حقیقی او کاترینا(۱۳۴)، که بین سالهای سه تا پنج سالگی از وی جدا افتاد، و یک نامادری مهربان، دونا آلبریا، همسر پدرش. پیوند این مسئله دوران کودکیش و آن دگر مسئله که ذکرش در بالا رفت و با امتزاج آنها در وحدتی یک‌دست و یکپارچه، طرح قدیسه آن، مریم و کودک در ذهن او شکل گرفت. تصویر مادرانه دور از پسر، که به صورت مادربزرگ مشخص گردید از حیث ظاهر و جدایی در روابط به مادر حقیقی او، کاترینا، می‌ماند. در واقع هنرمند توسط لبخند پرمسرت قدیسه آن به رد و مخفی ساختن مادر بخت برگشته‌ای پرداخت، که ناچار شد تا از پسر خود در مقابل رقیب اعیان‌تر دست کشد، به مانند آنچه یکبار در مقابل معشوق خود انجام داده بود. تصور ما مبنی بر اینکه لبخند مونالیزا دل جوکوندا در مرد

خاطره مادر را در سالهای اولیه کودکیش زنده کرده است، توسط یکی دیگر از آثار لئوناردو مورد تأیید قرار می‌گیرد به دنبال خلق مونالیزا هنرمندان ایتالیایی در بانوان و زنان برجسته سرِ با فروتنی افتاده و لبخند غریب و پرمسرت کاترینا، دختر روستایی تهی‌دستی را نقش کردند که پسر بلندآوازه‌ای را به جهان ارزانی داشت که مقدر بود نقاشی کند، به تحقیق بپردازد و تحمل مشقات کند.

هنگامی که لئوناردو موفق شد حس دوگانه نهان در این لبخند را بار دیگر در سیمای مونالیزا خلق کند، که به تعبیری دیگر (به قول پاتر) نوید لطافت و تهدید شرارت‌بار بی‌پایانی را در خود داشت، حتی در این مورد نیز به فحوای خاطرات اولیه خویش وفادار ماند. چه عشق مادر به سرنوشت او بدل گشت: تقدیر و نیازهایی را که برای وی به ودیعه گذارده شده بود را مشخص ساخت. شتابزدگی محبت‌آمیزی که داستان کرکس بدان اشاره دارد بسیار طبیعی بود مادر درمانده‌ی مهجور ناچار بود بواسطه مهر مادری مجالی برای ارضای تمام خاطراتش که از عشق مایه می‌گرفتند و همچنین نیازش به محبت و دلبستگی بیشتر، فراهم آورد؛ او ناچار به انجام این کار بود، نه تنها به سبب پرکردن جای خالی همسر، که برای پرکردن جای خالی پدر برای کودک که به او عشق بورزد. به سان تمام مادران مغموم او نیز پسر خود را در جای

شوهر خویش گرفت و با به کار انداختن زندگی زود هنگام شهوانی‌اش بخشی از قوای جنسی را از وی ستاند.

عشق مادر به کودک شیرخوار که او را پرورش می‌دهد و از او مراقبت می‌کند چیزی بسیار دیریاب‌تر از دلبستگی آتی او به کودک در حال رشد می‌باشد. این از سنخ رابطه عشقی یکسره ارضا شده می‌باشد، که نه تنها تمام نیازهای روانی را برآورده می‌کند، که تمام نیازهای جسمانی را نیز مرتفع می‌سازد، و هنگامی که یکی از اشکال شادمانی و سرور قابل دسترسی انسان را به نمایش می‌گذارد آن، نه در مقیاس کوچک، به سبب امکان ارضا بدون سرزنش می‌باشد. همچنین نیازهای عاطفی که برای مدت طولانی سرکوب شده و به عنوان انحراف، مشخص شده بودند(۱۳۵).

حتی در مفرحترین زندگی زناشویی نوپا، پدر احساس می‌کند که فرزندش بویژه پسر کوچکش به رقیب او تبدیل شده و این به دشمنی علیه پسر مورد علاقه دامن می‌زند که یکسره ریشه در ناهوشیار دارد.

هنگامی که لئوناردو در اوان زندگی خود بار دیگر با آن لبخند پرمسرت و گیرا که زمانی با مهربانی لبان مادرش را محسور ساخته بود، روبه‌رو شد مدت مدیدی بود که تحت سیطره ممنوعیت نوعی خود بازداری درآمده بود، که او را از طلب دوباره

چنین لطافت و ظرافتی از لبان زنان برحذر می‌داشت. اما از آنجا که یک نقاش شده بود کوشید تا با قلم خود این لبخند را بار دیگر خلق کند و تمام تصاویر خود را از آن مایه بخشد، چه تصاویری که توسط خود او خلق شدند و یا توسط شاگردانش تحت نظارت او، به مانند لدا(۱۳۶) در قدیس یوحنا(۱۳۷) و باخوس(۱۳۸) آن دو آخری دگرگون‌شده همان نوع می‌باشند. ماتر می‌گوید لئوناردو از لوکاست(۱۳۹) شکمباره یک باخوس بوجود آورد، یک آپولو(۱۴۰) کسی که، با لبخند پررمز و راز بر لبانش و با پاهای لطیف درهم کشیده خویش با چشمانی شیدا و عاشق به ما می‌نگرد. این تصاویر نفحه عرفانی‌ای را در کالبد رازی می‌دمد که کسی را جسارت کشف نیست. در نهایت تنها می‌توان کوشید تا با آثار اولیه لئوناردو ارتباط برقرار ساخت. تصاویر بار دیگر دوجنسیتی هستند اما دیگر نه از سنخ داستان کرکس؛ آنها پسران زیبارویی هستند با ظرافت و هیاکل زنانه؛ نگاه را فرو نمی‌اندازند در عوض به نحوی رمزآلود و با غرور خیره می‌شوند گویی از پایان خوشی مبنی بر اینکه آدمی همچنان باید خاموش بماند، آگاه بودند. لبخند دلربای آشنا ما را به درک این مطلب که یک راز عشقی است، رهنمون می‌شود. یحتمل است که لئوناردو این اشکال و تصاویر را نپذیرفته باشد و هنرمندانه بر ناخشنودی زندگی عشقی خود فائق آمده باشد از این روی او در

چنین امتزاج پرمسرتی بین ماهیت زنانه و مردانه ارضا نیاز پسر مقهور عشق مادر را به نمایش گذارد.

فصل پنجم

در میان موارد درج‌شده در یادداشتهای لئوناردو موردی وجود دارد که به سبب اهمیت محتوا و اشتباه ظاهریش توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. چنین می‌نویسد: در روز دوشنبه ساعت ۷ صبح نهم ژوئیه ۱۵۰۴ سر پیرو داوینچی(۱۴۱) درگذشت، رئیس ثبت در کاخ پودستا(۱۴۲)، پدر من در ساعت ۷ صبح. او ۸۰ ساله بود، ده پسر و دو دختر از خود به جای گذاشت. «در ساعت هفت» تکرار شده است، گویی لئوناردو در آخر جمله فراموش کرده بود که پیش از این آن را در اول جمله آورده است. این مسئله بسیار ناچیزی است که کسی جز یک روانکاو بدان توجهی نخواهد داشت. یحتمل او متوجه آن نمی‌شد و اگر هم توجهش را جلب می‌کرد، می‌گفت «این مسئله برای هرکسی در حین فراموشی و یا در شرایط عاطفی اتفاق می‌افتد و هیچ معنای دیگری ندارد. یک روانکاو به گونه‌ای متفاوت می‌اندیشد؛ برای او چیزی وجود ندارد که بسیار کم اهمیت باشد همچون بروز جریانهای نهان روانی؛ او آموخته است که چنین فراموشی و تکراری دارای معانی بسیار تواند بود.

