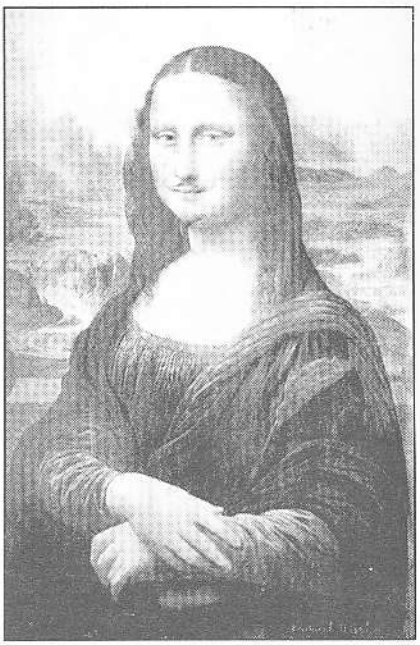
سرگذشت مونا لیزا

(آخرین بخش)

علی‌اصغر قره‌باغی

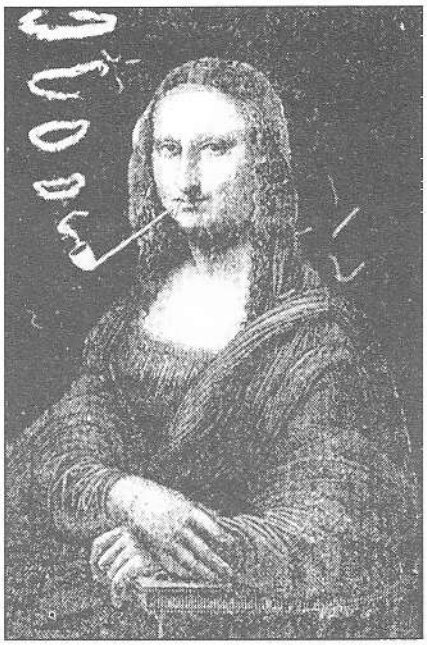
چند ماه پس از پیدا شدن مونا لیزا جنگ جهانی اول آغاز شد که تقریباً سراسر اروپا را فراگرفت و پس از آن، اپیدمی آنفلوآنزا در اروپا کشتار کرد؛ تلفات آنفلوآنزا بیش از کشته‌شدگان جنگ بود. در محدودهٔ ۱۹۲۰ نه تنها کسانی که عمری پشت سر گذاشته بودند مونا لیزا را می‌شناختند، بلکه نسل تازه‌ای از نویسندگان و هنرمندان نیز ستایشگر آن شدند. هر یک به نحوی از انحاء از او در نوشته‌های خود بهره گرفتند و داستان‌ها دربارهٔ زندگی او و ماجرای ربوده شدن‌اش پرداختند که هنوز هم ادامه دارد. در داستانی که پی‌یر فونتین نوشت، یکی از ثروتمندان اسکاتلند عاشق مونا لیزا می‌شود و سارقان آثار عتیقه در ازای دریافت مبلغی کلان مونا لیزا را برایش می‌ربایند. در مصاحبه‌ای که در روزنامهٔ سانتردی ایونینگ ۱۵ ژوئن ۱۹۳۳ چاپ شد، شخصی که خود را مارکیز والفیرو معرفی کرد مدعی بود که مونا لیزای واقعی را او ربوده است و اثری که در موزهٔ لوور نگهداری می‌شود بدلی است. سیمون ربتز ۱۹۸۱، در کتابی با عنوان «روزی که مونا لیزا ربوده شد»، داستانی تخیلی و جذاب پرداخت. در داستان مارتین پیج ۱۹۸۴، یک ثروتمند امریکایی در سرقت مونا لیزا دست دارد. داستان ولف منکوویتس تخیلی است و از صحت تاریخی دور می‌افتد. استفن رابلی ۱۹۹۱، از ماجرای سرقت مونا لیزا برای آموزش زبان استفاده کرد و کتاب کریس گربن‌هال در واقع یک مجموعهٔ شعر است. کتاب رمزی مونتگمری به نام «مونا لیزا از دست رفته است» کتابی است که برای کودکان نوشته شده. داستان بوریس برگمان ۱۹۹۹، یک داستان پلیسی جنایی است. در نوول لارنت چاپلین که در ۱۹۹۱ نوشته شده و ماجرای آن در سال ۲۰۰۰ می‌گذرد، یک مسلمان افراطی و بنیادگرا با ربودن مونا لیزا او را گروگان می‌گیرد و از دولت فرانسه می‌خواهد که یک نویسندهٔ انقلابی را آزاد کنند. داستان سایرل ورلن بر محور سرقت مونا لیزا می‌گردد. و کتاب باب شاو، به نام «شیطنت ژوکوند» هم از کتاب‌های خواندنی توصیف شده است. ناظم حکمت ۱۹۲۸ هم شعری دربارهٔ مونا لیزا سرود. در ۱۹۵۶ فیلمی پیرامون ماجرای مونا لیزا ساخته شد که محصول مشترک کشورهای فرانسه و ایتالیا بود. آن‌چه برشمردم فقط مشتی از خروار است. اشاره به تمام آن‌ها از یک‌طرف ناممکن است و از طرف دیگر در صورت امکان مثنوی را هفتاد من خواهد کرد. همین‌قدر می‌توان گفت که در طول تاریخ به هیچ اثر هنری این اندازه پرداخته نشده و تصویر هیچ شخصیتی به این میزان چاپ نشده است.

از میان تمام بهره‌برداری‌هایی که از نام و ایماژ مونا لیزا به عمل آمد، سوء استفادهٔ مارسل دوشان، مشهورترین و در ضمن احمقانه‌ترین شکل ممکن را داشته است. در ۱۹۱۹، یعنی پنج‌سال پس از ورود مونا لیزا به لوور، مارسل دوشان که می‌خواست با هوچی‌گری از هر رویداد و هر پدیده به سود شهرت خود استفاده کند، یک کارت پستال مونا لیزا را برداشت و برای او ریش بزی و سبیل کشید و حروف اول عبارتی توهین‌آمیز را به شکل L.H.O.O.Q زیر آن نوشت. او بر این ادعا بود که هنر می‌تواند از اشیای حاضر و آماده استفاده کند و آن‌چه از حرفش استنباط می‌شد این بود که مونا لیزا هم تفاوتی با اشیای حاضر آماده ندارد. این کار بی‌احترامی محرز به اثری شمرده می‌شد که به رفیع‌ترین جایگاه در فرهنگ انسانی برکشانده شده بود و بلافاصله غوغای هنردوستان را برانگیخت. دوشان که شهامت رویارویی با نقد و نظرهای مخالف را نداشت، به دستاویزی ابلهانه‌تر پناه برد و گفت منظورم این بوده است که اگر حرف H حذف شود این عبارت می‌تواند LOOK تلفظ شود و وقتی هم که استدلالش خریدار



مارسل دوشان: .L.H.O.O.Q، ۱۹۱۹
این کار بی‌ارزش مارسل دوشان او را بیش از هر اثر دیگری که نقاشی کرد به شهرت رساند.

