نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ۴۳ • پاییـز ۱۳۸۹

جستجـــو در "نسبیـت"

کامبیز نوائی*[۱]، آزاده نوائی[۲]
[۱] استادیار دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
[۲] کارشناس رشته گرافیک، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۲/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۵/۲)

چکیده

مقاله حاضر به شرح تحلیلی اثری برجسته از "ام. سی. اشر" نقاش معاصر هلندی (۱۸۹۸ - ۱۹۷۲ میلادی) می‌پردازد. در تحلیل این اثرِ هنر مدرن در دوران معاصر که "نسبیت"، نسبی بودن هر اصل، واقعیت یا حقیقتی، نام دارد تلاش می شود تا با اتکا به خود اثر و دقت در تمامی اجزا و زوایای آن، نیت های نقاش کشف و بیان شود. به این ترتیب جستجو در "نسبیت" همانا جستجو در پیوند میان اندیشه و عمل هنرمند است. روش به کار گرفته شده در تشریح "نسبیت" که می توان آن را "نقدی درونی"، یا شیوهٔ وصف و انکشاف نامید، برای ادراک آثار همهٔ رشته های هنری مانند ادبیات، سینما، معماری و دیگر هنرها می توان استفاده نمود. روش مؤلفان در تشریح تابلو معلوم می کند که افراد عادی (غیر متخصص) نیز می توانند پا در این راه بگذارند و با تعمق در آثار هنری به حقیقت آن دست یابند. شیوه‌ای از نقد که می تواند در پیوند میان آثار هنری و عموم مردم تأثیرگذار باشد. برای ارائه بهتر مطلب علاوه بر تصاویر بزرگ از تابلو، تصاویر کمکی نیز که تحلیل‌هایی را در خود دارند یافته های مؤلفان را در این مقاله همراهی می کنند. در نوشتن متن تلاش شده تا نحوه بیان مطالب، همچون خود اثر، دارای بیانی هنری و ساده باشد؛ چرا که بیش از آنکه در چنین نقدی "اطلاع" از تصمیم گیری های طراح مورد توجه باشد، "فهم درونی" واقعه‌ای که در اثر رخ داده است، حائز اهمیت است.

واژه های کلیدی

ام.سی.اشر، "نسبیت"، شیوه نقد آثار هنری، هنر معاصر/مدرن.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۲۹۹۰۲۸۷۶، نمابر: ۰۲۱-۲۲۴۳۱۶۳۰، **E-mail:** navai@sbu.ac.ir.

مقدمه

مقاله حاضر به جستجو در اثر برجسته ای از "ام. سی.اشر" ،M.C.Escher، نقاش معاصر هلندی[1](تصویر ۱) با عنوان "نسبیت" (Relativity)[2] اختصاص دارد، و تلاش می کند با شیوه ای که می توان آن را "نقد درونی" نامید، اثر یاد شده را تجزیه و تحلیل کند و به مخاطبان بنمایاند، تا آنچه "نسبیت" می گوید(همه چیز نسبی است) قابل فهم شود. مؤلفان این مقاله معتقداند که نقد اثر هنری وسیله ای برای تحسین یا تقبیح اثر نیست بلکه ابزاری برای درک درست آن است. به واسطه نقد، مخاطبان با آثار "آشنا" و "همدل" می‌شوند و از آن بهره می برند. بی راه نیست اگر بگوییم که چنین نقدی می تواند برای خود خالق اثر نیز سودمند باشد. البته هنگامی که حقیقت اثری آشکار می‌شود نقاط قوت و ضعف آن نیز ظاهر می گردد و انسجام و وحدت اثر یا تفرقه و تناقض های درونی آن نیز ادراک می‌گردد و با این آگاهی است که تحسین یا تقبیح اثر نیز میسر می شود.

برای نقد آثار هنری شیوه های گوناگونی بیان شده است، اما اگر از افق بلندتری به این شیوه ها بنگریم می توانیم آنها را در دو دسته کلی "نقد بیرونی" و "نقد درونی" جای دهیم. "نقد بیرونی" حاصل اندیشه ای است که اثر هنری را معلول "شرایط" می داند، و شرایط یعنی مختصاتی که اثر هنری در آن متولد شده است : وضعیت اقتصادی یا اجتماعی یا سیاسی زمانه هنرمند، جایگاه هنرمندان در جامعه، شرایط روحی هنرمند در هنگام خلق اثر، خواسته های سفارش دهندگان اثر و مانند اینها.کار منتقد هنری در نقد بیرونی آنست که شرایط فوق را به خوبی بفهمد؛ و تصور این است که چون شرایط را به وضوح تشریح کند اثر نیز قصه خود را به روشنی بازگو خواهد کرد .

در مقابل اندیشه فوق، "نقد درونی" نظریه کسانی است که بعید می دانند با اشراف کلی به شرایطی که هنرمند در آن به‌سر برده است بتوان به حقیقت اثر دست یافت. اطلاعات حاصل از پژوهش در شرایط یاد شده اطلاعاتی کلی اند که معلوم نیست منتقد را برای رسیدن به مقصود به خوبی راهنمایی کند. از سوی دیگر ایجاد رابطه علت و معلولی میان وضعیت خاصی که مثلاً در تربیت هنرمند در دوران طفولیت او رخ داده است با اتفاقی که در اثر افتاده است نیز کار ساده ای نیست؛ زیرا چه بسا دو هنرمند که هر دو دوران عسرتیرا در کودکی و نوجوانی طی کرده باشند دو شخصیت کاملاً متفاوت را در بزرگسالی خود بیابند: یکی پریشان خاطر و پرخاشگر و دیگری آرام و صبور شود. به همین ترتیب میزان بضاعت مالی هنرمند در هنگام خلق اثر، یا روش مواجهه و خواسته های سفارش دهندگان اثر نیزمعلوم نیست که در سبک و سیاق و انتخاب های طراحانه وی تا چه حد مؤثر بوده باشد؛ و این در حالی است که طرفداران"نقد درونی" معتقداند که خود اثر چنانچه بخوبی مورد مطالعه قرار گیرد می تواند نکته‌های بسیاری از علل شکل گیری خود را به مخاطب بنمایاند؛ و به این ترتیب معتقداند به جای سیر آفاقی در شرایط بیرونی اثر بهتر است به خود اثر توجه و در آن تعمق و از درون اثر اسرار آن جستجو شود.

از نگاه کردن به اثر هنری بسیاری چیزها را می توان استنباط نمود. اگر طراحی یا هر عمل هنرمندانهٔ دیگر به معنای سیر از نیت به صورت توسط هنرمند است، "نقد" به معنای سیری معکوس و حرکت از صورت به نیت است؛ و این عمل نه فقط توسط منتقدان، بلکه توسط خود هنرمند، در هنگام خلق اثر هنری نیز صورت می‌پذیرد. حقیقت آن است که هنرمندان بزرگ معمولاً منتقدان بزرگی نیز بوده‌اند؛ و آنان تا عمل خود را بخوبی ادراک نمی‌کردند و بر آن وقوف نمی داشتند نمی توانستند در طرح خود تصرف کنند و تغییر دهند؛ و به این ترتیب اصلاح طرح که ذاتی عمل هنرمندانه است نیز اتفاق نمی افتاد.

با اتکا به شیوه نقد درونی، نقد اثر به وسیله خودِ اثر، مؤلفانِ مقاله حاضر زمان قابل توجهی را به دقت در تابلو اختصاص دادند، و پس از درک نکات اصلی اثر بود که به تماشای دیگرآثار "اشر" پرداختند؛ و بعد از آن اجازه ورود به گفته های "اشر" را به خود دادند. از تأمل در "نسبیت" و سایر آثار یاد شده کاملاً مشخص می شود که نقاش نیت ها در پسِ پرده داشته است.

