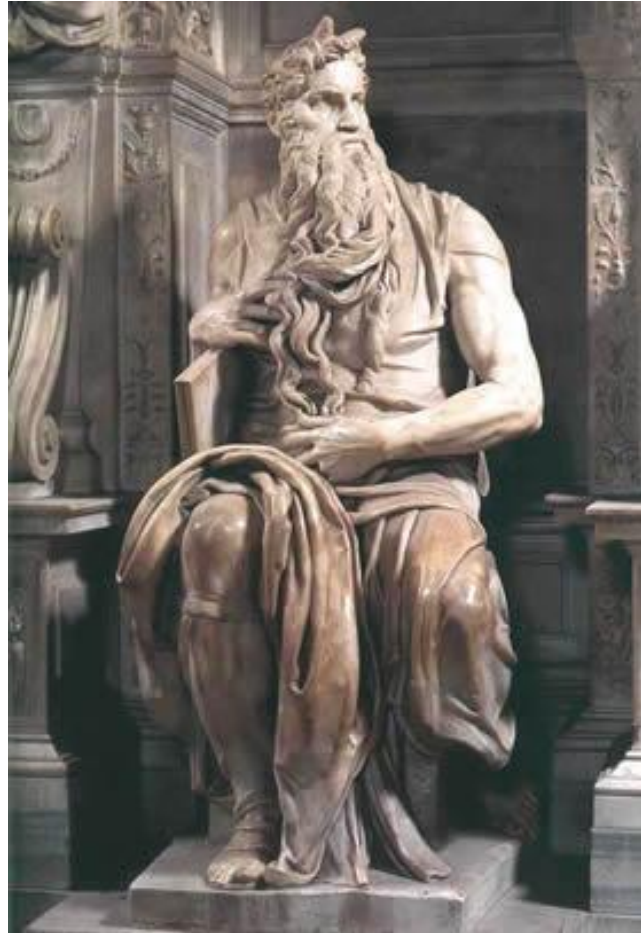


زیگموند فروید موسا اثر میکل آنژ

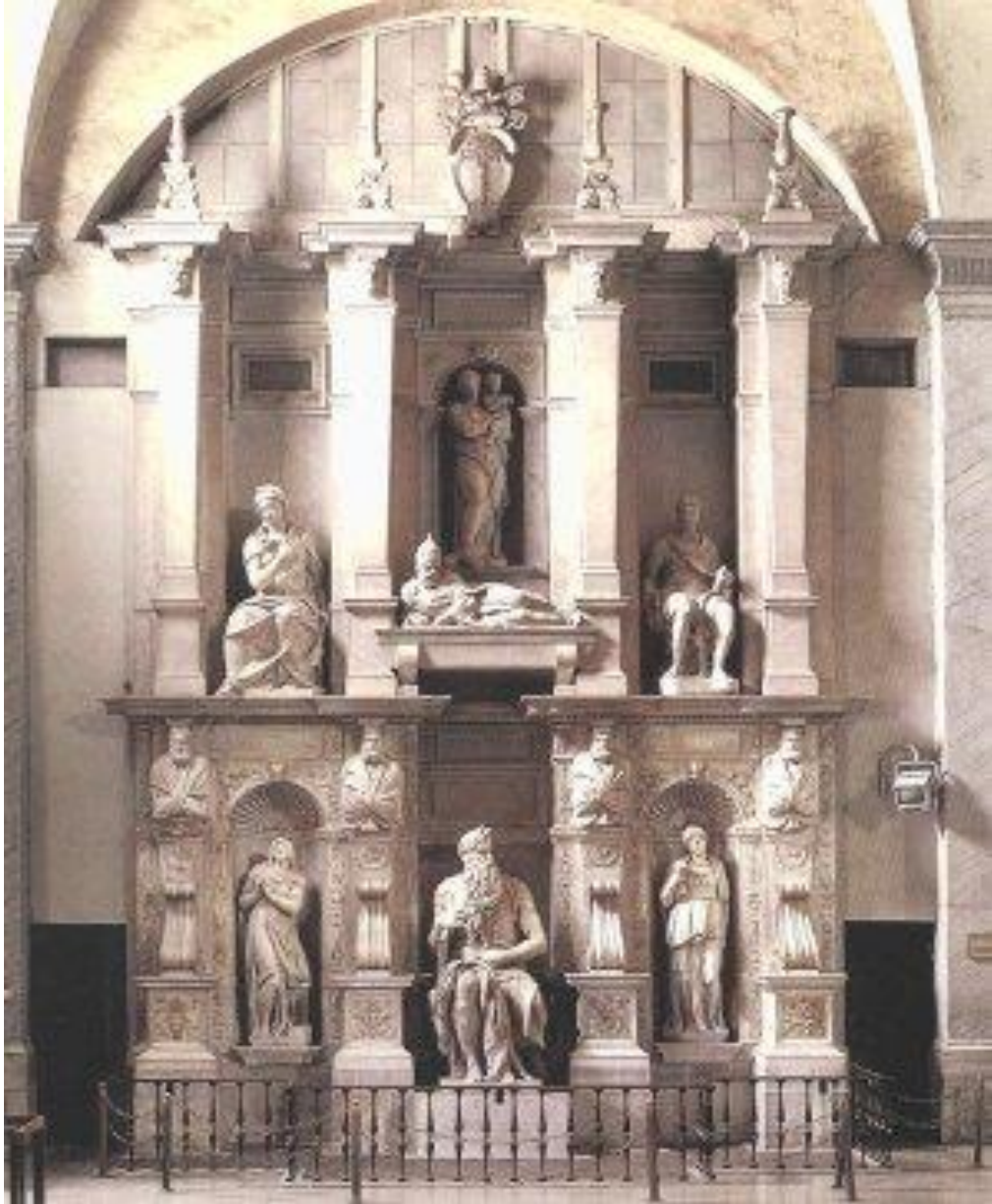


Sigmund Freud
Le MOÏSE DE MICHEL-ANGE
In « L'inquiétante étrangeté et autres essais »
Edition Galimard, Paris 1985
Traduit de l'allemand par Bernard Féron

ترجمه حمید محوی

با اعلام نافرمانی مدنی از موازین کپی رایت برای ترجمه آثار به زبان فارسی

انتشار دوم ژانویه 2019



پیشگفتار مترجم

معمولاً نوشتن پیشگفتار برای غول هائی مانند فروید شهامت بسیار زیادی نیاز دارد، خوشبختانه من قصد ندارم در اینجا از نظریات فروید و یا مشخصاً دربارهٔ بخشی از آثار فروید مانند متن حاضر که به روانکاوی کاربردی اختصاص دارد حرف بزنم. ولی روی یک نکته می خواستم پافشاری کنم، و بیشتر به این علت که هر وقت به مناسبت‌های گوناگون دربارهٔ مسائل و مشکلات هنری نوشته ام و یا اینجا و آنجا از اصطلاح «والاگرائی» (sublimation) استفاده کرده ام، برای من «موسا اثر میکل آنژ» مهمترین مرجع برای تعریف این اصطلاح بوده است.

آنانی که به موضوع هنر توجه نشان می دهند، بازدید کننده های موزه که با شگفتی به آثار قدیم و جدید نگاه می کنند... خواندن این قطعه بسیار مفید خواهد بود. دانشجویان و دست اندرکاران رشته های هنری و خصوصاً تجسمی و فلسفهٔ هنر به هیچ وجه نمی توانند این متن را ندیده بگیرند. در نتیجه می توانم بگویم که خواندن این متن برای دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای تجسمی اجباری ست. گفتم اجباری ست ولی در عین حال هیچ اجباری هم در کار نیست، این اجبار برای آنانی ست که برای مثال می خواهند بدانند «هنر چیست؟». در آینده شاید بتوانیم بین نظریات ابی واربورگ دربارهٔ «یادماندهٔ تاریخی و سیر تحولی آن در آثار» و مجسمهٔ موسی اثر میکل آنژ نقطهٔ مفصلی پر جذبه ای جستجو کنیم. متن حاضر شاید اندکی ملال آور باشد ولی این بهائی ست که باید بپردازیم و به همین علت اکیداً توصیه می کنم تصویر مجسمهٔ میکل آنژ را حتماً در کنار خودتان داشته باشید، من دو تصویر در اینجا منتشر کرده ام ولی در اینترنت می توانید انبوهی از تصاویر مجسمهٔ موسا اثر میکل آنژ را جستجو کنید. تحلیل فروید را دائماً با تصویر مجسمهٔ موسا مقایسه کنید!

دربارهٔ نافرمانی مدنی از قوانین و موازین کپی رایت همانگونه که پیش از این نیز در پیشگفتارهای دیگری که برای ترجمه هایم نوشته ام توضیح داده ام (برای نمونه در «گزیدهٔ نوشته ها دربارهٔ استعمار» اثر مارکس و انگلس) و در اینجا از تکرار مطالب خود داری می کنم. از این پس همهٔ ترجمه هایم را که از سال 2016 حذف کرده بودم بر اساس نافرمانی مدنی دوباره منتشر می کنم.

برای دومین انتشار

تاریخ نخستین انتشار ترجمهٔ «موسا اثر میکل آنژ» را دقیقاً به یاد نمی آورم ولی باید در اطراف سال 2008 یا 2009 باشد، امروز این متن را با تصحیح اغلاط تایپی و تا جایی که فرصتی بوده با تغییرات خیلی جزئی بی آنکه بتوانم بگویم متن را مجدداً مورد بازخوانی قرار داده ام، تقریباً دست نخورده در اینجا برای دومین بار منتشر می کنم. سایت‌هایی که مایل به انتشار «موسا اثر میکل آنژ» هستند می توانند آن را صرفاً به شکل رایگان در اختیار کاربران بگذارند.

حمید محوی

پاریس/14 ژانویه/ 2019

یاد داشت مقدماتی

DER MOSE DES MICHELANGELO
[1914]

این مقاله نخستین بار بسال 1914 در مجله‌ی *ایماگو Imago* بدون قید نام نویسنده، یعنی زیگموند فروید، منتشر شد.

در سال 1927 توسط ماری بناپارت Marie Bonapart بزبان فرانسه ترجمه می شود و در مجله‌ی 1 *Revue française de psychanalyse*, انتشار می یابد. سپس در مجموعه‌ی «نقدهای روانکاوی کاربردی» *Essais de psychanalyse appliquée* چاپ می رسد.

زیگموند فروید مجسمه‌ی موسا را نخستین بار در اولین مسافرت خود به رم در سال 1901 از نزدیک مشاهده کرد. از این تاریخ به بعد، بارها برای دیدن این مجسمه به رم مسافرت کرد. در 25 سپتامبر 1901 طی نامه ای به همسرش می نویسد :
« هر روز به دیدن موسا سان پیترو وینکولی
San Pietro in Vincoli می روم، شاید روزی چیزی درباره‌ی آن بنویسم.»

این کار را سرنجام در سال 1913 آغاز می کند. سال ها بعد در نامه ای به ادواردو ویس Eduardo Weiss با اشاره به این مقاله می نویسد : « در طی سه هفته تنهایی در سپتامبر 1913 هر روز در کلیسا جلوی مجسمه می ایستادم و نگاه می کردم، اندازه می گرفتم، طرح می زدم و به این ترتیب بود که به تعبیری از آن نائل آمدم که تا مدتها شهامت بیان آن را در خودم نمی یافتم مگر به شکل ناشناس.» ناشناس ماندن نویسنده این مقاله تنها تا سال 1924 ادامه می یابد.

زیگموند فروید

موسا اثر میکل آنژ

پیش از هر سخنی باید بگویم که کارشناس مسائل هنری نیستم و غالباً در رابطه با آثار هنری، محتوای آن بیشتر توجهم را به خود جلب کرده است تا کیفیت های صوری و فنی که معمولاً از دیدگاه هنرمندان از اولویت برخوردار هستند. بنابراین می توان گفت که در شناسائی بسیاری از شیوه ها و فنونی که در رابطه با آثار هنری ضروری بنظر می رسند از درک و درایت کافی برخوردار نیستم. باید این موضوع را مطرح می کردم تا به مقاله حاضر به چشم اغماض نگریده شود.