فیلیپ هالسمن: مونا لیزا با چشم‌ها و سبیل سالوادور دالی
فتو مونتاژ، ۱۹۵۳

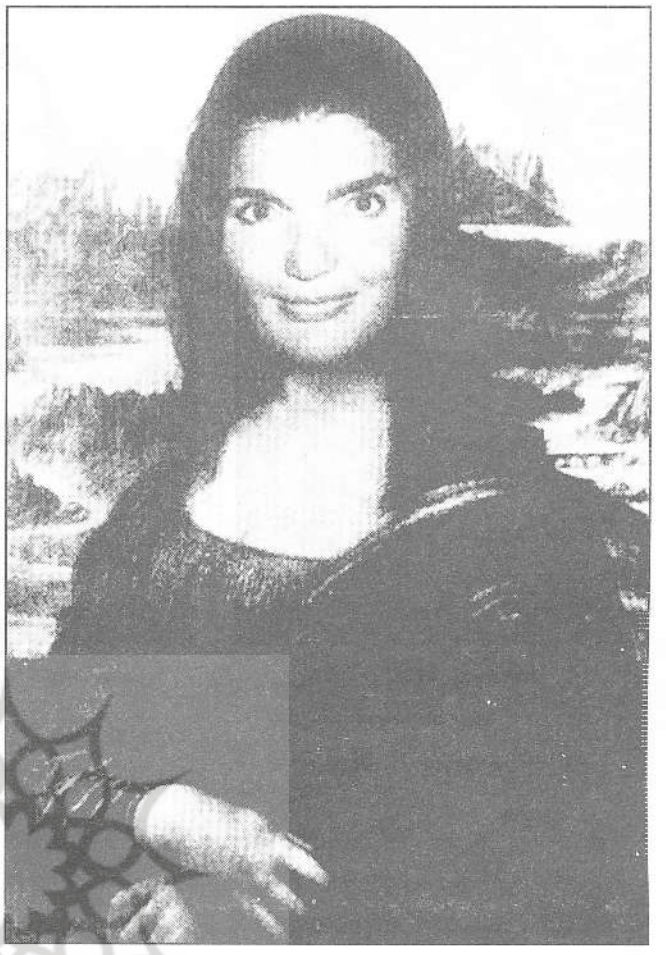


اوژن باتای: مونا لیزا با پیپ، ۱۸۸۷
باتای نخستین هنرمندی بود که سر شوخی با تصویر مونا لیزا را باز کرد.

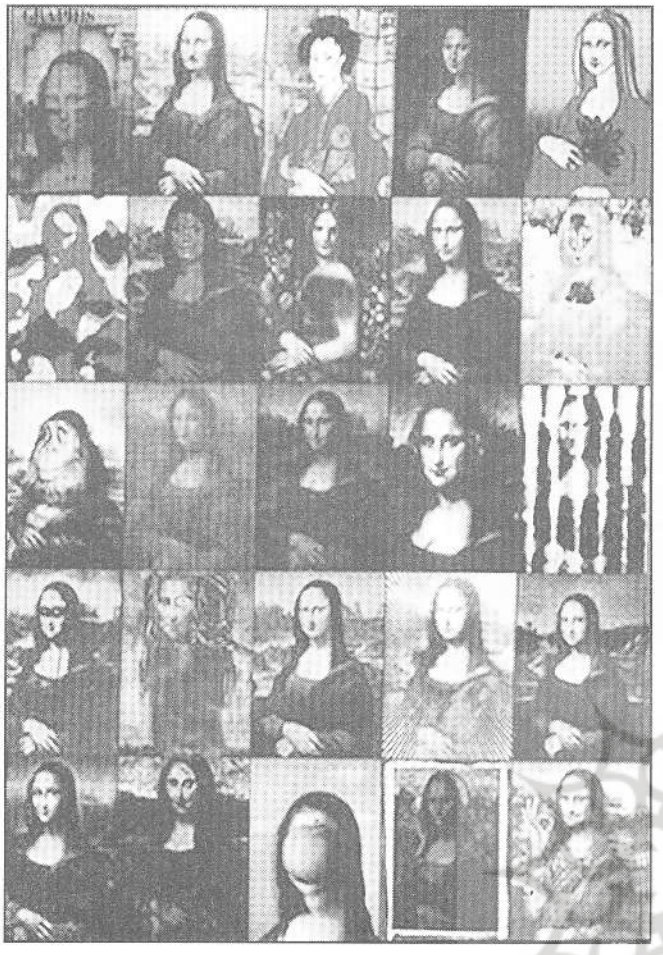
نیافت، پای فروید را به میان آورد و یک سلسله یاوه‌های دیگر به هم بافت. این را هم باید گفت که شماری از مدرنیست‌ها که مخالفت ورزیدن با هنر پیشینیان را تعهد خود می‌شمردند، دست‌کاری دوشان در چهرهٔ مونا لیزا را یک اثر هنری تلقی کردند، اما به این واقعیت توجه نداشتند که کار دوشان پیشینه‌ای دراز دارد و بسیاری از کودکان دبستانی در کتاب درسی خود برای تصویرها ریش و سبیل می‌کشند. مدرنیست‌ها بر تازگی و بدعت تأکید می‌ورزیدند، اما این کاری نبود که بتواند تازه و بدیع باشد و به هیچ چیز جز هنرستیزی مفرط تعبیرشدنی نبود. آن‌ها آن‌قدر اشراف و آگاهی نداشتند که دست‌کم نوشتهٔ تئوفیل گوتیه را دستاویز قرار دهند. او گفته بود:«ما در مواجهه با مونا لیزا همانند یک کودک دبستانی در برابر یک دوشس احساس ترس و کم‌رویی می‌کنیم.» گوتیه با این حرف از مونا لیزا یک شمایل ساخته بود و دوشان فکر می‌کرد که با کشیدن سبیل مونا لیزا را از ارج و اعتبار می‌اندازد؛ کار دوشان یادآور کاری است که برادر حاتم طایی کرد. فرانسیس پیکابیا همپالکی دیگر دوشان می‌خواست این نشانهٔ نبوغ و بدعت بی‌بدیل دوشان را روی جلد نشریهٔ دادائیست‌ها چاپ کند، اما عبارت اهانت‌آمیز دوشان فریاد اعتراض همه را درآورده بود. دوشان در ۱۹۳۰ یک کارت پستال دیگر مونا لیزا را خرید و پس از کشیدن ریش و سبیل آن را به لویی آراگون داد. آراگون در ۱۹۷۰ این کارت پستال را به ژرژ مارکاریز، منشی حزب کمونیست فرانسه بخشید. برخی از مدرنیست‌های بی‌مایهٔ دیگر هم که در پاره‌ای موارد روی بز اخفش را سفید کرده بودند، به تقلید از دوشان در ایماژ مونا لیزا دست بردند. مارسل دوشان در ۱۹۴۱ درخواست ثبت اثر خود را تسلیم ادارهٔ ثبت نیویورک کرد که این هم کاری شرم‌آور تلقی می‌شد؛ لئوناردو که این نقاشی را کشید و خالق مونا لیزا شناخته می‌شد، حتی اثر خود را امضا نکرد و نزد هیچ محضرداری نبرد. اکنون دلقکی بی‌مایه به پشتگرمی یک مدرنیسم افسارگسیخته از ادارهٔ ثبت نیویورک می‌خواست که سبیل‌کشیدن او را ثبت کنند

سفر موفقیت‌آمیز مونا لیزا به امریکا در ۱۹۶۵ بار دیگر مارسل دوشان را به‌فکر سوءاستفاده از شهرت او انداخت و در یک شاهکار بی‌همتا و مدرن دیگر، سبیل مونا لیزا را از روی یکی از کارت‌هایی که کشیده بود پاک کرد و این بار هم مورد ستایش همپالکی‌های خود قرار گرفت. این کارت در حراج ۱۹۹۶ کریستی به معرض فروش گذاشته شد و بهایی که برای آن تخمین زده شد ده تا دوازده هزار دلار بود.