به عقیده ما این یادداشت نیز به مانند صورت

حساب مراسم تدفین کاترینا و حساب مخارج شاگردانش مربوط به این مسئله می‌شود که لئوناردو در مهار عواطفش ناکام ماند و در نهایت احساسی که زمان زیادی نهان مانده بود به نحوی پیچیده و مبهم خود را آشکار ساخت. همچنین شکل آن نیز یکسان است؛ همان دقت پرتکلف را نشان می‌دهد و همان تسلسل اعداد را(۱۴۳).

این تکرار را درجازدگی می‌نامیم. این روش بسیار مناسبی برای نشان دادن «تأکید عاطفی»(۱۴۴) است برای مثال: خطابه خشم‌آلود پطرس حواری(۱۴۵) علیه نماینده بی‌لیاقت خود بر روی زمین را یادآور می‌سازد، به مانند آنچه در بهشت دانته مطرح شده «آن‌کس که در زمین جایگاه مرا غصب کرده، جایگاه من، جایگاه من که از وجود پسر خدا تهی است، گورستان مرا به گندابی بدل ساخته است».

بدون بازداری عاطفی لئوناردو، این یادداشت ممکن بود به شکل زیر باشد: امروز در ساعت ۷ پدرم درگذشت. سرپیرو داوینچی، پدر بیچاره من! اما جابه‌جایی درجازدگی تکرار با پیش پاافتاده‌ترین موضوع آگهی ترحیم، ساعت مرگ تمام اندوه را از نظر دور می‌سازد و موجب می‌شود دریابیم در اینجا مسئله‌ای کتمان شده و سرکوب شده‌ای وجود دارد.

سرپیرو داوینچی، سردفتر و از اخلاف دفترداران، مردی با نیروی فراوان بود که احترام و ثروتی برای خود کسب کرد. چهاربار ازدواج کرد، دو همسر اول او بدون داشتن فرزند چشم از جهان فرو بستند و تا هنگام ازدواج سوم، در سال ۱۴۷۶، هنگامی که لئوناردو ۲۴ سال داشت و دیرزمانی بود که خانه پدری را به قصد کارگاه استاد خود وروکیو(۱۴۶)، ترک گفته بود اولین پسر مشروع خود را صاحب نگشت. توسط چهارمین و آخرین همسرش، هنگامی که مدتی بود پا به پنجاه سالگی گذاشته بود صاحب نه پسر و دو دختر

شد(۱۴۷). به طور حتم پدر نیز با رشد روانی ـ جنسی لئوناردو کم‌کم کسب اهمیت کرد، آن هم نه صرفا در جهت منفی، به جهت غیبتش در طول سالهای اولیه کودکی پسر بلکه دقیقا به سبب حضورش در دوران بعدی کودکی او. او که بعنوان کودک مادر خود را طلب می‌کند نمی‌تواند آرزوی به جای پدر قرارگرفتن و خود را با او هم‌داستان خویش دانستن را، از ذهن بیرون کند و بعدها هدف زندگی خود را پیروزی بر پدر نداند. در هنگامی که لئوناردو هنوز ۵ سال نداشت، و به خانه پدری خود راه یافت، مادر ناتنی جوان، آلبریا، به طور حتم می‌بایست در نظر او جای مادرش را پرکرده باشد. و این مسئله او را به سمت ارتباطی از جنس رقابت با پدر خود سوق داد که ممکن است امری عادی تلقی شود.

همچنان که می‌دانیم میل به همجنسگرایی خود را تا حدود سن بلوغ آشکار نساخت. هنگامی که این میل در لئوناردو پدیدار گشت همانندسازی با پدر تمام اهمیت خود را در زندگی جنسی او از دست داد، اما در دیگر حوزه فعالیتهای غیرشهوانی ادامه یافت. می‌دانیم که علاقه زیادی به تجمل و جامه‌گان زیبا داشت و از خدمه بهره‌ور بود، اگرچه به گفته وازاری به ندرت چیزی داشت و کمتر کار می‌کرد، نباید ذوق هنری او را مسئول این علائق خاص بدانیم: در آنها همچنین وسواسی برای تقلید از پدر و پیشی‌گرفتن از وی را می‌یابیم. او نقش

نجیب‌زاده بزرگی را برای دختر بیچاره روستایی بازی کرد؛ بنابراین پسر نیز این انگیزه را کسب کرد که او نیز نقش نجیب‌زاده‌ای را بازی کند؛ او این احساس قوی را داشت که «قهرمان‌تر از قهرمان» شود. تا به پدر خود نشان دهد که درواقع یک نجیب‌زاده چگونه است.

هرکسی که در مقام هنرمند فعالیت می‌کند به طور حتم احساسی پدرانه نسبت به آثار خود دارد. همانندسازی با پدر تأثیر سرنوشت‌سازی بر آثار هنری لئوناردو گذاشت وی آنها را خلق کرد و دیگر خود را به جهت آنها به دردسر نینداخت، به مانند پدرش که خود را به جهت او به دردسر نینداخت. نگرانی‌های آتی پدرش نمی‌توانست چیزی را در این وسواس تغییر دهد، چون واپسین وسواس از تأثیرات اولین سالهای دوران کودکی مایه می‌گرفت و سرکوب‌گری که هم‌چنان در ناخودآگاه باقی ماند، به واسطه تجارب آتی اصلاح‌ناپذیر بود.

در دوران رنسانس، و حتی بسیاری پس از آن، هر هنرمندی به یک نفر از طبقه نجیب‌زادگان نیازمند بود که حامی او باشد. این حامی مایل بود تا به هنرمند سفارشاتی دهد و یکسره سرنوشت او را در اختیار داشته باشد. لئوناردو حامی خود را در شخص لودویکو اسفورتسا(۱۴۸) یافت، ملخص به مورو(۱۴۹) دوم، مردی با آرمان‌های متعالی، خودنما، به گونه‌ای سیاست‌مدارانه فطن، اما با

شخصیتی بی‌ثبات و غیرقابل اطمینان. لئوناردو در سرای او در میلان به هنگامی که بی‌تکلف‌ترین اثر پرثمر خود را همچنانکه در شام آخر مسیح و در مجسمه سوارکاری فرانچسکا اسفورتسا(۱۵۰) مشهود است، به نمایش گذارد، بهترین دوران زندگی خود را سپری کرد. او پیش از آنکه مصیبت دامن لودویکو اسفورتسا را، که در زندان فرانسوی جان سپرد بگیرد، میلان را ترک کرد.