تصویر ۱- چهرهٔ ام. سی. اشر، طراحی توسط خود هنرمند، ۱۹۴۳ میلادی.
ماخذ: (The World of M.C. Escher)

تصویر ۲- چهرهٔ جی. ای. اشر (پدر هنرمند)، ۱۹۵۳ میلادی.
ماخذ: (M.C. Escher:The Graphic Work)

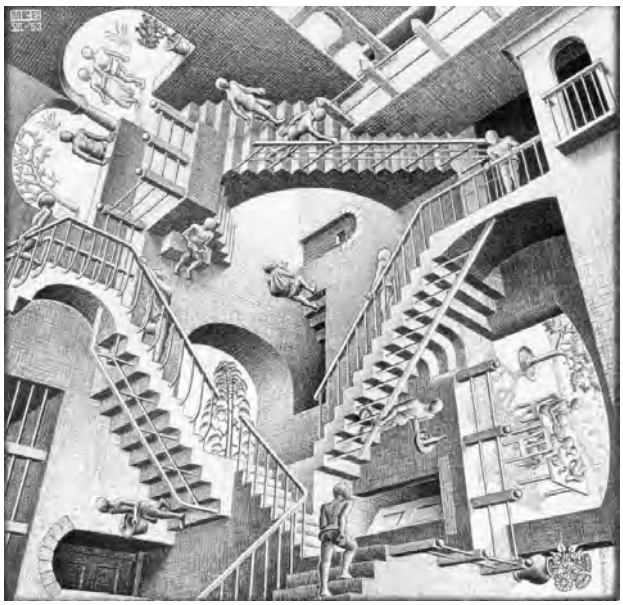
در میان آثار "اشر"، تابلویی که او از پدرش کشیده با عنوان G.A.Escher (تصویر ۲) اثر ممتازی است که نمایش‌دهنده قدرت وی در فن طراحی است. در تابلوی مذکور مرد سالمندی مشاهده می شود که برگ کاغذی در دست دارد و به کمک ذره بینی در محتویات کاغذ دقیق شده است. ظاهراً "ام. سی. اشر" نیز به تبعیت از پدر دنیا را همین گونه می دیده است و مایل بوده دیگران نیز آثار وی را به همین شیوه تفحص کنند.

در پایان این مقدمه بی مناسبت نیست اشاره کنیم که اشر جزء معدود هنرمندان دوران مدرن است که با آثار هنر اسلامی آشنا شده و از آن تأثیر پذیرفته است. او در سال ۱۹۳۶ به دیدار "الحمرا" در اسپانیا رفت و مجذوب نقش پردازی ها در این مجموعه گردید. او در این باره می گوید :"غنی ترین منبع الهام در زندگی ام را یافتم." وی و همسرش روزهای زیادی را در "الحمرا" صرف کردند و تا جائی که می توانستند طرح تهیه کردند ؛ عملی که باعث شگفتی بازدیدکنندگان الحمرا گردید.[۳]

۱- ترکیب بندی کلی اثر

"نسبیت" (تصویر۳) ،اثری که در سال ۱۹۵۳ میلادی متولد شد، مینیاتور مربع شکلی است به ابعاد ۲۹/۳×۲۷/۲ سانتی‌مترچون به ترکیب بندی کلی اثر توجه کنیم، مشخصات زیر را در آن می یابیم :

- "نسبیت" موجودی کاملاً خاکستری است. تابلو از هاشورهای قوی و سایه روشن های محکم به هم بافته شده است.
- استخوان بندی طرح را شکل های دوبعدی و سه بعدی متعامد، دندانه دندانه و مکرر شکل می دهند. این ترکیب کلی شکل‌های دوبعدی و سه بعدی مدوری را نیز در خود جای داده‌اند. از نگاه به تابلو می توان دانش طراح در زمینه معماری را به خوبی فهمید.
- در "نسبیت" کف ها، سقف ها و دیوارهای متعددی مشاهده می شود، که بسته به محل استقرار ناظر، جای خود را با هم عوض می کنند: کف به دیوار مبدل می شود، دیوار به سقف و . . .؛ در نتیجه، مینیاتورِ پیش رو دارای سه زمین و سه آسمان، سه دستگاه مختصات و سه نحوه انتقال جرم ها به عمق زمین است؛ پس همه چیز نسبی است.[۴]
- اثر، واجد دو بخش اصلی "درون" و "بیرون" است. "درون" اصل تابلو را تشکیل می دهد و "بیرون" که از طریق روزنه‌هایی مشاهده می شود فرع آن را. "درون" فضایی نامعین ، وهم انگیزو مرموز[۵] را در خود دارد و "بیرون" فضایی روشن و مصفا را.
- صحنه تابلو دارای بازیگرانی است. بازیگران را می توان به دو دسته تقسیم کرد: آنها که "زمینه اثر" را می سازند وآنها که



تصویر ۳- "نسبیت"، اثر ام. سی. اشر.
ماخذ: (M.C. Escher:The Graphic Work)

"نقش" بر این زمینه را تشکیل می دهند. اجزای زمینه ساز، گذشته از دیوار و کف و سقف، عبارتند از:"پله ها"، "درها و روزنه ها"، "درخت ها"، "گلدان ها" و "خورشید"؛ و آنانکه که نقش بر زمینه را می سازند عبارتند از: آدم ها.

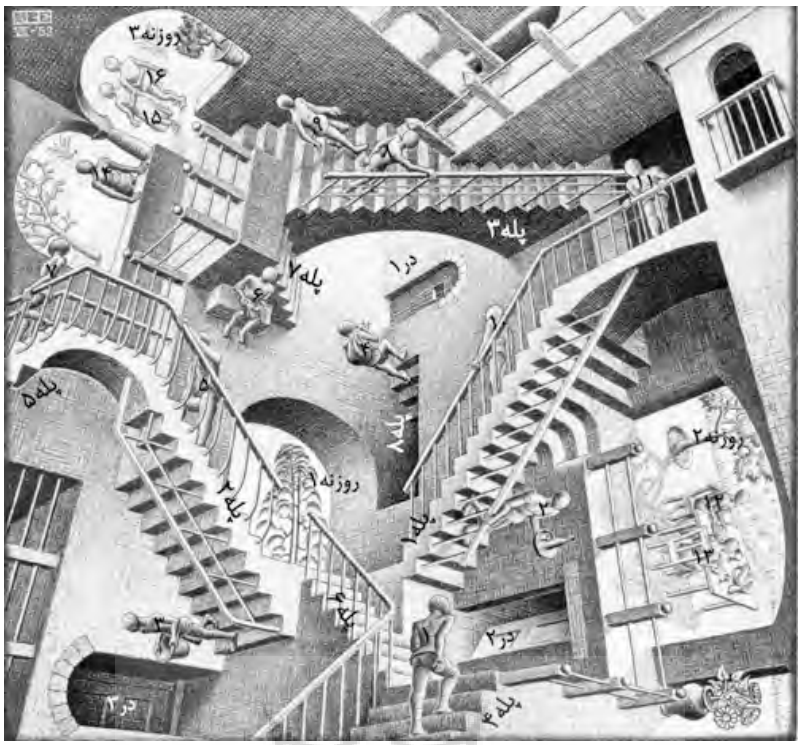
۲- نگاهی دقیق تر به اجزای صحنه

برای شرح تفصیلی اثر به اجزای آن توجه می کنیم و برای سهولت بیان بر اجزا شماره می گذاریم (تصویر۴). در این وضعیت، پله ها، درها، روزنه ها و آدم ها شماره گذاری می شوند. درخت ها و گلدان ها محتاج شماره نیستند ؛ خورشید هم که فقط یکی است. اینک به خصوصیات هریک از اجزا به صورت جداگانه می پردازیم:

اول- پله ها

باشماره گذاری بر پله ها معلوم می شود که هشت پله در طرح وجود دارد. از میان این هشت، شماره های ۱، ۲ و ۳ پله های اصلی تابلوست؛ ارکانی که مثلث میانیِ طرح را می سازند و به آن وحدت می بخشند. از این سه، شماره‌های ۱ و ۲ پله‌های دوطرفه اند. یعنی سطح زیرین آنها (نسبت به نقطه دیدِ ناظران تابلو) دندانه ای شده است، تا در زیر پله ها نیز پله ای به وجود آید. پله شماره ۳ هم که از این ویژگی برخوردار نیست پله‌ای دوشاخه است؛ یعنی از جایی در بالای تابلو آغاز می‌شود ولی به دو مکان مختلف ختم می گردد(در شمارش پله ها، چنانچه پله های ۲،۱ و۵ دوطرفه را دو پله حساب کنیم، تعداد پله ها به یازده می‌رسد).

پله ها واجد حفاظ های میله ای و دستگیره های نه چندان قطورند. انتخاب اجزای ظریف کمک می کند تا تصاویرِ پشتِ



تصویر ۴- شماره گذاری بر اجزای اثر.

میله‌ها و دستگیره ها به خوبی دیده شوند. میله ها، چه عمود بر کف پله باشند و چه موازی با شیب صفحه آن، وهمینطور دستگیره‌ها، همراه با پله ها بالا و پایین می روند و جهت عوض می‌کنند؛ در نتیجه، حرکت پله ها و زیر و رو داشتن آنها را بهتر به‌چشم می آورند. حفاظ ها و دستگیره ها همچنین کمک می کنند تابر پدیدهٔ تکرار در تابلوکه توسط کف پله ها به وجود آمده است تأکید بیشتری شود. شکل میله ها و صورِ مکررِ آنها را می توان در حفاظ بالکن ها نیز مشاهده کرد.

