

جستجو در "نسبیت"

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 اثر هنر مدرن در دوران معاصر که "نسبیت"، نسبی بودن هر اصل، واقعیت یا حقیقتی، نام دارد تلاش می‌شود تا با اتکا به خود اثر و دقت در تمامی اجزا و زوایای آن، نیت‌های 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 می‌توان آن را "نقدی درونی"، یا شیوه‌وصف و انکشاف نامید، برای ادراک آثار همه رشته‌های هنری مانند ادبیات، سینما، معماری و دیگر هنرها می‌توان استفاده نمود. روش مؤلفان در تشریح تابلو معلوم می‌کند که افراد عادی (غیر متخصص) نیز می‌توانند پا در این راه بگذارند و با تعمق در آثار هنری به حقیقت آن دست یابند. شیوه‌ای از نقد که می‌تواند 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 یافته‌های مؤلفان را در این مقاله همراهی می‌کنند. 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 تصمیم‌گیری‌های طراح مورد توجه باشد، "فهم درونی" واقعه‌ای که در اثر رخ داده است، حائز اهمیت است.

واژه‌های کلیدی

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

مقدمه

اثر افتاده است نیز کار ساده‌ای 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 خواسته‌های سفارش دهندگان اثر نیز معلوم نیست که در سبک و سیاق و انتخاب‌های 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 می‌تواند نکته‌های بسیاری از علل شکل‌گیری 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 می‌توان استنباط نمود. اگر طراحی یا هر عمل هنرمندانه 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 نمی‌داشتند نمی‌توانستند در طرح خود تصرف کنند و تغییر دهند؛ و به این ترتیب اصلاح طرح که ذاتی عمل هنرمندانه است نیز اتفاق نمی‌افتاد.

با اتکا به شیوه نقد درونی، نقد اثر به وسیله خود اثر، مؤلفان مقاله حاضر زمان قابل توجهی را به دقت در تابلو اختصاص دادند، و پس از درک نکات اصلی اثر بود که به تماشای دیگر آثار "اشر" پرداختند؛ و بعد از آن اجازه ورود به گفته‌های "اشر" را به خود دادند. از تأمل در "نسبیت" و سایر آثار یاد شده کاملاً مشخص می‌شود که نقاش نیت‌ها در پس پرده داشته است.



تصویر ۲- چهره جی.ای. اشر (پدر هنرمند)،
۱۹۵۳ میلادی.

ماخذ: (M.C. Escher: The Graphic Work)

مقاله حاضر به جستجو در اثر برجسته ای از "ام. سی. اشر" M.C. Escher، نقاش معاصر هلندی^۱ (تصویر ۱) با عنوان "نسبیت" (Relativity) اختصاص دارد، و تلاش می‌کند با شیوه‌ای که می‌توان آن را "نقد درونی" نامید، اثر یاد شده را تجزیه و تحلیل کند و به مخاطبان بنمایاند، تا آنچه "نسبیت" می‌گوید (همه چیز نسبی است) قابل فهم شود. مؤلفان این مقاله معتقداند که نقد اثر هنری وسیله‌ای 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 می‌برند. بی‌راه نیست اگر بگوییم که چنین نقدی می‌تواند برای خود خالق اثر نیز سودمند باشد. البته هنگامی که حقیقت اثری آشکار می‌شود نقاط قوت و ضعف آن نیز ظاهر می‌گردد و انسجام و وحدت اثر یا تفرقه و تناقض‌های درونی آن نیز ادراک می‌گردد و با این آگاهی است که تحسین یا تقبیح اثر نیز میسر می‌شود.

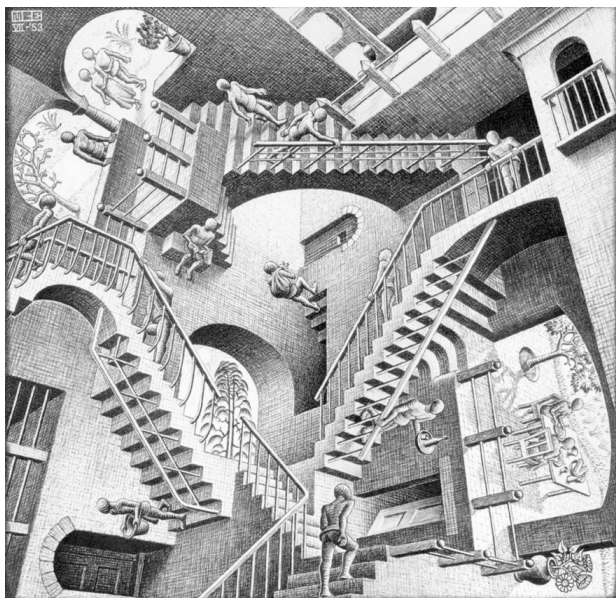
برای نقد آثار هنری شیوه‌های گوناگونی بیان شده است، اما اگر از افق بلندتری به این شیوه‌ها بنگریم می‌توانیم آنها را در دو دسته کلی "نقد بیرونی" و "نقد درونی" جای دهیم. "نقد بیرونی" حاصل اندیشه‌ای است که اثر هنری را معلول "شرایط" می‌داند، و شرایط یعنی مختصاتی که اثر هنری در آن متولد شده است؛ وضعیت اقتصادی یا اجتماعی یا سیاسی زمانه هنرمند، جایگاه هنرمندان در جامعه، شرایط روحی هنرمند در هنگام خلق اثر، خواسته‌های 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 می‌دانند با اشراف کلی به شرایطی که هنرمند در آن به سر 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



تصویر ۱- چهره ام. سی. اشر، طراحی توسط
خود هنرمند، ۱۹۴۳ میلادی.

ماخذ: (The World of M.C. Escher)



تصویر ۳- "نسبیت"، اثر ام. سی. اشتر.
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 (تصویر ۴). 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 میانی طرح را می سازند و به آن وحدت می بخشند. از این سه، شماره های ۱ و ۲ پله های دوطرفه اند. یعنی سطح زیرین آنها (نسبت به نقطه دید ناظران تابلو) دندانان ای شده است، تا در زیر پله ها نیز پله ای به وجود آید. پله شماره ۳ هم که از این ویژگی برخوردار نیست پله ای دوشاخه است؛ یعنی از جایی در بالای تابلو آغاز می شود ولی به دو مکان مختلف ختم می گردد (در شمارش پله ها، چنانچه پله های ۱، ۲ و ۵ دوطرفه را دو پله حساب کنیم، تعداد پله ها به یازده می رسد). پله ها واجد حفاظ های میله ای و دستگیره های نه چندان قطورند. انتخاب اجزای ظریف کمک می کند تا تصاویر پشت

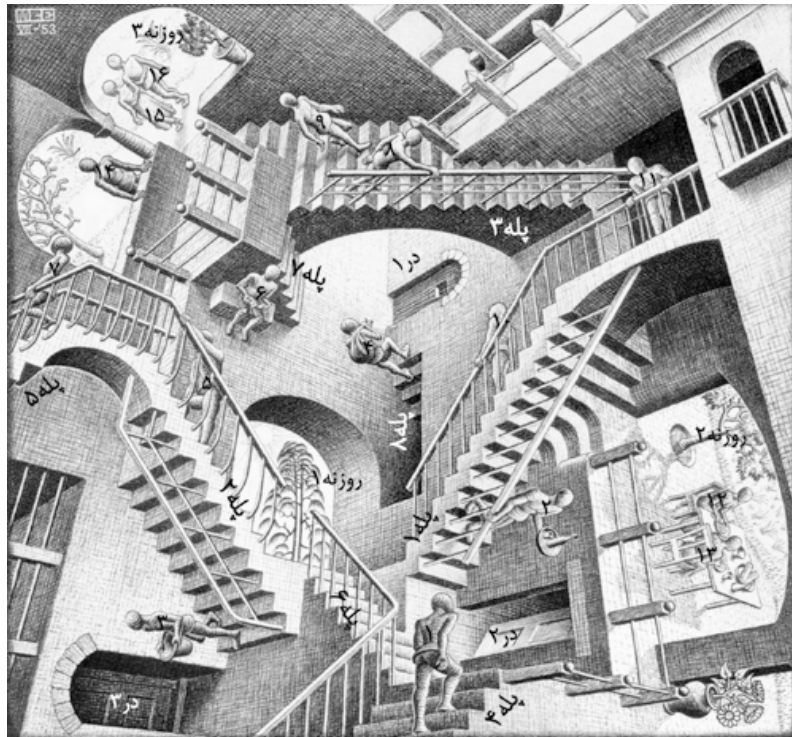
در میان آثار "اشتر"، تابلویی که او از پدرش کشیده با عنوان G.A. Escher (تصویر ۲) اثر ممتازی است که نمایش دهنده قدرت وی در فن طراحی است. در تابلوی مذکور مرد سالمندی مشاهده می شود که برگ کاغذی در دست دارد و به کمک ذره بینی در محتویات کاغذ دقیق شده است. ظاهراً "ام. سی. اشتر" نیز به تبعیت از پدر دنیا را همین 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 اشتر جزء معهود 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 جایی که می توانستند طرح تهیه کردند؛ عملی که باعث شگفتی بازدیدکنندگان الحمرا گردید."^۲

۱- ترکیب بندی کلی اثر

"نسبیت" (تصویر ۳)، اثری که در سال ۱۹۵۳ میلادی متولد شد، مینیاتور مربع شکلی است به ابعاد $27/2 \times 29/3$ سانتی متر چون 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، دندانان دندانه و مکرر شکل می دهند. این ترکیب کلی شکل های دوبعدی و سه بعدی مدوری را نیز در خود جای داده اند. 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، مینیاتور 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 روزنه هایی مشاهده می شود فرع آن را. "درون" فضایی نامعین، وهم انگیز 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 و آنها که



تصویر ۴- شماره گذاری بر اجزای اثر.

بودنش، قدری مبهم و رازآمیز می نمایاند. هر یک از روزنه های سه گانه، 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 پس هر روزنه درختی به چشم می خورد. درخت ها در روزنه های ۲ و ۳ بخش محدودی از اندام خود را به نمایش گذاشته اند، 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 می درخشد. 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- آدم ها

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

میله ها و دستگیره ها به خوبی دیده شوند. میله ها، چه عمود بر کف پله باشند و چه موازی با شیب صفحه آن، وهمینطور دستگیره ها، همراه با پله ها بالا و پایین می روند و جهت عوض می کنند؛ در نتیجه، حرکت پله ها و زیر و رو داشتن آنها را بهتر به چشم می آورند. حفاظ ها و دستگیره ها همچنین کمک می کنند تا بر پدیده تکرار در تابلو که توسط کف پله ها به وجود آمده است تأکید بیشتری شود. شکل میله ها و صور مکرر آنها را می توان در حفاظ بالکن ها نیز مشاهده کرد.

دوم- درها و روزنه ها

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 روی در و سنگچین دور طاق آن در بروز کیفیت یاد شده مؤثر است. در 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. طاق 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 آفتابی "بیرون" را قاب گرفته و طبیعتاً بسیار دعوت کننده اند. روزنه ها در اندازه ای 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

■ آدم‌ها تقریباً به تعداد مساوی بین سه مختصاتِ طرح تقسیم شده‌اند. جالبترین نحوه تأثیر این انطباق را می‌توان 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 می‌برند. در نتیجه تقریباً دو سوم افراد در "درون" و یک سوم آنها در "بیرون" استقرار یافته‌اند.

■ 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).

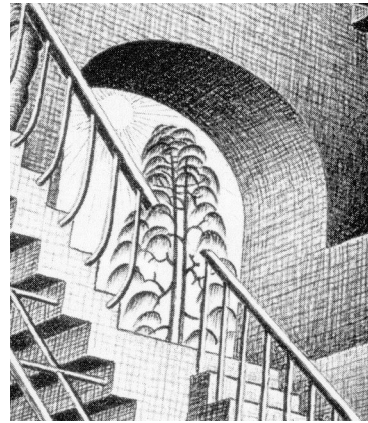
■ از جمع آدم‌ها، دوازده نفر به صورت منفرد و چهار نفر به صورت دو زوج مشاهده می‌شوند. آدم‌های منفرد همه در "درون" و زوج‌ها همه در "بیرون" اند. در روزنه شماره ۲ دو زن در کنار یکدیگر دیده می‌شوند (تصویر ۷)، و در روزنه شماره ۳ (تصویر ۸) نیز یک مرد و یک زن در کنار هم اند. زوج اخیر دست در کمر یکدیگر زده و از ما فاصله می‌گیرند.^۶

■ در "درون"، نه نفر از یازده نفر در حال بالا و پایین رفتن از پله‌ها هستند و تنها دو نفر در یک جا ثابت‌اند. از این دو، فرد شماره ۶ بر صندلی نشسته و کتاب می‌خواند 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 می‌کند؛ ظاهراً چیزی را نظاره می‌کند یا منتظر کسی است؛ شاید هم از کسی یا چیزی مواظبت میکند.

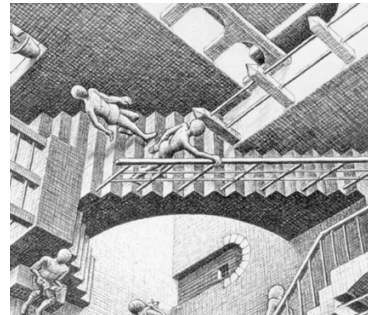
■ از میان نه نفر پله نورد، سه نفر چیزی را با خود حمل می‌کنند. در نتیجه رفت و آمدشان دلیلی دارد. در مورد شش نفر دیگر که چیزی به همراه ندارند تکلیف روشن نیست. از سه نفری که حمل‌کننده اشیاء اند، آدم شماره ۲ بطری و لیوان، آدم شماره ۳ ظرفی شبیه به پایه گلدان، و آدم شماره ۴ کیسه‌ای با خود دارند.

■ نیمی از شانزده آدم تابلو به ما پشت کرده‌اند. باقی نیز اغلب به ناظر تابلو اعتنایی ندارند. در میان آدم‌های 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 سروی پشت بازویش مخفی شود. در میان آدم‌های بی‌اعتنای تابلو، آدم شماره ۱۴ که تمامی صورتش دیده می‌شود یک استثناء است.

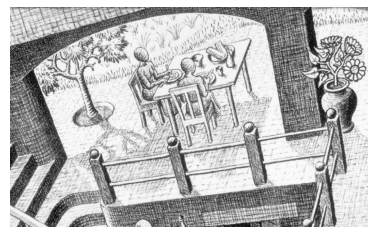
■ آدم‌های تابلو تا آنجا که صورتشان دیده می‌شود از اجزای صورت بی بهره‌اند، یعنی فاقد چشم و گوش، بینی و دهان‌اند.



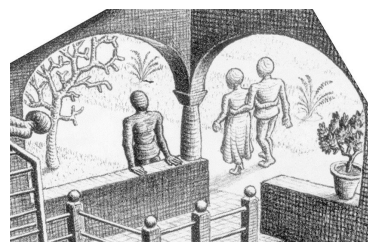
تصویر ۵- جزئیات تابلو: درخت و روزنه شماره ۱، دستگیره بریده شده.



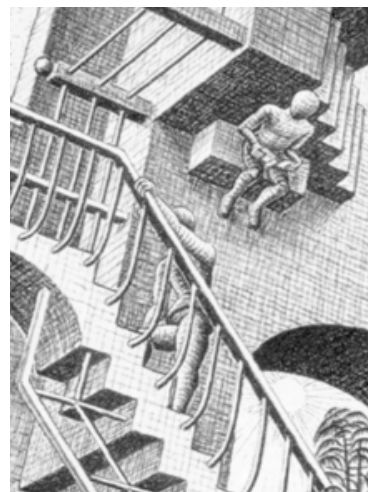
تصویر ۶- جزئیات تابلو: آدم‌های شماره ۸ و ۹.



تصویر ۷- جزئیات تابلو: روزنه شماره ۲ و آدم هایش.



تصویر ۸- جزئیات تابلو: روزنه شماره ۳ و آدم هایش.



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

۳- جمع بندی یافته‌ها

در پی تأمل در ترکیب بندی کلی تابلو و دقت در بازیگران صحنه آن، نکته‌هایی بیان شد که اگر آن‌ها را با هم بیامیزیم مطالب زیر را استنباط خواهیم کرد:

هاشورهای قوی، سایه روشن‌های محکم و بالاخره ترکیب خاکستری‌ها، فضایی جدی و عبوس می‌سازد. به این خاطر فضای "درون" فضایی غمگین است. صورت‌های مکرر، خطوط متعامد، حجم‌های دندان‌دار، محیطی بیش از اندازه منضبط، نظامی و ریاضی‌گونه به وجود می‌آورد؛^۷ در حالیکه صورت‌های مدور روزنه‌ها تلاش می‌کنند این عالم را تلطیف کنند و صورتی تاریخی به آن ببخشند. مجموعه پیش‌رو دارای سه دستگاه مختصات است، چرا که کف و سقف و دیوار دم به دم جای خود را با یکدیگر عوض می‌کنند، بنابراین سه نقطه دید ناظر وجود دارد. پس این تابلو را می‌توان از سه جهت تماشا کرد؛ در نتیجه آن را می‌توان به سه حالت بر دیوار آویخت. به این ترتیب "نسبیت" به ما می‌گوید 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 می‌کند و بر مرز میان آنها تأکید می‌کند. "درون" دنیای نظم خشک، جبر، وهم و تاریکی است و "بیرون" عالم نور، شادی و امید. اگر این سخن را بپذیریم آنگاه اشیاء و موجوداتی که در مرز این دو قرار می‌گیرند شایسته توجه و دقت کامل می‌شوند.

از تأمل در تابلو معلوم شد که با سه دسته موضوع طرف هستیم: "پله‌ها"، "درها و روزنه‌ها"، و بالاخره "آدم‌ها". در پس روزنه‌ها نیز "درخت‌ها"، "گلدان‌ها" و "خورشید" را یافتیم. با این اوصاف مجموع بازیگران صحنه به "هفت دسته" می‌رسد. با شمارش تعداد هر کدام از این دسته‌ها به اعدادی رسیدیم؛ پله‌ها هشت، درها سه، روزنه‌ها سه، درخت‌ها سه، گلدان‌ها دو، خورشید یک، و بالاخره آدم‌ها شانزده بودند. در شمارشی دیگر پله‌ها را یازده عدد دانستیم، از آن رو که پله‌های دورویه را می‌توان دو پله به حساب آورد. البته پله‌های اصلی تابلو سه تاست؛ همان‌هایی که مثلث مرکزی اثر را می‌سازند. درها و روزنه‌ها نیز سه تا بودند و این سه گانه‌ها نیز مثلث‌هایی را تشکیل داده‌اند. خورشیدظاهر در تابلو یکی است ولی پی بردیم که دو خورشید پنهان دیگر نیز وجود دارند که هر کدام به یک دستگاه مختصاتی مربوط‌اند و آنها هم احتمالاً مثلثی دیگر را تشکیل داده‌اند. در دنیای سه گانه‌ها و مثلث بندی‌ها، آدم‌ها که شانزده نفر و گلدان‌ها که دو عددند ساز مخالف می‌نوازند.

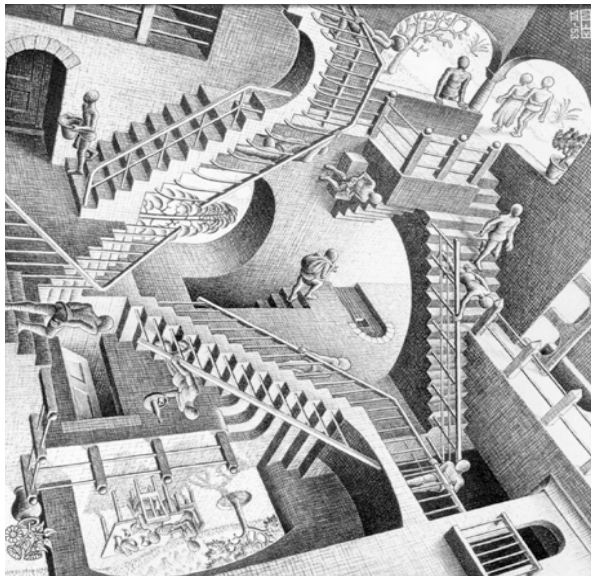
شانزده آدم تابلو از "سیزده مرد" و "سه زن" تشکیل شده است؛ اعدادی که معانی‌ای را با خود دارند. این مجموعه تقریباً به طور مساوی مختصات سه گانه تابلو را پذیرفته‌اند و مطیع امر نقاش شده‌اند. اکثر آدم‌ها، یعنی یازده نفر از آنها، عددی که ما را به یاد تعداد پله‌ها می‌اندازد، در فضای خشک و عبوس و غمزه "درون"، و اقلشان، یعنی پنج نفر در "بیرون" استقرار دارند. یازده نفری که بر شمرده‌ایم همه مردند؛ و پنج نفری که ذکر کردیم از سه زن و دو مرد تشکیل شده‌اند. گویی "درون" لایق مردان است و "بیرون" برانزده زنان. مشاهده

آدم‌های موجود در "درون" به صورت منفرد، فضای تابلو را فضای آدم‌های نامرتب با هم، غیر اجتماعی و غیر عاطفی جلوه می‌دهد. بیاد بیاوریم آدم‌های شماره 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 آدم‌ها در "بیرون" دارند به خوبی نمایان است. گویی هنگامی که محیط دلپذیر و شرایط انسانی می‌شود گفتگو و پیوند بین انسان‌ها هم اتفاق می‌افتد؛ یا به بیان معکوس، اگر انسان‌ها به گفتگو و مؤانست با هم روی آورند محیط هم با آن‌ها هماواز می‌شود و دنیای صلح و صفا پدید می‌آید. اهمیت پیوند بین موجودات برای نقاش وقتی به خوبی فهمیده می‌شود که به درخت روزنه شماره ۱ توجه می‌کنیم؛ جایی که با زیرکی تمام دو درخت به صورت تک درختی نشان داده شده‌اند.

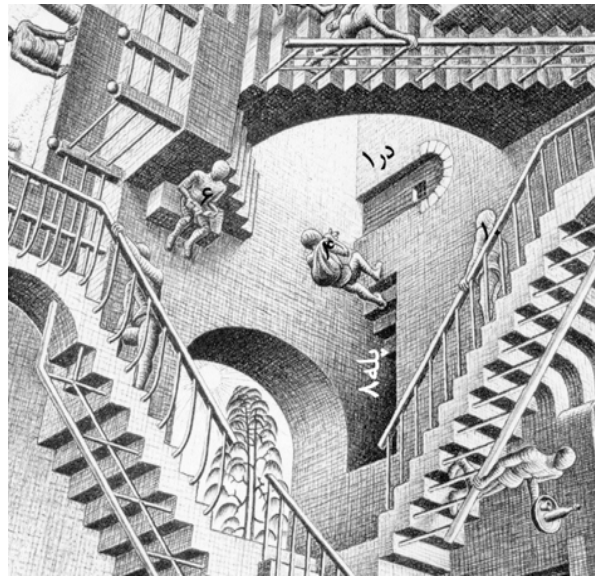
از حرکت و تردد اکثر آدم‌ها در "درون"، در حالیکه اغلبشان بدون دلیل روشنی به این کار مبادرت می‌کنند و فقط سه نفرشان با خود دلیلی دارند، این حس در مخاطب به وجود می‌آید که گویی دنیای ماشینی پله‌ها پدید آمده تا آدم‌ها به کاری عبث گمارده شوند و بدون آنکه خود بخواهند محکوم به بالا و پایین رفتن از پله شوند. آدم‌های ماشینی که اغلبشان فقط به جلوی خود نگاه می‌کنند، معمولاً به ما پشت کرده یا با ترفندهای نقاش با ما رو در رو نمی‌شوند؛ تمهیداتی که کمک می‌کند ارتباط عاطفی میان آنها و ناظران به حداقل برسد. آدم‌ها نه چشم و گوش دارند و نه بینی و دهان. با این اتفاق نه می‌بینند و می‌شنوند، نه نفس می‌کشند و استشمام می‌کنند، نه می‌خورند و می‌آشامند، و نه سخن می‌گویند. به این ترتیب آدم‌ها ظاهراً نه چیزی را از بیرون وجود خود دریافت می‌کنند و نه چیزی را از درون خود عرضه می‌دارند. چرا که چون اجزای چهره موجودی حذف می‌گردد، معلوم نمی‌شود که حال درون آن موجود چه گونه است؛ متعجب است یا آرام، غمگین است یا خوشحال؛ اینها چهره‌ای ندارند که بدانیم از کارشان راضی‌اند یا ناراضی. با این تمهیدات آدم‌هایی به وجود آمده‌اند که گویی در حال انجام دستورات مافوق هستند و به این وسیله فضای وهم انگیز "نسبیت" تکمیل شده است.^۸

۴- در جستجوی شخصیت‌های اصلی

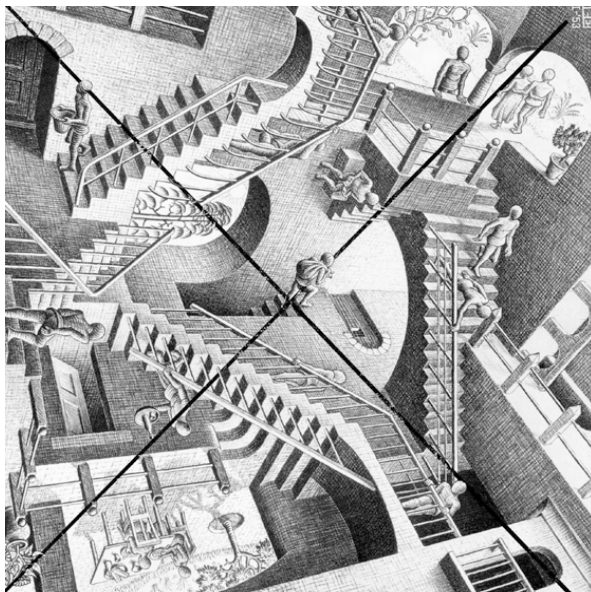
در میان آدم‌های ماشینی تابلو آدم شماره ۴ شایسته توجه بیشتری است. او در تصویر شماره ۱۰ کیسه‌ای بر دوش دارد که محتویاتش آشکار نیست؛ از پله شماره ۸ بالا می‌آید که فقط چند پله آن را مشاهده می‌کنیم. باقی پله در سیاهی حفره‌ای که به سطح زیرین منتهی می‌گردد گم است. آدم شماره ۴ پا بر زمینی می‌گذارد که برای آدم‌های شماره ۶ و ۱۰ که نزدیک وی‌اند حکم دیوار دارد. در مقابل وی، بر روی زمین، در شماره ۱ قرار گرفته است. در، با رنگ تیره سنگ چین دور طاقش و آن روزنه کوچک، خود را به وضوح نمایش می‌دهد. نور زیادی در پیش روی آدم شماره ۴ به چشم می‌خورد؛ نوری که منبعش مشخص نیست. آیا پنجره‌ای در انتهای مسیر هست یا راه خروجی به بیرون وجود دارد؟ نور موجود سبب شده است که هم در شماره ۱، هم آدم شماره ۴ و هم محدوده‌ای که این‌ها در آن واقع شده‌اند بهتر به چشم بیاید. فاصله آدم شماره ۴ با در اندک است. برای گذر از بالای در



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



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



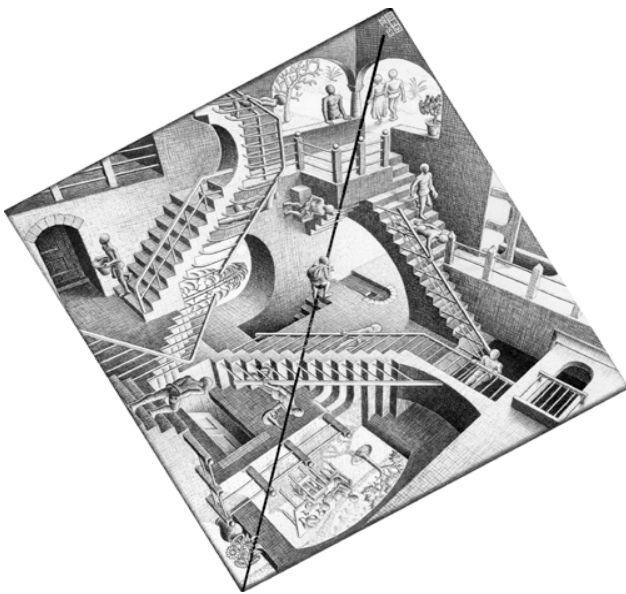
تصویر ۱۲- آدم شماره ۴ در محل افطار تابلو.

تصویراتی که بیان شد به محل او در ترکیب بندی کلی تابلو مربوط می‌شود. برای ادراک بهتر مطلب تصویر ۱۰ را به پهلوئی راست خود می‌خوانیم تا تصویر ۱۱ را ببینیم. در وضعیت جدید، مثلث ساخته شده از پله‌های ۱ و ۲ و ۳ بهتر ادراک می‌گردد و نقش وحدت‌دهنده آن در طرح آشکارتر می‌شود. به همین ترتیب اهمیت نوری را که منبعش مشخص نیست بهتر می‌فهمیم؛ و از همه مهمتر در ترسناک شماره ۱ را کاملاً بر کف زمین می‌بینیم. 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 آن خود می‌سازد. گویی همه اجزا، پله‌ها، درها و روزنه‌ها، درخت‌ها و خورشید، و آدم‌های دیگر، در "درون" و حتی در "بیرون" خلق شده‌اند تا قهرمان مادر پیمودن دور باطل نقش‌کلیدی خود را ایفا کند. در حقیقت، آدم شماره ۴ نقطه پرگار نقاش در نقش عجیبی است که پیش روی ما قرار داده است. برای

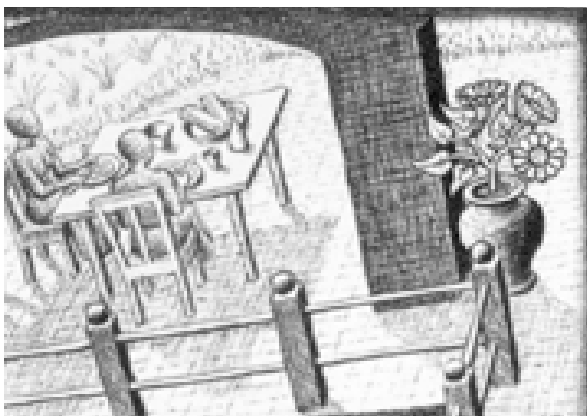
او باید تقریباً نود درجه به سمت راست بگردد؛ در حالیکه وضعیت بدنش، حالت پاها و سرش به نظر می‌آورد که او مستقیم به جلو خواهد رفت. ممکن است وجود نور مقابل، که البته نمی‌دانیم وی بدون چشم چگونه آن را ادراک می‌کند، دلیل حرکت مستقیم او باشد و سبب شود که غفلتاً پا بر روی در بگذارد؛ و اگر در بسته نباشد، یا بسته باشد ولی سنگینی وزن آدم شماره ۴ و باری را که بر دوش دارد تحمل نکند در این صورت او به زیر در سقوط خواهد کرد. شکل ظاهری در، مخصوصاً پنجره کوچکی که بر آن تعبیه شده است، که در را به مدخل سلول زندانی شبیه می‌کند از عواملی اند که داستان پردازی ما را بیشتر دامن می‌زند. آیا سقوط به همان جایی رخ می‌دهد که آدم شماره ۴ لحظاتی پیش آن را ترک کرده و از پله‌ها بالا آمده است؟^{۱۰} اگر جواب مثبت باشد در این صورت باید مسیر قبلی را دوباره طی کند، از پله‌ها بالا بیاید و باز هم به دلیل نزدیک بودن فاصله در شماره ۱ با پله شماره ۸ و وجود نوری که پیش روست که احتمالاً خروج از "درون" را نوید می‌دهد دوباره بر روی در، یا چاله‌ای 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 می‌تواند مترادف با فقدان عقل و کسب دانش از تجربه‌های پیشین باشد؛ و واقعه می‌تواند پی در پی تکرار شود، در این صورت آدم شماره ۴ موجودی است که تلاش زیادی می‌کند و زحمت زیادی می‌کشد در حالیکه غیر از رنج چیزی به دست نمی‌آورد. او نماینده کسانی می‌شود که در جبر می‌زیند، در دور باطل می‌افتند و در پوچی زندگی می‌گذرانند.^{۱۱} آدم شماره ۴ ما را به یاد "سیزیفوس" اسطوره یونانی، نماد دور باطل، می‌اندازد.^{۱۱}

حوادثی را که برای آدم شماره ۴ احتمال می‌دادیم بالحنی 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 پله‌ها می‌شوند و در حالیکه آدم شماره ۶، در بغل گوش آدم شماره ۴، به مطالعات خود، بدون وسیله باصره، ادامه می‌دهد، آدم شماره ۴ در دوری باطل، در دامی که نقاش گسترده سقوط می‌کند و از کرده خود پند نمی‌گیرد. زیر بنای

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 می گردد، 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 آدم مقایسه کنیم. دقت در گل ها ما را متوجه تعدادشان می کند که سه تاست. به این ترتیب بازی اعداد در عالم سه گانه 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 اش) را تداعی می کند^{۱۲} و فضای تابلو را مرموزتر جلوه می دهد، هنگامی بهتر فهمیده می شود که تابلو را به پهلو چپ خود بخوابانیم و ببینیم که در این وضعیت گلدان یادشده بیش از هر چیز دیگری خود را می نمایاند (تصویر ۱۶).



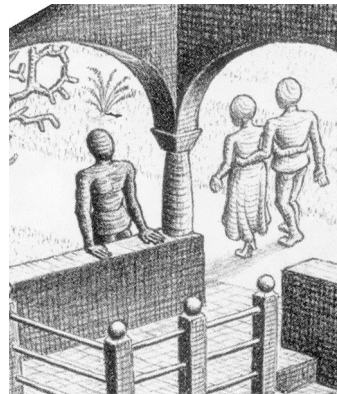
تصویر ۱۴ - چرخش تابلو و قرار گرفتن محور عمودی تابلو بر قطر آن.



تصویر ۱۵ - جزئیات تابلو: گلدان گل و مقایسه اندازه آن با سایر اجزاء تابلو.

اطمینان بیشتر از نتایجی 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 نمود درجه ای به سمت راست) آدم شماره ۱۴ بیش از گذشته خود را نشان می دهد. 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 می کند که آدم یاد شده از پشت به دیوارک تکیه نکرده است (تمهیدات



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

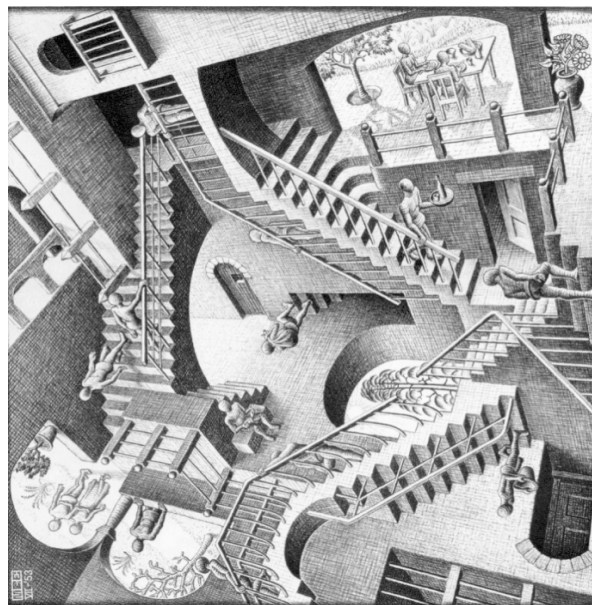
یاد شده به واسطه آن است که آدم های تابلو چهره ندارند تا از این طریق پشت و رویشان به خوبی فهمیده شود). پس آدم شماره ۱۴ متوجه "درون" است. دقت در وضعیت چهار فرد دیگری که در محیط بیرونی مستقر هستند، که دو نفرشان بر سر سفره نعمتی نشسته و ظاهراً پذیرایی هم می شوند، و دو فرد دیگری که دست در کمر یکدیگر زده و کام خود از زندگی را گرفته اند،

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 واسطه بی بهره بودن از دهان به نوعی خواسته خود را اظهار کند؟ توجه کنیم که او تنها موجودی است که تقریباً تمام صورتش را نشانمان می دهد (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 کماکان قلب تابلو را در اختیار دارد؛ و آدم شماره ۱۴ مستقر در روزنه پر اهمیتی که زوج متحد و کامیاب را در خود دارد بر 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

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 می‌دانیم 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 می‌کند که در "نسبیت" حقیقتاً تفاوتی ماهوی میان آدم‌ها با باقی اجزای صحنه نیست. اگر آدم‌ها در داخل مجموعه حرکت می‌کنند و جابه‌جا می‌شوند و از این جهت زنده به نظر می‌رسند، به همین صورت روزنه‌ها و درختانی که همانند آدم‌ها به هم پیوند می‌خورند و یکی می‌شوند، درهایی که دام می‌گسترند، زنده پله‌هایی که قطع می‌شوند تا موجودی را بهتر به ما نشان دهند همه زنده و هوشیار جلوه می‌کنند؛ و شاید گاهی هوشیارتر و فهیم‌تر از آدم‌ها بنمایند. در چنین شرایطی باید در تقسیم بندی اولیه خود که همه چیز غیر از آدم‌ها 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}



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

به نظر می‌رسد که طراح بر "تعداد" همه بازیگران صحنه خود، حتی تعداد گل‌های گلدان‌ها کاملاً وقوف دارد. اگر چنین است و در همه جا، در تعداد پله‌های اصلی، درها، روزنه‌ها و حیاط‌ها، درخت‌ها، خورشیدها و آدم‌های عاطفی (زن‌ها)، با سه گانه‌ها روبرو هستیم پس چرا نقاش تعداد گلدان‌ها را دو اختیار کرده است؟ آیا آدم شماره ۱۴ که گزینه گلدان موضوع بحث ماست قرار است این کمبود را برطرف کند؟

نتیجه

کننده و سرنوشت سازنده بی‌عاطفه و تالم ناپذیر جلوه می‌دهد 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 چاره‌ای 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 اثر نیز می‌توان یافت؛ خصلت قابل تفسیر بودن اثر؛ یا بهتر بگوییم، دعوت مخاطب برای ورود به درون اثر و کشف معانی آن. کسانی که از نمایشگاه‌های آثار اثر بازدید می‌کنند گذشته از آن که تحت تأثیر آثار او قرار می‌گیرند، از این مطلب متعجب می‌شوند که حاضران در برابر آثار او سکوت نمی‌کنند بلکه درباره آنها باهم به بحث و گفتگو می‌پردازند؛ و این از آن بابت است که اثر دنیایی قابل شرح و تبیین خلق می‌کند. اثر معتقد بود که کار هنرمند انتقال مقاصد و نیاتش به دیگران است، به گونه‌ای که این مقصود خدشه دار نشود (Locher, 1988, 50, 71).

مخاطبان آثار اثر درباره اثر او سکوت نمی‌کنند، به واسطه آن که این آثار "قصه" می‌گویند؛ و در دورانی قصه می‌گویند که قصه 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

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

در "نسبیت" می‌توان بسیاری از ویژگی‌ها و نیت‌های ام‌سی‌اشر را دریافت؛ می‌توان قدرت حیرت‌انگیز 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 می‌دانست (Boole, 1992, 7). در "نسبیت" همچون بسیاری از دیگر آثار دوران پختگی اثر می‌توان فضای رمزآمیز، دنیای ابهام و تردید را یافت؛ فضاهایی که به تعبیر ال‌توبر، تصویری از مشخصه‌ای مهم از زمان ماست و اثر آن را به تکان‌دهنده‌ترین صورت هنری عرضه می‌دارد (Teuber, 1974, 2). فضای سرد و بی‌عاطفه "نسبیت" نقاش آن را، آنچنان که لوخر (از مهم‌ترین شارحان آثار اثر) می‌گوید، به سان یک مقدر

آغاز کنیم. گویی هنرمند در تمامی این لحظات متوجه حالات ما جستجو کنندگان است و با اشتیاق به وقایعی که بر ما می‌گذرد می‌نگرد. از این جهت به آدم شماره ۱۴ شباهت دارد؛ کسی که شاید پیش از دقت در وقایع درون تابلو و نگرانی از وضعیت آدم‌های آن، متوجه نگاه کاوشگر ماست و یافته‌های ما را پی‌گیری می‌کند؛ یافته‌ها درباره قصه‌ای که او خود خلق کرده است.

"نسبیت" و دیگر آثار اشراز عالمی سخن می‌گویند که از دنیای مدرن فاصله دارد. شاید به همین خاطر است که اشرا در جامعه هنرمندان دوران مدرن در حاشیه قرار گرفته است؛ و همیشه درباره این که کار او اثری هنری به حساب می‌آید یا نه، شک و تردیدهایی به گوش می‌رسد. و جالب اینکه در جامعه عالمان و دانشمندان، و از آن مهم‌تر در جامعه مردم کوچه و بازار این آثار به گرمی مورد استقبال قرار می‌گیرد و شعف می‌آفریند.

قصه گویی به خوبی به چشم می‌خورد. واژه هنر آبستره، به معنای هنر تجریدی، بیش از هر چیز به همین تجرید از قصه و داستان مربوط می‌شود، و نه استفاده کردن از صورت‌هایی که ما به ازاء طبیعی نداشته باشیم. در عین حال اثر "اشرا" با آثار قصه‌گوی متعارف، آثار هنرمندانی چون "رافائل"^{۱۸}، "رامبراند"^{۱۹} و "دلاکروا"^{۲۰} نیز متفاوت است؛ از آن‌جا که دارای تعدد زمین و آسمان و تعدد دستگاه‌ها مختصات، و فضایی غیرعادی و وهم‌انگیز است. اما فضای وهم‌انگیز "نسبیت" با فضایی که در آثار هنرمندان "سورئالیست"، هنرمندانی چون سالوادور دالی^{۲۱}، رنه ماگریت^{۲۲} و جورجودو کی ریکو^{۲۳} مشاهده می‌کنیم هم متفاوت است؛ چراکه در طرح هنرمندان اخیرالذکر در اغلب اوقات آنچه تابلو بیان می‌دارد در لحظات اولیه ادراک می‌گردد؛ حال آنکه "نسبیت" ما را به دنبال خود می‌کشد تا در آن جستجو کنیم، بگردیم و چون یافتیم از نو

پی‌نوشت‌ها

۱ مائوریتس کورنلیس اشرا (Maurits Cornelis Escher) متولد ژوئیه ۱۸۹۸ و متوفی در مارس ۱۹۷۲ میلادی، هنرمند برجسته و گرافیک‌ساز مشهور هلندی، به واسطه کنده کاری‌ها و لیتوگرافی‌هایش که دنیای عجیبی را عرضه می‌دارند شهرت جهانی دارد و آثارش کیفیتی متفاوت با تمامی آثار دوران مدرن، حتی با آثار هنرمندان سورئالیست-دالی، مارگریت و مانند آنها- دارد. اشرا در لیوواردن (Leeuwarden) هلند زاده شد و کوچکترین فرزند یک مهندس راه و ساختمان بود. اشرا در کودکی ناخوش احوال بود بنابراین در هفت سالگی به مدرسه‌ای 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. اشرا در سال ۱۹۲۲ به ایتالیا سفر کرد. از محیط‌های روستایی ایتالیا بسیار تأثیر پذیرفت. در ایتالیا ازدواج کرد و تا سال ۱۹۳۵ در این کشور اقامت نمود، پس از آن دوره‌ای را در بلژیک گذراند. سپس از ۱۹۴۱ تا ۱۹۷۰ در هلند زیست و اکثر آثار برجسته‌اش به همین دوره آخر مربوط می‌شود. اشرا هنرمند پرکار، در سال ۱۹۷۲ پس از یک زندگی درخشان و خلق مجموعه‌ای عظیم از آثار بی‌نظیر 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. et al (1992), M.C. Escher: His Life and Complete Graphic Work, pp.15-134.

۲ اشرا مجموعه تابلویی با نام "نسبیت‌ها" (Relativities) دارد که تابلوی موضوع بحث، "نسبیت"، یکی از آن‌هاست. به طور کلی اشرا تابلوهای خود را به سه دسته به شرح زیر تقسیم می‌کند:

دسته اول: تقسیم بندی سطوح (Regular division of a plane)

دسته دوم: فضاهای نامتناهی (Unlimited spaces)

دسته سوم: حلقه‌ها و مارپیچ‌ها (Spatial rings and spirals)

دسته چهارم: تصویر در آینه (Mirror images)

دسته پنجم: وارونگی (Inversion)

دسته ششم: چند وجهی‌ها (Polyhedrons)

دسته هفتم: نسبیت‌ها (Relativities)

دسته هشتم: تعارض میان سطح و حجم (Conflict flat-spatial)

دسته نهم: ساختمان‌های ناممکن (Impossible buildings)

پنج تابلویی که در دسته هفتم (نسبیت‌ها) قرار می‌گیرند عبارتند از:

- دنیای دیگر (Another world)

- بالا و پائین (High and low)

- در خود پیچیدن (Curl-up)

- خانه پله‌ها (House of stairs)

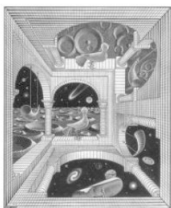
- نسبیت (Relativity)

البته بعضی از تابلوهای دیگر اشرا نیز واجد خصوصیتی اند که می‌توانند در کنار پنج تابلوی دسته هفتم قرار گیرند. این آثار عبارتند از:

- کلاه فرنگی (Belvedere)

- عروج و نزول (Ascending and descending)

- آبشار (Water fall)



دنیای دیگر



در خود پیچیدن



خانه پله‌ها



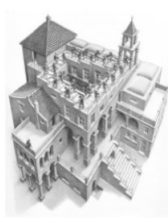
بالا و پائین



کلاه فرنگی



آبشار



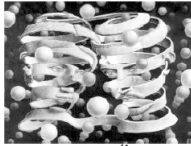
عروج و نزول

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 شده‌ام و خود را به سختی از آن جدا می‌کنم." اشرا بعداً نقشمایه‌های آثار الحمرا را تبدیل به پرندگان، شیرها و وزنه برداران کرد. برای مطالعه بیشتر در مورد اشرا و ارتباط او با الحمرا رجوع کنید به:

Schattschneider, Doris and Emmer, Michele(Eds.) (2005), M.E.Escher's Legacy : A Centennial Celebration, Springer, 2005, pp.100-112.

۴ اشرا می‌گوید: "شما واقعاً مطمئن هستید که یک زمین نمی‌تواند یک سقف هم باشد؟"

۵ اشرا می‌گوید: "من سالهای زیادی را در غفلت گذراندم... تا اینکه زمانی بنظر 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 می‌زنم. قرار است توهم در کار باشد."



میثاق وحدت

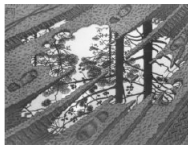
۶ موضوع وحدت مرد و زن را می‌توان در اثر بسیار معروف اشرا با نام میثاق وحدت (Bond of union) مشاهده کرد. شکل چهره‌ها، حالت چشمان مرد و زن، ترکیب شدن دو موجود روحانی، دو رکن جهان، با آسمان‌ها نشان از اهمیتی است که "اشرا" برای این پیوند قائل است.

۷ اشرا در یادداشت‌هایش از شیفتگی اش به ریاضیات سخن می‌گوید. 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. et al(1992), M.C. Escher: His Life and Complete Graphic Work. طرح‌های اشرا نشان می‌دهد که او به اجزای صورت انسان تا چه حد توجه دارد. مخصوصاً چشم‌ها موضوع مهمی است که در طراحی‌های او قابل توجه است. طراحی‌های اشرا از چشم انسان و آنچه که در چشم انعکاس می‌یابد بسیار آموزنده است و مارا متوجه می‌کند که حذف چشم از صورت آدم‌ها در "نسبیت" تا چه حد عملی خودآگاه بوده است.

برای مشاهده طراحی‌های اشرا از چشم رجوع کنید به: Bool . F.H. et al (1992) . p.61

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



چاله آب

۱۰ در بسیاری از تابلوهای "اشرا" می‌توان مفهوم "دور" یا "دور باطل" را مشاهده کرد. که از این آثار مهم‌ترینشان عبارتند از:

- خزندگان (Reptiles)

- دست‌های 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 برمی‌خیزد و در جانب مغرب فرو می‌رود. توجه کنیم که در نسبیت نیز آدم شماره ۴ به واسطه قرار گرفتن در مرکز تابلو به مثابه خورشید در مجموعه شمسی است. برای آشنایی بیشتر با مطالبی که درباره سیزیفوس وجود دارد رجوع کنید به واژه Sisyphus در دائرةالمعارف‌های "بریتانیکا" و "ویکیپدیا".

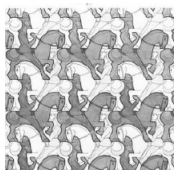
۱۲ نگاه کنید به "گلدانی با سه گل آفتابگردان" (Vase With Three Sunflowers) اثر ونسان ون گوگ. نکته جالب این‌که عدد سه در نام این تابلو به وضوح آمده است.



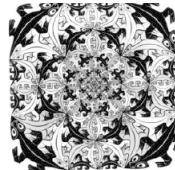
۱۳ در آثار اشرا تغییر از حالتی به حالت دیگر، از موجودی به موجود دیگر، بسیار مطرح است؛ روز به شب مبدل می‌شود، آسمان گلدانی با سه گل آفتابگردان

به آب، و ماهی به پرنده. برای مشاهده این تغییر کیفیت نگاه کنید به اثر معروف او: metamorphosis. از سوی دیگر از نظر اشرا اشیاء آن چیزی نیستند که به نظر می‌آیند. قلعه‌ای در نقاشی او پاره‌ای از خود را به مهره رخ شطرنج تبدیل می‌کند؛ یا پرندگان هاله تقدس می‌پذیرند و...

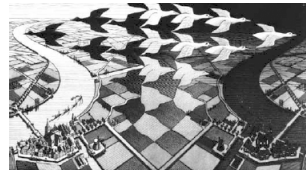
۱۴ تلفیق نقش و زمینه را در بسیاری از آثار اشرا می‌توان یافت. در این آثار آنچه که نقش به نظر می‌آید با نگاهی دیگر به زمینه مبدل می‌شود و آنچه زمینه انگاشته می‌شود با چشمی دیگر وظیفه نقش را در طرح ایفا می‌کند. برای ادراک بهتر مطلب می‌توان به آثاری چون "اسب سواران" (Horsemen) و "کوچکتر و کوچکتر" (Smaller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



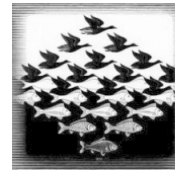
اسب سواران



کوچکتر و کوچکتر



روز و شب



آسمان و آب

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

فهرست منابع

- Bool, F.H. et al (1992), M.C. Escher: His Life and Complete Graphic Work, Abrams, New York.
- Coxeter, H.S.M et al (eds) (1986), M.C. Escher: 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. et al (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 اشتر (بدون ذکر نام نویسنده) توسط علی اصغر بهرام بیگی ترجمه و در سال ۱۳۶۳ توسط کارگاه هنر به چاپ رسیده است.