هنگامی که خبر سرنوشت حامی‌اش به لئوناردو رسید مطلب زیر را در یادداشت خود درج کرد: «دوک موقعیت ثروت و آزادی خود را از دست داده است دیگر هیچ‌یک از آثارش توسط خود او به انجام نخواهد رسید». شایان توجه است و بطور حتم از اهمیت خاصی برخوردار است که در اینجا به طرح همان انتقادی از حامی خود می‌پردازد که اخلافش نسبت به وی مرعی داشتند، گویی می‌خواسته مسئولیت را به گردن کسی که جایگزین زنجیره نیاکانش بوده است، بیاندازد، چه در حقیقت خود او کارهایش را ناتمام رها کرد. در حقیقت سخنی بی‌راه در خصوص دوک نگفت.

اما اگر تقلید از پدر به او به عنوان یک هنرمند صدمه وارد ساخت، مقاومت او در مقابل پدر عامل کودکانه‌ای بود که از دست‌آورد گسترده احتمالی او به عنوان هنرمند مایه می‌گرفت.

براساس مقایسه زیبای مرژکوفسکی، به‌مانند مردی بود که خیلی زود در تاریکی بیدار شده بود در حالی که دیگران جملگی همچنان در خواب بودند او جرأت بیان این اصل متهورانه را به خود داد که توجیهی برای تمام تحقیقات مستقل است.: «هرکس که در خصوص عقاید بحث‌برانگیز به اولای امور رجوع می‌کند بیشتر با حافظه خود سروکار دارد تا منطق خویش(۱۵۱)». بنابراین او اولین فیلسوف طبیعی جدید شد، و تهور او استنباطات و پیش‌بینی‌های فراوانی را به ارمغان آورد؛ از عصر یونان او اولین کسی بود که با باور کامل به مشاهدات و قضاوت خویش، به تحقیق در باب رازهای طبیعت پرداخت. اما هنگامی که آموخت که اولیای امور را به هیچ گیرد و از تقلید «پیشینیان» سر باز پس زند و زمانی که به کرات بر مطالعه طبیعت به عنوان منبع تمامی عقل و حکمت تأکید می‌ورزید، با اعلا درجاتی که بشر را بدان دست‌رسی تواند بود به تکرار مطلبی پرداخت که پیش از این در ذهن پسرک کوچکی که دنیا را به دیده اعجاب می‌نگریست، جلوه کرده بود.

به زعم ما در ترجمان مجدد امور انتزاعی علمی به تجارب محسوس فردی، پیشینیان و اولیای امور جای پدر را می‌گیرند و طبیعتْ نقش مادری مهربان را بازی می‌کند که او را پرورش داده است. در حالیکه برای بیشتر انسانهای امروزی، به مانند دوران آغازین، هنگامی که اقتدارشان مورد تهدید

واقع می‌گردد و دنیای آنها به لرزه می‌افتند، نیاز به حمایت اولیای امور از ایشان ضروری می‌نماید. لئوناردو را به تنهایی یارای موجودیت بدون این حمایت بود؛ اما اگر بواسطه محرومیت از پدرش در سالهای اولیه زندگی نبود، این امر ممکن نبود. تهور و استقلال آتی علمی او نمایانگر آن است که تحقیقات جنسی کودکانه‌اش توسط پدر سرکوب نشد، و همین روح استقلال علمی توسط کناره‌گیری‌اش از عمل جنسی ادامه یافت.

اگر کسی همچون لئوناردو در دوران کودکی‌اش از ارعاب پدر می‌گریخت و بعد در تحقیق علمی پشت پا به قید و بند اولیای امور می‌زد، با انتظار ما تناقض آشکاری می‌داشت اگر می‌دیدیم همین شخص در ایمان خود پای‌بست است و از کناره‌گیری دین جزمی ناتوان. تحقیق روان‌کاوانه که ارتباط تنگاتنگ بین عقده پدری و ایمان به خدا را بر ما آشکار ساخته است، نشان داده که در نزد اینگونه افراد خدا چیزی جز پدری متعالی نمی‌تواند بود، و زندگی روزمره نشان می‌دهد که چگونه افراد جوان باور دینی خود را با افول اقتدار پدر بسرعت از کف می‌دهند. بنابراین در عقده پدری به وجود ریشه‌های نیاز دینی پی می‌بریم؛ قادر متعال، خدای عادل و طبیعت مهربان به عنوان اعلی درجات تعالی پدر و مادر در نظرمان جلوه‌گر می‌شوند و یا دست‌کم به عنوان احیاء و بازگشت تصورات کودکانه از هر دو والد. دین‌داری

از دیدگاه زیست‌شناختی ریشه در دوران طولانی ناتوانی و نیاز به کمک کودک خردسال دارد.
هنگامی که کودک رشد می‌کند و به تنهایی و ضعف خود در مقابل قدرتها و نیروهای عظیم زندگی پی می‌برد، موقعیت خود را در کودکی درک می‌کند و می‌کوشد تا بوسیله احیای واپس‌گرایانه نیروهای حمایت‌کننده دوران کودکی، یأس خود را منکر شود(۱۵۲).
به نظر نمی‌رسد که زندگی لئوناردو این باور دینی را انکار کند. اتهاماتی که او را به زندقه محکوم می‌داشتند، که در آن دوران برابر تبری از مسیحیت به شمار می‌رفت، پیش از این در طول زندگی وی را گریبان‌گیر شده بود و وازاری به روشنی به شرح این اتهامات در چاپ اول زندگینامه او پرداخت(۱۵۳). ولی در چاپ دومش (۱۵۶۸) آن را حذف کرد.
در بررسی حساسیت فوق‌العاده دوران او در خصوص مسایل دینی، اینکه چرا لئوناردو در یادداشت‌های خود از اشاره صریح به موقفش در مسیحیت خودداری کرده است، یکسره برای ما قابل درک است. البته به‌عنوان محقق نمی‌توانست روایت آفرینش را که در کتاب مقدس آمده قبول کند؛ به طور مثال، امکان وجود یک طوفان جهانی را محل تردید یافت، و در زمین‌شناسی در محاسبه صدها هزار ساله عمر زمین به اندازه محققان معاصر بی‌محابا بود.

در میان «پیشگویی‌هایش» به مواردی برمی‌خوریم که لامحاله احساسات یک مسیحی مذهبی را جریحه‌دار خواهد ساخت، به طور مثال، ستایش تصاویر قدیس‌ها به شرح زیر است(۱۵۴).
«مردم با کسانی صحبت می‌کنند که چیزی را درک نمی‌کنند، کسانی که دیدگانی باز دارند و چیزی نمی‌بینند، با آنها سخن می‌گویند و جوابی دریافت نمی‌کنند؛ آنها کسانی را ستایش می‌کنند که گوش دارند و چیزی نمی‌شنوند؛ شمع را برای کسانی می‌افروزند که نمی‌بینند.» یا: در رابطه با سوگواری جمعه مقدس (صفحه ۲۹۷ همان کتاب) می‌گوید: «در اقصی نقاط اروپا ملتهای بزرگ به سوگ مردی که در خاور درگذشت، نشسته‌اند.»
در خصوص هنر لئوناردو بر این نکته تأکید می‌شد که او بقایای واپسین الحاقات دینی را از هیاکل مقدسه ستاند و به جهت به تصویرکشیدن احساسات متعال و زیبای انسانی آنها را به قالب بشری درآورد.
موتر او را به سبب چیرگی بر احساس انحطاط و بازگرداندن حق اختیار شهوت و لذتی دلنشین به آدمی، می‌ستاید. یادداشت‌هایی که نشان می‌دهند لئوناردو مجذوب کنکاش اسرار بزرگ طبیعت است از عباراتی در باب ستایش خالق، یگانه علت تمام این اسرار حیرت‌انگیز، بی‌بهره نیست، اما نشانی وجود ندارد که او خواسته باشد رابطه‌ای فردی با این نیروی الهی برقرار سازد. جملاتی که حاوی

آگاهی ژرف واپسین سالهای حیات اوست نشان از تبری مردی را دارند که خود را تابع قوانین طبیعت ساخته است و هیچ تسلی و تسکینی را از فضل و رحمت خداوندی طلب نمی‌کند. تردیدی نیست که لئوناردو مذهب جزمی را همچون مذهب شخصی تخطئه کرده بود، و در کار تحقیقش از حدیث زندگی «مسیحی مذهبی» بسیار فاصله گرفته بود.