دوم- درها و روزنه‌ها

درهای تابلو نیز سه تاست، و آنها هم مثلثی را تشکیل داده اند. شماره های ۱ و ۳ درهای بسته و شماره ۲ دری نیم باز است؛ شماره ۱ ظاهری مرموز دارد: پنجره کوچک رویِ در و سنگچین دور طاق آن در بروز کیفیت یاد شده مؤثر است. درِ شماره ۲ فضای تاریکی را پشت خود نشان می دهد و شماره ۳ درگاه تاریکی دارد؛ در نتیجه هیچکدام از درها دعوت کننده نیستند و نامطلوب بودن فضای پس خود را محتمل می سازند.

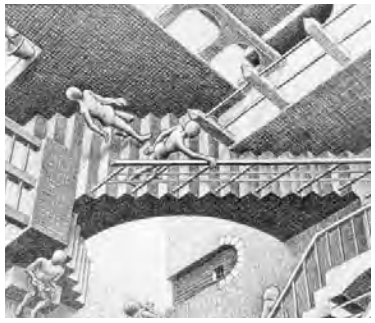
روزنه های رو به بیرون نیز در سه مکان استقرار یافته اند. اینجا هم ترکیبی مثلثی وجود دارد. طاقِ روزنه ها مدور انتخاب شده و شکل نرم آنها در تقابل با شکل سخت و تیز پله ها قرار گرفته است. در وضعیتی که درها بسته یا نیم بازند و مخاطب را بواسطه شکلشان از خود می رانند، روزنه ها محیطی زنده، روشن و آفتابیِ "بیرون" را قاب گرفته و طبیعتاً بسیار دعوت کننده اند. روزنه ها در اندازه‌ای اختیار شده اند که محدوده کوچکی از "بیرون" به نمایش درآید. انتخاب یاد شده از یکسو کمک می کند که "درون" اصل کار باقی بماند و از سوی دیگر "بیرون" را نیز علیرغم زنده و شاداب بودنش، قدری مبهم و رازآمیز می نمایاند. هر یک از روزنه های سه‌گانه، که البته یکی از آنها به صورت جفت روزنه طراحی شده، و حیاط های سه گانه پشت آنها با یکی از سه دستگاه مختصات تابلو انطباق یافته است.

در پسِ هر روزنه درختی به چشم می خورَد. درخت ها در روزنه‌های ۲ و ۳ بخش محدودی از اندام خود را به نمایش گذاشته‌اند، در حالیکه درخت روزنه شماره ۱ (تصویر ۵) به خوبی رؤیت می شود. با مشاهده دقیق تر کشف می کنیم که درخت یاد شده دارای دو تنه است. به این ترتیب دو درخت با کمال زیرکی به گونه ای در هم تنیده طراحی شده که به صورت تک درختی بنماید. نکته جالب اینکه برای رؤیت بهتر این درخت، طراح دستگیره پله شماره ۲ را بریده و اتصال آن را بادستگیره پله شماره ۶ از بین برده است. درون روزنه شماره ۱ علاوه بر درخت، خورشیدی نیز می‌درخشد. فاصله درخت با خورشید بسیار کم است، و تارک آن به خورشید متمایل شده است؛ گویی "آفتاب" پاداش آن وحدتی است که در پیوند مبارک دو درخت می بینیم. خورشید یاد شده تنها خورشیدی است که در تابلو عیان است، ولی اگر به سایه روشن های طرح، مخصوصاً به سایه اشیاء در روزنه های ۲ و ۳ دقت کنیم متوجه حضور دو منبع نوری دیگر در اثر می شویم؛ خورشیدهای پنهانی که با دو مختصات دیگر تابلو هماهنگ شده اند.

سوم- آدم‌ها

با شماره گذاری بر آدم ها معلوم می شود که شانزده آدم در تابلو وجود دارد. تأمل در وضعیت آنها نکات زیر را آشکار می‌سازد:

تصویر ۵- جزئیات تابلو : درخت و روزنهٔ شمارهٔ ۱، دستگیرهٔ بریده شده.



تصویر ۶- جزئیات تابلو : آدم های شمارهٔ ۸ و ۹.

تصویر ۷- جزئیات تابلو : روزنهٔ شمارهٔ ۲ و آدم هایش .

تصویر ۸- جزئیات تابلو : روزنهٔ شمارهٔ ۳ و آدم هایش.

تصویر ۹- جزئیات تابلو : وضعیت دست و سر آدم شمارهٔ ۵.

- آدم ها تقریباً به تعداد مساوی بین سه مختصات طرح تقسیم شده اند. جالبترین نحوه تأثیر این انطباق را می توان در آدم‌های شماره ۸ و ۹ دید که هر دو بر یک پله راه می‌روند در حالیکه محور بدنشان ۹۰ درجه با هم تفاوت دارد (تصویر ۶).
- از جمع شانزده آدم، یازده نفر در "درون" و پنج نفر در "بیرون" بسر می برند. در نتیجه تقریباً دو سوم افراد در "درون" و یک سوم آنها در "بیرون" استقرار یافته اند.
- ساکنان "درون" همه مردند و حاضران در "بیرون" سه نفر زن و دو نفر مرد هستند. با توجه به آنچه آمد تعداد کل مردان تابلو سیزده و تعداد زنان سه نفر است(تفاوت زنها و مردها در لباسشان است).
- از جمع آدم ها، دوازده نفر به صورت منفرد و چهار نفر به صورت دو زوج مشاهده می شوند. آدم های منفرد همه در "درون" و زوج ها همه در "بیرون" اند .در روزنه شماره ۲ دو زن در کنار یکدیگر دیده می شوند (تصویر ۷)، و در روزنه شماره ۳ (تصویر ۸) نیز یک مرد و یک زن در کنار هم اند.زوج اخیر دست در کمر یکدیگر زده و از ما فاصله می‌گیرند.[۶]
- در "درون"، نُه نفر از یازده نفر در حال بالا و پایین رفتن از پله‌ها هستند و تنها دو نفر در یک جا ثابت اند. از این دو، فرد شماره ۶ بر صندلی نشسته و کتاب می خواند و فرد شماره ۱۱ (مستقر در بالای تابلو سمت راست) به نرده حفاظ پاگرد پله تکیه کرده، به جلو خم شده و به پایین نگاه می کند؛ ظاهراً چیزی را نظاره می کند یا منتظر کسی است؛ شاید هم از کسی یا چیزی مواظبت میکند.
- از میان نُه نفر پله نورد، سه نفر چیزی را با خود حمل می کنند. در نتیجه رفت و آمدشان دلیلی دارد. در مورد شش نفر دیگر که چیزی به همراه ندارند تکلیف روشن نیست. از سه نفری که حمل کننده اشیاء اند ،آدم شماره ۲ بطری و لیوان، آدم شماره ۳ ظرفی شبیه به پایه گلدان، و آدم شماره ۴ کیسه ای با خود دارند.
- نیمی از شانزده آدم تابلو به ما پشت کرده اند. باقی نیز اغلب به ناظر تابلو اعتنایی ندارند. درمیان آدم های تابلو وضعیت آدم شماره ۵ (تصویر ۹) نشانه خوبی برای نمایش نیت نقاش است. او دستِ آدم یاد شده را بیش از حد معمول بر روی دستگیره پله به جلو برده است و همزمان سرش را اندکی به جلو خم کرده تا سرِ وی پشت بازویش مخفی شود. در میان آدم های بی اعتنای تابلو، آدم شماره ۱۴ که تمامی صورتش دیده می شود یک استثناء است .
- آدم های تابلو تا آنجا که صورتشان دیده می شود از اجزای صورت بی بهره اند، یعنی فاقد چشم و گوش، بینی و دهان‌اند.

۳- جمع بندی یافته ها

در پی تأمل در ترکیب بندیِ کلی تابلو و دقت در بازیگران صحنه آن، نکته هایی بیان شد که اگر آن ها را با هم بیامیزیم مطالب زیر را استنباط خواهیم کرد :

هاشورهای قوی، سایه روشن های محکم و بالاخره ترکیب خاکستری ها، فضایی جدی و عبوس می سازد. به این خاطر فضای "درون" فضایی غمگین است. صورت های مکرر، خطوط متعامد، حجم‌های دندانه دار، محیطی بیش از اندازه منضبط، نظامی و ریاضی‌گونه به وجود می آورد؛[۷] در حالیکه صورت های مدور روزنه ها تلاش می کنند این عالم را تلطیف کنند و صورتی تاریخی به آن ببخشند. مجموعه پیش رو دارای سه دستگاه مختصات است، چرا که کف و سقف و دیوار دم به دم جای خود را با یکدیگر عوض می کنند، بنابراین سه نقطه دید ناظر وجود دارد. پس این تابلو را می توان از سه جهت تماشا کرد؛ در نتیجه آن را می توان به سه حالت بر دیوار آویخت. به این ترتیب "نسبیت" به ما می گوید که هیچ چیز قطعی نیست و درست و نادرست بستگی به شرایط دارد. در این عالم البته یک اصل مسلم هم وجود دارد، که آن تفاوت اساسی میان "درون" و "بیرون" است. تابلو به صراحت دو دنیا را از هم جدا می کند و بر مرز میان آنها تأکید می کند. "درون"دنیای نظم خشک، جبر، وهم و تاریکی است و "بیرون" عالمِ نور، شادی و امید. اگر این سخن را بپذیریم آنگاه اشیاء و موجوداتی که در مرز این دو قرار می گیرند شایسته توجه و دقت کامل می شوند.

