

تقارن قدرت در تندیس موسی، اثر میکل آنژ

سید علاءالدین گوشه‌گیر*

استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهیدچمران اهواز، ایران

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

چکیده

در میان تفاسیر متعددی که درباره تندیس حضرت موسی، ساخته 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 برومبوزه، انسان‌شناس، به ترتیب در مورد معانی و ارزش‌های نشانه‌شناختی «انگشت سبابه» در آثار هنری دوره رنسانس و تحلیل انسان‌شناسانه موی انسان به ویژه «ریش» در جوامع مختلف، که هر دو در پیکره حضرت موسی دیده می‌شوند، پاره‌ای از جزئیات این تندیس را می‌توان به منزله نمادهایی از «قدرت» تبیین کرد. از سوی دیگر، نمایش حضرت موسی به شکل «ذوالقرنین» و نیز به ویژه مجسمه‌های ایستاده 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 برگیرنده 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: تقارن «قدرت» الهی و روحانی («ذوالقرنین»، لوح‌ها، وحی، نیایش راحیل، ...) در برابر «قوت و قدرت زمینی» (نیروی تن و بازوان، ریش سبتر، نگاه لیا بر زمین، ...)

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

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

مقدمه

تندیس مرمین موسی پیامبر، اثری است که میکِل آنژ، نقاش و مجسمه‌ساز ایتالیایی، در سال‌های ۱۵۱۳-۱۵۱۵ میلادی برای تزیین مزار پاپ ژول دوم و به سفارش این پاپ بلندپرواز، ساخته‌است. در دو سوی این تندیس، مجسمه‌های تمام قد لیه و راحیل، دو خواهری که همسران یعقوب بودند، قرار دارند. این سه اثر میکِل آنژ، اکنون در کنار مزار همان پاپ در کلیسای قدیس پطروس 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 قصه اوست و آن، هنگامی است که موسی در حالی که الواح شهادت را در دست داشت، از کوه فرود آمد و یهودیان را دید که دور گوساله‌ای زرین گردآمده‌اند. در کتاب عهد عتیق، به‌ویژه ترجمه لاتینی آن (Vulgate) آمده‌است که پیامبر یهود، هنگامی «به اردو نزدیک آمد که گوساله و هروله‌کنندگان را دید و غضب موسی افروخته شده، لوح‌ها را از دستش انداخت و آن‌ها را به زیر کوه شکست» (گلن ۱۶۵).

مؤلفان بسیاری این تندیس را وصف و تفسیر کرده‌اند. تفسیر زیگموند فروید از همه مشهورتر است. فروید، تندیس را این‌گونه وصف می‌کند: «موسای میکِل آنژ، نشسته‌است، نیم تنش روبروی ماست، سرش با ریش انبوه و نگاهش رو به چپ، پای راست روی زمین نهاده، پای چپ به‌گونه‌ای بلند شده که تنها انگشتان با کف تماس دارند و بازوی راست، لوح‌های شهادت و بخشی از ریش او را گرفته‌اند؛ بازوی چپ نیز روی زانو آرمیده» (فروید ۸).
فروید سخت مجذوب و شیفته این پیکره موسی بوده‌است، به‌گونه‌ای که بارها به رم سفر کرده و به نظاره این مجسمه پرداخته‌است. تفسیر او از این مجسمه در کتابی زیر عنوان «موسای میکِل آنژ» (Le Moïse de Michel-Ange ; Moses of Michelangelo) در سال ۱۹۱۴، بدون ذکر نام مؤلف، منتشر شد. این کتاب زاینده تأثیر ژرفی است که این اثر هنری بر او گذاشته‌است. تفسیر فروید در برگیرنده دیدگاه او نسبت به هنر به‌طور عام، تأملات او درباره چگونگی اثرگذاری آفرینش هنری بر انسان، منظور آفریننده تندیس موسی به‌طور خاص و نقد تفاسیر پیشین و به‌ویژه بررسی جزئیات این پیکره به‌قصد دریافت لحظه خطیری از قصه آن پیامبر است که هنرمند سرشار از نبوغ هنری ایتالیایی سده شانزدهم کوشیده‌است در سنگ سخت متبلور و جاودانه سازد.



تندیس موسی، ساخته میکل آنژ (۱۵۱۳-۱۵۱۵ میلادی)، مزار پاپ ژول دوم، کلیسای قدیس پطروس در زنجیر (رم)، همراه با مجسمه‌های ایستاده راحیل و لیه در دو سوی تندیس.

«موسای میکل آنژ» فروید به نوبه خود تفسیرهایی را درباره پندارهای پدر روانکاوی و نیز تندیس ساخته میکل آنژ در پی داشت. این نوشته‌ها را مرور می‌کنیم تا آن که ویژگی‌های این تندیس را بازباییم. شاید در پرتو ارزیابی و اظهار نظرهای پژوهشگران، از فروید تا به امروز، ما نیز دریابیم که «موسای میکل آنژ»، 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 غیر حرفه‌ای که در زمینه هنر اظهار نظر می‌کند، خرده‌نگیرند یا سخت‌گیر 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). گستره کار او، روان انسان است و بنابراین، به خود حق می‌دهد درباره 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. باین 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 دریابیم، یعنی اثر را «تفسیر کنیم»، بعد از آن خواهیم 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 مشاهده 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، واژه «راز» و «معما» را به‌کار می‌برد. بارها به نظاره تندیس نشست و هم شکوه این تندیس ستر را تحسین می‌کرد، هم می‌کوشید از «راز» تأثیر شگرفی که بر تماشاگر می‌گذارد، پرده بردارد.

نقدهای روانکاوانه تفسیر فروید، مطلبی تازه یا بااهمیت درباره خود تندیس ارائه نمی‌دهند. برای مثال، روبرتیس در مقاله خود با عنوان «موسی، میکل‌آنژ و فروید: از تنیدگی قصه‌ها در تاریخ تا چند پیشنهاد در نظریه درمان»، می‌نویسد از شرح زندگی فروید به‌روشنی پیداست که وی «به موسی توجه بسیار داشته و در برابر ساحت قهرمانی او به‌منزله پدر و رهبر، اکرامی بی‌مناک داشته‌است». (روبرتیس ۱۹۷). و نیز این که فروید، «هویت خود را در موسی می‌بیند و سرزمین موعود را در روانکاوی» (روبرتیس ۱۹۷). روبرتیس همچنین انتقاد کرده‌است که در درمان به شیوه 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. نشر تفسیر فروید، ساده و روان و عاری از مفاهیم روانکاوی است.

فروید به اتکای قصه آن پیامبر، تندیس میکل‌آنژ را تفسیر می‌کند و در این 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، نه خود آگاهانه، نه ناخود آگاهانه» (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 روانکاوانه معاصر از تفسیر فروید که متأسفانه بیش از نقدهای منتقدان هنریند، آگاهی‌های اندکی درباره خود تندیس میکل آنژ به دست می‌دهند.

تندیس و وصف آن

هیچ نشانه یا سند تاریخی از خود میکل آنژ درباره مفهوم این پیکره و معنای حالت کلی و جزئیات 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 چهره او نشان داده‌است. تنها چیزی که در دست است، وصف کوتاه یکی از دوستان میکل آنژ به نام کندیوی (Condivi) است که آن هم آگاهی تازه‌ای به دست نمی‌دهد، حتی نکته نادرستی هم در آن نهفته است که فروید به آن توجه کرده‌است. کندیوی می‌گوید: «موسی (... نشسته‌است، مثل پیری خردورز در حال غور و مکاشفه. لوح‌های مکتوب را زیر بازو می‌فشرد و چانه (!) خود را با دست چپ گرفته‌است، مثل کسی که خسته و پراضطراب باشد» (فروید ۱۷).
 سکوت میکل آنژ درباره این اثر، راه را بر اظهار نظر و تفسیر این پیکره، باز گذاشته است. منتقدان پیش از فروید، این تندیس را به شیوه‌های گوناگون و با برداشت‌های مختلف وصف کرده‌اند. فروید بیش از ده تفسیر از این مجسمه 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) و حتی گاهی توصیف‌ها نیز با جزئیات مجسمه مطابقت ندارد. به عقیده ماکس زوئرلانت (Max Sauerlandt) «هیچ اثر هنری در دنیا نیست که مثل این مجسمه موسی، چنین داوری‌های متناقض را برانگیخته باشد» (فروید ۷). فروید قصد داشته‌است ریشه این تناقضات را نیز دریابد. برای مثال، به نظر گریم (H. Grimm) و اسپرینگر (Springer)، موسی، «با دست راست، ریش خود را گرفته است» (فروید ۸) در حالی که به نظر ژوستی (C. Justi) و مونتز (Müntz)، انگشتان دست 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، عقیده تود که فروید نیز آن را می‌پذیرد، این است که در اجزاء چهره، «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 که اندکی جلو آمده است و نیز در دو گوشه 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 همه موانع چیره شود» (فروید ۸). گیوم (Guillaume)، هیجانی در چهره «موسای میکل آنژ» 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 میکل آنژ» نمی‌بیند (فروید ۸).

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

فروید به چنین اختلاف سلیقه و نظر درباره این اثر، فکر کرده است و عقیده دارد که پیش از هر چیز، باید دید آیا میکل آنژ قصد داشته است سیمای بی‌زمان و روحیه همیشگی موسی را در این مجسمه حک کند یا این که لحظه‌ای خاص و پر معنا از حیات او را؟ (فروید ۹). بیشتر مفسران پیش از فروید و نیز خود او بر این باورند که پیکرتراش خواسته است صحنه فرود موسی را از کوه سینا پس از نزول وحی الهی و لوح‌ها و مشاهده 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 میکل آنژ»، 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 به سوی جمعیت، ریش خود را با دست راست می‌گیرد. موسی «دارای چنان نیروی جسمانی است» که قصد دارد «برخیزد» و «تمام پیکرش آماده انجام عملی خشنونت‌آمیز است» (فروید ۹). به نظر ویلسون (Wilson)، توجه موسی به «چیزی جلب شده، آماده 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 «به نظر 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 در دست راست خود نگه داشته بود، به حال خود وامی‌گذارد تا بر سکوی سنگی بلغزند؛ گوشه لوح‌ها [به سکو برخورد کرده] و می‌ایستند و بین بازو و پهلو، فشرده می‌شوند. اما دست به سوی سینه و ریش حرکت می‌کند و ناگزیر، در لحظه‌ای که سر به سمت چپ می‌چرخد، ریش را به طرف راست می‌کشاند و به این ترتیب، تقارن این زینت پهن مردانگی [ریش] را برهم می‌زند (...). درنگی دیگر و موسی از جا برخواید جست و قدرت روان را در حس، به اراده مبدل خواهد کرد، بازو به ناگزیر حرکت خواهد کرد و لوح‌ها بر زمین خواهند افتاد». (فروید ۱۱-۱۰). استنباط حرکت تقریباً همزمان و ناگهانی لغزش لوح‌ها و حرکت دست راست به سوی ریش و چرخش سر به سمت 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 نکته 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، و این حالت نشستن را با مجموعه دیگری از حرکات که در تندیس دیده می‌شود، در تقارب می‌بیند، از جمله وضعیت لوح‌ها، دست راست و ریش. در نتیجه، تفسیر فروید از این مجسمه، به مسیر دیگری می‌رود و با تفاسیر پیشین تفاوت اساسی پیدا می‌کند. به همین دلیل، نگاه فروید، به‌رغم نقدهایی که بر آن نوشته‌اند، نوآور و بدیع است، هر چند ممکن است درست نباشد. نوآوری، لزوماً به معنای درستی نقطه نظر نیست. کانون این نگاه، نشستن به جای برخاستن، یعنی «حفظ خونسردی بیرونی، به‌رغم تلاطم درونی» (روبرتیس ۱۹۸) است و در نهایت، توانایی او در آرام گرفتن و مهارخشم است.

فروخورد خشم در برابر خیزش و غضب

وصف فروید از حالت نشسته 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] افراشته خود

از جا بپرد و لوح‌ها را به خاک اندازد و غضب خود را فروبشاند. اما چنین چیزی رخ نمی‌دهد» (فروید ۱۲). نه! موسی از جای برنخواهد خواست؛ خیزش، هرگز روی نخواهد داد. موسای میکلا آئز، نمودی است از «بزرگ‌ترین 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 هیجانی که فرومی‌نشیند. موسی در 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، نشست می‌ماند. لوح‌ها را نیز بر سنگ نمی‌کوبد که خرد شوند زیرا به‌خاطر همین الواح است که خشم خود را فروخورده‌است و برای نجات آن‌هاست که بر غضب هیجانی خود چیره شده‌است» (فروید ۱۸). «این حرکت خشن، منع شده‌است. انتقام و خشم، مهار شده‌است» (لوکلر ۱۰۰).

تقدیهایی که بر این تعبیر فروید ارائه کرده‌اند، به‌طور عمده بر این مبناست که فروید، این تندیس را با خود موسی اشتباه گرفته‌است. دانیل آراس، منتقد هنری، گفته‌است: «فروید، حرکت مجسمه موسی را به‌گونه‌ای تفسیر می‌کند که گویا از خود موسی سرزده‌باشد» (آراس ۷) و به‌گونه‌ای به این مجسمه نظر افکنده‌است که گویا «بدل و معرف شخصیت حقیقی موسی است» (آراس ۷). گویی فروید، «حضور حقیقی موسی» (باسوالدو) را در نظر داشته‌است. مفهوم ضمنی این ایراد بر کار فروید، این است که پدر روانکاوی، ساده‌لوحانه با تقابل ذهنیت/عینت بیگانه بوده‌است! همه مفسران این پیکره، خود آگاهند که برای تفسیر این تندیس، جز قصه موسی و شرح زندگانی آفریننده 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 میکلا آئز» در حال نشستن و مهار خشم خویش است. اما این اثر را می‌توان به شیوه 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 مجسمه دیگر را که یکی راحیل، همسر یعقوب و دیگری خواهرش لیه را در دو سوی تندیس موسی نشان می‌دهند، مد نظر قرار خواهیم داد. مفسران تندیس موسی، این دو مجسمه را که آن‌ها نیز ساخته میکلا آئزند و مجموعه واحد و همگونی را می‌سازند، از نظر دور داشته‌اند. به نظر می‌رسد کل این مجموعه هنری را باید به‌طور همزمان مد نظر قرار داد. حتی باید مجسمه‌های

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

اولین اثر مورد استناد ما، مقاله آراس است که در آن، مفهوم انگشت سبابه در آثار هنری اروپا را در دوره 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 دوره رنسانس، عموماً لحظه‌های مهم و برجسته زندگی شخصیت‌های اساطیری یا دینی را نشان می‌دهند. آراس، کل مقاله خود را به بررسی «جزئی تقریباً ناچیز» (آراس ۶) از آثار میکل آنژ اختصاص داده است که بررسی مفهوم انگشت سبابه نزد هنرمند ایتالیایی است. به عقیده آراس، مبتنی بر پژوهش‌های جانسون (Janson)، «از دوران باستان، حالت نشانه‌روی انگشت سبابه، جدای از دیگر انگشتان، بیانگر قدرت و توانمندی است. همان سبابه مجسمه‌های امپراتوران روم است (که در آثار دوره رنسانس نیز بسیار دیده می‌شود). (...). مورد ویژه دیگر (...). این است که انگشت سبابه در نقاشی یا در خود مجسمه، فضایی را نشانه می‌رود که توجه باید به سوی 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 نشانه قدرت، جلب توجه به فضایی در اثر، یا دستور باشد، باید دید که در اثر میکل آنژ، چه مفهومی دارد.

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

تندیس موسی حتماً چیزی را بیان می‌کنند.

به عقیده 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 میکل آنژ نیست» (آراس ۹). این حالت تجسمی در آثار هنری اروپا از قرن دوازدهم تا شانزدهم دیده می‌شود و «از مقایسه نمونه‌های مختلف این 'حالت تجسمی'، چنین برمی‌آید که به‌طور سنتی، 'معنای' آن بلا تکلیفی و تشویش یا به عبارت دقیق‌تر، هراس در برابر مقام ربوبیت 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 میکل آنژ 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 میکل آنژ در کلیسای سیکستین (Sixtine) نیز مشاهده می‌شود: «در مرکز این صحنه، پیرمردی ناشناس قرار دارد که ریش خود را به‌شدت با دست راست می‌فشرده، در حالی که سبابه‌مردی جوان، همان ریش را لمس می‌کند» (آراس ۶). به نظر می‌رسد که نکته قابل‌توجه در این توصیف، جایگاه مرکزی ریش است و همین مرکزیت در پیکره 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، دسته بت پرستان زمینی را می‌نگرد.

پژوهش تازه‌ی 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 همه 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 معنایی ثابتی را برای همه 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 قاره دیگر و از عصری به عصر دیگر وجود داشته باشد» (برومبرژه ۱۱۳) اما نمی‌توان «معنای یکسانی برای هر نشانه مویین قائل شد که در همه جا و برای همه جوامع و فرهنگ‌ها اعتبار

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

پیداست که در تندیس ساخته میکل آنژی، ریش بزرگ، ستبر، پهن، پیچان، مواج و بسیار بلند موسی که نزدیک به یک سوم پهنای و سه چهارم بلندی نیم تنه تندیس را پُر کرده است، اهمیت فوق‌العاده‌ای برای هنرمند داشته است. شاید بتوان گفت که تأثیرگذارترین بخش تندیس، به دلیل ابعاد و عظمت آن، ریش باشد. همان‌گونه که اشاره شد، ریش، به‌طور نمادین با قدرت تناسب دارد، و همان‌گونه که پیش از این دیدیم، سبابه نیز نشانه اقتدار است. فروید و دیگران، بارها «ریش» را نشانه «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 لحظه خاص قصه موسی بوده‌اند، چیزی که در نظر میکل آنژی، بدیهی بوده است، گرچه ما اکنون اطلاعی از قول خود او نداریم. اما همه مفسران آن لحظه را لحظه فرود موسی از کوه می‌دانند. بنابراین، باید دید نیت اصلی میکل آنژی یا مضمون عمده این اثر، نمایش چه چیزی در آن لحظه بوده است.

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. آمیزه این دو، کمال قدرت است. قوت جسمانی او در بزرگی تن و «ماهیت‌های بسیار نیرومند» (فروید ۲۲) او نهفته است. تجلی نیروی جسمانی و روحانی او را با واژگانی چون «قوت تن» (فروید ۹)، «جوشان از قوت 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، همان‌گونه که دیدیم، به‌همراه حجم و عظمت جسمانی تندیس، این فرض را تقویت می‌کند که میکل آنژی قصد ارائه تصویری از قدرت در دو بُعد جسمانی و روحانی (بر این جنبه

«روحانی» باز خواهیم آمد) را داشته است.

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 نشانه «قدرت» ربّانی است. «ذوالقرنین»، «الهة دو شاخ»، در اصل، نماد خدایان مصر باستان از هزاره چهارم پیش از میلاد بوده است. «سنت الهة 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 شده است» (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).

پدیده ذوالقرنین، بازمانده از مصر باستان را در دو زبان سامی و هم‌خانواده عبری و عربی، با ریشه 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 ترجمه فارسی عهد عتیق، معادل‌های «درخشان» و «درخشنده» را برای «ذوالقرنین» برگزیده است که یکی از اوصاف چهره موسی به هنگام فرود از کوه است، در حالی که در ترجمه قدیم این کتاب به زبان لاتینی (Vulgate)، یعنی نسخه ملاک واتیکان از اوایل مسیحیت تا پایان قرون وسطی، «ذوالقرنین» به معنی «شاخدار» ترجمه شده است. به همین سبب، همان‌گونه که پیش‌تر اشاره کردیم، یکی از مفسران، این شمایل را «وحشیانه با سری حیوانی» وصف کرده است. «ذوالقرنین»، نماد قدرت بوده است، نه نام شخص خاصی.

طبیعی است که از دیدگاه اروپاییان تا دوره رنسانس، از جمله میکل‌آنژ، تجسم موسی با سر دو شاخ به‌عنوان مظهر رسالت به‌جای «سیمای درخشنده یا چهره نورانی»، امری عادی بوده است. 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 داده است. ضرورت نمایش

چنین ریشی، به شکل تام، در میانه اثر، به خودی خود، محدودیت‌هایی را بر کار تجسمی میکل آنژ تحمیل کرده است: هیچ چیز نمی‌بایست این ریش را بپوشاند. در نتیجه، لوح‌ها می‌بایست همان جا باشند که هستند، قابل رؤیت اما از زاویه روبرو، به گونه‌ای 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 بپوشاند.

این تعبیر، منافاتی با دیگر حالاتی که مفسران وصف کرده‌اند، ندارد. برای مثال، آن جا که لوبکه می‌نویسد: «موسی، ریش خود را که به زیبایی، پیچان و موج 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 تعبیر، 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 تجسمی و تبلور عینی نیت پیکرتراش است، نه بحث بر سر جزئیات داستان موسی.

تقارن کنش‌های زمینی و تأملات آسمانی

پیداست که نشانه‌های نیرومندی و قوت در این تندیس منحصرراً «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 (نیمه چپ مجموعه، از روبرو)، جایگاه سکون، آرامش، طمأنینه و تأمل است و لوح‌ها در مرکز آن است، و سوی دیگر آن (نیمه راست، از روبرو)، پویایی و حرکت تن که به‌ویژه در نیمه چپ پیکر (یا نیمه راست، از دید تماشاگر)، مشهود است. از همان نگاه اول، منظر کلی این پیکره به گونه‌ای است که گویا نیمه راست بدن، ساکن است در حالی که حرکت، جنبش و خیزش یا نشستن موسی، از نیمه چپ بدن استنباط می‌شود.

این تقارن میان سکون (تأمل) و حرکت (خیزش) با دو مجسمه ایستاده راحیل و لیه در دو طرف تندیس، همخوانی دارد: چهره راحیل، رو به آسمان است (سکون، تأمل) و لیه، بر زمین خیره شده است (حرکت، حیات زمینی). این تقارن با «زندگی با تأمل و مکاشفه» یا «حیات درونی»، در تقابل با «زندگی در کنش» یا «حیات برون‌نی» (Vita contemplativa/Vita activa) مطابقت دارد. به عقیده آراس، «وضعیت 'بسته' پهلوی راست و برگشت بازو [ی چپ] روی نیم تنه، بیانگر حالت مکاشفه است» اما «سینه برافراشته و جهت نگاه»، بیانگر حالت بیرونی

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

نتیجه

بیش از یک قرن است که مفسران و منتقدان درباره 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 خواننده این اثر، سردرگم می‌ماند و معما، همچنان باقی است.

تأمل و ابراز عقیده درباره 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 به نوبه خود، نقدهای تازه را می‌آفریند. برخورد این برداشت‌های گوناگون، زاینده و مولد است. درست است که طرح بلندپروازانه فروید، یعنی کشف سازوکار تأثیر آفرینش هنری بر انسان، تحقق نیافته است 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 نبوده است. «تفسیر فروید عمیقاً بیان‌کننده 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 زمینه هنر و انسان‌شناسی و مقابله آنها با اجزاء تندیس موسی و نیز مشاهده صحنه و بافت کلی این اثر میکل آنژ، چنین استنباط می‌شود که هدف هنرمند، در نهایت، ارائه مظاهر قوت 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.