از بررسی‌های ما در خصوص رشد حیات روانی کودک که پیش از این بدان اشاره شد، مشخص می‌شود که تحقیقات ابتدایی دوران کودکی لئوناردو نیز معطوف به مسائل جنسی بوده‌اند. اما خود او آن را در پس پرده‌ای شفاف به ما می‌نمایاند، زمانی که انگیزه خود را با تحقیق در داستان کرکس پیوند می‌دهد و بر مسئله پرواز پرنده‌ای که شرح و تفصیلش از طریق تسلسل‌های خاص سرنوشت به عهده وی گذاشته شد، تأکید می‌ورزد. بخش بسیار مهم و در عین حال پیشگویانه‌ای در یادداشت‌هایش مربوط به پرواز پرنده به بهترین نحو نشان می‌دهد که آنگونه با جذبه‌ای عاطفی خود را به این آرزو پای‌بست ساخت که شخصا باید قادر به تقلید از هنر پرواز باشد: «پرنده بزرگ باید نخست از پشت قوی بزرگ(۱۵۵) آهنگ پرواز کند، جهان را از شگفتی و حیرت و کتب را از آوازه خود آکنده سازد و شکوه جاوید را برای آشیانی که پریدن از آن آغاز کرد، به ارمغان آورد». یحتمل امیدوار بود که خود

زمانی قادر به پروازکردن باشد، و به واسطه رؤیاهای آرزومندانه(۱۵۶) افراد می‌دانیم که چه سعادتی را می‌توان از تحقق این امید انتظار داشت.

اما چرا بسیاری از مردم رؤیای پروازکردن را می‌بینند؟ روانکاوی در پاسخ به این سؤال می‌گوید که پروازکردن و یا به شکل پرنده‌ای در خواب بودن چیزی جز پنهان‌کردن نیازی دیگر نیست، که در تشخیص و شناخت آن بیش از یک مسئله زبان‌شناسی و رابطه حقیقی هادیمان می‌گردد.

هنگامی که به کودک گفته می‌شود که کودکان کوچک را پرنده‌ای بزرگ همچون لک‌لک می‌آورد، در حالیکه پیشنیان فالوس(۱۵۷) را به شکل بالدار ساخته‌اند، زمانی که عنوان متداول فعالیت جنسی مرد به آلمانی پرندگی‌کردن(۱۵۸) می‌باشد، و وقتی که ایتالیاییها ذکر مردانه را لوچلو(۱۵۹) (پرنده) می‌نامند تمامی اینها تنها جزء کوچکی از مجموعه‌ای بزرگ به شمار می‌آید و به ما می‌آموزد که آرزوی پرواز در خواب بر چیزی جز اشتیاق توانایی عمل جنسی دلالت ندارد. این نخستین آرزوی دوران کودکی است. هنگامی که فرد بالغ کودکی خود را به یاد می‌آورد، همچون دوران خوشی در نظر او جلوه می‌کند. دورانی که لختی سرخوش است و فارغ از هر آرزویی به آینده می‌نگرد؛ به همین سبب است که بر کودکان رشک می‌برد. اما اگر کودکان خود می‌توانستند ما را از آن آگاه سازند، یحتمل گزارشی متفاوت به

دستمان می‌دادند. به نظر می‌رسد که دوران کودکی آن روایت پرمسرتی نیست که بعدها قلبش کرده باشیم که بالعکس، کودکان در دوران خردسالی رنج وافر در آرزوی بزرگ شدن و تقلید از بزرگتران می‌برند.

این آرزو تکانه‌ای برای تمام بازی‌هایشان به شمار می‌رود. اگر کودکان در ارتباط با تحقیق جنسیشان احساس کنند که فرد بالغ از چیزی جالب در خصوص عالمی پررمز و راز و بسیار مهم آگاه است که آنها از انجامش و اطلاع از آن، ممنوعند، آنها را میلی بی‌امان در آگاهی از آن عالم دربر می‌گیرد و آن را به شکل پروازکردن در رؤیا می‌بینند و یا این چهره تغییریافته آرزو را برای رؤیاهای پرواز آتی آماده می‌سازد. در نتیجه پرواز هم که در زمان ما به هدف خود دست یافته است ریشه‌های شهوانی کودکی خود را دارد.

با پذیرفتن این مطلب که لئوناردو از دوران کودکی خود ارتباط شخصی خاصی را با مسئله پرواز در پیش گرفت، آنچه را که باید از تحقیق در مورد کودکان دوران خودمان بپذیریم، تصدیق می‌کند، به دیگر سخن تحقیق دوران کودکی او معطوف به مسائل جنسی بود. دست‌کم این یک مسئله توانست از آن سرکوبی که بعدها منجر به تحاشی او از عمل جنسی گردید، بگریزد. از دوران کودکی تا سن بلوغ فکر این موضوع، با اندک تفاوتی، همچنان شور و شوق او را برمی‌انگیخت،

و محتمل است که در دستیابی به هنر مورد علاقه‌اش در نخستین حس جنسی همانقدر ناموفق بود که در مکانیک، چه هر دو آرزو از وی روی برتافته بودند.

در حقیقت، لئوناردوی بزرگ از برخی جهات به صورت یک کودک در تمام طول زندگی خود باقی ماند. گفته می‌شود که تمام مردان بزرگ باید چیزی از دوران کودکی را در خود حفظ کنند. به‌عنوان فردی بالغ همچنان به بازیهایی ادامه می‌داد که گاهی او را در نظر معاصرانش به فردی عجیب و غیرقابل درک مبدل می‌ساخت. هنگامی که هنرمندانه‌ترین وسایل بازی مکانیکی را برای مراکز تفریحی و جشنها طرح‌ریزی کرد ما را ناخشود ساخت، چه مایل نیستیم شاهد آن باشیم که استاد نیروی خود را صرف چنین مسئله کم اهمیتی سازد. به نظر نمی‌رسید که خودش مخالفتی با صرف وقت برای این دست کارها می‌داشت.