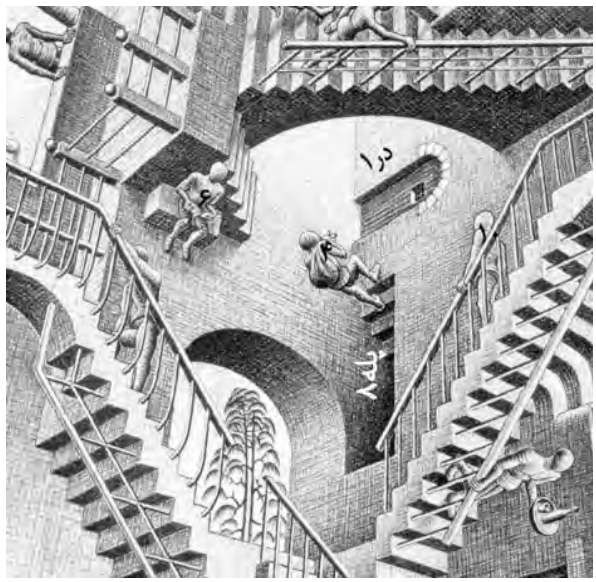
از تأمل در تابلو معلوم شد که با سه دسته موضوع طرف هستیم: "پله ها"، "درها و روزنه ها"، و بالاخره "آدم ها". در پس روزنه ها نیز "درخت ها"، "گلدان ها" و "خورشید" را یافتیم. با این اوصاف مجموع بازیگرانِ صحنه به"هفت دسته"می رسد. با شمارش تعداد هر کدام از این دسته ها به اعدادی رسیدیم؛ پله ها هشت، درها سه، روزنه ها سه، درخت ها سه، گلدان ها دو، خورشید یک، و بالاخره آدم ها شانزده بودند. در شمارشی دیگر پله ها را یازده عدد دانستیم، از آن رو که پله‌های دورویه رامی توان دو پله به حساب آورد. البته پله های اصلی تابلو سه تاست؛ همان هایی که مثلث مرکزی اثر را می سازند. درها و روزنه ها نیزسه تا بودند و این سه گانه ها نیز مثلث هایی را تشکیل داده‌اند. خورشیدظاهر در تابلو یکی است ولی پی بردیم که دو خورشید پنهان دیگر نیز وجود دارند که هر کدام به یک دستگاهِ مختصاتی مربوط اند و آنها هم احتمالاً مثلثی دیگر را تشکیل داده اند. در دنیای سه گانه ها و مثلث بندی ها، آدم ها که شانزده نفر و گلدان ها که دو عددند ساز مخالف می نوازند.

شانزده آدم تابلو از"سیزده مرد" و "سه زن" تشکیل شده است؛ اعدادی که معانی ای را با خود دارند. این مجموعه تقریباً به طور مساوی مختصات سه گانه تابلو را پذیرفته اند و مطیعِ امر نقاش شده‌اند. اکثر آدم ها، یعنی یازده نفر از آنها، عددی که ما را به یاد تعداد پله ها می اندازد، در فضای خشک و عبوس و غمزده "درون"، و اقلشان، یعنی پنج نفر در "بیرون" استقرار دارند. یازده نفری که برشمردیم همه مردند؛ و پنج نفری که ذکر کردیم از سه زن و دو مرد تشکیل شده‌اند. گویی "درون" لایق مردان است و "بیرون" برازنده زنان. مشاهده آدم‌های موجود در "درون" به صورت منفرد، فضای تابلو را فضای آدم‌های نامرتبط با هم، غیر اجتماعی و غیر عاطفی جلوه می‌دهد. بیاد بیاوریم آدم های شمارهٔ ۸ و ۹ را که وقتی در کنار هم قرار داشتند نیز از هم فاصله گرفته بودند. این کیفیت مخصوصاً در تضاد با وضعیتی که آدم ها در "بیرون" دارند به خوبی نمایان است. گویی هنگامی که محیط دلپذیر و شرایط انسانی می شود گفتگو و پیوند بین انسان ها هم اتفاق می افتد؛ یا به بیان معکوس، اگر انسان ها به گفتگو و مؤانست با هم روی آورند محیط هم با آن ها هماواز می شود و دنیای صلح و صفا پدید می‌آید. اهمیتِ پیوندبین موجودات برای نقاش وقتی به خوبی فهمیده می شود که به درخت روزنه شماره ۱ توجه می کنیم؛ جایی که با زیرکی تمام دو درخت به صورت تک درختی نشان داده شده اند.

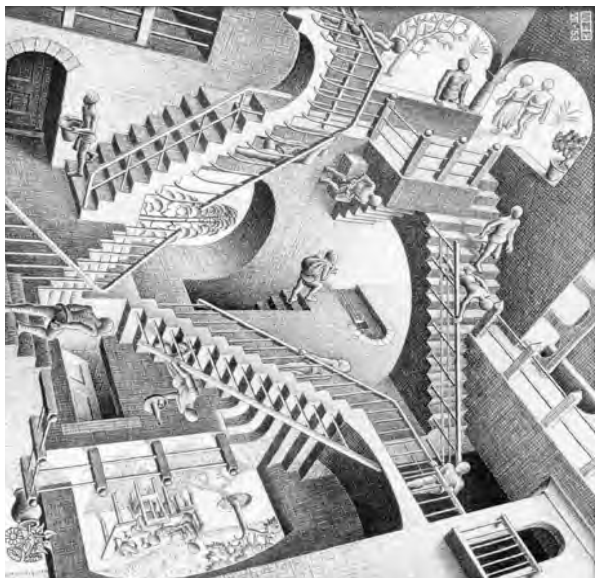
از حرکت و تردد اکثر آدم ها در "درون"، در حالیکه اغلبشان بدون دلیل روشنی به این کار مبادرت می کنند و فقط سه نفرشان با خود دلیلی دارند، این حس در مخاطب به وجود می آید که گویی دنیای ماشینیِ پله ها پدید آمده تا آدم ها به کاری عبث گمارده شوند و بدون آنکه خود بخواهند محکوم به بالا و پایین رفتن از پله شوند. آدم های ماشینی که اغلبشان فقط به جلوی خود نگاه می کنند، معمولاً به ما پشت کرده یا با ترفندهای نقاش با ما رو در رو نمی شوند؛ تمهیداتی که کمک می کند ارتباط عاطفی میان آنها و ناظران به حداقل برسد. آدم‌ها نه چشم و گوش دارند و نه بینی و دهان. با این اتفاق نه می بینند و می شنوند، نه نفس می کشند و استشمام می کنند، نه می خورند و می آشامند، و نه سخن می گویند. به این ترتیب آدم ها ظاهراً نه چیزی را از بیرون وجود خود دریافت می‌کنند و نه چیزی را ازدرون خود عرضه می دارند. چرا که چون اجزای چهره موجودی حذف می‌گردد، معلوم نمی شود که حال درون آن موجود چه گونه است؛ متعجب است یا آرام، غمگین است یا خوشحال؟اینها چهره ای ندارند که بدانیم از کارشان راضی اند یا ناراضی. با این تمهیدات آدمک هایی به وجود آمده اند که گویی درحال انجام دستورات مافوق هستند و به این وسیله فضای وهم انگیز "نسبیت" تکمیل شده است.[۸]

٤- در جستجوی شخصیت های اصلی

در میان آدم های ماشینی تابلو آدم شماره ۴ شایسته توجه بیشتری است. او در تصویر شماره ۱۰ کیسه ای بر دوش دارد که محتویاتش آشکار نیست؛ از پلهٔ شمارهٔ ۸ بالا می آید که فقط چند کف پله آن را مشاهده می کنیم. باقی پله در سیاهی حفره ای که به سطح زیرین منتهی می گردد گم است. آدم شماره ۴ پا بر زمینی می گذارد که برای آدم های شماره ۶ و ۱۰ که نزدیک وی اند حکم دیوار دارد. در مقابل وی، بر روی زمین، درِ شماره ۱ قرار گرفته است. در، با رنگ تیره سنگ چین دور طاقش و آن روزنه کوچک، خود را به وضوح نمایش می دهد. نور زیادی در پیش روی آدم شماره ۴ به چشم می خورد؛ نوری که منبعش مشخص نیست. آیا پنجره ای در انتهای مسیر هست یا راه خروجی به بیرون وجود دارد؟ نورِ موجود سبب شده است که هم درِ شماره ۱، هم آدم شماره ۴ و هم محدوده ای که این ها در آن واقع شده اند بهتر به چشم بیاید. فاصله آدم شماره ۴ با در اندک است. برای گذر از بالای در