معمولاً آثار هنری، بخصوص آثار ادبی و مجسمه، ولی به ندرت نقاشی، منرا تحت تأثیر قرار می دهند و در هر فرصتی که پیش آمده است در رابطه با آنها تأمل کرده ام، و همیشه بر آن بوده ام که با روش خودم آنها را درک کنم و به عبارت دیگر در مقام شاهد (خوانشگر) اثر هنری به چگونگی و روند تأثیر گذاری آنها پی ببرم.

اما در رابطه با موسیقی، بی آن که بدانم چرا، تقریباً لذتی از آن احساس نمی کنم و این شاید به علت تمایلات خردگرایانه یا تحلیگرانه ای باشد که در عالم باطنی و ناخود آگاه من، به مقاومت منتهی شده و قابلیت تأثیر پذیری مرا خنثی ساخته است.

به این ترتیب توجه من همواره جذب موارد ظاهراً متناقضی شده است، یعنی دقیقاً متوجه آن مواردی بوده است که هنوز درک مفهوم شکوفاترین و مهم ترین آثار هنری در پرده ابهام باقی مانده بوده است. روشن است که آثار هنری ما را تحت تأثیر خود قرار می دهند و در عین حال موجب برانگیختن تأیید و تحسین ما می شوند، با این وجود نمی توانیم به درک مفهوم آنان نائل بیاییم.

ولی مطالعات من در این زمینه به حدی نیست که بتوانم بگویم که آیا زیبایی شناسان چنین موضوع ابهام انگیزی را مطرح ساخته و مورد بررسی قرار داده اند یا نه، و یا اینکه آن را به عنوان شرط لازم جهت تأثیرات والاگرایانه ای که از اثر هنری انتظار می رود بازشناخته اند.

ولی تصور نمی کنم چنین موردی صورت گرفته باشد، نه به این علت که خبرگان و دوستداران هنر در رابطه با اثری که مورد توجهشان بوده است، حرفی برای گفتن نداشته اند، نه، من فکر نمی کنم که آنها از بیان کلمه کم بیاورند، ولی در رابطه با شاهکارهای هنری معمولاً هر کدام چیزی می گویند که با دیگری تفاوت دارد و سرانجام هیچکس آن چیزی را نمی گوید که معمولاً باید برای تماشاگر ساده موجب حل معما باشد.

بر اساس یافته های من، در رابطه با اثر هنری، آنچه که باید توجه ما را به خود جلب کند، همانا نیت هنرمند است. و درک چنین نیّتی مبتنی هست بر آنچه که او در اثر هنری اش به بیان آن توفیق یافته است. ولی موضوع تنها منحصر به درک ذهنی چنین نقطه عطفی نیست، بلکه عناصر عاطفی و تعیین کننده های عالم باطنی و روانی که نزد هنرمند مولد

نیروی آفرینش هنری بوده اند، می بایستی که دوباره مشابه همین عوالم باطنی را نزد ما نیز تداعی کنند. اما پرسش این جاست که: به چه علتی نیت هنرمند، مثل هر پدیده دیگری در زندگی روانی، نمی تواند قابل تشخیص و قابل تبدیل به فرمول باشد؟ در مورد آثار بزرگ هنری، شاید بدون کاربرد روش تحلیلی موفق به انجام آن نشویم، ولی چنانچه اثر هنری را زبان و بیانی خاص است که قابلیت تأثیر گذاری دارد، در این صورت همانا خود اثر هنری خواهد بود که الزاماً چنین تحلیلی را از نیت و احساسات هنرمند امکان پذیر می سازد. بنابراین جهت کشف چنین نیّتی، مقدما می بایستی مفهوم و محتوای آنچه را که در اثر هنری نهفته است استخراج کنیم و سپس به تعبیر آن بپردازیم. این احتمال نیز وجود دارد که اثر هنری تنها در مرحله عبور از تعبیر، علت تأثیرگذاری (زیبائی شناختی) خود را بر ما آشکار سازد. البته امیدوارم کار تحلیلی روی اثر هنری، آن را دچار تقلیل نسازد. وقتی به هاملت¹ شاهکار شکسپیر فکر می کنم که بیش از سه قرن قدمت دارد، با توجه به نشریات روانکاوی، مشاهده می کنیم که تنها روانکاوی بوده است که برای نخستین بار به کشف رمز تأثیرگذاری (زیبائی شناختی) این تراژدی در رابطه با مضمون اودیپ نائل آمده است.² در صورتی که تا پیش از این برداشتها و نظریات گوناگونی را درباره آن مشاهده می کنیم که کاملاً با یکدیگر ناهمگون بوده اند و به همین منوال نظریاتی درباره قهرمان نمایشنامه و نیّات نویسنده می یابیم که هیچ گاه با یکدیگر هماهنگی ندارند.

آیا نیت شکسپیر این بوده است که فردی بیمار یا کودن را به ما نشان دهد که قادر به عکس العمل نیست و یا فرد ایده آلیستی را بازنمایی کند که سادگی و نیکی او در جهان واقعیات نمی گنجد؟

و چه تعداد از این برداشت ها و تعابیر که در فقدان دانش زیبائی شناسی، هیچ گفتمانی که روشنگر موضوع روند تأثیرگذاریهای آثار هنری باشد ارائه نداده اند و گوئی توجه ما را تنها به حرف های روشنفکر مآبانه و جذبه های صوری و زبانپردازانه جلب می کنند. با این وصف آیا چنین کاستی هائی گواه بر این نیاز نیست که از این پس به جستجوی منبع دیگری همّت گماریم تا معمای چنین تأثیراتی را که در تعلق اثر هنری است بر ما آشکار کند؟

یکی دیگر از آثار برجسته و ابهام آور همانا مجسمه سنگ مرمر موسا اثر میکلا آنژ می باشد که آن را در کلیسای «سن - پی یر»³ در رم بر پا ساخته اند و چنانکه می دانیم این مجسمه بخشی از بنای یادبود پر شکوهی است که او می بایستی به افتخار پاپ ژول دوم⁴ بسازد.

هر بار که مطلبی درباره این مجسمه می خوانم موجب خوشوقتی ام می شود، برای مثال نظریه ای که نزد هرمن گریم⁵ آن را اوج مجسمه مدرن قلمداد می کند. و باز هم به این علت که هیچ اثری در جهان هنر تجسمی تا این اندازه من را تحت تأثیر خود قرار نداده است. چندین بار از پلکان عمودی که خالی از هر گونه جذبه خاصی ست بالا رفته ام که به حیاط «کاور»⁶ منتهی می شود، در میدانگاهی که کلیسا بر آن بنا شده با اصراری مداوم نگاه تحقیر آمیز و خشماگین موسا را حس کرده ام و گاهی با احتیاط در سایه روشن صحن کلیسا را ترک کرده ام، گوئی من نیز به جمع همان قومی تعلق داشتم که سزاوار چنین

¹ هاملت اولین بار در سال 1602 به روی صحنه آمد
² فروید به تحقیقات ارنست جونز اشاره دارد

³ Saint-Pierre-aux liens

⁴ توضیح فروید: ساخته شده است 1512 و 1516) این مجسمه بین سالهای 1908 بر اساس نظریات هانری تود (

⁵ Herman Grimm

⁶ Cours Cavour

نگاهی بوده است، همان قومی که قادر به حفظ اعتقادات خود نبود و صبر و اعتمادی را نیز بر نتابید و به محض این که توهم بت بر آنان چیره شد به عیش و عشرت روی آورد.

ولی به چه علتی این مجسمه را به عنوان اثری ابهام انگیز معرفی می کنیم؟ هیچ تردیدی نیست که این مجسمه معرف موسا و قانونگذار قوم یهود است و کتیبه های فرامین مقدس را به دست دارد. با این وجود فراتر از این مطالبی گفته نشده است، تنها اخیراً (1912) منتقد هنری ماکس سورلاند⁷ اعلام کرد که: « هیچ اثر هنری در جهان به اندازه این مجسمه موسا - با سری شاخدار - مورد داوریهای متناقض قرار نگرفته است، چنین تناقضاتی حتی در تعبیر ساده شخصیت موسا نیز موج می زند. »

در این جا بر اساس نقدی که پنج سال پیش از این نوشتیم، بر آن هستم تا سر منشأ چنین ابهامات و تردیدهایی را روشن کنم که تا کنون در رابطه با این مجسمه مطرح بوده است، و نشان خواهم داد که چگونه چنین داوریهای متناقضی در عین حال حاوی جوهر و بهترین عناصری هستند که درک اثر هنری را هموار می کنند.

1

روشن است که مجسمه موسا به حالت نشسته بازنمایی شده است، بدن او به سمت مقابل و روی صورت او ریش انبوه و با شکوهی نمایان است، نگاه او به سوی چپ بازگشت می کند، پای راست او به شکلی تعبیه شده است که کف پا و تمام انگشتان کاملاً در تماس با سطح زمین است. دست راست در تماس با کتیبه ها و بخشی از ریش و دست چپ نیز در ناحیه ی اشکم او نهاده شده است. اگر بخواهم شرح کاملتری از آن ارائه دهم، می بایستی درباره ی آن چه کمی دورتر باید بگویم پیشدستی کنم. توضیحات منتقدین گاهی به شکل خارق العاده ای فاقد دقت نظر هستند و هر آن چه به شکل مغلطه آمیز فهمیده شده به همان شکل نیز به نوشته ها منتقل گردیده است.

گریم می گوید: « کتیبه ها به بازوی دست راست تکیه دارند و دست راست به درون ریش فرو رفته است. » لوبکه⁸ به همین منوال می گوید: « هیجان زده، دست راست به ریشهای با شکوه و فروریخته، چنگ میزند...»، اسپینگر⁹ می گوید: « موسا یکی از دو دست (دست چپ) خود را روی بدنش می فشارد و دیگری را به شکلی که گوئی ناخود آگاهانه است در ریشهای انبوه و مواج فرو می برد.»، ژوستی¹⁰ معتقد است که انگشتان دست راست در حال بازی با ریش است، و در همان مفهوم که هر فرد متمدن امروزی وقتی هیجان زده می شود با زنجیر ساعتش بازی میکند.»

⁷ Max Sauerlandt

⁸ W.Lübke

⁹ Springer

¹⁰ C.Justi

مونتز¹¹ نیز از همین تعبیر بازی با ریش دفاع می کند. تود¹² از موقعیت آرام و استوار دست راست روی کتیه ها حرف می زند، و به این ترتیب عقیده او با ژوستی و همینطور بوآتو¹³ در تقابل قرار می گیرد: « مرد بزرگ پیش از آن که سر خود را برگرداند دستی را که در ریش فرو برده است، بی حرکت متوقف می سازد.»، ژاکوب بوکارت¹⁴ متأسف است «که دست چپ هیچ کاری مگر فشردن ریش به بدن انجام نمی دهد.»

اگر چنین تعاریفی با یکدیگر تطابق پیدا نمی کنند، بنابراین جای تعجبی نخواهد داشت که در درک جزئیات ظریف مجسمه نیز دچار تشویش شویم. با اینهمه من فکر می کنم که بهتر از تود نمی توانستیم حالت چهره موسا را تشریح کنیم: « آمیزه ای از خشم و رنج و تحقیر...، خشمی تهدید کننده که در ابروهای گره خورده و پر از چین و تاب و نگاهی خیره تبلور می یابد، و حاکی از رنج است. لب پائینی در حرکتی متمایل به سمت پائین و گوشه های دهان نیز که به سمت پائین کمانه می کشد جملگی حاکی از تحقیر است...»

مناظرین دیگری ضرورتاً نگاه دیگری داشته اند و از دیدگاه دیگری آن را مورد بررسی قرار داده اند، برای مثال دوپاتی می گوید: « این طور به نظر می رسد که چنین نمای باشکوهی چیزی نیست مگر پرده شفافیتی که بر روحی عظیم حائل شده باشد.»

ولی لوبکه بر عکس می گوید: « در چهره ی موسا به ابس بدنبال بیانی که حاکی از اندیشه ای والا باشد می گردند، بدین علت که در آن چیزی مگر خشمی عظیم وجود ندارد، نیروئی که تمام موانع را درهم می نوردد و در پیشانی منقبض شده او تبلور و تجسم می یابد.»