وازاری گزارش می‌دهد که کارهایی از این دست را حتی هنگامی که درخواستی برای انجامش وجود نداشت، انجام می‌داد: آنجا (در رم) خمیری از موم تهیه کرد و هنگامی که نرم شد از آن حیوانات ظریفی را که پر از هوا بودند ساخت و زمانی که در آنها می‌دمید در هوا به پرواز درمی‌آمدند، و هنگامی که هوای داخل آنها خالی می‌شد بر روی زمین می‌افتادند. لئوناردو برای سوسماری که ساقی قصر

بلودره(۱۶۰) آن را صید کرده بود از پوستی که از سوسمارهای دیگر به دست آورده بود بالهایی ساخت و آنها را با جیوه پر کرد که در نتیجه زمانی که راه می‌رفتند می‌جنبیدند و می‌لرزیدند؛ و سپس برای آنها چشم، ریش و شاخهایی ساخت، آن را رام کرد و در جعبه کوچکی گذارد و با آن تمام دوستان خود را می‌ترساند(۱۶۱).

چنین بازیهایی اغلب بعنوان وسیله بیان افکار مهمی در خدمت او بودند: او اغلب روده‌های یک گوسفند را به گونه‌ای تمیز می‌کرد که شخص می‌توانست آنها را در میان دست بگیرد، سپس آنها را به اتاق بزرگی می‌برد و آن را به انبان‌بان آهنگری که در اتاق مجاور قرار داده بود، متصل می‌کرد، سپس به حدی در آنها می‌دمید که تمامی اتاق را دربر می‌گرفتند در نتیجه همه مجبور می‌شدند در گوشه‌ای از اتاق جمع شوند بدین‌ترتیب نشان می‌داد که چگونه آنها (روده‌ها) رفته‌رفته شفاف شده و از هوا پر می‌شدند و همچنان که در ابتدا محدود به فضای بسیار کوچکی بودند رفته‌رفته در اتاق بزرگ و بزرگتر می‌شدند. لئوناردو تمامی این روند را با احوال یک نابغه مقایسه می‌کرد(۱۶۲). داستانها و معماهایش همان شعف و تمایل سرخوشانه را در قالب پنهان‌کاری مظلومانه و مخفی‌سازی هنرمندانه به تصویر می‌کشند؛ معماها جای پیشگویی‌ها را گرفتند؛ تقریبا تمامی آنها از حیث طرح و اندیشه

غنی هستند و به نحو قابل‌توجهی مبرا از شوخ‌طبعی.

این بازیها و تغییرهای ناگهانی که لئوناردو در داستانهای خود وارد ساخت از برخی جهات تا حدی تذکره‌نویسان را به اشتباه انداخته است. به‌طور مثال در دست‌نوشته‌های میلانی(۱۶۳) لئوناردو به سطرهایی از نامه‌های او به دیوداریو(۱۶۴) اهل سوریه، نایب سلطان مقدس بابل، برمی‌خوریم که در این سطرها لئوناردو خود را بعنوان مهندسی معرفی می‌کند که به این نواحی خاوری فرستاده شد تا به تعدادی از کارها در آنجا رسیدگی کند. در این نامه‌ها او به دفاع از خود در مقابل انتقادهایی من باب کاهلیش می‌پردازد؛ شرح و توصیف‌های جغرافیایی از شهرها و کوه‌ها بدست می‌دهد و در آخر به بحث در خصوص واقعه طبیعیِ بزرگی که در زمان حضورش در آنجا روی داد، می‌پردازد(۱۶۵).

در سال ۱۸۸۱ جی.پی. ریشتر(۱۶۶) کوشید تا توسط این اسناد ثابت کند که لئوناردو این مشاهدات سفری را هنگامی که به راستی در خدمت سلطان مصر بود، گردآوری کرد و در آن هنگام در خاور به کیش اسلام گروید، این اقامت در خاور می‌بایست به سال ۱۴۸۳ روی داده باشد، و این پیش از بازگشت وی به دربار دوک میلان است. اما تشخیص نمونه‌هایی از این سفر حیاتی به مشرق زمین و اینکه آنها بواقع چه بودند، برای

دیگر نویسندگان مشکل نبود، به دیگر سخن، تولیدات شگفت‌انگیز هنرمند جوان که آنها را برای سرگرمی خود خلق کرده بود و چیزهایی که او محتمل بواسطه آن بیان آرزوهای خود مبنی بر مشاهده جهان و تجربه ماجراها و حوادث می‌پرداخت.

یک مجموعه شگفت‌آور نیز محتمل «آکادمی وین چیانا(۱۶۷)» است که تأیید و پذیرش آن بر اساس وجود ۵ یا ۶ نشانه‌های پیچیده و هنرمندانه در کتیبه‌ی آکادمی می‌باشد. وازاری به این طرح‌ها اشاره می‌کند ولی ذکری از آکادمی نمی‌کند(۱۶۸). مونتز که با گذاردن تصویر این آکادمی بر روی جلد اثر بزرگ خود چنین افتخاری را برای لئوناردو قائل شد، به آن دسته از افراد قلیلی تعلق دارد که به وجود واقعی «آکادمی وین‌چیانا» باور دارد.

محتمل است که این تکانه به‌سوی بازی در سالهای بزرگ‌سالی لئوناردو ناپدید گشت و از فعالیت تحقیقاتی او که واپسین و مهمترین رشد شخصیتی او را بنیان نهاد، رخت بربست. اما این حقیقت که [این مسئله [زمان زیادی طول کشید به ما می‌آموزد که فرد تا چه حد آرام و آهسته می‌تواند کودک‌ماندگیش را پس از بهره‌وری از والاترین ارضای شهوانی، که بعدها غیرقابل دست‌رسی است، رها سازد و پشت سر بگذارد.

فصل ششم

نادیده انگاشتن این حقیقت که امروزه خوانندگان به طور کلی هرگونه تحلیل زندگی در رابطه با بیماری را نامطلوب می‌شمارند، بی‌ثمر خواهد بود. این نگرش در پس این انتقاد قرار دارد که هرگز نمی‌توان بواسطه نقل شرح حال مردی بزرگ، شناختی از اهمیت و دست‌آوردهای او به دست آورد، در نتیجه مطالعه مواردی در خصوص او که در عین حال می‌توان مشابه آن را در زید و عمرو نیز یافت، گمراه‌کننده و بلااستفاده می‌نماید. اما این انتقاد آن‌چنان به‌وضوح، غیرمنصفانه است که تنها هنگامی که به عنوان دست‌آویز و پنهان‌کاری برای چیز دیگر با آن برخورد شود، قابل درک تواند بود. در حقیقت هدف تحلیل زندگی، قابل فهم ساختن دست‌آوردهای مردی بزرگ نیست؛ کسی را نباید به جهت انجام ندادن چیزی که هرگز قول به انجام آن را نداده، مقصر دانست.

علل حقیقی برای مخالفت یکسره متفاوت هستند. آدمی هنگامی به این نتیجه می‌رسد که این چنین تصور می‌کند که تذکره‌نویسان به نحو غریبی مفتون قهرمانان خویش هستند. آنها اغلب قهرمانی را موضوع مطالعه قرار می‌دهند که به علل شخصیِ زندگیِ عاطفیِ خویش از همان ابتداء

تعلق خاطر و دلبستگی خاصی نسبت به آنها دارند، سپس خود را حصر به فعالیت آرمان‌گرایانه‌ای می‌کنند که می‌کوشد مردی بزرگ را به عضویت نمونه‌های کودکی خودشان دربیآورند تا به واسطه او، همچنان که بوده، تصویر کودکانه خود را از پدر، جانی دوباره بخشند. از این رو ویژگی‌های فردی ظاهریش را نادیده می‌گیرند، آثار و رد پای تلاش او در مواجه با مقاومت‌های درونی و برونی را از میان برمی‌دارند و چیزی را که در او نشان از ضعف و نقص انسانی داشته باشد یارای تحمل ندارند؛ در عوض نمونه‌ای ایده‌آل، غریب و سردی را از این مرد به دست می‌دهند که تنها به سختی می‌توانیم با او ارتباط برقرار سازیم. این کار آنها جای بسی تأسف دارد، چه حقیقت را قربانی توهمی می‌کنند، و به سبب داستانهای کودکانه خود فرصت کشف جذاب‌ترین رموز طبیعتِ بشری را از کف می‌دهند(۱۶۹).

لئوناردو خود نیز، با استناد بر کنجکاوی و عشقش به حقیقت، به تلاشِ مبتنی بر ویژگی‌های رشد عقلی درونی‌اش از روی خصوصیات و رموز پیش پاافتاده‌ی ماهیتش، یحتمل اعتراض و مخالفتی ابراز نمی‌کرد. با آموختن از او به وی احترام می‌گذاریم. مطالعه از خودگذشتگی‌هایی که رشد او از زمان کودکی باید موجب آنها شده باشد، و گرداوری عواملی را که داغ غم‌انگیز شکست را بر شخص او زده است، خدشه‌ای بر عظمت او وارد

نمی‌آورد.
اجازه دهید که به ویژه بر سر این مسئله تأکید کنیم که هرگز لئوناردو را با عبارت نامناسب روان‌نژند و یا «شخصی عصبی» خطاب نکرده‌ایم. کسانی که به غلط تصور می‌کنند که حتی باید جسارت این را به خود دهیم تا دیدگاههایی را که در پرتو آسیب‌شناسی کسب شده‌اند در مورد او بکار بندیم همچنان پای‌بست به پیش‌داوری‌ها و سوگیری‌هایی هستند که ما اکنون به گونه‌ای منصفانه آنها را به کنار نهاده‌ایم.
دیگر باور نداریم که سلامتی و بیماری، روانی و بهنجار را بتوان آشکارا از یکدیگر تمیز داد و ویژگی‌های روان‌نژندی باید به عنوان شواهدی دال بر یک حقارت کلی به شمار آیند. امروزه می‌دانیم که علائم روان‌نژندی شکل‌های جایگزینی برای اعمال سرکوب‌گرایانه خاصی هستند که باید منجر به جریان رشد از کودک به مرد هنری شود، و در عین حال ما جملگی این شکل‌های جایگزین را به وجود می‌آوریم و تنها میزان، شدّت و توضیح آنها جایگزین تصور حقیقی بیماری و نتیجه حقارت ذاتی را توجیح می‌کند.
براساس علائم جزمی در شخصیت لئوناردو او را نزدیک به نوعی از روان‌نژندی می‌دانیم که از آن به عنوان «نمونه‌ی وسواسی(۱۷۰)» یاد می‌کنیم، و تحقیقاتش را با «شیدایی استدلالِ(۱۷۱)» روان‌نژندها و خود بازداریش را به اصطلاح با

«بی‌اراده‌گی(۱۷۲)» از همان سنخ، مقایسه می‌کنیم.

مقصود این بود تا از خودبازداری‌ها در زندگی جنسی لئوناردو و فعالیت‌های هنری او شرحی بدست دهیم. از این رو حال باید جمع‌بندی از آنچه در خصوص جریان رشد روانی او یافته‌ایم، داشته باشیم. نتوانسته‌ایم دانشی در خصوص مسائل وراثتی او بدست آوریم؛ از طرف دیگر درمی‌یابیم که شرایط و موقعیت‌های اتفاقی و غیرمنتظره دوران کودکی‌اش تأثیر ناراحت‌کننده‌ی دیریابی را به بار آورد.

تولد نامشروع‌اش یحتمل او را تا پنج سالگی از تأثیرپذیری از پدر محروم ساخت و او را در معرض فریبندگیِ شیرینِ مادری قرار داد که تنها مایه تسلی خاطر او بود. بوسیدن او توسط مادر در یک عمل جنسی زودهنگام او را وارد مرحله‌ای از فعالیت جنسی کودکانه‌ای کرده است که به طور حتم تنها یک چیز را نشان می‌دهد؛ به دیگر سخن، شدت تحقیق جنسی کودکانه او را. تکانه‌ای برای مشاهده و کنجکاوی در او در بیشتر مواقع به شدت توسط تأثیرات دوران اولیه کودکی‌اش تحریک شدند؛ مرحله دهانی تحریک‌کننده اهمیتی یافت که هرگز آن را رها نساخت. از رفتار شایان توجه بعدی او، همچون حمایت مبالغه‌آمیزش از حیوانات، می‌توانیم نتیجه بگیریم که این دوره کودکی از ویژگی‌های دیگر

آزارانه جنسی خالی نبود.
تغییری شدید در واپس‌زدگی به این افراط کودکانه پایان بخشید و گرایش‌هایی را بنیاد نهاد که در سال‌های بلوغ آشکار شدند.
چشمگیرترین نتیجه این استحاله، روی‌گردانی از تمام فعالیت‌های شدید شهوانی بود. لئوناردو قادر بود زندگی را با پرهیزکاری و خویشتن‌داری به پیش برد در نتیجه نمونه‌ای از فردی فاقد تمایلات جنسی را بدست داد. هنگامی که پسر در سیلابهای هیجانات بلوغ غوطه می‌خورد این سیلابها او را با تن در دادن به نمونه‌های جایگزین پربهاء و خطرآفرین بیمار نساختند؛ به یمن کشش و میل اولیه‌اش به کنجکاوی جنسی، بخش اعظم‌تر نیازهای جنسی‌اش با تبدیل‌شدن به عطشی کلی برای دانش، رنگی متعال به خود گرفت که در نتیجه از واپس‌زدگی گریخت. بهره بسیار ناچیزتری از نیروی شهوانی به اهداف جنسی بدل گشت و زندگی جنسی خطرناک فردی بالغ را به نمایش گزارد.
در نتیجه سرکوب عشق به مادر، این بهره حالتی همجنس‌گرایانه به خود گرفت و خود را بصورت عشقی مناسب برای پسران آشکار ساخت. برای مدتی دلبستگی به مادر و همچنین خاطرات شاد روابطش با او در ناهوشیارش حفظ شد، اما برای مدتی در وضعیتی منفعل باقی ماند. بدین‌ترتیب واپس‌زدگی، دلبستگی و والایش که میل جنسی

برای زندگی روانی لئوناردو به ارمغان آورد در حوزه‌های مختلف توزیع و جلوه‌گر شد.

لئوناردو از دوران مبهم کودکی، به یمن استعداد خاصی که یحتمل در سالهای اولیه کودکی توسط فعالیت زودهنگام تکانه‌ای برای مشاهده تقویت شد، در مقام هنرمند، نقاش و پیکرتراش در نظرمان جلوه می‌نماید. اگر مدارک ما این چنین ناکافی نبود، با خشنودی تمام نشان می‌دادیم که فعالیت هنریش به چه نحو به نیروهای بنیادین روان او وابسته است. با تأکید بر این که ــ حال دیگر تردیدی وجود ندارد ــ آثار هنرمند نیز مفری برای میل جنسی او فراهم می‌آورد، خود را راضی می‌کنیم.

در مورد لئوناردو می‌توان به آن دسته از اطلاعاتی که وازاری بدست داده اشاره کرد که سرهای خندان زنان و پسران زیبا، که نمایانگر مقایسه جنسی او هستند، در میان نخستین تلاش‌های هنرمندانه‌اش توجه را به خود جلب می‌کنند. به نظر می‌رسد در دوران شباب رو به نمو خود، در ابتدا به نحوی سرکوب نشده فعالیت می‌کرد. در همان حین که پدر خود را به عنوان نمونه‌ای برای سلوک بیرونی زندگی خود برگزید دوران نیروی مبتکرانه‌ی مردانه و سازندگی هنرمندانه در میلان را پشت سر می‌گذاشت، جایی که به یاری سرنوشت در آن جایگزینی برای پدر خویش در دوک لودویکو اسفورتسا(۱۷۳) یافت. اما تجربه ما

مبنی بر اینکه، یک سرکوب نسبتا کاملِ زندگیِ جنسیِ حقیقی شرایط مناسبی را برای فَعالیت تلاش‌های جنسی والایش یافته به وجود نمی‌آورد، بزودی در وی مسجل شد نخستین نمونه زندگی جنسی‌اش آشکار گشت؛ فعالیت و توانایی او در اتخاذ تصمیمات سریع رو به ضعف نهاد؛ گرایش به تأمل و تأخیر پیش از این در بی‌نظمی و آشفتگی بر سر کار کشیدن تابلوی شام آخر، مشهود بود؛ و چنین تأثیری بر تکنیک او سرنوشت این اثر باشکوه را رقم زد. رفته‌رفته روندی در او شکل گرفت که تنها آن را با واپس‌زدگی‌های روان‌نژندها مقایسه توان کرد. پیشرفت او از مرحله بلوغ به مرحله هنرمندی توسط مقاصد اولیه کودکانه محقق تسریع گشت؛ دومین والایش تکانه‌های شهوانی او در مقایسه با تکانه‌هایی که در نخستین واپس‌زدگی آماده بودند، تقلیل یافت. او مبدل به یک محقق شد، در ابتدا در خدمت هنر خود، و بعد به گونه‌ای مستقل و به دور از هنر خویش. با از دست دادن قیم خود، جایگزین پدر، و با افزایش مشکلات در زندگی‌اش، عامل مکملِ واپس‌گرایانه پیوسته افزایش یافت. او «به والاترین حد، دل از بند قلم‌مو گسست». این گفته در نامه فردی خطاب به کنتس ایزابل دسته(۱۷۴) است که قصد داشت بهر قیمتی مالک یکی از نقاشی‌های او شود(۱۷۵). ایام کودکی گذشته‌اش او را تحت سیطره خود درآورده بود. اما تحقیق، که

دیگر جای آثار هنرمندانه او را گرفته بود به نظر می‌رسد که ویژگی‌های خاصی را به بار آورده باشد که پرده از فعالیت‌های امیال ناخودآگاه برداشته است؛ این در حالت غیرقابل ارضای او، در سرسختی بی‌قید و بندش و در عدم توانایی در انطباق خویش با شرایط حقیقی، مشهود بود.
در نقطه اوج زندگی خود، اوایل پنجاه سالگی هنگامی که خصوصیات جنسی زنان دیرزمانی است دست‌خوش تغییر واپس‌گرانه می‌شود و زمانی که لیبیدو (نیروی شهوانی) در مردان به کرات دست به طغیان‌های سختی می‌زند، استحاله‌ی جدیدی وی را فرا گرفت. همچنان لایه‌های ژرف‌تری از محتوی روانی او بار دیگر فعال شدند. بانویی را ملاقات کرد که در او لبخند هوسناک و مستانه مادرش را بیدار ساخت و تحت تأثیر این بیداری، دیگربار انگیزه‌ای بدست آورد که او را در ابتدای تلاش‌های هنریش به هنگام نقاشی زنان خندان هادی بود. بعدها مونالیزا، قدیسه آن و تعدادی از تصاویر رمزآلودی را نقاشی کرد که جملگی از لبخندی معماگون بهره‌ور بودند. به کمک احساسات پیشین شهوانی خویش، بار دیگر بر مسئله خود بازداری در هنر خود فایق آمد. این واپسین پیشرفت در تیره‌گی و ابهام سالهای زندگی رو به افزایش او، رنگ باخت. اما حتی پیش از آن، خرد و اندیشه او به اعلا درجه‌ای از مقام و موقفی از فلسفه زندگی دست یافت، که از زمانه خود

بسیار پیش بود.
در بخش‌های گذشته نشان دادم که چه دلایلی ممکن است برای چنین توصیفی از جریان رشد لئوناردو و این سلوک پیوند در زندگی‌اش و شرح تردید او بین هنر و علم، وجود داشته باشد. اگر با این توصیفات، که تنها داستانی روان‌کاوانه تحریر کرده‌ام، موجب برانگیخته‌شدن انتقاد حتی دوستان و اساتید روان‌کاوی شده باشم، باید با اطمینان بگویم که در خصوص اعتبار این نتایج هیچ مبالغه‌ای نکرده‌ام. همچون دیگران مقهور جذبه منبعث از این مرد بزرگ و پررمز و رازی شدم که در او گویی وجود بصورت اشواق وادارنده و نافذ نمایان می‌شود که با این وجود خود را به نحو چشمگیری ضعیف و ناتوان نشان می‌دهند.
اما حقیقت زندگی لئوناردو هرچه باشد، نمی‌توانیم تلاش در جهت تحقیق رونکاوانه آن را پیش از اتمام تعهدی دیگر، رها سازیم. در کل، باید محدودیت‌هایی را که روانکاوی در دست‌آوردهای خود از تذکره‌ها با آن روبرو است، مشخص سازیم تا هر شرح حذف‌شده‌ای به‌عنوان شکست ما رقم نخورد.
تحقیق روانکاوانه اطلاعاتی در خصوص تاریخ زندگی افراد در اختیار دارد، که از یک جهت، وقایع اتفاقی و تأثیرات محیطی را شامل می‌شود، و از طرف دیگر واکنش‌های گزارش‌شده‌ی اشخاص را. براساس دانش سازوکار روانی، روانکاوی به نحوی

پویا می‌کوشد تا شخصیت هر فرد را در واکنش‌هایش کنکاش کند و نیروهای انگیزش روانی اولیه او را به همراه استحاله‌ها و پیشرفت‌های آتی‌شان، آشکار سازد.