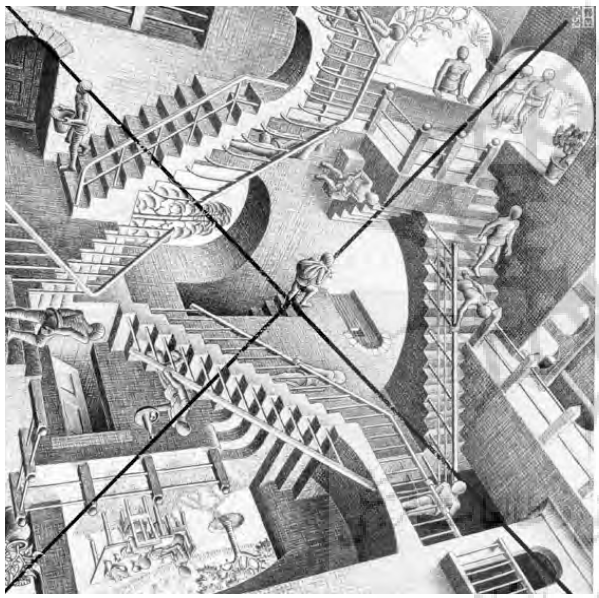
تصویر ۱۰- جزئیات تابلو : نگاهی دوباره به آدم شمارهٔ ۴.



تصویر ۱۱- جزئیات تابلو : وضعیت آدم شمارهٔ ۴ پس از چرخش تابلو .

او باید تقریباً نود درجه به سمت راست بگردد ؛ در حالیکه وضعیت بدنش، حالت پاها و سرش به نظر می آورد که او مستقیم به جلو خواهد رفت. ممکن است وجود نور مقابل، که البته نمی دانیم وی بدون چشم چگونه آن را ادراک می کند ، دلیل حرکت مستقیم او باشد و سبب شود که غفلتاً پا بر روی در بگذارد ؛ و اگر در بسته نباشد ، یا بسته باشد ولی سنگینی وزن آدم شماره ۴ و باری را که بر دوش دارد تحمل نکند در این صورت او به زیرِ در سقوط خواهد کرد. شکل ظاهری در، مخصوصاً پنجره کوچکی که بر آن تعبیه شده است، که در را به مدخل سلول زندانی شبیه می کند از عواملی اند که داستان پردازی ما را بیشتر دامن می زند. آیا سقوط به همان جایی رخ می دهد که آدم شماره ۴ لحظاتی پیش آن را ترک کرده و از پله‌ها بالا آمده است؟[۹] اگر جواب مثبت باشد در این صورت باید مسیر قبلی را دوباره طی کند ، از پله ها بالا بیاید و باز هم به دلیل نزدیک بودن فاصله درِ شماره ۱ با پله شماره ۸ و وجود نوری که پیش روست که محتملاً خروج از "درون" را نوید می دهد دوباره بر روی در ، یا چاله ای که با باز شدن در به وجود آمده است، برود و دوباره در فضای تاریک زیرین سقوط کند ؛ چرا که فقدان چشم و گوش و دهان و غیره می تواند مترادف با فقدان عقل و کسب دانش از تجربه های پیشین باشد ؛ و واقعه می تواند پی در پی تکرار شود ، در این صورت آدم شماره ۴ موجودی است که تلاش زیادی می‌کند و زحمت زیادی می کشد در حالیکه غیر از رنج چیزی به دست نمی آورد. او نماینده کسانی می شود که در جبر می زیند ، در دُورِ باطل می افتند و در پوچی زندگی می‌گذرانند.[۱۰] آدم شماره ۴ ما را به یاد "سیزیفوس" اسطوره یونانی، نماد دور باطل، می اندازد .[۱۱]

حوادثی را که برای آدم شماره ۴ احتمال می دادیم با لحنی مطمئن و دراماتیک، با آب و تاب فراوان بیان کردیم. به این ترتیب، تصویر ثابت "نسبیت" تبدیل به تصویری متحرک گردید ، که بر طبق آن همه اجزای تابلو در حال بالا و پایین رفتن از پله ها می شوند و در حالیکه آدم شماره ۶ ، در بغل گوش آدم شماره۴ ، به مطالعات خود ، بدون وسیله باصره، ادامه می دهد ،آدم شماره ۴ در دوری باطل، در دامی که نقاش گسترده سقوط می کند و از کرده خود پند نمی گیرد. زیر بنای



تصویر ۱۲- آدم شمارهٔ ۴ در محل اقطار تابلو .

تصوراتی که بیان شد به محل او در ترکیب بندی کلی تابلو مربوط می‌شود. برای ادراک بهتر مطلب تصویر ۱۰ را به پهلوی راست خود می خوابانیم تا تصویر ۱۱ را ببینیم. در وضعیت جدید ، مثلثِ ساخته شده از پله های ۱ و ۲ و ۳ بهتر ادراک می گردد و نقشِ وحدت دهنده آن در طرح آشکارتر می‌شود. به همین ترتیب اهمیت نوری را که منبعش مشخص نیست بهتر می فهمیم؛ و از همه مهمتر درِ ترسناک شماره ۱ را کاملاً بر کف زمین می بینیم. در فضای واضح تری که پدید آمده است مکان بسیار مهم آدم شماره ۴ در ترکیب بندی اثر آشکار می‌شود و او "مرکز"تابلو را از آنِ خود می سازد. گویی همه اجزا، پله‌ها، درها و روزنه ها، درخت ها و خورشید ، و آدم های دیگر، در "درون" و حتی در "بیرون" خلق شده اند تا قهرمان ما در پیمودن دور باطل نقش کلیدی خود را ایفا کند. در حقیقت، آدم شماره ۴ نقطه پرگار نقاش در نقشِ عجیبی است که پیش روی ما قرار داده است. برای

اطمینان بیشتر ازنتایجی که بیان شد خوب است تابلو را به صورت کامل ببینیم،اقطار تابلو را رسم کنیم و مکان آدم شماره ۴ را نسبت به محل تقاطع اقطار بسنجیم (تصویر ۱۲).

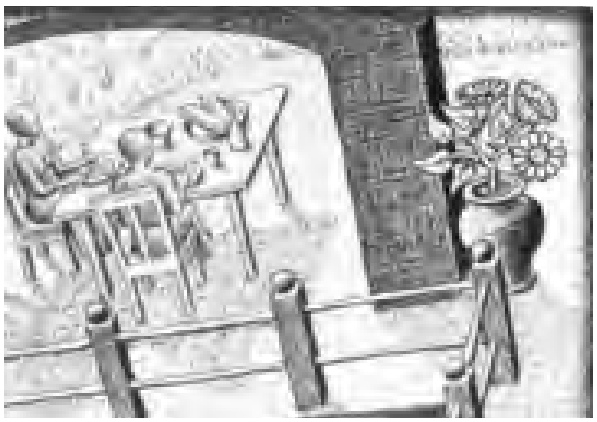
در وضعیت جدیدی که تابلو به خود گرفته است (چرخش نود درجه ای به سمت راست) آدم شماره ۱۴ بیش از گذشته خود را نشان می‌دهد. او در "بیرون" مستقر است و به دیواری کوتاه، مرز بین "بیرون" و "درون"، تکیه دارد و برای این کار از دو دست خود استفاده کرده است (تصویر ۱۳). نقاش دست های قرار گرفته بر سطح دیوارک را به وضوح کامل کشیده است و با این ترسیم مطمئنمان می‌کند که آدم یاد شده از پشت به دیوارک تکیه نکرده است (تمهیدات یاد شده به واسطه آن است که آدم های تابلو چهره ندارند تا از این طریق پشت و رویشان به خوبی فهمیده شود). پس آدم شماره ۱۴ متوجه"درون" است. دقت در وضعیت چهار فرد دیگری که در محیط بیرونی مستقر هستند ، که دو نفرشان بر سر سفره نعمتی نشسته و ظاهراً پذیرایی هم می‌شوند ، و دو فرد دیگری که دست در کمر یکدیگر زده و کام خود از زندگی را گرفته اند ،

تصویر ۱۳- جزئیات تابلو : آدم های شمارهٔ ۱۴، ۱۵ و ۱۶.

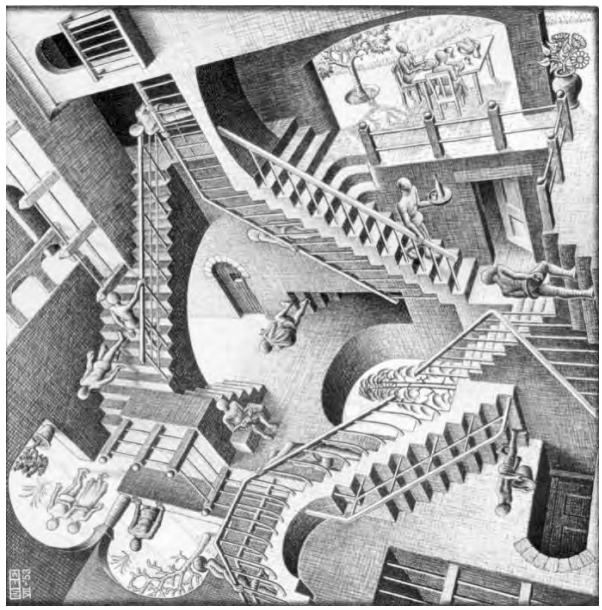
شخصیت آدم شماره ۱۴ را بهتر نمایان می کنند. او در مرز بین درون و بیرون ایستاده است؛ هم از "بیرون" خبر دارد و هم از "درون". آیا آدم شماره ۱۴ نگران است؟ آیا مایل است چیزی را بگوید یا به واسطه‌بی بهره بودن از دهان به نوعی خواسته خود را اظهار کند ؟ توجه کنیم که او تنها موجودی است که تقریباً تمام صورتش را نشانمان می‌دهد (اگر چشم می داشت ممکن بود بگوئیم که نگاهمان هم می کند). آیا او موجودی عاطفی و نگران است؟ نگران از زندگی آنها که در دام"درون" از پله ها بالا و پایین می روند ؛ نگران آنکه با درد و رنج از سیاهچالی بالا می آید و بار دیگر معصومانه در همان سیاهچال سقوط می کند و قصه اش تکرار می شود ؟ نگران فضای خاکستری و عبوسی که در آن زندگی بیش از اندازه منضبط و ریاضی وار رخ می دهد : فضای تکرارهای ملال آور ، آدم های غیرعاطفی که از ما روی می پوشانند ؟ آیا آدم شماره ۴ برای مشکلات پدید آمده خود را مسئول می داند یا برای حل آن ها در پی چاره ای است؟شاید هم نگران نیست و از شرایط موجود راضی است.

به نظر می رسد یک بار دیگر در دام تصورات و خیالپردازی ها افتاده ایم. برای فرار از این اتهام و اثبات حقانیت موضوع می توانیم تابلو را بر قطر آن قرار دهیم (تصویر ۱۴). در شرایط جدید ، آدم شماره ۴ کماکانقلب تابلو را در اختیار دارد ؛ و آدم شماره ۱۴ مستقر در روزنه پر اهمیتی که زوج متحد و کامیاب را در خود دارد ،در رأس اثر قرار دارد .به قطر عمودی تابلو دقت کنیم. این خط از کنار آدم شماره ۱۴ آغاز شده و از آدم شماره ۴ گذر می کند و در رأس دیگر تابلو به گلدان مجاور روزنه شماره ۲ می رسد. خوب است به اندازه گلدان توجه کنیم و مخصوصاً اندازه گلدان را با پایه قوس کمانی کنار آن بسنجیم تا اندازه غیر عادی گلدان مشخص شود. این ترسیم خارج از مقیاس (تصویر ۱۵) را در اثری مشاهده می کنیم که تمامی اجزایش در قالب مقیاس های بسیار دقیق ترسیم شده اند .قدرت کم نظیر طراحی "اشر" ، چیزی که در تمامی آثارش به خوبی مشاهده می‌گردد ، امکان هرگونه خطای ناشی از بی دقتی را از ذهن میزداید . غیر از ظرف گلدان، اندازه گل های گلدان نیز خارج از مقیاس اند . کافی است اندازه گل ها را با سر آدم‌ها مقایسه کنیم.دقت در گل ها ما را متوجه تعدادشان می کند که سه تاست. به این ترتیب بازی اعداد در عالم سه‌گانه های نقاش به تعداد گل های گلدان هم کشانده می شود .اهمیت گلدان، با شکل و شمایلی که یکی از نقاشی های ونسان ون گوگ (نقاش هموطن اشر)را تداعی می‌کند [۱۲] و فضای تابلو را مرموزتر جلوه می‌دهد ،هنگامی بهتر فهمیده می شود که تابلو را به پهلوی چپ خود بخوابانیم و ببینیم که در این وضعیت گلدان یادشده بیش از هر چیز دیگری خود را می نمایاند (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۴- چرخش تابلو و قرار گرفتن محور عمودی تابلو بر قطر آن.



تصویر ۱۵- جزئیات تابلو : گلدان گل و مقایسهٔ اندازهٔ آن با سایر اجزاء تابلو .



تصویر ۱۶- تصویر تابلو پس از چرخش به سمت چپ.

به نظر می رسد که طراح بر "تعداد " همه بازیگران صحنه خود، حتی تعداد گل های گلدان ها کاملاً وقوف دارد. اگر چنین است و در همه جا، در تعداد پله های اصلی، درها، روزنه ها و حیاط ها، درخت ها، خورشیدها و آدم های عاطفی (زن ها)، با سه گانه ها روبرو هستیم پس چرا نقاش تعداد گلدان ها را دو اختیار کرده است؟ آیا آدم شماره ۱۴ که قرینه گلدانِ موضوع بحث ماست قرار است این کمبود را برطرف کند؟

آیا آدمی جانشین گلدانی شده یا گلدانی به صورت آدمی درآمده است؟ آیا به واسطه اینکه دو گلدان در مرز بین "درون" و "بیرون" نشسته اند ،مکانی که می دانیم بسیار اهمیت دارد، آدم شماره ۱۴ نیز بر دیوارک روزنه دو قسمتی تکیه کرده است؟ آیا این آدم گلی است که گلدان خود را ترک کرده و صورت انسانی یافته است؟ توجه کنیم که درست در انتهای پله ای که آدم یادشده بر پاگرد بالای آن ایستاده،آدم شماره ۳ در حال پائین آمدن و ترک پله است. او ظرفی در دست دارد که مشابه گلدانی است که در نزدیکی آدم شماره ۱۴ و مرز بین "درون" و "بیرون" قرار گرفته است.[۱۳]

یکی انگاشتن گُل با آدم شماره ۱۴ ما را متوجه این نکته مهم می کند که در "نسبیت" حقیقتاً تفاوتی ماهوی میان آدم ها با باقی اجزای صحنه نیست. اگر آدم ها در داخل مجموعه حرکت می کنند و جابه جا می شوند و از این جهت زنده به نظر می رسند، به همین صورت روزنه ها و درختانی که همانند آدم ها به هم پیوند می خورند و یکی می شوند، درهایی که دام می گسترند، نرده پله هایی که قطع می شوند تا موجودی را بهتر به ما نشان دهند همه زنده و هوشیار جلوه می‌کنند؛ و شاید گاهی هوشیارتر و فهیم تر از آدم ها بنمایند. در چنین شرایطی باید در تقسیم بندی اولیه خود که همه چیز غیر از آدم ها را "زمینه" تابلو انگاشتیم و آدم‌ها را "نقش" بر این زمینه دانستیم، قدری تردید کنیم. در "نسبیت" نقش و زمینه در هم تنیده و با هم یکی شده‌اند.[۱۴]

نتیجه

"نسبیت"، سه عالم متفاوت، در سه جای مختلف، با سه پرسپکتیو، با سه دسته آدم، پله، در، روزنه و ... را عرضه می دارد. گویی از این سه عالم عکس هایی تهیه شده و سپس در تصویری واحد برهم انطباق یافته است، تا اثری بی زمان و مکان خلق شود؛ دنیایی که مرموز و پراز توهم است و جبر و دور باطل را درخود دارد؛ عالمی که درآن هرچه پیشتر برویم نکات تازه تری را کشف می کنیم.مشاهده کردیم "نسبیت" برخلاف آثار متعارف فقط به یک وضعیت بر دیوار نصب نمی شود، بلکه می توان آن را بر اضلاع چپ و راست و حتی برقطرش قرارداد و مطالب جدیدی را از تابلو دریافت کرد؛ پس هیچ چیز ثابتی وجود ندارد و همه چیز نسبی است.