گیوم¹⁵ (1875) درباره ی تعبیر حالت بیانی چهره، هیچ تحرکی مشاهده نمی کند و می گوید:

« هیچ مگر بی پیرایگی غرور آمیز، منشی بزرگ و روحی سرشار از نیروی ایمان...»

مونتز به همین ترتیب فکر می کند که نگاه موسا فراتر از نوع بشر پرواز در می آید:

« گوئی نگاه موسا به روی اسراری دوخته شده است که تنها خود او بدان آگاهی دارد.»

به عقیده اشتایمن¹⁶ چنین موسای « دیگر قانونگذار انعطاف ناپذیر و دشمن مخوف گناهی نیست که خشم یهووا آن را تهدید می کند، بلکه کشیشی درباری است که گذشت زمان خدشه ای بر او وارد نکرده است و دعاگویان و پیامبرانه در حالی که ابدیت بر چهره او نقش بسته است، برای آخرین بار قوم خویش را وداع می گوید.»

افراد دیگری نیز بوده اند که مجسمه ی موسا اثر میکلا آنژ هیچ مفهوم خاصی برای آنها نداشته است و آنقدر درستکار بوده اند که بدان نیز اعتراف کرده اند. « فقدان مفهوم در حالت کلی مجسمه هر گونه بینشی را که حاکی از استقلال آن باشد از ذهن دور می کند.»

و با تعجب در می یابیم که افراد دیگری نیز هستند که هیچ چیز قابل تحسینی در این مجسمه نیافتند، مضافاً بر اینکه علیه آن بپا خاسته و خشونت و حیوانیت چهره آن را به باد سرزنش گرفته اند. ولی آیا استاد کار واقعاً با خطی در سنگ نوشته است که موجب چنین برداشت های کاملاً متناقضی بشود؟

¹¹ Müntz

¹² H.Thode

¹³ Boito

¹⁴ Jakob Buckard

¹⁵ Guillaum

¹⁶ Steinmann

در این رابطه اما پرسش دیگری مطرح خواهد بود که بررسی آن به ما اجازه خواهد داد تا به عامل مشترک تردیدها و تناقضاتی پی ببریم که پیش از این یاد کردیم.

آیا خواست و یا نیت میکِل آنژ در خلق مجسمهٔ موسا، بازنمایی منش و حالت روحی غیر تاریخی بوده است؟ و یا اینکه شخصیت را در لحظه یا زمان مشخصی از زندگی او که در عین حال مهمترین نیز بنظر می رسد و بیش از همه واجد اهمیت بوده بازنمایی کرده است؟

اکثریت منتقدین از فرضیه دوّم دفاع می کنند و در عین حال عموماً مشخص می کنند که کدام صحنه از زندگی موسا مورد نظر بوده که میکِل آنژ به این شکل بدان جاودانگی بخشیده است.

این صحنه اما به زمانی باز می گردد که موسا از کوه سینا، یعنی مکانی که کتیبه های فرامین از جانب خدا بر او نازل می شود، به پائین می آید و قوم یهود را می بیند که در این مدّت گوساله ی طلائی ساخته و بدور آن به جشن و پایکوبی پرداخته اند.

بنابراین چنین نگاهی ست که در مجسمه حک شده است و چنین صحنه ای ست که احساسات او را برانگیخته و بیم ارتکاب به عمل خشونتباری از او انتظار می رود که در چهره اش نقش می بندد.

میکِل آنژ تردید آمیزترین لحظهٔ این واقعه را انتخاب کرده است، لحظهٔ آرامش پیش از طوفان، در لحظهٔ بعدی موسا می رود که از جا بپا خیزد - و پای چپ را می بینیم که اکنون در ناحیهٔ پاشنه از زمین برخاسته است و با نوک انگشتان پا بر سطح زمین فشار وارد می کند تا مگر برخیزد، کتیبه ها را بر زمین بیافکند و بر مرتدین غضب کند.

دربارهٔ برخی از مندرجات این تعبیر، منتقدین در دفاعیات خود با یکدیگر اختلاف نظر پیدا می کنند. ژاکوب بوکارد می گوید: «اینگونه بنظر می رسد که موسا در لحظه ای تجسم یافته و بازنمایی شده است که گوساله ی طلائی را مشاهده می کند و بر آن می شود که از جا بپا خیزد. چهرهٔ ی او حاکی از بسیج جنبشی نیرومند است که با توجه به توان جسمانی او، باید از آن بیم داشت و هراسید.»

لوبکه می گوید: «در لحظه ای که نگاهش بروی گوسالهٔ طلائی می افتد و بر آن می شود که از جا بپا خیزد چهرهٔ او نیز تحت تأثیر حرکتی خشونتبار و باطنی ست. و هیجان زده دست راست را در امواج ریش با شکوهی متمایل می سازد که به سمت پائین فرو ریخته است، گوئی بر آن بوده است که برای لحظه ای بر حرکت خود غلبه کند و در لحظهٔ بعدی بشکل رعد آسا از جا برخیزد.»

اسپینگر نیز از همین نظریه دفاع می کند ولی با قید یک شرط که کمی دورتر بدان خواهیم پرداخت، او می گوید: «نیروی تعصبی که در او به غلیان آمده است، به سختی قابل مهار به نظر می رسد... به همین علت نمی توانیم به چنین صحنه ای از تاریخ زندگی موسا فکر نکنیم که در این مجسمه بازنمایی شده است. یعنی زمانی که پرستش گوسالهٔ ی طلائی را مشاهده می کند و سپس بر آن می شود که از جا برخیزد. ولی حقیقت این است که چنین فرضیه ای با نیت و طرح حقیقی هنرمند به سختی تطابق پیدا می کند، چرا که در واقع مجسمهٔ موسا و مجسمه های دیگری که در نمای بنای آرامگاه دیده می شود، به هدف دکور سازی در نظر گرفته شده بوده است. با این حال می تواند شاهد بارزی از تحرک و به عنوان جوهر اصیل شخصیت موسا تعبیر شود.»

هرمن گریم می گوید : « این مجسمه در فضائی آکنده از قدرت و اعتماد بنفس تنفس می کند، و این احساس را در ما بیدار می سازد که گوئی چنین مردی، تندر آسمانی را در اختیار دارد. ولی پیش از آنکه آن را فرود آورد، از انجام آن امتناع می کند و منتظر باقی می ماند تا مگر دشمنانی که حکم نابودیشان امری مسلم بنظر می رسد، شهادت حمله به او را پیدا کنند. او نشسته است و گوئی که قصد برخاستن دارد. گردن افراشته_ او بر شانه ها به شکل غرور آمیزی برجسته به نظر می رسد، دستی که بازوی آن تکیه گاه کتیبه های فرامین است، در امواج سنگین ریش هائی فرو می رود که به روی سینه افتاده است. پره های بینی گوئی که می لرزند و لب هائی که گوئی در گفتن چیزی تردید می کنند.»

هیت ویلسون¹⁷ می گوید که توجه موسا جذب واقعه ای شده است و بر آن است که برخیزد ولی تردید می کند. و نگاهی که آکنده از خشم و تحقیر به نظر می رسد، هنوز می تواند به ترحم مبدل شود.

وفلین¹⁸ از حرکتی بازدارنده حرف می زند. عامل بازدارنده اما در تصمیم خود شخصیت نهفته است و این آخرین لحظه ای است که او خود داری خود را حفظ می کند پیش از آنکه به لحظه انفجار برسد.

در مورد فرضیه ای که داستان گوساله پلائی را مدّ نظر دارد، ژوستی معتبرترین تعبیر را عرضه کرده است، و در رابطه با مفهوم اثر، به جزئیاتی از مجسمه می پردازد که تا پیش از این مطرح نبوده است. او نگاه ما را به موقعیت حساس و نا امن دو کتیبه جلب می کند که گوئی از جایگاه سنگی به سمت پائین در حال لغزیدن هستند : « بنابراین موسا یا به سوئی نگاه می کند که سرو صدا از آن جا برآمده است، و فاجعه ناگواری را حدس زده است و یا اینکه خود صحنه بقدری وقاحت بار بوده است که او را آشفته ساخته و به حیرت انداخته است. بنابراین انزجار و رنجی عظیم او را از پای درآورده و به نشستن وامی دار¹⁹. موسای که چهل شبانه روز را در کوه به سر برده است، به یقین خسته است. وسعت سرنوشتی بزرگ، جنایت ، حتی خوشبختی می توانند در یک لحظه قابل درک باشند، ولی نه در عمق جوهر بنیادین و نتایج آنها. و این در حالی ست که طرف یک لحظه، حاصل تمام تلاشهایش را در شرف نابودی می بیند و از قوم یهود نا امید می شود. در چنین موقعیتی است که تنش و جوششی درونی او را منقلب ساخته و به شکل حرکاتی غیر ارادی در او تبلور می یابد. به این ترتیب دو کتیبه ای که زیر بازوی دست راست نگهداشته شده بودند، به سمت پائین و جایگاه سنگی می لغزند و با رأس فرود آمده و در عین حال با فشاری که بازو و ساعد از پهلو به آنها وارد می سازد، به حالت ثبات متوقف می شوند. ولی دستی که در بخش سینه در ریش نفوذ کرده است، با توجه به موقعیت گردن که به سوی راست برگشته است، چنین گردشی در گردن ضرورتاً ریش را به سمت چپ می کشاند و به این ترتیب تقارن چنین زینت مردانه ای را به هم می زند. بنابراین بازی انگشتان با ریش ها به ما اجازه می دهد که موقعیت او را با فردی امروزی مقایسه کنیم که در اثر هیجانی حسی با زنجیر ساعتش بازی می کند. دست چپ در ناحیه اشکم نهاده شده است (در انجیل قدیمی

¹⁷ Heath Wilson

¹⁸ Wöflin

¹⁹ توضیح فریود : باید در نظر داشت که نظم و ترتیبی که در دامن خرقة ی پرسوناژ در ناحیه ی ساق پا مشاهده می شود، اولین بخش از تعبیر ژوستی را غیر قابل دفاع می سازد. و بطریق اولی میبایستی چنین حادثه ای را به شکل دیگری تعبیر کرد و بدین ترتیب که موسا در کمال آرامی نشسته بوده است و با مشاهده ی ناگهانی حادثه ای غیر منتظره و حادثه ای که انتظار آن را نداشته است، متأثر شده و در حال خیز برداشتن و از جا برخاستن است.

امعاء و احشاء جایگاه عواطف محسوب شده اند)، پای چپ به عقب تمایل دارد، در حالی که پای راست به جلو حرکت می کند. چیزی نمانده است که از جا برخیزد و با خمشی عظیم که از این پس به هیئت اراده ای بی بازگشت بدل شده است، با دست راست و در حرکتی آنی کتیبه ها را به زمین پرتاب کند و با جاری ساختن سیل خون، کفر ننگین و رسوائی ارتداد را بشوید. ولی هنوز لحظه انفجار فرا نرسیده است و عذاب درونی هنوز به شکل فلج کننده ای بر اوضاع حاکم است.»

فریتز کناپ²⁰ نیز مباحث مشابهی را مطرح می کند، ولی با این تفاوت که موقعیت اولیه را به شرح دیگری مشروط می سازد و لغزش کتیبه ها را نیز بشکل جامعتری توضیح می دهد: «او که تا چند لحظه پیش با خدای خود تنها بوده است، سر و صدای زمینیان تمرکز او را بهم می زند. صدای هیاهو، صدای ساز و آواز و رقص و پایکوبی او را از رؤیای باطنی خود بیدار می کند و از همین روست که سر و نگاه او به آن سو برمی گردد، هراس و خشم و عصبانیت و هیجانات حسی از هم گسیخته چهره عظیم او را در هم می نوردند. کتیبه های فرامین الهی می روند تا لحظه ای دیگر بر زمین درهم کوبیده شوند. یعنی زمانی که شخصیت بزرگ به سوی قوم مرتد حمله می برد تا سخنان غضب آلود و رعد آسایش را بر آنان نازل کند... بنابراین موضوع طرح مجسمه بر اساس چنین لحظه ای انتخاب شده است که در واقع اوج لحظه انفجار است.»

کناپ در تعبیر خود روی مقدمات اولیه تأکید دارد و به بیان دیگر در مورد غضب فرو خورده یا امتناع موقتی و اولیه که برخی آن را ناشی از هیجان مفرط برآورد کرده اند، نزد او مردود شناخته شده است.

در انبوه تعبیری که بر شمردیم، در نظریات ژوستی و کناپ جذابیت خاصی احساس می شود. جذابیت تعبیر آنان هم از اینروست که در حد جلوه های کلی شخصیت توقف نمی کند بلکه به جزئیاتی می پردازد که غالباً تحت تأثیر هیئت عمومی مجسمه ندیده گرفته شده است.

با این وجود مشاهداتی که به حرکت چرخشی سر و نگاه، و متمایل بودن آنها به جلو، تکیه می کنند، با نظریه ای همخوانی پیدا می کند که بر هم خوردن آنی آرامش اولیه در شخصیت بازنمائی شده را به وقوع حادثه ای در دور دست مشروط می داند. پائی که در حال خیز برداشتن از زمین است، تعبیر دیگری ندارد مگر نشانی از آمادگی آن برای حرکت²¹، و موقعیت استثنائی کتیبه ها بشکل بارزی در این فرضیه مطرح می شود، و به این معنا که نمی توان آنها را به عنوان وسایلی عادی یا وسایلی در میان وسایل دیگر تصور کرد و به هر شکلی در فضا بکار برد. چرا که اشیاء مقدسی هستند. بنابراین هیجان زدگی نزد فردی که آنها را حمل می کند امر قابل درکی خواهد بود، و این فرضیه نیز به آن اشاره دارد، پس به این ترتیب می توانیم نتیجه بگیریم که نگرانی به خاطر چنین شیئی است که در خطر نابودی قرار گرفته است.

با چنین توضیحاتی تردیدی نیست که مجسمه موسا لحظه ای کاملاً مشخص و در عین حال پر اهمیت از زندگی یهودیان را بازنمائی می کند و در مورد تشخیص چنین لحظه ای دچار

²⁰ Fritz Knapp

²¹ توضیح فروید: اگر چه در محراب مدیسیس La Chapelle des Médicis پای چپ ژولین Julien به شکل مشابهی از زمین بلند شده است، با این وجود در کمال آرامش بنظر می رسد.

اشتباه نیستیم. با این وجود دو نکته در توضیحات تود یافته های ما را زیر علامت سؤال می برند. چرا که بر اساس مشاهدات او، کتیبه ها نمی لغزند بلکه به شکل ثابت بر جا باقی می مانند، او می گوید :

« موقعیت دست راست در آرامش خدشه ناپذیری بروی کتیبه ها نهاده شده است.»، اگر به دقت نگاه کنیم، مجبور خواهیم بود که نظریه ی تود را بپذیریم. به این جهت که کتیبه ها در حالت ثبات هستند. دست راست بر آنها فشار می آورد و یا بر آنها تکیه دارد، و بنابراین خطر افتادن تهدیدشان نمی کند. البته، چنین تعریفی موقعیت آنها را توضیح نمی دهد ولی شاهد عدم تطابق خود با تعابیر ژوستی و دیگران است. دومین نکته ای که او یادآوری می کند، تحولی اساسی در این نظریات بوجود میآورد. تود می گوید که : «طرح این مجسمه بر این اساس بوده است که به مجموعه ای از پنج مجسمه دیگر تعلق داشته باشد و به همین علت نیز بوده که در وضعیت نشسته در نظر گرفته شده است. بنابر این با در نظر گرفتن این دو نکته، فرضیه ای که موضوع طرح میکل آنژ را به لحظه ای مشخص از حادثه ای تاریخی مربوط می دانست، از این پس بی اعتبار خواهد شد. زیرا آن چه از نکته ی اول بر می آید، یعنی طرح شخصیت‌هایی که به عنوان نمادهائی که حاکی از جوهر بشریت هستند (زندگی عملی، زندگی روحی)²² کنار یکدیگر نشسته اند. بنابر این چنین اجلاسی بازنمایی حادثه تاریخی را برنمی تابد. در مورد نکته دوم، یعنی موقعیت نشسته در نمائی که اجرای طرح مجموعه هنری را مشروط ساخته است، روشن است که با چنین حادثه ای، یعنی پائین آمدن موسا از کوه سینا در تضاد قرار می گیرد.»

من فکر می کنم که یادآوریهای تود را حتی می توانیم به شکل جدی تری سرو سامان بدهیم.

مجسمه موسا می بایستی با پنج مجسمه دیگر، پایه آرامگاه را تزئین کند و عنصری تزئینی باشد (در طرحی مقدماتی سه مجسمه مشاهده می شود). در صحنه پل مقدس²³ می توانست ساخته شود. با این وجود در بنای آسیب دیده و رقت باری که امروز مشاهده می کنیم،

دو مجسمه دیگر با مشخصات له آ²⁴ و راشل²⁵ در حالت ایستاده ساخته شدند که نمادهای زندگی عملی و زندگی روحی هستند.

اگر بخواهیم بپذیریم که موسا بر آن است که از جا برخیزد و حالت تهاجمی در او تجسم یافته است، در اینصورت ناممکن بنظر می رسد که به چنین مجموعه ای تعلق داشته باشد، زیرا دیگر شخصیت‌های بازنمایی شده در این مجموعه، هیچ یک انجام حرکت خشونت‌باری را نشان نمی دهند، و اگر بنابراین می بود که موسا جایگاه و همراهانش را ترک کند، در اینصورت به نتیجه مغلطه آمیزی می رسیدیم و او عملکرد خود را در رابطه با ساختار مجموعه از دست می داد. بنابراین از هنرمند بزرگی مثل میکل آنژ نمی توانیم چنین انتظاری داشته باشیم، و اگر موسا در حال ترک جایگاهش تجسم یافته بود، در اینصورت تناسب کل بنای آرامگاه مختل می شد. بر این اساس نمی توانیم بگوییم که موسا در حال

²² توضیح مترجم : Vita activa, Vita contemplativa که من به شکل زندگی عملی و زندگی روحی ترجمه کرده ام، بیشتر از دیدگاه مذهبی (در انجیل) معنی دار است و شخصیت‌هایی نظیر له آ و راشل مظهر این دو وجه هستند.

²³ Saint Paul

²⁴ توضیح مترجم : Léa له آ و راشل هر دو از شخصیت‌های انجیلی هستند

²⁵ Rachel

بپا خاستن است و می بایستی که مثل دیگر شخصیتها (و مجسمه ی خود پاپ که سرانجام میکل آنژ از ساختن آن صرفنظر می کند) در حالت آرامش در جایگاه خود باقی بماند. بنابراین موسای را که ما مشاهده می کنیم، نمی تواند همان فردی باشد که از کوه سینا پائین آمده و قوم خویش را در بت پرستی می بیند و سپس طعمه خشم شده و کتیبه های مقدس را بر زمین می کوبد. وقتی به بازدیدهای بعدی از کلیسای سن-پی بر فکر می کنم، متأسف می شوم.

در مقابل مجسمه می نشستم و منتظر بودم که او به روی پائی که به پیش آورده است، بپا خیزد و کتیبه ها را نقش بر زمین کند و بر قوم مرتد غضب کند. ولی هیچ حادثه ای روی نداد، و بر عکس، مجسمه بیش از پیش در انجماد خود اصرار ورزید. سکوتی ربّانی و کمابیش طاقت فرسا از آن متصاعد می شد، بطوریکه نمی توانستم از این فکر امتناع کنم که گوئی در اینجا چیزی تجسم یافته است که می تواند بدون هیچ تحولی همچنان بر جا باقی بماند، که چنین موسای می تواند در احساس آکنده از خشمی جاودانی برای همیشه در جایگاه خود باقی بماند. بنابر این اگر مجبور به کنار نهادن تعبیری باشیم که مجسمه را در رابطه با رؤیت گوساله طلائئ و آرامش پیش از توفان تعریف می کند، در این صورت راه حل دیگری نخواهیم داشت مگر اینکه مفهومی را برگزینیم که در مجسمه موسای خصیصه خاصی را جستجو می کند. به این ترتیب ارزیابی تود در این مورد عاری از هر گونه سلیقه شخصی بنظر می رسد و روشنتر از همه بر تحلیل مضامین تکیه داشته و حرکت مجسمه را تعریف می کند. « در اینجا نیز مثل همیشه، موضوع مورد نظر او (میکل آنژ) همانا نوع خصیصه ای است که بازنمائی شده است. میکل آنژ مجسمه رهبر پر شور و احساس عالم بشریت را خلق می کند، رهبری که به رسالت خود به عنوان قانونگذار الهی آگاه است و با مقاومت ناباورانه آدمیان مواجه می شود. جهت آشکار ساختن خصلت و منش چنین مرد عملی، راه دیگری نبود مگر برجسته ساختن نیروی اراده او، نیروئی که همچون عنصری متحرک و جاندار آرامش ظاهری مجسمه را در هم می نوردد و در گردش سر و تنش عضلات و موقعیت پای چپ بازنمائی و بیان می شود. اینها در عین حال همان عناصری هستند که مجسمه ژولین را در صحن مدیسیس²⁶ جان می بخشد. این خصوصیت کلی بیش از پیش بارز بودن و عمق خود را در تنشی جستجو می کند که مردی استثنائی، با قوانین جهانشمول به پیکر بشریت شکلی تازه می بخشد : و احساساتی چون خشم و تحقیر و رنج به حدّ بیان نوعی ارتقاء می یابد. در غیر اینصورت خصلت و منش چنین مرد بارزی قابل رؤیت نمی بود. بنابراین چنین تصویری از تاریخ برگرفته نشده است، بلکه میکل آنژ با مشخصاتی که در تورات به نقل آمده است و با تجربیات درونی و شخصی و تأثراتی که شخصیت ژول دوّم و به همین منوال احتمالاً، تأثیراتی که شخصیت مبارز ساوونارول²⁷ بر او داشته اند به خلق چنین اثری مبادرت ورزیده است.»

در ادامه این بحث می توان نظریه ی کناکفوس²⁸ را نیز یادآور شد : بنیاد رمز تأثیر گذاری مجسمه موسای بر بیننده در تقابل (کنتراست) هنرمندانه ای است که بین آتش درونی و آرامش بیرونی ایجاد شده است و در هیئت رفتاری او نهفته است. دلیلی جهت رد نظریه تود نمی بینم، ولی به به نظرم می رسد که چیزی از قلم افتاده است. شاید بین حالت

²⁶ La chapelle des Médicis

²⁷ Savonarole

²⁸ Knackfuss

روحي شخصيت مجسمه و کنتراستی که از رفتار او بر می آید باید نزدیکی بیشتری ایجاد کرد.

2

خیلی پیش از اینکه هنوز بحث روانکاوی مطرح شود، مطلع شده بودم که یکی از هنر دوستان بنام ایوان لرمولیف²⁹ با ملیت روس که نخستین نوشته های او به زبان آلمانی بین سال های 1874 و 1876 منتشر شده بود، اسناد بسیاری از تابلوها را بر اساس تعلق آنها به این و یا آن نقاش بازبینی کرده بود و در پی آن انقلابی در نمایشگاه های اروپائی به وقوع پیوست، چه از این پس او با اطمینان نشان می داد که چگونه می توان کپی ها را از اصل تشخیص داد. و به این ترتیب با لغو انتساب قبلی تابلو ها به معرفی هنرمندان جدیدی نائل آمد.

او به شیوه خاصی به تحلیل آثار هنری می پردازد که عبارت است از متوجه ساختن نگاه از کلّ یا از خطوط برجسته تابلو به اجزاء ثانوی و بی اهمیت، مثل ناخن های دست، پره های گوش، هاله ها و مواردی که معمولاً مورد توجه نیست و مقلدین در تقلید آنها تسامح بخرج می دهند، در حالی که هر هنرمندی این گونه موارد را بطرز خاصی اجرا می کند که در تعلق سبک او و معرف او می باشد. بعدها با کنجگاوای زیاد پی بردم که پشت این نام مستعار روس، یک پزشک ایتالیائی بنام مورلی³⁰ پنهان شده است. مورلی پس از متناسب شدن به مقام سناتور سلطنتی ایتالیا بسال 1891 در گذشت.

فکر می کنم که روش کار او خیلی به شیوه روانکاوی نزدیک است، روانکاوی نیز مسائل سرّی و پنهان را معمولاً از طریق نشانه هائی که بی اهمیت تلقی می شوند و یا به حساب آورده نمی شوند، و یا از طریق واپس زده ها حدس می زند. با توجه به چنین روشی است که در باره مجسمه موسا می توانیم به دو نکته اشاره کنیم که از جمله جزئیاتی به نظر می رسد که تا کنون بدرستی تشریح نشده اند. این دو نکته به موقعیت دست راست و کتیبه ها مربوط است. می توان گفت که موقعیت این دست بشکل کاملاً خاصی رابطه معنی داری را بین کتیبه ها و ریشی که در چهره برافروخته شخصیت مجسمه تجسم یافته است ایجاد می کند. درک چنین رابطه ای به توضیحاتی چند نیازمند است. همانطور که پیش از این گفتیم، انگشتها در ریش نفوذ کرده اند و گوئی با چنگه های ریش منگوله شده بازی می کنند و این در حالی است که انتهای انگشت کوچک به روی کتیبه ها تکیه دارد. ولی چنین رابطه ای صحیح به نظر نمی رسد و بهتر است که بکاری که انگشتان دست در حال انجام آن هستند با دقت بیشتری پردازیم و رابطه دست و ریش را بروشنی تشریح نماییم. اگر بدقت نگاه کنیم، مشاهده خواهیم کرد که انگشت شصت دست راست پنهان است. انگشت سبابه و تنها همین انگشت هست که با ریش در تماس مستقیم و علنی است، و آنقدر عمیق در توده های انعطاف پذیر چنگه های ریش نفوذ کرده است که در قسمت بالا و پایین آن موجب برآمدگیهائی شده است (از ناحیه ای که انگشت به سمت اشکم فشار

²⁹ Ivan Lermolieff

³⁰ Morelli

وارد می سازد) سه انگشت دیگر در ناحیه سربند انگشت خم شده اند و به روی سینه تکیه دارند.

این سه انگشت در منتهی الیه سمت راست قرار دارند و توده ریش ها از روی آنها عبور می کند. اینطور بنظر می رسد که این انگشتها بترتیبی خاص خود را از انبوه ریش بیرون کشیده اند. بنابراین می توانیم بگوییم که دست راست در حال بازی با ریش است و یا در خوشه های آن فرو می رود. تنها می توانیم بگوییم که یکی از انگشتان، انگشت سبابه در قشری از چنگه های ریش فرو رفته و گودال عمیقی بوجود آورده است. ولی به اعتبار تکیه داشتن یک انگشت به روی ریش، مطمئناً عملی منحصر بفرد به نظر می رسد و درک آن کمی به مشکل برخورد می کند.

ریش با شکوه موسا که از گونه ها و از بالای لب ها و از چانه او فرو می ریزد، مرکب از چندین قطعه است که هر یک از دیگری کاملاً قابل تفکیک هستند. یک قطعه از ریش ها که در منتهی الیه سمت چپ قرار گرفته است از ناحیه گونه روییده و در کناره بالای انگشت سبابه ای که بر آن فشار وارد می سازد، متوقف شده و سپس سرازیر می شود.

می توانیم فرض کنیم که این رشته از تارهای ریش به شکل مارپیچ از میان این انگشت و شصتی که پنهان است، به حرکت آبشاروار خود ادامه می دهد. قطعاتی از ریش که در مجاورت سمت چپ آن قرار دارد، بی هیچ انحراف قابل ملاحظه ای تا بخش خیلی پایین به روی سینه حرکت می کند. اما قطعه ضخیمی از ریش که در قسمت درونی در مقایسه با این قطعه واقع شده است تا خط ناف تداوم یافته و دچار سرنوشت شگفت انگیزی می شود. چنان که می بینیم این قطعه از ریشها نمی تواند حرکت سر را به سمت چپ همراهی کند و مجبور به حرکتی قوسی شکل است که پس از آن به آرامی گسترده می شود. علاوه بر این بخشی از تارهای ریش، انبوه داخلی ریش سمت راست را مسدود ساخته است. در واقع فشار انگشت سبابه است که آن را نگهداشته است، و منشأ آن در سمت چپ و شامل نیمی از کل ریش سمت چپ است. اگر چه سر به سمت چپ برگشته است ولی این طور به نظر می رسد که بخش قابل توجهی از کل تارهای ریش در سمت راست تجمع کرده است. و در محلی که انگشت سبابه دست راست فرو رفته است، شکلی شبیه خوشه ایجاد شده و در اینجا تارهای بخش چپ و راست روی هم قرار گرفته اند و تماماً با فشار خشونت آمیز انگشت بهم فشرده شده اند. چنگه های ریش فقط در آنسوی این نقطه بهم فشرده، از مسیر خود منحرف می شوند و دوباره به حالت آزاد سر به بیرون آورده و سپس بشکل عمودی به سوی پایین سرازیر می شوند و در منتهی الیه خود توسط دست چپ پوشانده می شوند. و می بینیم که دست چپ باز است و بروی زانوهای تکیه دارد. درباره این گره که آیا واقعاً هنرمند گشایش و راه حل (جهت درک رابطه ی دست و ریش) را در مجموعه ریشها، در همین ناحیه در اختیار ما گذاشته است یا نه، با برآوردهای عجولانه توضیحاتم را دچار مخاطره نخواهم ساخت. ولی با گذشت از چنین پرسشی آنچه به شکل عینی قابل مشاهده بنظر می رسد، این است که انگشت سبابه دست راست روی نیمی از چنگه تارهای ریش سمت چپ فشار وارد می سازد و در حالتی آشفته، مانع آن است که چنگه تارهای ریش حرکت دورانی سر و نگاه را به سمت چپ همراهی کند. با این توصیف، اکنون می توانیم این پرسش را مطرح کنیم که چنین موقعیتی در رابطه با چه موضوعی شکل یافته و مفهوم آن چیست؟ اگر ملاحظاتی مانند هماهنگ ساختن خطوط و فضا، هنرمند را بر آن داشته است که چنگه های ریش موسا ای را که به سمت چپ نگاه می کند،

در سمت راست تعبیه کند، در این صورت فشار انگشت بر آنها چندان مناسبی نخواهد داشت.

شاید چنین جزئیاتی در غایت امر بی اهمیت و خالی از مفهوم باشند و ما بی جهت روی موضوعی اصرار می‌ورزیم که هنرمند نسبت به آن احتمالاً بی‌اعتنا بوده است. با این وصف ما توضیحات خود را بر اساس فرضیه ای پی‌گیری می‌کنیم که چنین جزئیاتی را واجد معنی و مفهوم می‌داند. راه حلی که مشکلات را مرتفع خواهد کرد و به تبع آن فکر می‌کنم که مفهوم جدیدی را بر ما آشکار خواهد کرد، چنین است که بر اساس قطعات ریشی که در سمت چپ و زیر فشار انگشت سبابه دست راست هستند، می‌توانیم این احتمال را مفروض شویم که رابطه معنی داری بین دست راست و نیمی از ریشهای سمت چپ وجود دارد. شاید در رابطه ای که لحظه ای پیش بین آنها وجود داشته، نسبت به آنچه هنرمند در مجسمه بازنمایی کرده است، محسوستر بوده باشد و شاید به شکلی که در مجسمه فعلی مشاهده می‌کنیم، دست راست با انرژی بیشتری ریش را چنگ زده باشد و تا کناره‌ی چپ حرکت داده باشد. بنابراین، از این پس میتوانیم بگوییم که دستی که قسمتی از ریش را با خود می‌کشد، گواه و حاکی از حرکتی است که در لحظه قبلی بوقوع پیوسته بوده و خوشه تار ریش حاکی از مسیری است که این دست پیموده است. بنابراین می‌توانیم نتیجه بگیریم که حرکت دست راست به معنای عقب نشینی بوده است و چنین فرضیه ای فرایض دیگری را مطرح می‌سازد. بنابراین کاملاً دریافتیم که روند حرکت دست از بررسی و چگونگی موقعیت ریش قابل توضیح است، با چنین برداشتی از حرکت دست، به تعبیری باز می‌گردیم که موسا را در حالت آرامش مفروض می‌دارد و در پی آن تحت تأثیر هیاهوی مردم و رؤیت گوساله طلائی بر آن می‌شود که بپا خیزد. او در آرامش نشسته بوده است. سر و ریش مواج او نیز به سمت مقابل بوده و دست او نیز احتمالاً هیچ کاری با ریش نداشته است. ولی ناگهان صدای هیاهویی بگوش او می‌رسد، در این هنگام سرش را بر می‌گرداند، نگاه می‌کند و بر آن می‌شود که بپا خیزد و مرتدین را به مجازات رساند و نابودشان کند. ولی ارضای خشمی که در او برانگیخته شده است، هنوز در دسترس او نیست و بشکل حرکتی علیه بدن خود او بازگشت می‌کند. دست بیقرار او که آماده پیکار است، در انبوه چنگه های ریش که در پی حرکت سر روانه شده بودند، چنگ می‌زند و پنجه ای آهنین بین شصت و کف دست، آنان را می‌فشارد، انگشتان بسته می‌شوند، چنین حرکت نیرومندی همان حرکت نیرومند و خشونت آمیزی است که تنها از میکل آنژ می‌توان انتظار داشت. با این وجود هنوز نمی‌دانیم چگونه و به چه علتی دستی که در تارهای ریش نفوذ کرده است، به چابکی پس کشیده شده و تارهای ریش را رها کرده و متعاقباً انگشتان نیز از آن جدا شده اند. انگشتان دست آنقدر عمیق در تارهای ریش فرو رفته بوده اند که با پس کشیدن دست از چپ بر راست، توده عظیمی از ریش را که از همه بلندتر است تنها تحت فشار انگشت سبابه با خود همراه می‌سازد، و سپس به روی چنگه ریشهای دیگر سمت راست قرار می‌گیرد. چنین موقعیت تازه ای تنها زمانی قابل حصول است که آن را از موقعیت و وضعیت پیشین منتج بدانیم. فکر می‌کنم زمان آن فرا رسیده است که نگاهی کلی به آنچه تا کنون گفتیم بیاندازیم و جمع بندی کنیم. تا این جا فرض کردیم که دست راست ابتدا با ریش هیچ کاری نداشته ولی در آن لحظه ای که دچار هیجان عاطفی می‌شود، به سمت چپ رفته و در ریش چنگ می‌زند، و سر انجام به عقب برگشته و در این حرکت برگشتی است که بخشی از آن را با خود می‌آورد. ما پیش از این دست راست را به

شکلی فرض کردیم که گوئی آزاد است، ولی آیا واقعاً می توانیم چنین برداشتی را بپذیریم؟ آیا این دست واقعاً آزاد است؟ آیا این دست عهده دار نگهداشتن کتیبه ها نیست؟ و آیا چنین وظیفه ای به این اهمیت، حرکت آن را مقید نمی کند؟ و اگر تحت تأثیر انگیزه ای نیرومند، موقعیت اولیه خود را ترک گفته است، به اعتبار کدام انگیزه ای مجبور به بازگشت شده است؟ در این جا ما با مسائل و مشکلات تازه ای مواجه می شویم. روشن است که روی کتیبه ها قرار دارد. و از سوی دیگر هنوز نمی دانیم به چه علتی دست راست بازگشته است. فرض را بر این اساس در نظر می گیریم که این دو مسئله دارای راه حل مشترکی هستند و انگیزه ای که مرتبط با کتیبه ها است، در عین حال روشنگر و معرف حرکت دست نیز هست. در مورد کتیبه ها می بایستی به نکاتی چند اشاره کنیم که تا کنون به حساب آورده نشده بوده اند پیش از این گفتیم که دست روی کتیبه ها تکیه دارد و یا اینکه آنها را نگهداشته است. از سوی دیگر به سادگی مشاهده می کنیم که هر دو کتیبه مستطیلی شکل و به هم چسبیده هستند و گفتیم که بر حاشیه استوار شده اند. اگر از نزدیک نگاه کنیم، می بینیم که ضلع پائینی با ضلع بالائی که به سمت جلو تمایل دارد متفاوت است. ضلع بالائی راست بریده شده است، در حالی که ضلع پائینی منحنی شکل است. کتیبه ها روی نوک ضلع پائینی با جایگاه سنگی در تماس هستند.

با این وصف، پرسش این جاست که چه معنا و مفهومی از این جزء به ظاهر بی اهمیت بر می آید؟ جزئی که قالب گچی آن در کلکسیون آکادمی هنرهای تزئینی شهر وین بشکل کاملاً اشتباهی قالبگیری شده است. و باید دانست که بر اساس نوشته های سنتی، حاشیه بالائی کتیبه منحنی شکل بوده، ولی این جا می بینیم که سر کتیبه ها در سمت پایین واقع شده است. بنابر این چنین رفتاری با شیء به این اهمیت، باید برای ما پرسش برانگیز باشد. کتیبه ها سر به پایین و روی یک نقطه با جایگاه سنگی به حال تعادل متوقف شده اند. پس کدام عامل صوری در کار بوده است که چنین برداشتی را جایز دانسته است؟ و یا شاید هم که چنین جزئیاتی مورد توجه هنرمند نبوده است؟ به این ترتیب میتوان حدس زد که کتیبه ها در پی حرکت دست در چنین موقعیتی قرار گرفته اند و بازگشت آن را نیز به همین منوال مشروط ساخته اند. و موقعیت کتیبه ها محصول حرکتی است که پیش از این انجام گرفته و سپس موجب بازگشت دست شده است. روندهائی که سرنوشت دست و کتیبه ها را رقم می زنند، واجد روابط تنگاتنگی هستند: مقدماً زمانی که موسا آنجا در وضعیت نشسته کتیبه ها را به شکل عمودی زیر بازوی دست راست نگهداشته بوده، و با قید این که دست راست ضلع پائینی کتیبه ها را گرفته بوده است³¹. به این ترتیب حمل آنها ساده تر بوده و همین نکته است که سقوط آنها را توضیح می دهد. در لحظه ای که آرامش او به هم می خورد، سرش را بر می گرداند و صحنه را می بیند. در این لحظه می رود تا بپا خیزد و در همین لحظه است که دست او کتیبه ها را رها می کند، و به سمت چپ در بخش بالائی ریش به حرکت در می آید.

³¹ توضیحات مترجم فرانسوی و همینطور ترجمه ماری بناپارت حاکی از ابهامی است که موجب اصلی آن خود فروید بوده است زیرا بکار بردن کلمات بالا و پایین در مورد موقعیت عمودی افقی کتیبه ها به نحوی است که عملاً موقعیت آنها را مخدوش می کند.

گوئی شور و عصبانیتی که در او به غلیان آمده به بدن خود او بازگشت می کند. در چنین حالتی نگهداری کتیبه ها به فشار بازو و روی پهلو محول می شود. ولی حفظ تعادل کتیبه ها در چنین موقعیتی ممکن نیست، و در نتیجه به سمت جلو و پائین می لغزد. حاشیه بالائی که پیش از این به شکل افقی بوده است به سمت جلو متمایل می شود، حاشیه پایینی که تکیه گاه خود را از دست داده بوده است می رور تا با نوک جلو به جایگاه سنگی برخورد کند. چیزی نمانده است که کتیبه ها با نوکی که پیش از این در بالا بوده است سقوط کند و روی رأس بچرخد و با سطح جانبی نقش بر جایگاه سنگی شود و در هم بشکند. دقیقاً به علت جلوگیری از چنین حادثه ای است که دست راست باز پس می نشیند و ریشی را که بخشی از آن را بی هیچ قصد خاصی با خود آورده است رها می کند. دست هنوز فرصت دارد که به حاشیه کتیبه ها برسد و آنها را روی رأس پشتی ثابت نگهدارد. بنابر این موقعیت خوشه های ریش، دست و کتیبه هائی که روی نوکشان تکیه دارند که به شکل غریبی نامحسوس و مبالغه آمیز بنظر می رسد، تنها از پیامدهای حرکت هیجان آمیز دست قابل درک خواهد بود. از نقاشی در خواست کردم که برای توضیحات من تصویری طراحی کند، سوّمین طرح مربوط به مجسمه واقعی و دو طرح دیگر به مراحل مربوط می شود که در تعبیر تازه مفروض داشتم: طرح اوّل، طرحی است که او را در حال آرامش نشان می دهد، دوّمی او را در منتهی درجه تنش باز نمائی می کند، بدنی که آماده جهیدن است، دستی که از کتیبه ها جدا می شود و کتیبه هائی که در حال لغزیدن هستند. بنابر این می توانیم مشاهده کنیم که طراحیهای اجرا شده تا چه اندازه برداشتهای مغلظه آمیز منتقدین قبلی را بازنمائی می کند. کندیوی³² یکی از معاصرین میکل آنژ می گوید: «موسا رهبر و سردار یهودیان همچون پارسائی نشسته و در حال ریاضت است، زیر بازوی چپ کتیبه های فرامین را نگهداشته و همچون آدمی خسته و گرفتار افکار پریشان، دستش را زیر چانه ستن کرده است.» مشاهده چنین حالتی در مجسمه موسا ناممکن است، ولی تقریباً با فرضی که اساس طرح اوّل را تشکیل می دهد نزدیک می شود. لوبکه نیز مثل منتقدین دیگر نوشته است که: «او در حالتی آشفته، دست راست را در انبوه تارهای ریش که همچون آبشاری شکوهمند فرو ریخته است، چنگ می زند.» البته اگر به طرح اوّل مراجعه کنیم، چنین نظریه ای با آن مطابقت نخواهد داشت ولی با طرح دوّم هماهنگی پیدا می کند. ژوستی و کناپ همانگونه که پیش از این گفتیم بر این عقیده هستند که کتیبه ها در حال لغزیدن به سمت پائین هستند و در خطر سقوط و در هم شکسته شدن هستند. ولی می بایستی توضیحات تود را در نظر می گرفتند که گفته بود: کتیبه ها با دست راست به شکل مطمئنی نگهداشته شده اند.

با این وجود اگر از تشریح مجسمه جامع مجسمه صرفنظر می کردند و تنها موضوع خودشان را به مرحله بینابینی که ما تشریح کردیم محدود می ساختند، در این صورت حق بجانب آنها می بود. این طور به نظر می رسد که نویسندگان از تصویر قابل رؤیت مجسمه صرفنظر کرده و بی آنکه بدانند به تحلیل انگیزه حرکت پرداخته اند، و این همان چیزی است که آنها را به فرایضی نزدیک می کند که ما به شکل آگاهانه تر و مشخص تر توضیح دادیم.

³² Condivi

3

اگر در محاسباتم دچار اشتباه نشده باشم، فکر می‌کنم که از این پس بتوانیم از توضیحاتمان نتیجه‌گیری کنیم. چنان که دیدیم، اغلب داوران تحت تأثیر مجسمه و صحنه خاصی بوده‌اند که تعیین‌کننده برداشت آنها بوده است، یعنی بر این اساس داوری کرده‌اند که گوئی مجسمه موسای را بازنمایی کرده است که شاهد صحنه ابتذال آمیز قومی بوده که به ارتداد روی آورده و دور بت رقص و پایکوبی می‌کند.

ولی همان‌گونه که دیدیم می‌بایستی از چنین تأویلی صرفنظر می‌کردیم، زیرا اگر چنین برداشتی صحیح می‌بود، در ادامه منطقی و در واپسین لحظه، موسای می‌بایستی از جا به پا خاسته و کتیبه‌ها را درهم بشکند و دست به انتقام زند.

ولی چنین برداشتی با نیت اصلی مجسمه ساز مقایرت پیدا می‌کند، زیرا تندیس موسای را برای بنای یادبود ژول دوّم در نظر گرفته بوده و می‌بایستی که در کنار پنج مجسمه دیگر باقی بماند، در نتیجه باید از چنین تعبیری صرفنظر کنیم، زیرا این موسای که ما می‌بینیم از جایگاهش بر نخواهد خاست و کتیبه‌ها را نیز پرتاب نخواهد کرد.

آنچه ما در این مجسمه مشاهده می‌کنیم، پیش‌درآمد حرکت خشونت‌باری نیست، بلکه دقیقاً و بر خلاف تصور عمومی، بازممانده حرکتی است که پیش از این به وقوع پیوسته است. از جا برخاستن، انتقام گرفتن، فراموش کردن کتیبه‌ها، در واقع او می‌خواسته تمام این اعمال را در بحران عصبانیتش مرتکب شود، ولی بر آنها غلبه کرده و با خشم فروخورده و تحمل درد و رنجی آمیخته به تحقیر بر جایگاه خود می‌نشیند. و کتیبه‌ها را نیز پرتاب نمی‌کند که در هم شکسته شوند چرا که بخاطر حفظ آنها بوده است که خشم خود را فرو خورده و بخاطر جلوگیری از در هم شکسته شدن آنها بوده که از پاسخ گوئی به رانش خشونت‌بار خود امتناع ورزیده است.

زمانی که هنوز تحت تأثیر تحریکات خشونت آمیز بوده، کتیبه‌ها را فراموش کرده و از آنها دست می‌کشد، در نتیجه کتیبه‌ها به سمت پائین می‌لغزند و در این لحظه است که خطر درهم شکسته شدن آنها احساس می‌کند. بنابر این خطر درهم شکسته شدن کتیبه‌ها مأموریت خطیرش را در مورد آنها به یاد می‌آورد و در این لحظه خشم خود را فرو می‌خورد، و از ارتکاب به عمل خشونت آمیز و برای نجات کتیبه‌ها امتناع می‌ورزد. دست او باز پس می‌نشیند و کتیبه‌هایی را که در حال لغزیدن بودند پیش از آن که سرنگون شوند از خطر می‌رهاند. در چنین وضعیتی است که موسای به حالت انتظار بازنمایی شده است، و به همین علت نیز بوده که میکال آنژ او را به عنوان نگهبان آرامگاه تعیین می‌کند³³.

این مجسمه شامل سه بخش و به حالت عمودی تجسم یافته است. در حرکات چهره و خطوط صورت هیجانات حسی منعکس شده‌اند، در بخش وسط مجسمه حرکاتی را مشاهده می‌کنیم که حاکی از امتناع و بازدارندگی بوده، و در ناحیه پا علامت بازدارندگی را

³³ توضیح مترجم فرانسوی :

Ernest Jones ارنست جونز در مورد تحلیل فروید می‌گوید که او در تحلیل احساسات بیان شده در مجسمه موسای، تحت تأثیر احساسات خودش در رابطه با جریان‌های انشعابی از جانب یونگ و آدلر در روانکاوی می‌باشد که کمی پیش از نگارش این متن اتفاق افتاده بوده است. توجه خاص فروید به شخصیت تاریخی موسای در آخرین اثر او «موسای و یکتا پرستی» (1939) کاملاً آشکار است.

می بینیم که گوئی از سر تا سر نواحی بالائی مجسمه گسترش یافته و به ناحیه پائینی ادامه پیدا کرده است. و به عبارت دیگر وضعیت پا به شکلی ست که بازگو کننده نیل به عملی ست که از آن جلوگیری شده است. اما دست چپ که تا کنون آن را مسکوت گذاشته بودیم، اینگونه به نظر می رسد که باید سهمی در تعبیر ما داشته باشد. چنانکه مشاهده می کنیم دست چپ در حرکتی آرام و سست روی زانو قرار گرفته است و حالتی شبیه به نوازش از آن بر می آید و منتهی الیه ریش را می پوشاند و گوئی که بر آن بوده است که خشونت دستی را که به تارهای ریش حمله ور شده بوده، با این دست جبران کند. ولی در این صورت به ما ایراد خواهند گرفت که چنین موسای در کتاب مقدس وجود ندارد، چرا که به روایت انجیل موسای بر قوم یهود غضب می کند و کتیبه ها را در هم می شکند. در نتیجه چنین مجسمه ای تنها محصول عالم تخیلی و عاطفی خود هنرمند است. به عبارت دیگر او این آزادی را برای خود قائل شده است که در کتاب مقدس دست برد و شخصیت مرد خدا را تحریف کند. ولی آیا می توانیم چنین حقی را از میکال آنژ سلب کنیم، حتی اگر از بی حرمتی به مقدسات فاصله چندانى نداشته باشد؟

در این جا یادآوری بخشی از کتاب مقدس را ضروری دانستم که به روایت واکنش موسای در مواجهه با صحنه بت پرستی مربوط می شود (من را باید ببخشید که در این جا بدون قید تاریخ از ترجمه لوتر استفاده می کنم)³⁴ :

(هجرت، آیه 32 بند 7)

- 7) به این سان خداوند به موسای گفت : برو، از کوه پائین برو زیرا قوم تو که به بیرون از مصر هدایتشان کردی همه چیز را منحرف کرده اند.
- 8) آنان از طریقتی که مقرر کرده بودم، سرپیچی کرده اند. آنان از طلا گوساله ای ساخته و به پای آن قربانی کرده و به پرستش آن مبادرت ورزیده اند و می گویند : ای بنی اسرائیل این است خدایانی که ترا به بیرون از مصر رهنمون شد.
- 9) و پروردگار به موسای گفت : می بینم که این قوم گردن فراز است.
- 10) و اکنون مرا رها کن که خشم من بر فراز سر آنان همچون آتش زبانه کشد و نابودشا سازد، به این سان است که می خواهم از تو قومی بزرگ برآید.
- 11) اما موسای در برابر خدای خود به دعا و التماس گفت : افسوس، خداوندا، چرا خشم تو بر آن است که بر قوم تو همچون شعله آتش زبانه کشد، همان قومی که تو با نیروئی عظیم و دستی توانا به بیرون از مصر رهنمون بودی؟
- 14) چنین شد که پروردگار از مصیبتی که می خواست بر قوم خود تحمیل کند منصرف شد.
- 15) موسای بازگشت و از کوه به پائین آمد و دو کتیبه که بر هر دو سوی آن نوشته شده بود به شهادت در دست داشت.
- 16) و خود پروردگار بود که آنها را ساخته و همانا او بود که نوشته را بر آن حک کرده بود.

توضیح مترجم فرانسوی : بجای استفاده از ترجمه قدیمی انجیل به زبان فرانسه، ما ترجیح دادیم متن لوتر را دقیقاً ترجمه کنیم³⁴ تا قرابت بیشتری با متن فروید داشته باشیم

- (17) و ژوزوئه با شنیده همه‌مردم که به جشن و شادی سرگرم بودند، به موسا گفت : در اردوگاه همه‌مردم ای براه افتاده که بی شباهت به زمان جنگ نیست.
- (18) پاسخ گفت : این همه‌مردم گروهی علیه گروه دیگری نیست، همه‌مردم آنانی نیست که پیروز شده اند و یا شکست خورده اند، اما من صدای همه‌مردم رقص و پیروزی را می شنوم.
- (19) زمانی که به اردوگاه نزدیک شد و گوساله طلایی را دید که مردم به دور آن حلقه زده بودند، از خشم بر آشفت و کتیبه ها را با دست پرتاب کرد و در پای کوه در هم شکست.
- (20) و گوساله ای را که آنان ساخته بودند در آتش ذوب کرد و به گرده آمیخت و سپس آن را بر آب نهاده و همان را به فرزندان اسرائیل نوشانید...
- (30) بامداد، موسا به مردم گفت : شما گناه بزرگی مرتکب شده اید، اکنون به نزدیک پروردگار می روم تا مگر گناه شما بخشوده شود.
- (31) زمانی که موسا به سوی پروردگار بازگشت، او گفت : افسوس، قوم به گناه بزرگی دست یازیده است و خدائی از طلا ساخته است.
- (32) پس گناه آنان را ببخشای. در غیر این صورت مرا نیز از کتابی که نوشته ای محو ساز.
- (33) پروردگار به موسا گفت : چه می گوئی؟ من آن کسی را از کتابم محو می سازم که علیه من به گناه ارتکاب کرده باشد.
- (34) اکنون برو و قوم را به آنجائی که به تو گفته ام هدایت کن. نگاه کن، فرشته من پیشاپیش تو خواهد بود. آنان را به خاطر گناهی که مرتکب شده اند در موعدی که مقرر کرده ام مجازات خواهم کرد.
- (35) به این سان پروردگار قوم را به خاطر گوساله ای که هارون ساخته بود تنبیه کرد.

تأثیراتی که نقد مدرن در خوانش ما از انجیل داشته است، تحلیل این بخش از داستان را بی آنکه به نشانه هائی که حاکی از گرد آوری ناشیانه چندین داستان دیگر می باشد، ناممکن می سازد.

در آیه هشتم این پروردگار است که که به موسا اعلام می کند که قوم به ارتداد روی آورده او بت پرستی می کند. در اینجا موسا به شفاعت از گناهکاران می پردازد. با این وجود در آیه هجدهم در رابطه با ژوزوئه به گونه ای رفتار می کند که گوئی از ماجرا آگاهی نداشته و با رؤیت بت از خشم آشفته می شود (آیه 19). در آیه 14 او به کسب بخشایش قوم گناهکار نزد خدا نائل می آید ولی در آیه 31 دوباره در کوهستان بخشایش قوم گناهکار را طلب می کند و موفق می شود که موعد مجازات را به تأخیر بیندازد. در آیه 35 درباره مجازات قوم هیچ اطلاعی به ما داده نمی شود در حالی که بندهای 20 و 30 شامل شرح مجازاتی است که خود موسا به اجرا می گذارد. می دانیم که بخش های تاریخی انجیل در رابطه با هجرت انباشته از تناقضات بسیار عمیق است.³⁵

³⁵ توضیحان مترجم فارسی : در انجیل قدیمی، ترجمه لویی سگون آیه 26 : « موسا به دروازه اردوگاه رفت و گفت : آنهائی که به پروردگار ایمان دارند، به جانب من بیایند و تمام فرزندان لوی دور او جمع شدند. به آنان چنین گفت : پروردگار، خدای اسرائیل چنین می گوید : که هر یک از شما شمشیرش را به کمر ببندد، به اردوگاه برود، از هر خانه ای به خانه دیگر، که هر یک برادرش، دوستش، خویشاوندش را به قتل رساند. فرزندان لوی به آنچه موسا فرمان داده بود عمل کردند و حدود سه هزار نفر از قوم در آن روز به هلاکت رسیدند.

در اذهان مردم دورهٔ رنسانس خوانش منقدانه به چنین شکلی با متن کتاب مقدس وجود نداشته است، و غالباً داستان را به عنوان کلیت تردید ناپذیری تصور می کردند و آن را منبع مناسبی برای هنرهای تجسمی نمی دانستند. موسای که در کتاب مقدس مشاهده می کنیم از پیش به بت پرستی قوم خویش آگاهی یافته و بر آن می شود که طلب بخشایش کند، ولی بعد هنگامی که مردم را می بیند که به دور گوسالهٔ طلائی حلقه زده اند و می رقصند از خشم بر آشفته می شود.

جای تعجبی نیست که میکل آنژ با خواست بازنمایی چنین شخصیتی در این لحظهٔ دردناک به دلایل باطنی خود را از قید کتاب مقدس رهانیده است.

در هر صورت چنین فواصلی با متن کتاب مقدس و ارائهٔ برداشت هائی متفاوت برای هنرمندی امر غیر عادی نبوده و ممنوعیتی نداشته است. در تابلوی مشهوری از پارمسان³⁶ موسای که بر قلهٔ کوه نشسته و در حال پرتاب کتیبه هاست، و این در حالی است که بر اساس آیهٔ کتاب مقدس، موسای کتیبه ها را در پای کوه در هم می شکند. مجسمهٔ موسای که در حالت نشسته بازنمایی شده، خود به تنهایی حاکی از چنین فاصله ای است زیرا در متن انجیل قدیمی هیچ نقطهٔ اتکائی ندارد و در نتیجه حق بجانب داورانی است که مفهوم مجسمهٔ موسای اثر میکل آنژ را در بازنمایی لحظهٔ خاصی از زندگی پرسوناژ نمی دانند.

بر اساس تعبیر ما، بی گمان بازپرداخت شخصیت موسای بدست میکل آنژ، از عدم وفاداری او به کتاب مقدس مهمتر است. شخصیت موسای بر اساس شواهد تاریخی، فردی عصبانی بوده و حساسیت های شخصی تندی داشته است. در چنین بحران خشم مقدسی است که آن مصری را مضروب می کند که با فردی از بنی اسرائیل بدرفتاری کرده بوده، و به همین علت نیز مجبور به ترک کشور می شود و به صحرا می گریزد، و در کوران انفجار عاطفی مشابهی است که کتیبه های مقدس را در هم می شکند. بی تردید وقتی شواهد تاریخی به چنین خصوصیات باطنی اشاره می کنند، نمی تواند مغرضانه باشد زیرا تنها خصوصیات را یادآور شده اند که به دوره ای مشخصی از زندگی شخصیتی بزرگ باز می گردد و به همان شکلی که احساس شده منتقل گردیده است. ولی میکل آنژ برای بنای آرامگاه پاپ، موسای دیگری را آفریده است که نسبت به موسای تاریخی و سنتی برتری دارد. او درونمایهٔ داستان کتیبه ها را تغییر می دهد و اجازه نمی دهد که خشم موسای آنها را بشکند. میکل آنژ این خشم را رام می کند و از شکسته شدن کتیبه ها با حرکتی امتناع جویانه جلوگیری می کند. چنین شیوه ای گویای بارزترین خصوصیت روانی و روحی است که در هر فردی می تواند وجود داشته باشد: یعنی امتناع از ارضای هیجان (رانش) بنام مأموریتی که متعهد آن شده است.

در اینجا تحلیل مجسمهٔ موسای اثر میکل آنژ خاتمه می یابد، ولی در عین حال می توانیم باز هم این پرسش را مطرح کنیم که زمانی که هنرمند چنین موسای را برای بنای آرامگاه پاپ ژول دوم در نظر می گیرد، چه انگیزه ای در بازپرداخت آن داشته است.

³⁶ توضیحات مترجم فارسی: ژیرولامو فرانچسکو ماریا مازولا، یا مازولی که پارمیجیانینو گفته می شده و بفرانسه معروف به پارمسان بوده است، 11 ژانویه 1503 تا 24 اوت 1540 نقاش ایتالیائی دورهٔ رنسانس
Girolamo Francesco Maria Mazzola ou Mazzuoli dit il Parmigianono surnomme le Parmesan en français.

غالباً گفته و نتیجه گرفته اند که چنین انگیزه ای را باید در شخصیت پاپ و رابطه ای که هنرمند با او داشته است جستجو کرد. شباهت ژول دوّم و میکل آنژ نیز از این رو بوده است که هر دو در پی تحقق بخشیدن به اهداف بزرگ بوده اند. ژول دوّم مرد عمل بود و هدف روشنی داشت، او می خواست تحت حاکمیت پاپ به وحدت ایتالیا جامه عمل بپوشاند. یعنی خواستی که تنها چند قرن بعد با دخالت نیروهای دیگری امکان پذیر گردید. ولی او می خواست به تنهایی به چنین هدفی برسد، تنها او، و با بی صبری و از طریق اعمال خشونت و در فاصله زمانی کوتاهی که حکومت به او واگذار شده بود.

ژول دوّم میکل آنژ را معادل خود تصور می کرد، ولی غالباً با تند خوئی و خشونت موجب رنجش او می شد. میکل آنژ به بلند پروازی خشونت باری که در باطن او بود آگاهی داشت، ولی شاید تمایل به تأمل و تفکری که به آن عادت داشت، در رابطه با مسائل نگرش عمیق تری در او ایجاد کرده بود، به طوری که عدم موفقیت هر دو را از پیش احساس می کرد. براین اساس است که او موسا را در بنای آرامگاه پاپ بر پا می دارد. و نه از روی سرزنش نسبت به متوفا بلکه بر حسب نکوهشی که نسبت به خودش ابراز می کرد. با چنین نگرش نقادانه ای ست که بر طبیعت خود غلبه می کند.

4

در سال 1863، فردی انگلیسی بنام واتکیس لوید³⁷ مقاله کوتاهی را به موسا اثر میکل آنژ اختصاص داد. وقتی که به این نوشته ها در 46 صفحه دست پیدا کردم، احساس مبهمی در رابطه با محتوای آن داشتم. و همین موضوع فرصتی بود برای اینکه یک بار دیگر روی تجربه شخصی خودم از خشم و انگیزه هائی که ریشه در دوران کودکی ما دارند و غالباً مشوق و محرک ما در انجام کارهائی هستند که در خدمت اهداف بزرگ می باشند. تأسف من از این جهت بود که پیش از این تحلیل لوید بسیاری از نکات و نتایج پر اهمیتی را تأیید می کرد که من به آنها رسیده بودم، و تنها بعدها که توانستم از این تأیید غیر قابل منتظره خشنود باشم. با این وجود تحلیل ما روی یک نقطه مهم از یک دیگر قابل تفکیک است. لوید با این مطلب شروع کرده و می گوید که توضیحاتی که تاکنون درباره مجسمه ارائه شده، صحیح نیست، زیرا موسا در حال برخاستن نمی باشد³⁸، که دست راست در چنگه ریش فرو نمی رود و تنها انگشت سبابه روی ریش نهاده شده است³⁹. او به همچنین

³⁷ W.Watkiss Lloyd

³⁸ نقل قول ها از فریود بوده و بزبان انگلیسی

But he is not rising or preparing to rise ; the bust is fully upright, not thrown forward for the alteration of balance preparatory for such a movement...(p.10).

ولی او در حال برخاستن نیست، و چنین قصدی هم ندارد، بالا تنه او کاملاً عمودی ست و بطرف جلو مایل نمی باشد،

³⁹ Such a description is altogether erroneous ; the fillets of the beard are detained by the right hand, but they are not held, nor grasped, enclosed or taken hold of. They are even detained but momentarily – momentarily engaged, they are on the point of being free for disengagement(p.11)

چنین تشریحی کاملاً اشتباه است، تارهای ریش توسط دست راست متوقف شده اند، ولی گرفته نشده اند و روی آنها فشار آورده نمی شود. تارهای ریش بشکل موقتی متوقف شده اند، و در حال رها شدن هستند.

پی برده بود که رفتار شخصیت بازنمائی شده تنها در رابطه با واقعه ای قابل درک است که پیش از این روی داده ولی بازنمائی نشده و قابل رؤیت نیست، و انتقال تارهای ریش سمت چپ به راست باید به این معنا باشد که دست راست و نصف ریش سمت چپ، پیش از این با هم در رابطه بوده اند.

ولی در این مورد از راه دیگری این رابطه را تعریف می کند و می گوید که دست در ریش فرو نرفته بلکه این ریش بوده است نزدیک دست قرار داشته. او می گوید که ما باید تصور کنیم که « لحظه ای پیش از اختلال آنی و حالت عصبانیت، سر کاملاً به سمت راست برگشته بوده، در بالای دستی که کتیبه ها را نگهداشته، مثل وضعیت فعلی». فشاری که (توسط کتیبه ها) به کف دست وارد شده، نتیجه اش این است که انگشتها به شکل طبیعی باز شوند زیر آبشار چنگه های ریش منگوله ای، و به این علت که سر ناگهان به سمت دیگر بر می گردد، نتیجه اش این است که بخشی از چنگه های ریش متوقف شده اند ظرف مدتی که دست بی حرکت می شود، منگوله هائی از ریش را شکل می دهد که باید آن را به عنوان مسیر حرکت بحساب بیاوریم.

این همان تحلیلی است که لوید را از احتمال رابطه دیگری بین دست راست و نیمی از ریش سمت چپ منصرف می سازد که پیش از این وجود داشته. این ها مواردی هستند که نشان می دهند که او تا چه اندازه به تعبیر ما نزدیک شده بوده است. ممکن نیست که پیامبر بی آنکه تا این اندازه خشمگین شده باشد، دستش را تا حدی جلو برده باشد که چنگه های ریش را به این سو کشیده باشد. در این صورت موقعیت انگشت ها به شکل دیگری می بود. علاوه بر این پس از چنین حرکتی، کتیبه ها که تنها به واسطه فشار دست راست نگهداشته شده اند، می بایستی بیافتند، در غیر این صورت می بایستی از این جهت که پرسوناژ کتیبه ها را با تمام احوال نگهدارد باید حرکت ناشیانه ای را به او نسبت داد که بازنمائی آن خلاف نزاکت در رابطه مقام اوست.

(<<Unless clutched by a gesture so awkward, that to imagine it is profanation.>>⁴⁰)

مشاهده اینکه نیت هنرمند در کجا نهفته، ساده است. او به درستی ویژگی ریش را به عنوان نشانه ای از حرکتی که پیش از این روی داده تشخیص داده است، ولی بعداً از به کار بستن همین استدلال در جزئیاتی که مربوط به کتیبه می شوند صرفنظر می کند که با این وجود از اهمیت کمتری برخوردار نیستند. او تنها از نشانه های مربوط به ریش نتیجه گیری می کند، و جزئیات معنی دار کتیبه ها را نمی گیرد اگر چه به موقعیت پر اهمیت آنها اعتراف می کند. به این ترتیب او راهی را بر خود می بندد که با استفاده از برخی جزئیات نامشهود ممکن بود به تعبیری مشابه به تعبیر ما بیانجامد.

ولی چه خواهد شد اگر هر دو راه اشتباهی را انتخاب کرده باشیم؟ اگر ما به جزئیاتی پرداخته و برای آنها مفاهیمی در نظر گرفته باشیم که در واقع خود هنرمند نسبت به آنها بی تفاوت بوده و عناصر موجود در اثر صرفاً اختیاری و برحسب انگیزه های صوری تجسم یافته و او در پی ایجاد هیچ مفهوم خاص و رمز آمیزی نبوده باشد؟

⁴⁰در متن فرانسه نیز به انگلیسی نوشته شده است

و اگر ما نیز دچار سرنوشت مشابه به بسیاری از داورانی شده باشیم که تصور می کردند چیزی را می بینند که هنرمند آگاهانه و یا ناخودآگاهانه در پی نشان دادن آن بوده است؟ پاسخ به چنین پرسشی در توان من نیست و نمی توانم بگویم که آیا برازنده هنرمندی در ابعاد میکل آنژ می باشد که چنین تسامحاتی را به او نسبت دهیم، در حالی که آثار او غالباً انباشته از تفکرات عمیق بوده و و آیا چنین دیدگاهی در مورد خطوط برجسته مجسمه موسا قابل قبول خواهد بود.

در پایان می توانیم با احتیاطی که برای بررسی چنین موضوعی ضروری است، اضافه کنیم که هنرمند با قبول جایگاه خوانشگر اثر مسئولیت چنین ابهامی را پذیرفته است. میکل آنژ تا منتهی الیه امکانات بیان هنری را جستجو کرده است. در مورد مجسمه موسا، اگر نیت او چنین بوده است که ما طوفان خشم را در فراسوی نشانه ها مشاهده کنیم، ولی در خاتمه طغیان آثارش در آرامش باقی بماند، در این صورت شاید کاملاً موفق نبوده باشد.

چند سال پس از انتشار نوشته هایم درباره موسا اثر میکل آنژ که در سال 1914 در مجله ایماگو و بدون قید نام نویسنده منتشر شده بود، به علت حسن نیت ارنست جونز یک شماره از مجله برلینگتون⁴¹ به دستم رسید و سبب شد که یک بار دیگر توجه من به تعبیری جلب شود که پیش از این درباره مجسمه پیشنهاد کرده بودم. در این شماره مقاله کوتاهی از H.P. MITCHELLE درباره دو مجسمه برنزی از قرن دوازدهم که هم اکنون منتشر شده بود در موزه آشمولین در آکسفورد⁴² نگهداری می شود. این دو مجسمه به نیکلا دو وردن⁴³ هنرمند برجسته این دوران نسبت داده شده است. آثار دیگری از همین هنرمند در تورنی، آراس و کلستنبورگ⁴⁴ در نزدیکی وین نگهداری می شود. صندوق هدایای حاکمان پیشگو⁴⁵ در کلوین را به عنوان شاهکار او معرفی کرده اند. یکی از این دو مجسمه که توسط میچل مورد بررسی قرار گرفته، همانا موسا می باشد (ارتفاع آن 23 سانتی متر است) وجه مشخصه آن بی گمان کتیبه هائی است که با خود حمل می کند. این موسا نیز در حالت نشسته بازنمائی شده و پوشیده از چین های گسترده است. چهره او هیجان و شاید نگرانی خاصی را نشان می دهد. دست راست ریش بلندش را در مشت می فشارد و بطور مشخص انگشت شصت و کف دست به شکل گاز انبری ریش را به هم می فشارد. به این ترتیب حرکتی را انجام می دهد که در طرح 2 از مقاله من به شکل فرضی نشان دادیم. حرکتی که مرحله اولیه و یا قبلی هیئت مجسمه را توضیح می دهد. با نگاهی به تصاویر دو مجسمه می توان به تفاوت های آن پی برد که سه قرن آنها را از یکدیگر جدا می کند. موسا اثر نیکلا دو وردن کتیبه ها را در حاشیه بالائی در دست چپ نگهداشته و به زانو تکیه داده است. اگر کتیبه ها را به سمت دیگر منتقل کنیم و بدست راست بسپاریم، در این صورت به موقعیت موسا اثر میکل آنژ خواهیم رسید. اگر آن مفهومی را که من از فرو بردن دست در تارهای ریش استخراج کردم، معتبر بدانیم، در این صورت موسا متعلق به سال 1180 لحظه ای از طوفان هیجان را تداعی خواهد کرد، در حالی که مجسمه موسا اثر میکل آنژ آرامش بعد از طوفان است. فاصله زمانی که بین نیکلا دو وردن و استاد رنسانس ایتالیا وجود دارد، شاید روزی به وسیله یکی از پژوهشگران در زمینه هنر پیموده شود و انواع موسا هائی که در این دوران بینابینی وجود داشته مورد بررسی قرار گیرد.

⁴¹ Burlington Magazine for connoisseur (n° CCXVII, vol. XXXVIII, avril 1921)

⁴² Ashmolean Museum d'Oxford

⁴³ Nicolas de Verdun

⁴⁴ Tournay, Arras et Klosteneuburg

⁴⁵ Des rois mage à Cologne

حاکمان پیشگو: در انجیل عهد جدید است، کتاب متیو داستان سه مسافری را روایت می کند که تولد حضرت مسیح را پیشبینی کرده و صندوقی از هدایا به این مناسبت با خود آورده بودند. آنها را بر اساس سنت شاهان پیشگو می نامند

یادداشتهای مترجم فارسی :

L'intention d'auteur, ou l'intention d'artiste

نیت هنرمند. نیت نویسنده. برداشت هنرمند. برداشت نویسنده. تأویل و یا تعبیری که آفرینشگر هنری از موضوع خود در اثری که ارائه می دهد به عمد ایجاد می کند. یکی از وظایف نقد هنری جستجوی مفهوم و یا دقیق تر بگوییم مفاهیم اثر هنری است، زیرا یکی از ویژگی های اثر هنری در کثرت معانی آن و در قابلیت ایجاد معانی تازه است. در میان مفاهیم اثر هنری، آن مفهومی مرکزیت پیدا می کند که در نیت هنرمند بوده است. به عبارت دیگر مفهومی که هنرمند به عمد در پی ایجاد آن بوده مورد نظر می باشد.

L'expression typique

بیان نوعی. بیانی که شامل نمونه سازی احساسات مشخصی است. این اصطلاح به مفهوم عارضه و حتی علامت بیماری را نیز بکاربرده می شود

Remaniement du caractère littéraire (ou de l'œuvre)

باز پرداخت شخصیت ادبی. باز پرداخت اثر هنری. تا حدود زیادی با موضوع مابین متنی (در ادبیات) نیز مرتبط است و به این معنا است که نویسنده از اثری که پیش از او وجود داشته به عنوان ماده اولیه استفاده می کند و اثری تازه با مفهومی تازه و احتمالاً متعالی تر ارائه می دهد. بر این اساس باز پرداخت شخصیت به مفهوم بازخوانی شخصیت تاریخی و یا تخیلی خاصی است که خصوصیات آن توسط نویسنده و یا مجسمه ساز و یا نقاش تغییراتی می پذیرد. بازخوانی شخصیت و یا هر اثری می تواند متأثر از زندگی خود نویسنده و یا هنرمند باشد.