اگر این امر به حقیقت بپیوندد، رفتار شخصیتی را می‌توان به یاری عوامل فطری و اتفاقی [غیرفطری] و یا توسط نیروهای درونی و یا خارجی توضیح داد. اگر چنین فاهمه‌ای، یحتمل در مورد لئوناردو، نتایج مشخصی بدست ندهد، نمی‌توان آن را به حساب بی‌راه بودن و عدم کفایت روش روانکاوانه گذاشت، باید به حساب نمونه‌های مبهم و پراکنده به‌جای مانده از روایات و اخبار در خصوص این فرد گذاشت. بنابراین تنها نویسنده را باید از آن روی که روانکاوی را مجبور ساخته تا نظری استادانه من باب چنین منابع ناکافی بدست دهد، مسئول شکست دانست.

اما حتی اگر کسی نمونه‌های تاریخی غنی را در اختیار داشت و قادر بود بهترین بهره را از سازوکار روانی برد، یک تحقیق روانکاوانه یحتمل نمی‌توانست در خصوص این دو سؤال دیدگاه مشخص‌تری بدست دهد و حاصل کارش تنها این چنین می‌بود ولاغیر. باید این دیدگاه را در مورد لئوناردو مورد توجه قرار می‌دادیم که تولد نامشروع او و نازنازی بارآوردن‌های مادرش، سرنوشت‌سازترین تأثیر را بر شکل‌گیری شخصیت او و سرنوشت آتی‌اش گذاشت، آنگونه که

واپس‌زدگی جنسی او بدنبال این مرحله دوران کودکی موجب والایش شهوتش به عطشی برای دانش شد که شرایط را برای عدم فعالیت جنسی در سراسر دوران آتی زندگی او فراهم آورد. اما واپس‌زدگی که در پی نخستین ارضای شهوانی دوران کودکی پدید آمد لزومی نداشت که روی دهد؛ یحتمل در فرد دیگری روی نمی‌داد و یا این‌گونه بی‌حد و حصر و مفرط آشکار نمی‌شد. در اینجا باید به میزانی از اختیار توجه کنیم که دیگر نمی‌توان توسط روانکاوی به آن پی برد.

بسیار محتمل است که شخص دیگری موفق نمی‌شد بخش اصلی لیبیدو شهوت خود را از میان واپس‌زدگی بیرون کشیده بعد آنرا در غالب نیاز و کششی برای دانش، والایش کند. تحت تأثیرات مشابه‌ای همانند آنچه لئوناردو تجربه کرد، شخص دیگری یحتمل متحمل آسیبی پایدار بر کار ذهنی خود، و یا حالت غیرقابل کنترل اضطراب روان‌نژندی می‌گشت. همچنین دو خصیصه دیگر لئوناردو نیز توضیح را برای تحقیق روانکاوانه غیرممکن می‌سازد، نخست، گرایش خاص او به سرکوب تکانهایش و دیگر، توانایی فوق‌العاده در والایش تکانه‌های اولیه خویش.

تکانه‌ها و استحاله‌های مربوط به آنها واپسین مواردی هستند که روانکاوی می‌تواند از آنها شناختی حاصل کند. بنابراین عرصه را برای تحقیق زیست‌شناختی ترک می‌کند. گرایش به

واپس‌زدگی و سرکوب، همچون توانایی والایش، باید در بنیادهای اصلی شخصیتی جستجو شود که تنها بر آن است که ساختار روانی بنا نهاده شود. از آنجا که استعداد هنری و قوای خلاقه ارتباطی تنگاتنگ با والایش دارند، همچنین باید بپذیریم که ماهیت دستاورد هنری به روش روانکاوانه برای ما قابل دسترسی نیست. تحقیق زیست‌شناختی زمانه ما می‌کوشد تا به واسطه امتزاج زمینه‌های مردانه و زنانه از حیثِ جسمانی، توصیفی از ویژگی‌های اصلی ساختار اُرگانیک (اندامی) یک فرد، بدست دهد؛ جمال جسمانی لئوناردو و همچنین چپ دست بودن او تا حدودی از این مقوله حمایت می‌کند. اما قصد نداریم که میدان تحقیق روانکاوی ناب را ترک کنیم. هدف ما همچنان به صورت آشکارساختن ارتباط بین تجارب بیرونی و واکنش‌هایی که شخص از طریق اعمال غریزی نشان می‌دهد، باقی می‌ماند.

حتی اگر روانکاوی توضیحی در خصوص حقیقت دستاورد هنری لئوناردو بدست ندهد، همچنان می‌تواند درک و دریافتی از حالات و محدودیت‌های آن فراهم آورد. اما بنظر می‌رسد که گویی تنها مردی با تجارب دوران کودکی لئوناردو می‌توانسته مونالیزا و آن قدیسه را نقاشی کند، و آن سرنوشت حزن‌انگیز را برای آثارش به ارمغان آورده باشد و در نتیجه در مقام طبیعت‌گرا شهرتی کم‌سابقه کسب کرده باشد؛ به نظر می‌رسد گویی

کلید تمام این دستاوردها و شکست‌ها در رؤیای کرکس دوران کودکیش پنهان شده باشند.
اما یحتمل کسی نباید به سبب نتایج تحقیقی رنجیده خاطر شود، نتایجی که قائل به تأثیر بسزای رخدادهای والدین بر سرنوشت فرد است، تأثیری که بطور مثال سرنوشت لئوناردو را تابع تولد نامشروع او و نازایی نخستین نامادریش دونا آلبریا(۱۷۶) می‌سازد. معتقدم که کسی حق ندارد چنین احساسی کند؛ اگر فردی رویدادی را در سمت و سوی دادن به سرنوشت‌مان بی‌اهمیت شمرد، تنها به فلسفه خشک و زاهدمآبانه زندگی بازگشته است که فلسفه‌ای که خود لئوناردو هنگامی که در یادداشت‌هایش نوشت خورشید حرکت نمی‌کند، اسباب فائق‌آمدن بر آنرا فراهم آورد. طبیعتا از آن رو مغمومیم که پروردگاری عادل و مشیت الهی پرمهر ما را در برابر چنین تأثیراتی، در بی‌دفاع‌ترین عصری که در آن هستیم، دیگر حمایت نمی‌کند. در نتیجه براحتی فراموش می‌کنیم که در حقیقت، همه چیز در زندگیمان بصورت تصادف و رویداد است، از اصل اولیه‌مان تا تلاقی اسپرم و تخمک، تصادفی که با این وجود در قانون‌مندی و قضا و قدرهای طبیعی نقش دارد، که تنها فاقد هرگونه ارتباطی با آرزوها و تصورات ماست. بخش عوامل تعیین‌کننده زندگی در «قضا و قدر(۱۷۷)» موجود در سرشتمان و رخدادهای دوران کودکی یحتمل همچنان در

موارد فردی نامعلوم می‌باشد، اما رویهم‌رفته کسی نمی‌تواند در خصوص اهمیت خاص سالهای اولیه دوران کودکی تردیدی روا دارد.

ما همچنان جملگی اهمیت کمی برای طبیعت قائل هستیم، طبیعتی که در ژرفنای کلام لئوناردو «مملو از حقایق لایتناهی است که هرگز به تجربه درنیآیند(۱۷۸)» که سخن هملت را به یاد می‌آورد.

هریک از ما انسانها با یکی از تجارب لایتناهی همنوا هستیم که در آن «حقایق طبیعت(۱۷۹)» به منصه ظهور می‌رسند.