شهرت مونا لیزا در نیمهٔ دوم قرن بیستم نیز همچنان باقی ماند و پاره‌ای وقایع سبب شد که همیشه خبرساز باشد. در ۳۰ دسامبر ۱۹۵۶ مرد چهل‌ودو ساله‌ای به نام هوگو اونزاگا از اهالی بولیوی، سنگی به سوی مونا لیزا پرتاب کرد که به آرنج او لطمه وارد آورد. روز بعد اغلب روزنامه‌های جهان این خبر را منتشر کردند. بر اساس خبرهای درج شده این شخص یک بیمار روانی بود و ادعا می‌کرد که به او وحی شده است که خوان پرون، دیکتاتور آرژانتین را به‌قتل برساند، اما از آن‌جا که از پرون محافظت می‌شد و به او دسترسی نداشت، مونا لیزا را انتخاب کرد که نگهبانان کمتری از او مراقبت



بسیاری از زنان سرشناس در هیأت مونا لیزا تصویر شده‌اند. ژاکلین کندی، همسر جان کندی رییس جمهور امریکا که در سفر ۱۹۶۳ مونا لیزا به نیویورک مهماندار او بود.

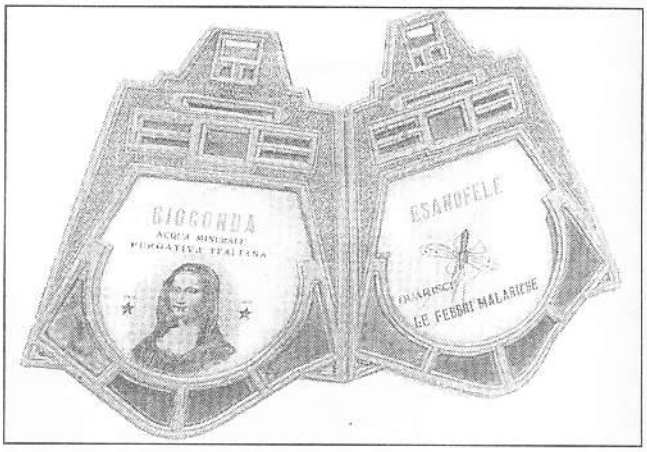


اندی وارهول:
سی تا بهتر از یکی است، ۱۹۶۳

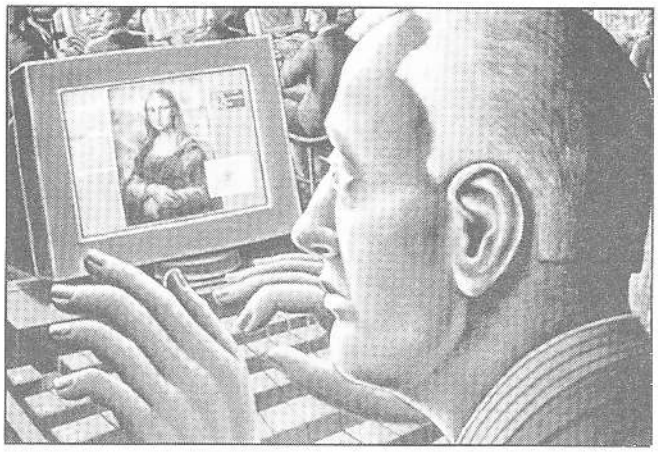
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌کردند! اگرچه این خبر باب دندان روزنامه‌ها بود، اما واکنش چندانی برنینگیخت و هیچ‌کدام بیش از چند پاراگراف به آن اختصاص ندادند. به هرحال این حمله هم با سبیل کشیدن مارسل دوشان تفاوتی نداشت و این دیوانه را چند روزی به شهرت رساند. بعدها سالوادور دالی تعبیر و تفسیر خاص خودش را از ماجرای سنگ‌اندازی به دست داد و نوشت: «تصورش را بکنید که یک مرد بولیویایی به موزهٔ لوور برود و با دیدن تصویرها و مجسمه‌های زنان و مردان برهنه گمان کند که اشتباهاً به فاحشه‌خانه رفته است. بعد ناگهان پرترهٔ مادرش را به دیوار ببیند و حیرت‌زده از خودش بپرسد که او این‌جا چه می‌کند؟ نکند که او هم یکی از روسپی‌ها باشد و بیش‌تر غیرتی و عصبانی شود وقتی که ببیند مادرش به شکلی مبهم و رمزآلود به او لبخند می‌زند. برای این مرد دو راه وجود دارد: یکی این که پرتره را بردارد و در جایی پنهان کند که دیگر کسی آن را نبیند. دوم این که سنگی بردارد و به طرف آن پرتاب کند.» تصوری از این گونه فقط می‌تواند زاییدهٔ ذهن و خیال موجودی به نام سالوادور دالی باشد که همیشه می‌خواست با پرت‌وپلاگویی خودش را مطرح کند. نوشتهٔ دالی این پرسش را به‌میان می‌آورد که اگر مرد بولیویایی پرترهٔ بالداساره کاستیلیونه، اثر رافایل را به دیوار می‌دید گمان می‌برد که تصویر پدرش باشد؟ پرسش دیگر این که چرا مردانی که به آثار هنری حمله می‌برند اغلب زنان را هدف می‌گیرند؟

افزون بر آن‌چه تا این‌جا برشمردیم، یکی دیگر از عواملی که اسباب شهرت جهانی مونا لیزا را فراهم آورد، سفرش به امریکا و ژاپن بود. هنگامی که فرانسیس اول از لئوناردو دعوت کرد که به فرانسه مهاجرت کند، منظورش تقویت رشتهٔ پیوند میان هنر و سیاست بود. از آن زمان به‌بعد در فرانسه، تأکید ورزیدن بر موارد فرهنگی به عنوان ابزار سیاسی شکل یک عادت و امری عادی را به خود گرفت. در قرن بیستم فرانسه فاقد شخصیت



یکی از نخستین بهره‌جویی‌ها از مونا لیزا و تبلیغ برای داروی مصونیت در برابر بیماری مالاریا، بعدها از ایماژ مونا لیزا برای تبلیغات گوناگون، از سنجاق‌سر ایتالیایی گرفته تا مربای آرژانتینی استفاده شد.



برای تبلیغ قابلیت‌های تصویرسازی کامپیوتر و دیگر مصنوعات نمایشگر الکترونیکی، از تصویر مونا لیزا به‌عنوان نمونه‌کار به وفور استفاده شده است
تصویرگری: پی. جی. کروک

کاریسماتیکی بود که بتواند نقش پادشاهان و حتی درباریان بانفوذ پیشین را ایفا کند. فرانسه دیگر فرانسیس اول، لویی چهاردهم و ناپلئونی نداشت تا این که ژنرال دوگل، قهرمان دوران جنگ در ۱۹۵۸ بر مسند ریاست جمهوری نشست. در آغاز دههٔ ۱۹۶۰، فرانسه به رهبری دوگل به سمت و سویی تازه گرایش یافت. جنگ الجزیره پایان یافته بود، عهدنامه صلح با آلمان امضا شده بود و فرانسه بار دیگر در کانون یک اروپای یکپارچه قرار داشت، اما منحنی فرهنگی آن رو به نزول داشت.

در امریکا هم اگرچه سیاست خارجی به ابزار گوناگون نیاز داشت، اما کمتر دیده می‌شد که از ابزار فرهنگی و هنر و هنرمندان استفاده شود. در امریکا رئیس جمهوری نبود که بتواند نقش بزرگان و شهریاران دوران رنسانس را ایفا کند تا این که در ۱۹۶۰ جان کندی به ریاست جمهوری انتخاب شد. کندی تا اندازه‌ای کوشید که هنرمندان و روشنفکران را دور خود گرد آورد و به عذر بدرفتاری‌های دوران مک‌کارتیسم، از آن‌ها دل‌جویی کند. کندی هم مانند ژنرال دوگل، روابط خارجی و بین‌المللی را مد نظر قرار داد، اما کنارآمدن این دو کشور با یک‌دیگر کار آسانی نبود؛ امریکا داعیهٔ رهبری جهان آزاد را داشت، نیازمند شرکای فرمانبردار بود و فرانسه به این امر تن نمی‌داد. تنها سفیر حسن نیتی که می‌توانست برای برقراری روابط فرهنگی و دوستانه به امریکا فرستاده شود، مونا لیزا بود. معمار اصلی این اندیشه، آندره مالرو، وزیر فرهنگ فرانسه بود. اصولاً پدیدآمدن وزارت فرهنگ فرانسه به سرپرستی آندره مالرو، تلاشی سنجیده برای جلب حمایت روشنفکرانی محسوب می‌شد که مالرو هم خودش یکی از آن‌ها به شمار می‌رفت. مالرو جایزهٔ نوبل دریافت کرده بود، هنرشناس و منتقد هنری صاحب‌نام بود و از موضع و منظر سیاسی هم به عنوان یکی از اعضای مبارز گروه مقاومت فرانسه اعتبار فراوان داشت. مالرو هم توان مدیریت داشت، هم می‌توانست دستاوردهای خود را به بهترین نحو ممکن ارایه کند و هم او بود که مقدمات سفر لیز به فرانسه را فراهم آورد. مدیران موزهٔ لوور مخالف سرسخت این فکر بودند، چراکه با خطرات بی‌شمار همراه بود؛ امکان داشت چوبی که مونا لیزا روی آن نقاشی شده بود و بیش از پانصد سال از عمرش می‌گذشت بر اثر کوچکترین نوسان درجه حرارت ترک بردارد. صدها خطر احتمالی دیگر هم مونا لیزا را تهدید می‌کرد که یکی از آن‌ها خطر سرقت دوباره بود. اما همان‌طور که همیشه رسم بوده است، سیاست بیش از این حرف‌ها اهمیت داشت. مقدمات سفر مونا لیزا ماه‌ها به طول انجامید و در تمام این مدت مطبوعات و رسانه‌های گروهی دربارهٔ آن بحث می‌کردند. بار دیگر تمام داستان‌یی که پیش‌تر دربارهٔ مونا لیزا روایت شده بود تکرار شد و نام او سرزبان‌ها افتاد. سرانجام قرار براین شد که مونا لیزا با کشتی به امریکا سفر کند؛ آن‌روزها هواپیما وسیلهٔ چندان مورد اعتمادی نبود و از طرفی شایسته‌تر بود که مانند یک ملکه با کشتی سفر کند. جعبهٔ حامل مونا لیزا که به همین منظور ساخته شده بود، ضد آب و ضد رطوبت بود و در صورت غرق‌شدن کشتی روی آب شناور می‌شد. این جعبه را دریک کوپهٔ درجهٔ یک قرار دادند و افزون بر مأموران امنیتی، دو نگهبان مسلح، شبانه‌روز در تمام طول سفر از او مراقبت می‌کردند؛ هیچ‌یک از مسافران کشتی از چنین امنیتی برخوردار نبود. جعبهٔ حامل مونا لیزا پس از ورود به نیویورک در آمبولانسی که پیش‌تر با کمک‌فنرهای مخصوص مجهز شده بود و چندین مأمور امنیتی و گارد مسلح از آن مراقبت می‌کردند از طریق راهی که ساعت‌ها پیش به‌روی رهگذران و اتومبیل‌ها بسته شده بود به نگارخانهٔ ملی واشنگتن

ترزا هاینزمن: مونا لیزا، ایماژ ژنریک

رافایل: پرترهٔ بالداسارهٔ کاستیلیونه، ۱۵ - ۱۵۱۴
این پرتره نمونهٔ دیگری از بهره‌جویی‌های بی‌حساب رافایل از حالت مونا لیزا است. کاستیلیونه، مؤلف کتاب مشهور «درباری» یکی از دوستان نزدیک رافایل بود.

برده شد. مونا لیزا از ۱۰ ژانویه ۱۹۶۳ تا سوم فوریهٔ در معرض تماشای مردم قرار گرفت، بعد به موزهٔ متروپولیتن نیویورک برده شد و تا چهارم ماه مارس آن‌جا بود.

ساعت‌ها پیش از بازشدن درهای موزه، مردم در صف‌های طولانی زیر برف وباران و هوای سرد نیویورک در حالی که چندین نگهبان و مأموران امنیتی زبده در لباس شخصی مراقب رفتار و حرکات آن‌ها بودند به انتظار می‌ایستادند. در موزه هیچ‌کس اجازه نداشت که برابر مونا لیزا توقف کند و تماشاگران در صفی که به آرامی حرکت می‌کرد از برابر آن می‌گذشتند. بر اساس گزارش مجلهٔ «پاری ماچ»، میانگین تعداد تماشاگران روزی ۳۰۰۰۰ نفر بود. روزنامهٔ آبزرور هم در شمارهٔ ۱۷ ژانویه گزارش داد که هفتهٔ گذشته ۲۵۰۰۰۰ نفر به دیدن مونا لیزا رفته‌اند. نشریهٔ نیویورکر حساب کرد که اگر در مدت اقامت مونا لیزا در امریکا، هر نفر حداقل مدت چهار ثانیه صرف نگاه‌کردن به لبخند او کرده باشد، این لبخند برابر چهار سال مداوم در امریکا در معرض تماشا بوده است. ناگفته پیداست که رویدادی از این گونه، حرف و شایعات و طنز بی‌شمار همراه دارد و هر افسانه سبب شهرت بیش‌تر مونا لیزا شد. خود امریکایی‌ها نخستین کسانی بودند که از حضور مونا لیزا در کشورشان برای انتقاد از طرز تفکر امریکایی و بی‌توجهی مردم به امور فرهنگی بهره گرفتند. در یک کاریکاتور زوج میانه‌سالی که خود را به موزه رسانده بودند، از راهنما می‌پرسیدند «مونا لیزا کجاست؟ ما اتومبیل‌مان را دوبله پارک کرده‌ایم».

یک سال پس از سفر مونا لیزا به امریکا، آندره مالرو در یک اقدام متهورانهٔ دیگر، یکی دیگر از آثار میراث فرهنگی جهان یعنی مجسمهٔ ونوس میلو را به ژاپن فرستاد. این کار سبب شد که ترس‌ها بریزد و فرستادن آثار هنری از کشوری به کشور دیگر رواج یابد. ده سال بعد، در ۱۹۷۴ ژرژ پمپیدو با فرستادن مونا لیزا به ژاپن موافقت کرد و این اثر از ۱۷ آوریل تا ۱۱ ژوئن در موزهٔ ملی توکیو به تماشا گذاشته شد. روزنامه تایمز ژاپن در شمارهٔ ۲۸ آوریل ۱۹۷۴ شمار بازدیدکنندگان هفتهٔ نخست را روزی ۱۸۸۰۰ نفر اعلام کرد. برای هر تماشاگر ۱۰ ثانیه درنظر گرفته شده بود و تماشاگران در صفی منظم از برابر آن می‌گذشتند. برای آن‌که وقفه‌ای در حرکت صف پیش نیاید، از ورود معلولین و کسانی که با صندلی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چرخ‌دار یا به کمک عصا حرکت می‌کردند جلوگیری می‌شد. اما سرانجام به علت اعتراض گستردهٔ مردم، یک روز به دیدار معلولین اختصاص داده شد. آن روزها ژاپن اشتهار امروز را نداشت و سفر مونا لیزا سبب شهرت آن کشور شد، چراکه در تمام مدتی که مونا لیزا در توکیو بود، نام ژاپن در صفحات اول روزنامه‌ها و صدر اخبار جهان بود. پیش از سفر مونا لیزا، اغلب مردم جهان آگاهی چندانی از ژاپن نداشتند و همیشه این نام را با شمشیرهای تیز، سامورایی، ماهی خام و کشوری که رادیوهای ترانزیستوری کوچک می‌سازد ربط می‌دادند. مونا لیزا در بازگشت از ژاپن مدتی هم در مسکو توقف کرد و انبوه مردم به دیدن‌اش رفتند. البته برخی از سیاستمداران محافظه‌کار فرانسه با این اقدام دولت مخالف بودند و عقیده داشتند که یک اثر هنری ایتالیایی نمی‌باید دولت فرانسه را نمایندگی کند.

وقتی که مونا لیزا از سفر دراز خود به لوور بازگشت آن را درمحفظهٔ بتونی و پشت شیشه‌های ضدگلوله قراردادند و به این سان بار دیگر در دژ تسخیرناپذیر خود تنها ماند در حالی که رقبای سرسخت او یعنی ونوس میلو و مجسمهٔ بالدار پیروزی همچنان در دسترس مردم بودند. مسئولین موزه لوور که مخالف فرستادن آثار هنری آسیب‌پذیر به کشورهای دیگر بودند، سرانجام موافقت مجامع فرهنگی بین‌المللی در مورد ممنوعیت فرستادن آثار نقاشی شده روی چوب را به دست آوردند. معنای این ممنوعیت آن بود که مونا لیزا می‌باید فکر سفر را از سر بیرون کند و همچنان در محفظهٔ بتونی خود به تماشاگران لبخند بزند. در همین روزها نگهبانان موزهٔ لوور درخواست کردند تا نشانه‌های مشخصی که مردم را به طرف مونا لیزا راهنمایی کند در موزه نصب شود؛ می‌گفتند علاقه‌ای ندارند که تمام زندگی آن‌ها صرف نشان‌دادن آدرس مونا لیزا شود.

در قرن نوزدهم مونا لیزا بر گردهٔ لئوناردو سوار بود و همه جا از او در پیوند با لئوناردو یاد می‌شد، اما در قرن بیستم هویتی مستقل پیدا کرد و به شهرتی فراتر از خالق خود دست یافت. در نیمهٔ دوم قرن بیستم، بسیاری از آهنگسازان با الهام‌گیری از مونا لیزا آهنگ‌هایی ساختند و خوانندگان بی‌شمار این آهنگ‌ها را خواندند. بد نیست که چند تنی از این خوانندگان را فهرست‌وار نام ببریم:

جی لیوینگستون، ری ایوانز، ناتکینگ کول، دان چری، چارلی اسپیواک، هاری جیمز، رالف فلانگان، بینگ کراسبی، مارلن دیتریش، الویس پریسلی، پال آنکا، کانوی تویتی، دنی آسموند، تام جونز، خولیو ایگلسیاس، انگلبرت هامپردینگ، دمیس رسوس، باب دیلان، التون جان...

در حیطهٔ ادبیات هم لبخند مونا لیزا شکل یک اکسپرشن مصطلح ناظر بر گسترهٔ وسیعی از رفتارهای مبهم و مسأله‌آمیز را به خود گرفت. این بهره‌جویی‌ها در داستان کوتاه «بانوی دوست داشتنی» اثر دی اچ لارنس ۱۹۳۲، نوول استلا گیبسون ۱۹۴۶، به نام «وست‌وود» در نوول «جاستین» نوشتهٔ لارنس اورول ۱۹۵۷، در نوول ماری مک‌کارتی و... چهره‌ای آشکار دارد؛ حتی ژان‌پل سارتر هم از لبخند مونا لیزا برای توصیف لبخند مادر بزرگ خود استفاده کرد. واقعیت این است که مونا لیزا به شکلی کاملاً طبیعی به قلمرو داستان‌های رمانتیک، یعنی یکی از رایج‌ترین ژانرهای ادبی راه یافت. بازار کتاب‌هایی از این‌گونه در دست چند ناشر است که معتبرترین‌شان Harlequin Book است. رکورد فروش این ناشر در ۱۹۹۸، حدود ۱۶۰ میلیون کتاب در سال بود و در این کتاب‌ها، به اقتضای مضمون، از مونا لیزا بیش از هر شخصیت دیگر نام برده شد.

با پیدایش پست مدرنیسم، مونا لیزا راهی این عرصه شد و اول از نوول ویلیام گیبسون ۱۹۸۸، به نام «دندهٔ اضافی مونا لیزا» سر درآورد (منظور گیبسون دندهٔ اتومبیل است). بعد در نوول گورگینا هاردی پدیدار شد و در بخشی از مقالات پست‌مدرن هم سایه انداخت. به هرحال می‌توان فهرست بلندبالایی از این نام‌ها فراهم کرد، اما مطلب را پر طول و تفصیل می‌کند.

آن‌چه تا این‌جا به اختصار ممکن به آن اشاره کردیم، رویدادها و عواملی بود که اسباب شهرت مونا لیزا را فراهم آورد و بر آن افزود. اما هرگز نباید از آن‌چه گفته شد استنباط کرد که تمام عوامل به دایرهٔ بحث کشانده شده‌اند. یکی از عواملی که در شهرت مونا لیزا نقشی مهم داشت، نشانه‌های بدعت و نوآوری‌هایی است که این اثر را متمایز می‌کند. بد نیست که به این موارد هم فهرست‌وار اشار کنیم.

واقعیت این است که در زمان لئوناردو هم چهرهٔ مونا لیزا سرشار از نوآوری توصیف می‌شد. تکنیک و صناعتی که در نقاشی آن به‌کار گرفته شده بود، حالت و نحوهٔ نشستن، نمایش دست‌ها و به‌طور کلی آن‌چه وازاری آن را وفاداری نسبت به طبیعت نامیده است، به این اثر شکل و اعتبار یک نقاشی انقلابی و متهورانه را داده بود. از لئوناردو چهار پرترهٔ زن برجا مانده است که عبارتند از: جینورا د بنچی، بانویی با یک سمور (به احتمال بسیار چهرهٔ سسیلیا گالرانی)، کرتسیا کریولی، معشوقهٔ دوک میلان و مونا لیزا. لئوناردو پرترهٔ جینورا د بنچی را که نخستین چهره‌نگاری اوست در ۱۴۷۵ به سفارش برناردو بمبو، سفیر ونیز در فلورانس نقاشی کرد. لئوناردو دست‌های این پرتره را ناتمام رها کرد و به همین جهت سفارش‌هنده، یا اعقاب او، حدود یک‌سوم پایین پرتره را بریدند و به شکل یک مربع درآوردند.

در دوران رنسانس اغلب چهرهٔ زنان به تأسی از الگویی که چهرهٔ قدیسه عذرا فراهم آورده بود، سربه‌زیر نقاشی می‌شد، اما مونا لیزا چشم در چشم تماشاگر دوخته است.

حالت نشستن مونا لیزا هم در دوران رنسانس نوعی بدیهه و بدعت شمرده می‌شد. گردش بدن به‌یک‌سو در مجسمه‌های یونانی به وفور دیده می‌شود و میکل‌آنجلو هم در تراشیدن پیکرهٔ جادویی و غول‌آسای داود (که پایان کار آن مصادف با آغاز نقاشی مونا لیزا است) از همین میثاق هنری استفاده کرد، اما چنین طرز نشستن در نقاشی پرتره سابقه نداشت. این حالت که contrapposto نامیده می‌شود، تلاشی است برای حل مسأله‌ای که سال‌های متمادی ذهن نقاشان را به خود مشغول داشته بود؛ چگونه می‌توان در یک سطح دوبعدی فیگور سه‌بعدی و احساس حرکت او را بازنمایی کرد؟ با این روش، یعنی قرارگرفتن بدن به یک‌طرف و برگرداندن سر و نگاه‌کردن به سمت نقاش که مقابل بدن نیست، از خشکی و جمود کار می‌کاهد و تا اندازه‌ای احساس حرکت را القا می‌کند. لئوناردو در هنر چهره‌پردازی راهی را هموار کرد که رهروان پرشمار داشت و بسیاری از نقاشان بر همان سنتی پای گذاردند که او پی‌ریخته بود. نخستین نقاشی که از لئوناردو تقلید کرد رافایل بود؛ او می‌خواست کارش همان سامان و سرشت مونا لیزا را داشته باشد و در نقاشی پرترهٔ بالداساره و چند پرترهٔ دیگر از این حالت استفاده کرد. این همان بدعتی است که رواج و تداومش تا امروز دوام یافته است و اکثر نقاشان و عکاسان آن را به‌کار می‌برند.

یکی دیگر از نوآوری‌های لئوناردو این بود که در دست‌های مونا لیزا چیزی نیست. حالت دست‌ها نه نشانهٔ ترس و درد و اندوه است و نه به دعا برافراشته شده است.

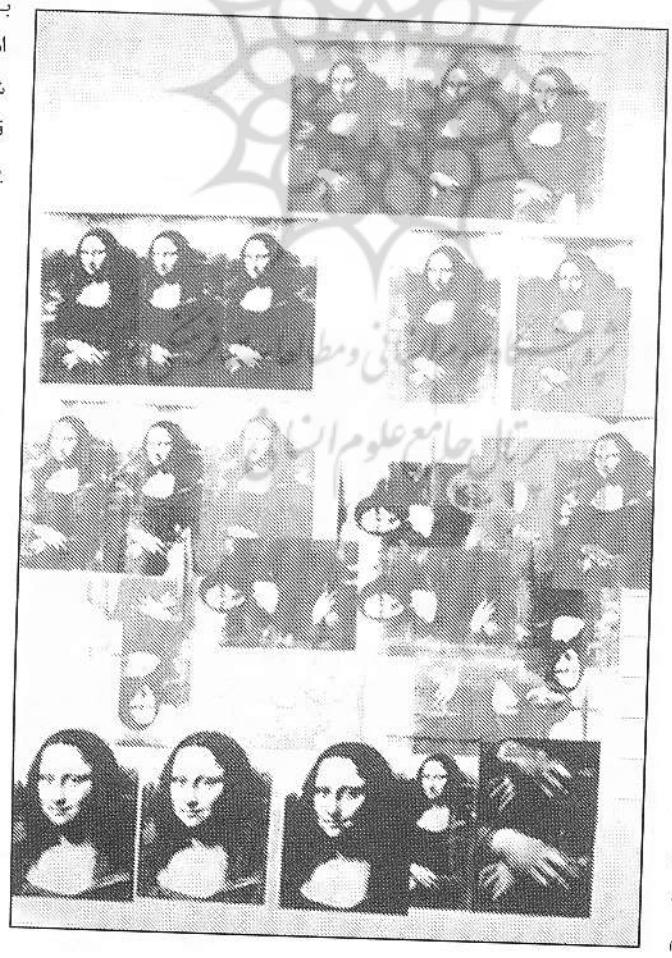
در اغلب نقاشی‌های دوران رنسانس انواع اشیا و جواهرات هم نمایش داده می‌شد، اما مونا لیزا هیچ‌یک از این‌ها را ندارد؛ لئوناردو نمی‌خواست جوهر اصیل نقاشی را به تصنعات دیگر بفروشد.

لئوناردو مونا لیزا را روی چوب سپیدار نقاشی کرد که آن روزها کاری متداول شمرده می‌شد، اما تکنیکی که برای رنگ‌گذاری به کار گرفت، بر هم نهادن لایه‌های پی‌درپی رنگ بود. البته این‌کار بسیار وقت‌گیر است، هر لایهٔ رنگ می‌باید پیش از افزودن لایهٔ دیگر خشک شده باشد و به همین جهت هم بود که نقاشی پرترهٔ مونا لیزا چهارسال به طول انجامید. لئوناردو برای آن‌که به لطافت چهره بیفزاید از قلم‌موی بسیار نرم استفاده کرد به‌طوری که امروز در بررسی با اشعهٔ ایکس هم جهت حرکت قلم‌مو مشخص نشده است.

تکنیک دیگری که لئوناردو در اغلب نقاشی‌های خود به کار می‌گرفت sfumato نامیده می‌شد؛ یعنی محوکاری و مه‌آلود نمایاندن با افزودن تدریجی رنگ روشن بر زیررنگ تیره‌تر و بازی با تیرگی و روشنی به نحوی که مرزمشخصی میان رنگ‌ها به چشم نیاید. لئوناردو معتقد بود که «سایه‌ها و نورها عناصری هستند که شکل بدن را آشکار و تمیزدادنی می‌کنند. بدنی که در آن از نور و سایه به یک میزان استفاده شده باشد، شکل برجسته نخواهد یافت و مسطح به‌نظر خواهد آمد.» بعدها هگل این تکنیک را «جادوی توهم رنگین» توصیف کرد؛ حالتی که در آن اشیا محو می‌شوند. لئوناردو این صناعت را در مورد بازنمایی اشیایی که در دوردست قرار دارند نیز کاراً توصیف می‌کرد و در رساله‌ای که دربارهٔ نقاشی نوشت گوشزد کرد که «خط‌های کناره‌نمای اشیایی که در دوردست قرار دارند، تقریباً محو می‌شوند. نقاش باید این محوشدگی را در کار خود نشان دهد و از نمایش هرگونه جدار آشکار پرهیز کند.» لئوناردو به مقدار فراوان از تکنیک sfumato درنقاشی مونا لیزا استفاده کرد و برای همین هم هست که کناره و گوشهٔ لب‌ها و چشم‌ها، یعنی دو عنصر عمدهٔ تعیین هویت چهره اندکی محو به نظر می‌آیند و در رمزآلود نمودن آن نقشی یاری‌دهنده دارند. لئوناردو با بهره‌گیری درست و هوشمندانه از این روش، مونا لیزا را در فضایی آکنده از بوی غم و تنهایی تصویر کرد، اصلاً معلوم نیست که این بانوی فلورانسی شاد است یا افسرده، آیا واقعاً لبخند می‌زند یا نه و اگر لبخندی به لب دارد چگونه لبخندی است؟

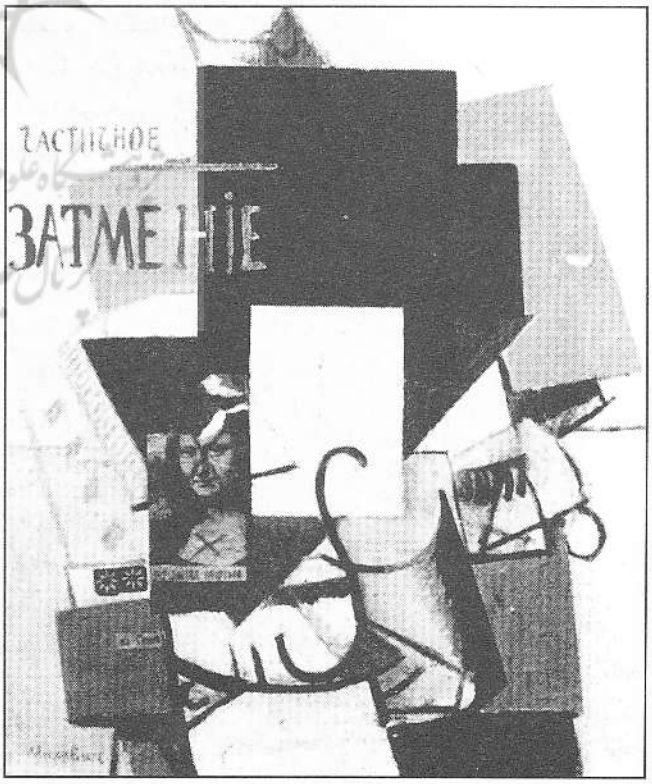
نوآوری دیگر لئوناردو در نقاشی مونا لیزا، بهره‌جویی از ترکیب‌بندی هرم‌گونه است. دست‌های فیگور پایهٔ هرم را شکل می‌دهند و سر او در راس هرم قرار دارد. ساختاری از این گونه شکلی یادمان‌گونه پیدا می‌کند و در دوران رنسانس از آن برای ترکیب‌بندی چند فیگور استفاده می‌شد، نه یک فیگور واحد. ترکیب‌بندی هرمی شکل، مونا لیزا را مسلط بر کوه و دره و چشم‌انداز نشان می‌دهد و تمام نمای پشت فیگور هم هنگامی موجه به نظر می‌آید که تصور شود مونا لیزا در بالکنی بسیار مرتفع بر فراز یکی از کوه‌ها نشسته است.

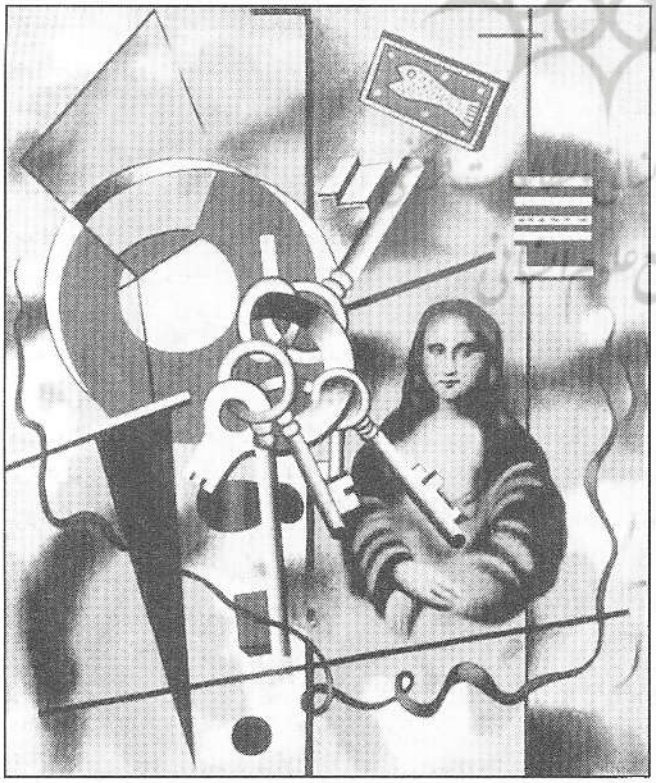
همان‌طور که پیش‌تر اشاره‌کردم تا اواخر قرن نوزدهم در لئوناردو دا وینچی به چشم یک دایناسور علمی و انسان به اصطلاح جمیع‌الجهات عصر رنسانس نگاه می‌کردند. واقعیت هم این است که لئوناردو بیشتر به انسانی زاییدهٔ تخیل رمانتیک‌ها شباهت دارد تا یک انسان زمینی و اگر این همه سند و مدرک قابل استناد وجود نداشت، همه



او را موجودی خیالی می‌انگاشتند. تا پایان قرن نوزدهم از مونا لیزا هم در پیوند با نام لئوناردو یاد می‌کردند و همیشه نام خالق خود را مانند چوب زیربغل همراه داشت، اما از اوایل قرن بیستم، کنارنهادن نگاه تعصب‌آمیز و شیفته‌وار نسبت به لئوناردو و بررسی بی‌طرفانهٔ دستاوردهای او سبب شد که مونا لیزا هویتی مستقل پیدا کند و امروز جدا و رها از نام خالق خود در عرصهٔ فرهنگ جهانی حضور داشته باشد. واقعیت این است که اگر امروز دانش لئوناردو با سنجه‌های جهانی سنجیده شود، نقشی بسیار اندک و کم‌رنگ در تاریخ علوم و تکنولوژی خواهد داشت. او هرگز مانند گالیله و نیوتن به دستاورد علمی بزرگی نایل نشد. بسیاری از موارد را درعرصهٔ مهندسی و هیدرولیک تجربه کرد، اما هرگز موفق به کشف قانون علمی تازه‌ای نشد. لئوناردو واضع دستگاه فکری و فلسفی خاصی نبود و در سنجش با بیکن و لیبنیتز و هیوم، نقش او در روش‌شناسی و فلسفهٔ علوم بسیار ناچیز است. در نهایت می‌توان گفت که طرح‌ها و نقشه‌های او نوعی پیش‌بینی پیشرفت‌های آیندهٔ تکنولوژی محسوب می‌شود، ولی هرگز چیزی اختراع نکرد؛ عادت داشت که همه چیزرا ناتمام و در نیمهٔ راه رها کند. حتی درمورد نقاشی هم با آن‌که رسالهٔ مستوفایی در بارهٔ نقاشی نوشت، قانون‌هایی وضع کرد که خودش آن‌ها را رعایت نمی‌کرد. رنگ‌های دیوارنگارهٔ مشهورش «شام آخر» در سالن غذاخوری کلیسای سانتا ماریا دل گرانسیه، میلان بلافاصله پس از آن‌که دست از آن برگرفت رو به تباهی گذاشت، چراکه به‌جای استفاده‌کردن از رنگ‌های فرسک که زود خشک می‌شود از مخلوط تمپرا و رنگ‌روغن استفاده کرد. نقاشی «نبرد آنگیاری» او یک فاجعهٔ هنری بود؛ وازاری نقل می‌کند که از آن‌جا که لئوناردو می‌خواست دیوارنگاره را با رنگ روغن برآورد، زمینه کار را با لایه‌ای ضخیم از ماده‌ای که خود آن را ساخته بود پوشاند، سپس روی آن را با رنگ آستری اندود و با رنگ‌روغن روی این زمینه به نقاشی پرداخت. اما رنگ‌ها خشک نمی‌شد و لئوناردو نمی‌توانست لایه دوم رنگ را بر آن بنشاند. برای آن‌که به کار شتاب بیش‌تری ببخشد، اندیشه افروختن آتش به ذهن او رسید و مرتکب اشتباهی اسف‌بار شد؛ می‌خواست به کمک گرمای آتش رنگ‌ها را خشک کند. لایه زیرین اما، کار آمد نبود و نمی‌توانست در برابر حرارت آتش دوام آورد. هم در آن هنگام که لئوناردو سرگرم کار در یک‌سوی دیوار بود، لایه سوی دیگر بر اثر گرما، چندان که گفتی ذوب شده است از دیوار فرو ریخت و بدین‌سان ثمره تلاش لئوناردو و آن‌چه بر دیوار نقش کرده بود برابر دیدگان حیرت‌زدهٔ او از دست برفت. لئوناردو جهد بسیار کرد تا کار تباه‌شده را به صلاح بازآورد، اما هنگامی که تمام تدبیرها را بی‌حاصل یافت، چاره‌ای ندید جز آن‌که ناکارآمدی زیانبار این شگرد را بپذیرد و دیوارنگاره را نیز همچون کارهای دیگر ناتمام رها کند.»

دفتر یادداشت‌های لئوناردو آکنده از پروژه‌هایی است که از ذهن او فراتر نرفت. لئوناردو ملاحظات و تأملات خود را یادداشت می‌کرد، اما آن‌چه می‌نوشت رمزآلود و مبهم بود. وازاری می‌نویسد: «لئوناردو احوال خود را پنهان می‌داشت و کمتر به صورت مکتوب در می‌آورد. اگر شمه‌ای از آن را تحریر می‌کرد، به هزار ترفند و تعبیه از دیگران پنهان می‌داشت.» باز به‌قول وازاری، لئوناردو خیلی چیزها را آغاز کرد، اما هیچ‌کدام را تمام نکرد. خیلی چیزها می‌دانست اما درست و به‌هنجار بیان نمی‌کرد. البته این نکته هم شایان ذکر است که برخی از طرفداران لئوناردو این عادت را نشانهٔ نبوغ می‌دانند. برخی از هنرشناسان آهسته کارکردن لئوناردو را به‌کمال‌خواهی او نسبت می‌دهند که قولی کاملاً پذیرفتنی است . لئوناردو، به علت رعایت یک رشته آداب و انضباط‌های دشوار تجسمی،





نقاشی مونا لیزا، یعنی یک نقاشی ۵۳×۷۷ سانتی‌متر را چهارسال طول داد؛ میکل‌آنجلو در همین اندازه از زمان سراسر سقف نمازخانهٔ سیستین را نقاشی کرد. نقشهٔ مشهور لئوناردو برای ساختن هلیکوپتر در واقع برگرفته از نوعی اسباب‌بازی است که در محدودهٔ ۱۴۶۰ ساخته می‌شد. در مورد پرواز انسان به این امر توجه نداشت که ساختار عضلانی دست و پای انسان هرگز نمی‌تواند پاسخ‌گوی تولید انرژی لازم برای پرواز او باشد. ساختن ماشین پرنده هم بسی پیش از لئوناردو آرزوی دیرینهٔ انسان بود. با این همه آن‌چه در قرن نوزدهم لئوناردو را در کانون یک فرقهٔ علمی ـ هنری به نام «فرقهٔ لئوناردو» قرار می‌داد و ستایشگران او را برمی‌انگیخت، ذهنیتی بود که هم هنرمندانه توصیف می‌شد و هم اندیشمندانه؛ ذهنیتی که دایم در تلاش و پرس‌وجو بود و اشتیاقی که سیری نمی‌پذیرفت. لئوناردو مخترع نبود، اما جسارت جویندگی او حد و مرز نمی‌شناخت و از همین رهگذر هم بود که روایتی ماندگار از پرسش‌گری و پویش بی‌امان به دست داد. این همه از آن جهت بود که در دوران رنسانس، مفهومی که از هنر دراذهان وجود داشت به شکلی تنگاتنگ با دانش و آگاهی‌های علمی تنیده شده بود. قانون پرسپکتیو، یعنی یکی از بزرگترین دستاوردهای هنر غرب تنها به روش بازنمایی اشیا در تناسب‌های درست و دقیق محدود نمی‌شد و در بهره‌گیری از اصول هندسهٔ اقلیدسی و معماری هم نقشی مددرسان داشت. خود لئوناردو پرسپکتیو را نوعی «تظاهر عقلانی» می‌دانست. دلیل نوسان دایمی ذهن لئوناردو میان دو قطب نقاشی و علوم آن بود که هیچ خط فارق و سد و مانعی میان این دو نمی‌دید؛ او نقاشی را یک فعالیت علمی می‌دانست که از اصول و مبانی و قوانین ریاضیات و هندسه استفاده می‌کند. افزون بر این، هنرمند تک‌بعدی جایگاهی در هنر و فرهنگ رنسانس نداشت و از هنرمند انتظار می‌رفت که از علوم و قلمروهای دیگر هم آگاهی داشته باشد؛ مفهوم انسان رنسانسی برگرفته از همین واقعیت است.

در شرح ماجرای به شهرت رسیدن مونا لیزا این چند نکته هم گفتنی است که در نظرخواهی گسترده‌ای که در فوریه سال ۲۰۰۰ از سوی Instituto per gli Studi sulla Pubblica Opinione، یکی از نهادهای معتبر فرهنگی جهان در ایتالیا در بارهٔ مشهورترین نقاشی جهان به عمل آمد، ۸۵/۸ درصد از پاسخ‌دهندگان مونا لیزا را نام بردند. ۳/۶ درصد «آفتاب‌گردان‌ها»ی ون‌گوگ، ۲/۱ درصد «بهار»، اثر بوتیچلی و ۲/۰۱ درصد «فریاد»، اثر ادوارد مونک را مشهورترین نقاشی جهان دانستند. در ۱۹۸۴ مجلهٔ پاری‌ماچ این پرسش را مطرح کرد که کدامیک از نقاشی‌های موزهٔ لوور بیش از همه مورد علاقهٔ مردم است و از دیدن آن لذت می‌برند؟ مونا لیزا در صدر جدول بود و بعد از او پرترهٔ بالداسارِه کاستیلیونه اثر رافایل قرار داشت. نکتهٔ جالب این که برخی از پاسخ‌دهندگان شباهت حالت این پرتره به مونا لیزا را دلیل جذابیت آن ذکر کردند. درنظرخواهی ۱۹۸۹ روزنامهٔ Hamburger Abendblatt هم مونا لیزا با کسب ۳۲ درصد از آرا در صدر جدول قرار گرفت.

سخن آخر این که هر نوآوری و اثر هنری، فقط پس از آزمون زمان و گذشتن از بوتهٔ نقد و بررسی دقیق و موشکافانهٔ هنرشناسان به عاملی ارزشمند برای تکامل و اعتلای فرهنگی مبدل می‌شود. اگر مونا لیزا از همان آغاز و طی بیش از پانصدسال عمری که از سر گذراند به عنوان یک شاهکار هنری ارزشمند شناخته نشده بود، امروز نمی‌توانست شکل و اعتبار یک شمایل جهانی را داشته باشد. پرترهٔ مونا لیزا، نماد حس و روحی است که بزرگداشت هنر پیشینیان، تأمل در میراث گذشته و گذشتگان و حرمت نهادن به دستاوردهای آن‌ها را ضروری جلوه می‌دهد؛ باید به هرقیمت که شده از این حس و روح حراست شود. البته نیاز به گفتن ندارد که این کار با نبش‌قبر شکل‌های پوسیده و منسوخ، چه به‌بهانهٔ سنت‌گرایی و نژادپرستی تجسمی و چه به بهانهٔ مدرن یا پسامدرن‌نمایی و مقولهٔ بازگشت به گذشته فرق و فاصله دارد. □

منابع و مآخذ:

- Burnham, Bonnie. "The Art Crisis", William Collins, London, 1975
- Greenhalgh, Laura. "Stealing The Mona Lisa", Bloodaxe Book, Newcastle, 1995
- Hutchins, Pat. "The Mona Lisa Mistery", Bodley ead, London, 1981
- Jeffreys, Mark. "The Mona Lisa and the Symbol of Ideas" Colby Quarterly, Vol.29, 1993
- Keein, Robert and Zerner, Henri. "Italian Art 1500-1600", Northwestern University Press, Illinois, 1989
- Klark, Kenneth. "Mona Lisa", Burligton Magazine, 1973
- La Mure, Pierre. "The Private Life of Mona Lisa", Collins, London, 1976
- Mannering, Douglas."The Art of Leonardo da Vinci", WHSmith, London, 1981
- Murray, Peter and Linda "The Art of the Renaissance", Thames and Hudson, London, 1989
- Pater, Walter. "The Renaissance", Oxford University Press, 1985
- Sassoon, Donald, "Becoming Mona Lisa", Harcourt, New York, 2001
- Storey, Mary Rose."Mona Lisa", Abram's Inc., New York, 1980
- Vasari, Giorgio. "Lives of the Artists", Penguin Classics, London, 1981
- Verleyen, Ciriel. "The Theft of the Mona Lisa", Chambers, Edinburgh, 1976