در "نسبیت" می توان بسیاری از ویژگی ها و نیت های ام.سی.اشر را دریافت؛ می توان قدرت حیرت انگیز او در فن طراحی را مشاهده کرد؛ یا شیفتگی او را در پرداختن به جزئیات. همچنین توجه او به اعداد و هندسه را.او خود بررسی آثارش از دید ریاضی را کاملاً میسر و منطقی می دانست (Bool, 1992,7). در "نسبیت" همچون بسیاری از دیگر آثار دوران پختگی اشر می توان فضای رمزآمیز، دنیای ابهام و تردید را یافت؛ فضاهایی که به تعبیر ال.توبر، تصویری از مشخصه ای مهم از زمان ماست و اشر آن را به تکاندهنده ترین صورت هنری عرضه میدارد (Teuber, 1974, 2). فضای سرد و بی عاطفه "نسبیت" نقاش آن را، آنچنان که لوخر (از مهم ترین شارحان آثار اشر) می گوید، به سان یک مقدر کننده و سرنوشت سازنده بی عاطفه و تالم ناپذیر جلوه می دهد که می‌گذارد سرنوشت مسیر خود را طی کند؛ و در این اظهار نظر به گفته‌ای از خود نقاش درباره یکی از آثارش، "سرنوشت ازلی"، اشاره دارد؛ آنجا که برای خود راه و چاره ای نمیبیند جز آنکه بکوشد و بگذارد تا فاجعه به وضعی روشن و مشخص به سرانجام خود منجر گردد (47 ,Locher, 1988).

علاوه بر آنچه آمد خصلت بسیار مهم دیگری نیز در "نسبیت" وجود دارد که ردپای آن را در آثار دیگر اشر نیز می توان یافت؛ خصلت قابل تفسیر بودن اثر؛ یا بهتر بگوییم، دعوت مخاطب برای ورود به درون اثر و کشف معانی آن. کسانی که از نمایشگاه های آثار اشر بازدید می کنند گذشته از آن که تحت تأثیر آثار او قرار می گیرند، از این مطلب متعجب می شوند که حاضران دربرابر آثار او سکوت نمی کنند بلکه درباره آنها باهم به بحث و گفتگو می پردازند؛ و این از آن بابت است که اشر دنیایی قابل شرح و تبیین خلق می کند. اشر معتقد بود که کار هنرمند انتقال مقاصد و نیاتش به دیگران است، به گونه ای که این مقصود خدشه دار نشود (Locher,1988, 50, 71).

مخاطبان آثار اشر درباره اثر او سکوت نمی کنند، به واسطه آن که این آثار "قصّه" می گویند؛ و در دورانی قصّه می گویند که قصّه گفتن چندان هم مورد توجه نبود. نمادهای هنر مدرن، کسانی چون "پاپلو پیکاسو"[۱۵]، "جکسون پالاک"[۱۶] و "پیت موندریان"[۱۷] هستند که در آثار آنها اجتناب از

قصه گویی به خوبی به چشم می خورد. واژه هنر آبستره، به معنای هنر تجریدی، بیش از هر چیز به همین تجرید از قصه و داستان مربوط می شود، و نه استفاده کردن از صورت ها یی که ما به ازاء طبیعی نداشته باشند. در عین حال اثر "اشر" با آثار قصه گوی متعارف، آثار هنرمندانی چون "رافائل"[۱۸]، "رامبراند"[۱۹] و "دلاکروا"[۲۰] نیز متفاوت است؛ از آن جا که دارای تعدد زمین وآسمان و تعدد دستگاه ها مختصات، و فضایی غیرعادی و وهم انگیز است. اما فضای وهم انگیز "نسبیت" با فضایی که در آثار هنرمندان "سورئالیست"، هنرمندانی چون سالوادور دالی[۲۱]، رنه ماگریت[۲۲] و جورجودو کی ریکو[۲۳] مشاهده می کنیم هم متفاوت است؛ چراکه در طرح هنرمندان اخیرالذکر در اغلب اوقات آنچه تابلو بیان می دارد در لحظات اولیه ادراک می گردد؛ حال آنکه "نسبیت" ما را به دنبال خود می‌کشد تا در آن جستجو کنیم، بگردیم و چون یافتیم از نو آغاز کنیم. گویی هنرمند در تمامی این لحظات متوجه حالات ما جستجو کنندگان است و با اشتیاق به وقایعی که بر ما می گذرد می نگرد. از این جهت به آدم شماره ۱۴ شباهت دارد؛ کسی که شاید پیش از دقت در وقایع درون تابلو و نگرانی از وضعیت آدم های آن، متوجه نگاه کاوشگر ماست و یافته های ما را پی گیری می کند؛ یافته ها درباره قصه‌ای که او خود خلق کرده است.

"نسبیت" و دیگر آثار اشر از عالمی سخن می گویند که از دنیای مدرن فاصله دارد. شاید به همین خاطر است که اشر در جامعه هنرمندان دوران مدرن در حاشیه قرار گرفته است؛ و همیشه درباره این که کار او اثری هنری به حساب می آید یا نه، شک و تردیدهایی به گوش می رسد. و جالب اینکه در جامعه عالمان و دانشمندان، و از آن مهم تر در جامعه مردم کوچه و بازار این آثار به گرمی مورد استقبال قرار می گیرد و شعف می آفرینند.

پی‌نوشت‌ها

۱ مائوریتس کورنلیس اشر (Maurits Cornelis Escher) متولد ژوئیه ۱۸۹۸ و متوفی در مارس ۱۹۷۲ میلادی، هنرمند برجسته و گرافیست مشهور هلندی، به واسطه کنده کاری ها و لیتوگرافی هایش که دنیای عجیبی را عرضه می دارند شهرت جهانی دارد و آثارش کیفیتی متفاوت با تمامی آثار دوران مدرن، حتی با آثار هنرمندان سورئالیست- دالی، مارگریت و مانند آنها- دارد. اشر در لیووارد‌ن (Leeuwarden) هلند زاده شد و کوچکترین فرزند یک مهندس راه و ساختمان بود. اشر در کودکی ناخوش احوال بود بنابراین در هفت سالگی به مدرسه ای خاص سپرده شد. در کلاس دوم مردود شد و در دوران کودکی تا سن سیزده سالگی در زمینه نجاری و موسیقی تعلیم گرفت. او در سال ۱۹۱۹ به مدرسه معماری و هنرهای تزئینی در هارلم مشغول به تحصیل شد. مدت کوتاهی درس معماری خواند و سپس به رشته هنرهای تزئینی روی آورد. اشر در سال ۱۹۲۲ به ایتالیا سفر کرد. از محیط های روستایی ایتالیا بسیار تأثیر پذیرفت. در ایتالیا ازدواج کرد و تا سال ۱۹۳۵ در این کشور اقامت نمود، پس از آن دوره ای را در بلژیک گذراند. سپس از ۱۹۴۱ تا ۱۹۷۰ در هلند زیست و اکثر آثار برجسته اش به همین دوره آخر مربوط می شود. اشر هنرمند پرکار، در سال ۱۹۷۲ پس از یک زندگی درخشان و خلق مجموعه ای عظیم از آثار بی نظیر که در تاریخ فرهنگ جهانی ثبت شده است در سن ۷۳ سالگی با زندگی وداع کرد. برای آشنایی دقیق با زندگی وی رجوع کنید به: Bool,F.H. etal(1992) , M.C.Escher: His Life and Complete Graphic Work, pp.15-134.

۲ اشر مجموعه تابلویی با نام "نسبیت ها" (Relativities) دارد که تابلوی موضوع بحث، "نسبیت"، یکی از آن هاست. به طور کلی اشر تابلوهای خود را به نُه دسته به شرح زیر تقسیم می کند :

دسته اول : تقسیم بندی سطوح (Regular division of a plane)
دسته دوم : فضاهای نامتناهی (Unlimited spaces)
دسته سوم : حلقه ها و مارپیچ ها (Spatial rings and spirals)
دسته چهارم : تصویر در آینه (Mirror images)
دسته پنجم : وارونگی (Inversion)
دسته ششم : چند وجهی ها (Polyhedrons)
دسته هفتم : نسبیت ها (Relativities)
دسته هشتم : تعارض میان سطح و حجم (Conflict flat-spatial)
دسته نهم : ساختمان‌های ناممکن (Impossible buildings)

پنج تابلویی که در دسته هفتم (نسبیت ها) قرار می گیرند عبارتند از :
- دنیای دیگر (Another world)
- بالا و پائین (High and low)
- در خود پیچیدن (Curl-up)
- خانه پله ها (House of stairs)
- نسبیت (Relativity)

دنیای دیگر

در خود پیچیدن

خانهٔ پله ها

بالا و پائین

البته بعضی از تابلوهای دیگر اشر نیز واجد خصوصیاتی اند که می توانند در کنار پنج تابلوی دسته هفتم قرار گیرند. این آثار عبارتند از :
- کلاه فرنگی (Belvedere)
- عروج و نزول (Ascending and descending)
- آبشار (Water fall)

کلاه فرنگی

آبشار

عروج و نزول

برای آشنایی بیشتر رجوع کنید به: Escher,M.C.(2006) M.C.Escher: The Graphic Work, pp.8-76.

۳ پس از سفر به الحمرا "اشر" شیفته نقش پردازی و نحوه خرد کردن منظم سطوح در این هنر شد. او می‌گوید: "این کار برای من بسیار جذاب است، یک دیوانگی کامل که من به آن معتاد شده ام و خود را به سختی از آن جدا می کنم." اشر بعداً نقشمایه های آثار الحمرا را تبدیل به پرندگان، شیرها و وزنه برداران کرد. برای مطالعه بیشتر در مورد اشر و ارتباط او با الحمرا رجوع کنید به :
Schattschneider, Doris and Emmer, Michele(Eds.) (2005), M.E.Escher's Legacy : A Centennial Celeberation, Springer, 2005, pp.100-112.

۴ اشر می گوید: "شما واقعاً مطمئن هستید که یک زمین نمی تواند یک سقف هم باشد؟"

۵ اشر می گوید: "من سالهای زیادی را در غفلت گذراندم... تا اینکه زمانی بنظرم آمد در چشم من جهان طور دیگری است... من مواد مخدر مصرف نمی‌کنم ... رویاهای من به اندازه کافی ترسناک اند! من در دنیای مرموز قدم می زنم. قرار است توهم در کار باشد."

میثاق وحدت

۶ موضوع وحدت مرد و زن را می توان در اثر بسیار معروف اشر با نام میثاق وحدت (Bond of union) مشاهده کرد. شکل چهره ها، حالت چشمان مرد و زن، ترکیب شدن دو موجود روحانی، دو رکن جهان، با آسمان ها نشان از اهمیتی است که "اشر" برای این پیوند قائل است.

۷ اشر در یادداشت هایش از شیفتگی اش به ریاضیات سخن می گوید. از نظر او همه چیز در زیر سلطه منطق و قوانین ریاضی قرار دارد.
رجوع کنید به بخش: The Vision Of a Mathematician از: Bool, F.H. etal(1992), M.C. Escher: His Life and Complete Graphic Work.

۸ طرح های اشر نشان می دهد که او به اجزای صورت انسان تا چه حد توجه دارد. مخصوصاً چشم ها موضوع مهمی است که در طراحی های او قابل توجه است. طراحی های اشر از چشم انسان و آنچه که در چشم انعکاس می یابد بسیار آموزنده است و مارا متوجه می کند که حذف چشم از صورت آدم ها در "نسبیت" تا چه حد عملی خودآگاه بوده است.
برای مشاهده طراحی های اشر از چشم رجوع کنید به: Bool . F.H. etal (1992) . p.61

۹ توجه به آنچه زیر پا و در زیر زمین است موضوعی است که "اشر" به آن توجه جدی دارد. اثر بی نظیر او به نام "چاله آب" (Puddle) مثال خوبی برای این اشتغال ذهنی است.

چالهٔ آب

۱۰ در بسیاری از تابلوهای "اشر" می توان مفهوم "دور" یا "دور باطل" را مشاهده کرد. که از این آثار مهم ترینشان عبارتند از :
- خزندگان (Reptiles)
- دست های تصویرگر (Drawing hands)
- صعود و نزول (Ascending and descending)

خزندگان

دستهای تصویرگر

برای توضیحات بیشتر درباره دور بسته رجوع کنید به: Locher, J.L.(ed.), The World of M.C.Escher, pp.18-19

۱۱ "سیزیفوس" به یک تعبیر، مترادف با خورشید است که هر روز از شرق برمی خیزد و در جانب مغرب فرو می رود. توجه کنیم که در نسبیت نیز آدم شمارهٔ ۴ به واسطه قرار گرفتن در مرکز تابلو به مثابه خورشید در مجموعهٔ شمسی است. برای آشنایی بیشتر بامطالبی که درباره سیزیفوس وجود دارد رجوع کنید به واژه Sisyphus در دائرهٔ المعارف های "بریتانیکا" و "ویکیپدیا".

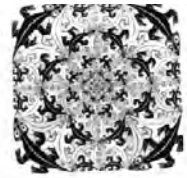
۱۲ نگاه کنید به "گلدانی با سه گل آفتابگردان" (Vase With Three Sunflowers) اثر ونسان ون گوگ. نکته جالب این که عدد سه در نام این تابلو به وضوح آمده است.

گلدانی با سه گل آفتابگردان

۱۳ در آثار اشر تغییر از حالتی به حالت دیگر، از موجودی به موجود دیگر، بسیار مطرح است؛ روز به شب مبدل می شود، آسمان به آب، و ماهی به پرنده. برای مشاهده این تغییر کیفیت نگاه کنید به اثر معروف او: metamorphosis. از سوی دیگر از نظر اشر اشیاء آن چیزی نیستند که به نظر می آیند. قلعه ای در نقاشی او پاره ای از خود را به مهره رخ شطرنج تبدیل می کند؛ یا پرندگان هالهٔ تقدس می پذیرند و ...

۱۴ تلفیق نقش و زمینه را در بسیاری از آثار اشر می توان یافت. در این آثار آنچه که نقش به نظر می آید با نگاهی دیگر به زمینه مبدل می شود و آنچه زمینه انگاشته می شود با چشمی دیگر وظیفه نقش را در طرح ایفا می کند. برای ادراک بهتر مطلب می توان به آثاری چون "اسب سواران" (Horsemen) و "کوچکتر و کوچکتر" (Smaller and Smaller) اشاره نمود. اشر نه فقط نقش و زمینه طرح را در همدیگر گم و پنهان می کند، بلکه آنها را از دل یکدیگر متولد می سازد. یعنی از زمینه نقش می آفریند و از نقش زمینه. به عنوان مثال می توان به آثاری چون "آسمان و آب" (Sky and water) یا "روز و شب" (Day and night) از اشر توجه کرد.

اسب سواران


کوچکتر و کوچکتر

روز و شب

آسمان و آب

۱۵ Pablo Picasso.
۱۶ Jackson Pollock.
۱۷ Piet Mondrian.
۱۸ Raphael.
۱۹ Rembrandt.
۲۰ Delacroix.
۲۱ Salvador Dali.
۲۲ Rene Magritte.
۲۳ de ChiricoGiorgio.

فهرست منابع

Bool,F.H. etal (1992), M.C.Escher: His Life and Complete Graphic Work, Abrams, New York.
Coxeter,H.S.M etal (eds) (1986), M.C.Esher: Art and Science, North-Holland, Amsterdam.(Text Book and CD Rom).
Ernst, Bruno (1994), The Magic Mirror of M.C.Escher, Taschen, Los Angeles.
Escher, M.C.(2006), M.C. Escher :The Graphic Work, Taschen, Los Angeles.
Escher, M.C. etal (1989), Escher on Escher: Exploring the Infinite, Abrams, New York.
Escher, M.C (1972), The World of M.C. Escher, Abrams, New York.
Escher, M.C. (1995), World of M.C. Escher, New American Library, New York.
Escher, M.C. and Locher, J.L. (1984), The Infinite World of M.C. Escher, Abradale/Abrams, New York.
Gleason, Katherine. (2005), Masterpieces in 3-D: M.C. Escher and The Art of Illusion, Barnes & Noble, New York.
Locher, J.L.(ed.)(1988), The world of M.C.Escher, New York, Abrams, New York. *
Locher, J.L. (2000), The Magic of M.C. Escher, Abrams, New York.
Schattschneider, Doris (2004), M.C. Escher: Vision of Symmetry , Abrams, New York.
Schattschneider, Doris and Emmer, Michele (eds.) (2005), M.C. Escher's Legacy: A Centennial Celebration, Springer, Berlin.
Schattschneider, Doris and Walker, (1987), M.C. Escher Kaleido Cycles, Pomegranate Art book, Rohnert park, Ca.
DVD : The Fantastic World of M.C. Escher (1994), Michele Emmer and M.C. Escher Foundation.
Teuber, M. (1974), "Sources of ambiguity in the prints of M.C. Escher", Scientific American,

× این کتاب تحت نام این همه نقش عجب: سرگذشت و آثار اشر (بدون ذکرنام نویسنده) توسط علی اصغر بهرام بیگی ترجمه ودرسال ۱۳۶۳ توسط کارگاه هنر به چاپ رسیده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی