تقارن قدرت در تندیس *موسی*، اثر میکل‌آنژ

سید علاءالدین گوشه‌گیر*

استادیار دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهیدچمران‌اهواز، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۹/۱/۲۵، تاریخ تصویب: ۸۹/۹/۸)

چکیده

در میان تفاسیر متعددی که دربارهٔ تندیس حضرت موسی، ساختهٔ میکل آنژ، نوشته شده است، تفسیر فروید از همه مشهورتر است. وی بیش از ده توصیف از این مجسمه را بررسی کرده و تعبیر شخصی و نوین خود را بدین گونه عرضه می‌کند: حضرت موسی در این تندیس، در حال فرود بر سکوی سنگی و مهار خشم خود است، نه برخاستن. به استناد نتایج پژوهش‌های معاصر آراس، منتقد هنر و برومبرژه، انسان‌شناس، به ترتیب در مورد معانی و ارزش‌های نشانه‌شناختی «انگشت سبابه» در آثار هنری دورهٔ رنسانس و تحلیل انسان‌شناسانهٔ موی انسان به ویژه «ریش» در جوامع مختلف، که هر دو در پیکرهٔ حضرت موسی دیده می‌شوند، پاره‌ای از جزئیات این تندیس را می‌توان به منزلهٔ نمادهایی از «قدرت» تبیین کرد. از سوی دیگر، نمایش حضرت موسی به شکل «ذوالقرنین» و نیز به ویژه مجسمه‌های ایستادهٔ راحیل و لیا در دو سوی تندیس چندان مورد توجه منتقدان و مفسران قرار نگرفته یا حتی نادیده گرفته شده‌اند، در حالی که به نظر می‌رسد که هم نمود «ذوالقرنین» و هم کلیت فضای اثر، در بر گیرندهٔ هر سه مجسمه را باید به طور همزمان مد نظر قرار داد. مؤلف این مقاله کوشیده است نشان دهد که شاید موضوع اصلی این اثر، آن گونه که هنرمند ایتالیایی قرن شانزدهم مجسم کرده است، تجلی دو وجه از «قدرت» باشد: تقارت «قدرت» الهی و روحانی («ذوالقرنین»، لوح‌ها، وحی، نیایش راحیل، ...) در برابر «قوت و قدرت زمینی» (نیروی تن و بازوان، ریش ستبر، نگاه لیا بر زمین، ...)

واژه‌های کلیدی: تندیس حضرت موسی، میکل آنژ، تفسیر فروید، نقد اثر هنری، ایتالیا، رنسانس.

* تلفن: ۳۳۳۵۰۰۵-۰۶۱۱، دورنگار: ۳۳۳۲۴۸۱-۰۶۱۱، E-mail:agoushegir@yahoo.fr

مقدمه

تندیس مرمرینِ موسی پیامبر، اثری است کـه میکـل‌آنـژ، نقـاش ومجسـمه‌سـاز ایتالیـایی، درسال‌های ۱۵۱۳-۱۵۱۵ میلادی بـرای تـزیین مـزار پـاپ ژول دوم و بـه سـفارش ایـن پـاپ بلندپرواز، ساخته‌است. در دو سـوی ایـن تنـدیس، مجسـمه‌هـای تمـام قـد لِیَـه و راحیـل، دو خواهری که همسران یعقوب بودند، قراردارند. این سه اثرمیکل‌آنژ، اکنون در کنـار مـزار همـان پاپ در کلیسای *قدیس پطروسِ در زنجیر* (San Pietro in Vincoli ; Saint Pierre aux Liens) در رم نگه‌داری می‌شوند.

این تندیس نمایانگر لحظه‌ای خاص، درنگی بی‌شک متعالی و پرمعنا از قصهٔ اوست و آن، هنگامی‌است که موسی در حـالی‌کـه الـواح شـهادت را در دسـت داشـت، از کـوه فرودآمـد و یهودیان را دید که دور گوساله‌ای زرین گردآمده‌اند. درکتاب *عهد عتیق*، به‌ویژه ترجمـهٔ لاتینـی آن (Vulgate) آمـده‌اسـت کـه پیـامبر یهـود، هنگـامی «بـه اردو نزدیـک آمـد کـه گوسـاله و هروله‌کنندگان را دید و غضب موسی افروخته شده، لوح‌ها را از دستش انداخت و آن‌هـا را بـه زیر کوه شکست» (گلن ۱۶۵).

مؤلفان بسیاری این تندیس را وصف و تفسیر کرده‌اند. تفسـیر زیگمونـد فرویـد از همـه مشهورتراست. فروید، تندیس را این‌گونه وصف می‌کند : «موسای میکل‌آنژ، نشسته‌اسـت، نـیم تنش روبروی ماست، سرش با ریش انبوه و نگاهش رو به چپ، پای راست روی زمین نهـاده، پای چپ به‌گونه‌ای بلند شده که تنها انگشتان با کف تماس دارند و بـازوی راسـت، لـوح‌هـای شهادت و بخشی از ریش او را گرفته‌اند؛ بازوی چپ نیز روی زانو آرمیده» (فروید ۸).

فروید سخت مجذوب و شیفتهٔ این پیکرهٔ موسی بوده‌است، به‌گونه‌ای که بارها به رم سفر کرده و به نظارهٔ این مجسمه پرداختـه‌اسـت. تفسـیر او از ایـن مجسـمه در کتـابی زیـر عنـوان «موسای میکل‌آنژ» (Le Moïse de Michel-Ange ; Moses of Michelangelo) در سال ۱۹۱۴، بدون ذکر نام مؤلف، منتشر شد. این کتاب زاییدهٔ تأثیر ژرفی اسـت کـه ایـن اثـر هنـری بـر او گذاشته‌است. تفسیر فروید در برگیرندهٔ دیدگاه او نسبت به هنر به‌طور عام، تـأملات او دربـارهٔ چگونگی اثرگذاری آفرینش هنری بر انسان، منظورِ آفرینندهٔ تندیس موسی به‌طور خاص و نقد تفاسیر پیشین و به‌ویژه بررسی جزییات این پیکره به‌قصد دریافت لحظـهٔ خطیـری از قصـهٔ آن پیامبر است که هنرمندِ سرشار از نبوغِ هنری ایتالیَهی سـدهٔ شـانزدهم کوشـیده‌اسـت در سـنگِ سخت متبلور و جاودانه سازد.

تندیس موسی، ساختهٔ میکل‌آنژ (۱۵۱۵-۱۵۱۳ میلادی)، مزار پاپ ژول دوم، کلیسای *قدیس پطروسِ در زنجیر* (رم)، همراه با مجسمه‌های ایستادهٔ راحیل و لِیَه در دو سوی تندیس.

«موسای میکل‌آنژ» فروید به‌نوبهٔ خود تفسیرهایی را دربارهٔ پندارهای پدر روانکاوی و نیز تندیس ساختهٔ میکل‌آنژ در پی داشت. این نوشته‌ها را مرور می‌کنیم تا آن که ویژگی‌های این تندیس را بازیابیم. شاید در پرتو ارزیابی و اظهار نظرهای پژوهشگران، از فروید تا به‌امروز، ما نیز دریابیم که «موسای میکل‌آنژ»، چه چیزهایی را بازگو می‌کند.

بحث و بررسی

فروید در ابتدای اثر خود فروتنانه می‌پذیرد که «در هنر، خبره نیستم (...)، فقط دوستدار هنرم» (فروید ۵) تا منتقدان هنری بر او به‌عنوان فردی غیرحرفه‌ای که در زمینهٔ هنر اظهارنظر می‌کند، خرده نگیرند یا سخت گیر نباشند. «بسیار تحت تأثیر آثار هنری قرار می‌گیرم، به ویژه آثار ادبی و تجسمی و به ندرت، نقاشی» (فروید ۶). وی می‌نویسد از شیفتگی در برابر این تندیس، گریزی نداشته‌است: «هرگز هیچ مجسمه‌ای تأثیری چنین نیرومند بر من نگذاشته‌است» (فروید ۷). گسترهٔ کار او، روان انسان است و بنابراین، به‌خود حق می‌دهد دربارهٔ تأثیر اثر هنری بر روان انسان، ابراز عقیده کند.

فروید، بررسی تأثیر هنر بر انسان را دشوار می‌داند. درست است که ما این آثار را می‌ستاییم و احساس می‌کنیم که در برابر شکوه آن‌ها مقهوریم، اما در بیان این که این آثار برای ما چیستند، ناتوانیم (فروید ۶). بنابراین، تأثیرگذاری اثر هنری بر تماشاگر دوستدار و غیرحرفه‌ای، شکل‌گیری «معما» (فروید ۶) است. بااین حال، به نظر فروید، «تنها چیزی که ما را عمیقاً به‌وجد می‌آورد، چیزی جز منظور هنرمند نمی‌تواند باشد» (فروید ۶). اما شناخت منظور هنرمند هم به‌تنهایی کافی نیست زیرا باید همان شور و هیجان هنرمند در ما نیز برانگیخته شود. باید «معنا و محتوای» اثر را دریابم، یعنی اثر را «تفسیر کنم»، بعد از آن خواهم دانست که چرا دستخوش «هیجانی به این شدت شده‌ام» (فروید ۶). اثر هنری، «هیجان»هایی عاطفی را نشان می‌دهد که زبان انسان در بیان آن، ناتوان است و مشاهدهٔ اثر هنری، «همان تأثیر عاطفی را ایجاد می‌کند که گویی چیزی واقعی است». (لوکلر ۹۵).

فروید می‌خواهد اثر هنری یا ادبی را «کشف حجاب» کند. هنگامی که از این تندیس سخن می‌گوید، واژهٔ «راز» و «معما» را به‌کار می‌برد. بارها به نظارهٔ تندیس نشست و هم شکوه این تندیس ستبر را تحسین می‌کرد، هم می‌کوشید از «راز» تأثیر شگرفی که بر تماشاگر می‌گذارد، پرده بردارد.

نقدهای روانکاوانهٔ تفسیر فروید، مطلبی تازه یا بااهمیت دربارهٔ خود تندیس ارائه نمی‌دهند. برای مثال، روبرتیس در مقالهٔ خود با عنوان «موسی، میکل‌آنژ و فروید: از تنیدگی قصه‌ها در تاریخ تا چند پیشنهاد در نظریهٔ درمان»، می‌نویسد از شرح زندگی فروید به‌روشنی پیداست که وی «به موسی توجه‌بسیارداشته و در برابرساحت قهرمانی او به‌منزلهٔ پدر و رهبر، اکرامی‌بیمناک داشته‌است». (روبرتیس ۱۹۷). و نیز این که فروید، «هویتِ خود را در موسی‌می‌بیند وسرزمین موعود را در روانکاوی» (روبرتیس ۱۹۷). روبرتیس همچنین انتقاد کرده‌است که در درمان به شیوهٔ روانکاوی بالینی، «روانکاو بر اساس گفت و شنود و منابع مستند مربوط به بیمار، وضعیت فرد را تحلیل می‌کند» (روبرتیس ۱۹۶) در حالی که فروید در تحلیل این تندیس از این «منابع ارزشمند» بی‌بهره بوده‌است (یعنی میکل‌آنژ را ندیده‌است) و «تصویری والاییده (sublimated) از موسی» (روبرتیس ۱۹۸) ساخته‌است. نثر تفسیر فروید، ساده و روان و عاری از مفاهیم روانکاوی است.

فروید به اتکای قصهٔ آن پیامبر، تندیس‌میکل‌آنژ را تفسیر می‌کند و دراین میان، حتی این نکته را محتمل دانسته است که «شاید به‌بیراهه می‌رویم (...) و ما نیز به همان سرنوشت بسیاری از منتقدان دچار می‌شویم که گمان برده‌اند آنچه را به‌روشنی [در اثر هنری] دیده‌اند که

هنرمند قصد بیان آن را نداشته است، نه‌خودآگاهانه، نه‌ناخودآگاهانه» (فروید ۲۴).

فروید می‌خواهد «راز تندیس» را دریابد (نامه به همسرش مارتا Martha، ۲۵ سپتامبر ۱۹۱۳؛ فروید ۲۳) که «تندیس به درستی چه لحظه‌ای از واقعه را نشان می‌دهد». (روبرتیس ۱۹۷). اما پیروان فروید کوشیده‌اند خود فروید را با تکیه بر این اثر، روانکاوی کنند. بنابراین، نقدهای روانکاوانهٔ معاصر از تفسیر فروید که متأسفانه بیش از نقدهای منتقدان هنرند، آگاهی‌های اندکی دربارهٔ خودِ تندیس میکل‌آنژ به دست می‌دهند.

تندیس و وصف آن

هیچ نشانه یا سند تاریخی از خود میکل‌آنژ دربارهٔ مفهوم این پیکره و معنای حالت کلی و جزییات این مجسمه در دست نیست. نمی‌دانیم که این هنرمند ایتالیایی، کدام صحنه از سرگذشت موسی را در ذهن داشته‌است و چه احساس درونی پیامبر را در اجزاء پیکر و چهرهٔ او نشان داده‌است. تنها چیزی که در دست است، وصف کوتاه یکی‌از دوستان میکل‌آنژ به نام کندیوی (Condivi) است که آن هم آگاهی تازه‌ای به دست نمی‌دهد، حتی نکتهٔ نادرستی هم در آن نهفته است که فروید به آن توجه کرده‌است. کندیوی می‌گوید: «موسی (...) نشسته‌است، مثل پیری خردورز درحال غور و مکاشفه. لوح‌های مکتوب را زیر بازو می‌فشرد و چانهٔ (!) خود را با دست چپ گرفته‌است، مثل کسی که خسته و پراضطراب باشد» (فروید ۱۷).

سکوت میکل‌آنژ دربارهٔ این اثر، راه را بر اظهارنظر و تفسیرِ این پیکره، باز گذاشته است. منتقدان پیش از فروید، این تندیس را به شیوه‌های‌گوناگون و با برداشت‌های مختلف وصف کرده‌اند. فروید بیش از ده تفسیر از این‌مجسمه را به دقت بررسی کرده و به درستی اشاره می‌کند که نه تنها تفاسیر مؤلفان در تناقض بایکدیگر است، بلکه پاره‌ای از آن‌ها «فوق‌العاده مبهم‌اند» (فروید ۸) وحتی گاهی توصیف‌ها نیز با جزییات مجسمه مطابقت ندارد. به‌عقیدهٔ ماکس زوئرلانت (Max Sauerlandt) «هیچ اثر هنری در دنیا نیست که مثل این مجسمهٔ موسی، چنین داوری‌های متناقض را برانگیخته باشد» (فروید ۷). فروید قصد داشته‌است ریشهٔ این تناقضات را نیز دریابد. برای مثال، به نظرِ گریم (H. Grimm) و اسپرینگر (Springer)، موسی، «با دست راست، ریش خود را گرفته است» (فروید ۸) در حالی که به‌نظر ژوستی (C. Justi) و مونتز (Müntz)، انگشتان دستِ راست، تحت تأثیر هیجان، با «ریش، بازی می‌کنند» (فروید ۸). تود (H. Thode)، برعکس، «هیچ نشانی از حرکت و هیجان در حالت دست راست مشاهده نمی‌کند» (فروید ۸).

در وصف حالت چهره نیز اختلاف نظر وجود دارد. برای مثال، عقیدهٔ تود که فروید نیز آن را می‌پذیرد، این است که در اجزاءچهره، «خشم، درد و تحقیر در هم آمیخته است، ابروهای درهم، خشم را بیان می‌کند، و بسیار تهدیدآمیز است و درد در نگاه اوست، تحقیر در لب پایین که‌اندکی جلو آمده است و نیز در دو گوشهٔ دهان که پایین آمده است، دیده می‌شود» (فروید ۸). دوپاتی (Dupaty) «پیشانی را حجابی شفاف که روحی بزرگ را پوشانده» (فروید ۸) می‌بیند، در حالی که از دیدگاه لوبکه (Lübke)، برعکس، سر مجسمه، بیانگر وجود یک «هوش برتر» (فروید ۸) نیست و تنها چیزی که در این پیشانی منقبض مشاهده می‌شود، «خشمی بزرگ و چنان نیرومند است که آماده است بر همهٔ موانع چیره شود» (فروید ۸). گیوم (Guillaume)، هیجانی‌در چهرهٔ «موسای‌میکل‌آنژ» نمی‌بیند و تنها «نوعی سادگی غرورآمیز، نوعی تعالی پر از جان و روح و نیروی ایمان» (فروید ۸) را استنباط می‌کند. اشتاین‌من (Steinmann) نیز خشم و خصومتی در وجود «موسای میکل‌آنژ» نمی‌بیند (فروید ۸).

به نظرِ دستهٔ دیگری از مفسران، این مجسمه درمجموع، «هیچ معنایی ندارد» (فروید ۹) و پاره‌ای دیگر، نه تنها هیچ جنبهٔ تحسین آمیزی در این مجسمه نیافته‌اند (فروید ۹)، بلکه خالق این اثر را متهم کرده‌اند که شمایلی «وحشیانه با سری حیوانی» از موسی پیامبر ساخته است (فروید ۹). بر این نکته بازخواهیم آمد.

فروید به چنین اختلاف سلیقه و نظر دربارهٔ این اثر، فکر کرده است و عقیده دارد که پیش از هر چیز، باید دید آیا میکل‌آنژ قصد داشته‌است سیمای بی‌زمان و روحیهٔ همیشگی موسی را در این مجسمه حک‌کند یا این که لحظه‌ای خاص و پرمعنا از حیاتِ او را؟ (فروید ۹). بیشتر مفسران پیش از فروید و نیز خود او بر این باورند که پیکرتراش خواسته‌است صحنهٔ فرود موسی را از کوه سینا پس از نزول وحی الهی و لوح‌ها و مشاهدهٔ یهودیان گوساله‌پرست، نشان دهد. این تندیس، موسی را درست در لحظه‌ای نشان می‌دهد که او متوجه حضور آن جمعیت بت‌پرست می‌شود. بسیاری از آنان معتقدند که «موسای میکل‌آنژ»، آن را در لحظه‌ای نشان می‌دهد که وی صدای بت‌پرستان را می‌شنود، سخت خشمگین شده و در بزنگاه خیزش است و قصد دارد از جا برخیزد، لوح‌ها را بشکند و با چرخش سر به‌سوی جمعیت، ریش خود را با دست راست می‌گیرد. موسی «دارای چنان نیروی جسمانی است» که قصد دارد «برخیزد» و «تمام پیکرش آمادهٔ انجام عملی خشونت‌آمیز است» (فروید ۹). به نظر ویلسون (Wilson)، توجه موسی به «چیزی جلب شده، آمادهٔ خیزش است اما هنوز تردید دارد که برخیزد» (فروید ۱۰).

تفسیر ژوستی در نظر فروید از همه قوی‌تر و مستدل‌تر است و به بررسی «ارتباط میان پاره‌ای از جزییات مجسمه پرداخته که دیگران توجهی به آن نکرده‌اند» (فروید ۱۰)، از جمله وضعیت لوح‌ها که «به‌نظر می‌رسد در حال لغزش روی سکوی سنگی اند» (فروید ۱۰). «حیرت و انزجار و درد» وجود موسی را فرامی‌گیرد (فروید ۱۰) و می‌نشیند. چنین به نظر می‌رسد که سرانجام، «موسی، لوح‌های لغزان را که دردستِ راست خود نگه داشته بود، به حال خود وامی‌گذارد تا بر سکوی سنگی بلغزند؛ گوشهٔ لوح‌ها [به سکو برخورد کرده] و می‌ایستند و بین بازو و پهلو، فشرده می‌شوند. اما دست به‌سوی سینه و ریش حرکت می‌کند و ناگزیر، در لحظه‌ای که سر به‌سمت چپ می‌چرخد، ریش را به‌طرف راست می‌کشاند و به این ترتیب، تقارن این زینت پهن مردانگی [ریش] را برهم می‌زند (...) درنگی دیگر و موسی از جا برخواهد جست و قدرت روان را در حس، به اراده مبدل خواهد کرد، بازو به‌ناگزیر حرکت خواهد کرد و لوح‌ها بر زمین خواهند افتاد». (فروید ۱۱–۱۰). استنباط حرکت تقریباً همزمان و ناگهانی لغزش لوح‌ها و حرکت دست راست به‌سوی ریش و چرخش سر به‌سمت چپ، نکته‌های تازه‌ای است که در میان مفسران، فقط ژوستی و تا حدی کناپ (Knapp) به آن‌ها توجه کرده‌اند.

فروید، تعبیر ژوستی و کناپ را می‌ستاید و تفسیر او با این تعبیر سازگار است، مگر در یک نکتهٔ اساسی: موسی، نه در حال خیزش، بلکه درست برعکس، در حال نشستن است. تنها فروید است که می‌گوید موسی، در حال نشستن است، نه برخاستن، واین حالت نشستن را با مجموعهٔ دیگری از حرکات که در تندیس دیده می‌شود، در تقارب می‌بیند، ازجمله وضعیّتِ لوح‌ها، دستِ راست و ریش. در نتیجه، تفسیرفروید از این مجسمه، به مسیر دیگری می‌رود و با تفاسیر پیشین تفاوت اساسی پیدا می‌کند. به‌همین دلیل، نگاه فروید، به‌رغم نقدهایی که بر آن نوشته‌اند، نوآور و بدیع است، هر چند ممکن است درست نباشد. نوآوری، لزوماً به معنای درستی نقطه‌نظر نیست. کانون این نگاه، نشستن به‌جای برخاستن، یعنی «حفظ خونسردی بیرونی، به‌رغم تلاطم درونی» (روبرتیس ۱۹۸) است و در نهایت، توانایی او در آرام گرفتن و مهارخشم است.

فروخوردِ خشم در برابرِ خیزش و غضب

وصف فروید از حالت نشستهٔ تندیس، تعبیری وارونه از بیش از ده تفسیر از مفسران پیش از او به‌شمار می‌آید: «انتظار داشتم ببینم که این پیکره روی پای [چپ نیمه] افراشتهٔ خود

از جا بپرد و لوح‌ها را به‌خاک اندازد و غضب خود را فروبنشاند. اما چنین چیزی رخ نمی‌دهد» (فروید ۱۲). نه! موسی از جای برنخواهد خواست؛ خیزش، هرگز روی نخواهد داد. موسای میکل‌آنژ، نمودی است از «بزرگ ترین رشادتی که از روان آدمی برآید: مهار هیجان، به‌نام رسالتی» که بر دوش است (فروید ۲۱). «این موسی نه از جا می‌پرد، نه لوح‌ها را به دور می‌اندازد. آنچه از او در این تندیس می‌بینیم، آغاز حرکتی خشن نیست، نشانه‌هایی است از هیجانی‌که فرومی‌نشیند. موسی‌در خشم خود، خواسته‌است خیزش کند، انتقام گیرد، لوح‌ها را به حال خود رها کند، اما بر این میل خود غلبه کرده‌است و به این ترتیب، در حالی که خشم خود را فرو می‌خورد، با تألمی آمیخته به تحقیر، نشسته می‌ماند. لوح‌ها را نیز بر سنگ نمی‌کوبد که خرد شوند زیرا به‌خاطر همین الواح‌است که خشم خود را فروخورده‌است و برای نجات آن‌هاست که بر غضب هیجانی خود چیره شده‌است» (فروید ۱۸). «این حرکت خشن، منع شده‌است. انتقام وخشم، مهار شده‌است» (لوکلر ۱۰۰).

نقدهایی که بر این تعبیر فروید ارائه کرده‌اند، به‌طور عمده بر این مبناست که فروید، این تندیس را با خود موسی اشتباه گرفته‌است. دانیل‌آراس، منتقدهنری، گفته‌است: «فروید، حرکت مجسمهٔ موسی را به‌گونه‌ای تفسیر می‌کند که گویا از خود موسی سرزده‌باشد» (آراس ۷) و به‌گونه‌ای به این مجسمه نظر افکنده‌است که گویا «بدل و معرّف شخصیت حقیقی» موسی است (آراس ۷). گویی فروید، «حضور حقیقی موسی» (باسوالدو) را در نظر داشته است. مفهوم ضمنی این ایراد بر کار فروید، این‌است که پدر روانکاوی، ساده‌لوحانه با تقابل ذهنیّت/عینّت بیگانه بوده است! همهٔ مفسرانِ این پیکره، خود آگاهند که برای تفسیرِ این تندیس، جز قصهٔ موسی و شرح زندگانی آفرینندهٔ اثر و اوضاع رم در آن دوره، چیزی در دست نیست. بازآفرینی ویژگی‌های شخصیت تندیس در ذهن پیکرتراش نمی‌تواند خارج از این دانسته‌ها باشد.

به هر حال، از دیدگاه فروید، «موسای میکل آنژ» در حال نشستن و مهار خشم خویش است. اما این اثر را می‌توان به شیوهٔ دیگری نیز تفسیر کرد. به این منظور، به بخش‌هایی از دو اثر از پژوهشگران معاصر، آراس و بروم‌برژه، استناد می‌کنیم و نیز به ویژه، دو مجسمهٔ دیگر را که یکی راحیل، همسر یعقوب و دیگری خواهرش لِیَه را در دو سوی تندیس موسی نشان می‌دهند، مد نظر قرار خواهیم داد. مفسران تندیس موسی، این دو مجسمه را که آن‌ها نیز ساختهٔ میکل آنژند و مجموعهٔ واحد و همگونی را می‌سازند، از نظر دور داشته‌اند. به‌نظر می‌رسد کل این مجموعهٔ هنری را باید به‌طور همزمان مد نظر قرار داد. حتی باید مجسمه‌های

دیگری را که قرار بود میکل‌آنژ به این مجموعه بیفزاید، اما موفق به این کار نشد نیز در تفسیر این مجموعه دخیل دانست.

اولین اثر مورد استناد ما، مقالهٔ آراس است که در آن، مفهوم انگشت سبابه در آثار هنری اروپا را در دورهٔ رنسانس بررسی کرده و دیگری، کتاب اخیر بروم‌برژه، انسان‌شناس فرانسوی، با عنوان *موشناسی* (*Trichologiques*) است که در آن، معانی نمادین مو در بدن انسان از جمله ریش در فرهنگ‌های مختلف را بررسی کرده است.

بررسی اجزاء تندیس: انگشت سبابه و ریش

آثار تجسمی دورهٔ رنسانس، عموماً لحظه‌های مهم و برجستهٔ زندگی شخصیت‌های اساطیری یا دینی را نشان می‌دهند. آراس، کل مقالهٔ خود را به بررسی «جزئی تقریباً ناچیز» (آراس ۶) از آثار میکل‌آنژ اختصاص داده است که بررسی مفهوم انگشت سبابه نزد هنرمند ایتالیایی است. به عقیدهٔ آراس، مبتنی بر پژوهش‌های جانسون (Janson)، «از دوران باستان، حالت نشانه‌رَوی انگشت سبابه، جدای از دیگر انگشتان، بیانگر قدرت و توانمندی است. همان سبابهٔ مجسمه‌های امپراتوران روم است (که در آثار دورهٔ رنسانس نیز بسیار دیده می‌شود). (...) مورد ویژهٔ دیگر (...) این است که انگشت سبابه در نقاشی یا در خود مجسمه، فضایی را نشانه می‌رود که توجه باید به‌سوی آن جلب شود (...) انگشت سبابه، دستور است، نظم بخشیدن است و نشان دادن مسیر توجه و جایگاه معنا» (آراس ۹) در نقطه‌ای از اثر هنری است که این انگشت نشانه رفته است. بنابراین، سبابه در آثار هنری اروپایی، ارزش نمادین واحدی ندارد و می‌تواند نشانهٔ قدرت، جلب توجه به فضایی در اثر، یا دستور باشد، باید دید که در اثر میکل‌آنژ، چه مفهومی‌دارد.

دربارهٔ تندیس موسی، توجه به دو نکته ضروری می‌نماید: اول آن که میکل‌آنژ، سبابه را، چه در نقاشی‌ها و چه در مجسمه‌ها، به شکل خاصی نشان داده‌است: «سبابه، جدای از دیگر انگشتان دست، راست یا اندکی خمیده» (آراس ۶) است. این شکل سبابه از «بدایع خاص و معرّف سبک» (آراس ۶) میکل‌آنژ است. دوم آن که سبابهٔ دست راست موسی با ریش او تماس دارد، در حالی که سبابهٔ دست چپ او، تنهاست یا شاید به‌طور مبهم، به لوح‌ها اشاره می‌کند. شاید به نظر میکل‌آنژ، این شکل سبابه «فقط ظرافت و زیبایی» (آراس ۶) به‌شکل دست بخشیده است، اما افزودن ظرافت و زیبایی به دست با هیچ یک از مفاهیم نمادین انگشت سبابه، حتی سبابهٔ دست چپ که به نظر می‌رسد سرگردان است، منافات ندارد. سبابه‌ها در

تندیس موسی حتماً چیزی را بیان می‌کنند.

به عقیدهٔ آراس، گرچه شکل خود سبابه در آثار میکل آنژ، بدیع است، اما نمایش سبابه در ریش، آن گونه که در تندیس موسی مشاهده می‌شود، «از ابداعات میکل‌آنژ نیست» (آراس ۹). این حالت تجسمی در آثار هنری اروپا از قرن دوازدهم تا شانزدهم دیده می‌شود و «از مقایسهٔ نمونه‌های مختلف این 'حالت تجسمی'، چنین برمی‌آید که به‌طور سنتی، 'معنای' آن بلاتکلیفی و تشویش یا به عبارت دقیق‌تر، هراس در برابر مقام ربوبیّت بوده‌است» (آراس ۱۰-۹). پس، ترکیب انگشت و ریش، مفهوم تازه‌ای دارد که با انگشت سبابه به‌تنهایی، متفاوت است. احتمال دارد که در اوایل قرن پانزدهم، نمایش سبابه در ریش، کنار گذاشته شده باشد، «اما در ایتالیا به‌راوانی رواج داشته‌است و شاید میکل‌آنژ هم در فلورانس (...) و هم در رم، چنین حرکت تجسمی را دیده باشد». (آراس ۱۰). ترکیب دست و ریش در صحنه‌ای از «قیامت»، اثر دیگر میکل‌آنژ در کلیسای سیکستین (Sixtine) نیز مشاهده می‌شود: «در مرکز این صحنه، پیرمردی ناشناس قرار دارد که ریش خود را به‌شدت با دست راست می‌فشرد، در حالی که سبابهٔ مردی جوان، همان ریش را لمس می‌کند» (آراس ۶). به نظر می‌رسد که نکتهٔ قابل‌توجه در این توصیف، جایگاه مرکزی ریش است و همین مرکزیت در پیکرهٔ موسی نیز تکرار شده‌است و هر دو سبابه نیز با ریش در تماس‌اند. به عبارت دیگر، این دو جزء از تندیس، بیانگر تشویش و نگرانی موسی در برابر پروردگار در لحظه‌ای است که از یک سو، فرامین آسمانی را در دست دارد و از سوی دیگر، دستهٔ بت پرستان زمینی را می‌نگرد.

پژوهش تازهٔ دیگر، یعنی موشناسی بروم‌برژه، معانی نمادین موی انسان به‌طور عام، از جمله ریش، در فرهنگ‌های گوناگون در دوره‌های مختلف را بررسی کرده است. بر اساس این مطالعه، پژوهشگران کوشیده‌اند معنای واحد و مشترکی در نشانه‌های مربوط به مو (موی سر، موی تن، ریش، ...) را بیابند، به‌گونه‌ای که مفهوم نمادین مو در قسمت‌های مختلف بدن، در همه جا و در همهٔ فرهنگ‌ها و جوامع، یکسان باشد (برومبرژه ۱۱۳). اما «تحلیل تطبیقی» مو در میان مردمان گوناگون در دوره‌های مختلف، چنین تلاشی را بی‌اعتبار می‌کند (برومبرژه ۱۱۳). به عبارت دیگر، نمی‌توان یک بار برای همیشه، معنایی واحد یا مجموعه معانی ثابتی را برای همهٔ موارد در این زمینه، آن هم در اعصار گوناگون، قائل شد.

پژوهشگر فرانسوی تصریح می‌کند که «هر چند وجوه تشابهی در معنای مو از قاره‌ای به قارهٔ دیگر و از عصری به عصر دیگر وجود داشته باشد» (برومبرژه ۱۱۳) اما نمی‌توان «معنای یکسانی برای هر نشانهٔ مویین قائل شد که در همه جا و برای همهٔ جوامع و فرهنگ‌ها اعتبار

داشته باشد» (برومبرژه ۱۱۳). با این حال، «در بسیاری از موارد، ریش، نماد پیری و خرد است» (برومبرژه ۸). اما ریش در مسیحیت که به‌طور خاص به موضوع ما، یعنی تحلیل تندیس «موسای میکل‌آنژ» مربوط می‌شود، چه مفهومی داشته است؟ برومبرژه در این باره می‌نویسد که مسیحیت، در آغاز، بر «لزوم حفظ مرزهای طبیعی که خداوند میان زنان و مردان قائل شده است» (برومبرژه ۴۸) تأکید داشته است. خداوند، «مرد را چون شیران، به ریش مزین کرده است (...) که نشانهٔ قدرت است» (برومبرژه ۴۸، به نقل از کلمان اسکندری Clément d'Alexandrie، از بنیان گذاران مسیحیت اولیه، اواخر قرن دوم میلادی).

پیداست که در تندیس ساختهٔ میکل‌آنژ، ریش بزرگ، ستبر، پهن، پیچان، موّاج و بسیار بلند موسی که نزدیک به یک سوم پهنا و سه چهارم بلندی نیم تنهٔ تندیس را پُر کرده است، اهمیت فوق‌العاده‌ای برای هنرمند داشته‌است. شاید بتوان گفت که تأثیرگذارترین بخش تندیس، به دلیل ابعاد و عظمت آن، ریش باشد. همان گونه که اشاره شد، ریش، به‌طور نمادین با قدرت تناسب دارد، و همان گونه که پیش از این دیدیم، سبابه نیز نشانهٔ اقتدار است. فروید و دیگران، بارها «ریش» را نشانهٔ «توانمندی» دانسته‌اند (فروید ۸، ۱۴ و ۱۶). مفسران به موضوع قدرت در این تندیس به‌خوبی آگاه بوده‌اند، اما به آن توجه نکرده‌اند زیرا در پی کشف، درک و وصف لحظهٔ خاص قصهٔ موسی بوده‌اند، چیزی که در نظر میکل‌آنژ، بدیهی بوده است، گرچه ما اکنون اطلاعی از قول خود او نداریم. اما همهٔ مفسران آن لحظه را لحظهٔ فرود موسی از کوه می‌دانند. بنابراین، باید دید نیّت اصلی میکل‌آنژ یا مضمون عمدهٔ این اثر، نمایش چه چیزی در آن لحظه بوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

قوت و اقتدار

آنچه در منظر کلی این تندیس به نظر روشن می‌رسد، نمایش قوت فوق‌العاده در تن و اقتدار در شمایل و منش است. آمیزهٔ این دو، کمال قدرت است. قوت جسمانی او در بزرگی تن و «ماهیچه‌های بسیار نیرومند» (فروید ۲۲) او نهفته است. تجلی نیروی جسمانی و روحانی او را با واژگانی چون «قوّت تن» (فروید ۹)، «جوشان از قوّت و شور» (فروید ۹) «نیروی روان» (فروید ۱۱) بیان کرده‌اند، اما گویی نمایش «قدرت» در این تفاسیر، موضوعی فرعی است. با این حال، به نظر می‌رسد که معانی نمادین «قدرت و اقتدار» در انگشت سبابه و نیز در ریش، همان گونه که دیدیم، به‌همراه حجم و عظمت جسمانی تندیس، این فرض را تقویت می‌کند که میکل‌آنژ قصد ارائهٔ تصویری از قدرت در دو بُعد جسمانی و روحانی (بر این جنبهٔ

«روحانی» بازخواهیم آمد) را داشته‌است.

وانگهی، فروید و دیگر تحلیل‌گران، قطعه‌ای از این تندیس را نادیده گرفته‌اند که آن، وجود دو شاخ بر سر تندیس، یعنی «موسای ذوالقرنین» است که این دو شاخ نیز نشانهٔ «قدرت» ربّانی است. «ذوالقرنین»، «الههٔ دو شاخ»، در اصل، نماد خدایان مصر باستان از هزارهٔ چهارم پیش از میلاد بوده‌است. «سنت الههٔ شاخدار در یهودیت نیز حفظ شده است. بنا به سنت، موسی را شاخدار نشان داده‌اند» (سیفکر ۴۸) زیرا «یهودیان [ساکن در مصر باستان] با شاخ‌های خدایان مصری، آشنا بودند و همین که از اسارت، رهایی یافتند، باور آوردند که پیامبرشان، الهی شده‌است» (سیفکر ۴۸) و البته، نشان این الوهیت را، همچون مصریان، در شاخ‌ها می‌دیدند. همچنین، «فهرست بلندی از منابع در دست است که موسی را شاخدار نشان داده‌اند (...) و مردم به موسای شاخدار، [یعنی «ذوالقرنین»]، در قرون وسطی، باور داشتند» (سیفکر ۴۸).

پدیدهٔ ذوالقرنین، بازمانده از مصر باستان را در دو زبان سامی و هم‌خانوادهٔ عبری و عربی، با ریشهٔ سه همخوانی«ق- ر-ن» بیان کرده‌اند که چون واژه‌هایی هم‌نویس و هم‌آوا (متشابه) از آن به دست می‌آید، چند معنایی و در نتیجه مبهم‌اند. معانی گوناگون «شاخدار»، «درخشان یا درخشنده» و موجود در «دو قرن» از این ریشه استنباط می‌شود. فاضل خان همدانی در ترجمهٔ فارسی *عهد عتیق*، معادل‌های «درخشان» و «درخشنده» را برای «ذوالقرنین» برگزیده است که یکی از اوصاف چهرهٔ موسی به هنگام فرود از کوه است، در حالی که در ترجمهٔ قدیم این کتاب به زبان لاتینی (Vulgate)، یعنی نسخهٔ ملاک واتیکان از اوایل مسیحیت تا پایان قرون وسطی، «ذوالقرنین» به معنی «شاخدار» ترجمه شده است. به همین سبب، همان گونه که پیش‌تر اشاره کردیم، یکی از مفسران، این شمایل را «وحشیانه با سری حیوانی» وصف کرده‌است. «ذوالقرنین»، نماد قدرت بوده است، نه نام شخص خاصی.

طبیعی است که از دیدگاه اروپاییان تا دورهٔ رنسانس، از جمله میکل‌آنژ، تجسّم موسی با سر دو شاخ به‌عنوان مظهر رسالت به‌جای «سیمای درخشنده یا چهرهٔ نورانی»، امری عادی بوده‌است. آنچه در این جا اهمیت دارد، این است که در این تندیس موسی، «ذوالقرنین» به عنوان مظهر قدرت پروردگار و رسالت موسی به شمار آمده است.

بنابراین، به نظر می‌رسد که بزرگی تندیس، بدن قوی، سبابه، ذوالقرنین و به ویژه ریش ستبر، نشانه‌هایی‌اند که در ذهن پیکرتراش، از قوت و قدرت شخصیت حکایت می‌کنند. به نظر می‌رسد که میکل‌آنژ، ریش را جزء اساسی و مرکزی تندیس قرار داده‌است. ضرورت نمایش

چنین ریشی، به شکل تام، در میانهٔ اثر، به‌خودی خود، محدودیت‌هایی را بر کار تجسمی میکل‌آنژ تحمیل کرده‌است: هیچ چیز نمی‌بایست این ریش را بپوشاند. در نتیجه، لوح‌ها می‌بایست همان جا باشند که هستند، قابل‌رؤیت اما از زاویهٔ روبرو، به‌گونه‌ای که فقط ضخامت ناچیز آن‌ها دیده شود و به فضای ریش وارد نشوند، و دست چپ نیز پایین ریش آرمیده تا حائل نشود و حلقه‌های ریش را نپوشاند.

این تعبیر، منافاتی با دیگر حالاتی که مفسران وصف کرده‌اند، ندارد. برای مثال، آن جا که لوبکه می‌نویسد: «موسی، ریش خود را که به‌زیبایی، پیچان و موّاج است، با دست راست خود می‌گیرد، گویی قصد دارد باز هم لحظه‌ای تسلط خود بر حالت پریشان و آشفته‌اش را حفظ کند» (فروید ۹). حالت تشویش و اضطراب یا حالت خیزش یا حالت برخاستن و دیگر تعابیر، آن گونه که پیش از این مرور کردیم، همه زیر مجموعه‌هایی به نظر می‌رسند از نمود کلی پیکره که اساساً بر نمایش قدرت متکی است. مسأله بر سر موضوع اصلی این اثر تجسّمی و تبلور عینی نیّت پیکرتراش است، نه بحث بر سر جزییات داستان موسی.

تقارن کنش‌های زمینی و تأملات آسمانی

پیداست که نشانه‌های نیرومندی و قوّت در این تندیس منحصراً «تنی» یا «زمینی» یا ملموس نیستند؛ اجزاء آن، طیفی از ویژگی‌های حیات معنوی، توان آسمانی، قدرت روان، اندیشه و تأمل را القاء می‌کند. بنابراین، تندیس دارای تقارنی است که یک سوی آن (نیمهٔ چپ مجموعه، از روبرو)، جایگاه سکون، آرامش، طمأنینه و تأمل است و لوح‌ها در مرکز آن است، و سوی دیگر آن (نیمهٔ راست، از روبرو)، پویایی و حرکت تن که به‌ویژه در نیمهٔ چپ پیکر (یا نیمهٔ راست، از دید تماشاگر)، مشهود است. از همان نگاه اول، منظر کلی این پیکره به‌گونه‌ای است که گویا نیمهٔ راست بدن، ساکن است درحالی که حرکت، جنبش وخیزش یا نشستن موسی، از نیمهٔ چپ بدن استنباط می‌شود.

این تقارن میان سکون (تأمل) و حرکت (خیزش) با دو مجسمهٔ ایستادهٔ راحیل ولِیَه در دو طرف تندیس، همخوانی دارد : چهرهٔ راحیل، رو به آسمان است (سکون، تأمل) و لِیَه، بر زمین خیره شده‌است (حرکت، حیات زمینی). این تقارن با «زندگی با تأمل و مکاشفه» یا «حیات درونی»، در تقابل با «زندگی در کنش» یا «حیات برونی» (Vita contemplativa/Vita activa) مطابقت دارد. به عقیدهٔ آراس، «وضعیت 'بستهٔ' پهلوی راست و برگشت بازو [ی چپ] روی نیم تنه، بیانگر حالت مکاشفه است» اما «سینهٔ برافراشته و جهت نگاه»، بیانگر حالت بیرونی

است (آراس ۱۲). همچنین، «حرکت دست که با ریش تماس دارد، از کارهای اصیل و استثنایی» خاص میکل‌آنژ است (آراس ۱۲). میکل‌آنژ، به سبب این نوآوری‌ها، قواعد و رمزهای سنتی هنرهای تجسّمی را برهم زده و متحول کرده‌است. «موسی، تجسم آمیزه‌ای والا از عمل و مکاشفه‌است» (آراس ۱۲). نکتهٔ گفتنی دیگر، این است که سبابهٔ دست چپ، در پیوند با ریش، آن گونه که دیدیم، می‌تواند نماد توانایی، تأمل و خرد باشد و سبابهٔ دست راست، توجه بیننده را کم و بیش به لوح‌ها جلب می‌کند.

نتیجه

بیش از یک قرن است که مفسران و منتقدان دربارهٔ تندیس موسی می‌اندیشند، اظهار نظر می‌کنند و کار یکدیگر را بررسی و نقد می‌کنند. در میان این مجموعه، تفسیر فروید تا زمان حیات او، بی‌شک دقیق‌تر و مستدل‌تر از دیگران جلوه می‌کند، با وجودی که خوانندهٔ این اثر، سردرگم می‌ماند و معما، همچنان باقی است.

تأمل و ابراز عقیده دربارهٔ آثار هنری، دست کم این بهره را دارد که به ما نشان می‌دهد یک اثر هنری واحد، نگرش‌های متفاوت و گاه متضاد را پدید می‌آورد و هر کدام به‌نوبهٔ خود، نقدهای تازه را می‌آفریند. برخورد این برداشت‌های گوناگون، زاینده و مولد است. درست است که طرح بلندپروازانهٔ فروید، یعنی کشف سازوکار تأثیر آفرینش هنری بر انسان، تحقّق نیافته‌است اما به اهمیت نقش ذهنیت فرد و عواطف او در برابر اثر هنری پی برده‌ایم. درک فروید از این اثر هنری، از تأثیری که از عظمت و زیبایی تندیس بر او گذاشته، جدا نبوده‌است. «تفسیر فروید عمیقاً بیان کنندهٔ ذهنیت خود فروید و ویژگی‌های شخصی اوست» (روبرتیس ۱۹۶). اما چه تفسیری از اثر هنری، چنین ویژگی را ندارد؟

از نتایج پژوهش‌های معاصر آراس و بروم‌برژه در زمینهٔ هنر و انسان شناسی و مقابلهٔ آنها با اجزاء تندیس موسی و نیز مشاهدهٔ صحنه و بافت کلی این اثر میکل آنژ، چنین استنباط می‌شود که هدف هنرمند، در نهایت، ارائهٔ مظاهر قوّت و قدرت زمینی و آسمانی و رویارویی آن‌ها باشد.

Bibliography

Arasse, Daniel. (1981). « L'index de Michel-Ange ». *Communications*. Paris: Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation. Volume 34. No 1. 6-24.

Basualdo, Carina. (2000). « Un Moïse réel : la trace freudienne », *Essaim. Revue de Psychanalyse*. No 6: *Détours de la transmission*. Ramonville Saint-Agne: Erès.

Bromberger, Christian. (2010). *Trichologiques. Une anthropologie des cheveux et des poils*. Paris: Bayard Culture. Collection Essais (à paraître en avril 2010).

Freud, Sigmund. (1927). *Le Moïse de Michel-Ange*. Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty. (Version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi).

Glenn, William and Henry Martyn. (1380/2001-2002). *Ketab e 'Ahd e 'Atiq Va 'Ahd e Jadid* (Old and New Testament). Translated by Fazel Khan Hamedani. Tehran: Entesharat e Asatir.

Leclerc, Josée. (1996). « Freud devant l'objet de l'art. Pour une pensée de l'atteinte », *Trans*. 7. 91-109.

Robertis, Daniela de (2007). « Moses, Michelangelo and Freud: From an interlacement of stories in history to some suggestions for treatment theory ». *International Forum of Psychoanalysis*. 16. 196-203.

Siefker, Phyllis (1997). *Santa Claus, Last of the Wild Men: The Origins and Evolution of Saint Nicholas, Spanning 50,000 Years*. McFarland & Company.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی