بررسی تطبیقی نقشمایه «مارپیچ» در هنر اسلامی و هنر محیطی[1]

فائزه قائمی منش [2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۲۳
تاریخ تصویب: ۱۳۹۸/۰۳/۱۸

چکیده

«مارپیچ» از جمله شکل‌های موجود در طبیعت است که در درون خود رازهای نهفته بسیار دارد. در حیوان، نبات و جماد، از کهکشان گرفته تا اتم، طبیعت، سرشار از شکل‌های مارپیچی است. انسان‌ها، همواره به این نقش‌مایه نمادین و اسرارآمیز توجه داشته‌اند و برای آن مفهومی مقدس قائل بوده‌اند. هنر، همچون زندگی به مارپیچ روی می‌آورد و هنرمند با الهام از طبیعت، از این نقش‌مایه نمادین برای خلق اثرش بهره می‌گیرد. در این مقاله، قرابت معنایی و صوری نقش‌مایه مارپیچ، به‌صورت تطبیقی بین هنر اسلامی و هنر محیطی بیان می‌شود؛ هم‌چنین رابطه زیبایی نقش‌مایه مارپیچ و نقطه مشترکی که بین هنر شرق و غرب بنیان نهاده، و مفهوم نمادین آن در این هنرها، مورد بررسی قرار می‌گیرد. با بررسی نمونه‌های تجلی این نقش‌مایه در آثار هنرمندان هنر محیطی، همچون اسکله حلزونی رابرت اسمیتسون، در تطابق با نمونه ظهور این نقش‌مایه در هنر اسلامی که همان «اسلیمی» به‌مثابه یک نوع هنر محیطی است، این نتیجه حاصل شد که: مارپیچ، به‌عنوان نقش‌مایه‌ای ملهم از طبیعت و نمادین، زبان مشترک بین هنر اسلامی و هنر محیطی است که نهایتا، به وحدت معنا و صورت می‌رسد. توازن، آرامش، پویایی و هماهنگی این نقش‌مایه، باعث شده تا هنرمندان، همواره از آن برای رسیدن به مفاهیم تقدس، وحدت و زیبایی در آثارشان بهره گیرند. نوع این تحقیق، کیفی و روش پژوهش توصیفی-تطبیقی است. جمع‌آوری اسناد نوشتاری و تصویری، به‌صورت کتابخانه‌ای بوده و چارچوب نظری تحقیق بر آراء فلاسفه سنت‌گرا تکیه دارد؛ که در پی پرسش‌های چیستی تقدس، وحدت و زیبایی بوده‌اند.

واژگان کلیدی: نقش‌مایه، مارپیچ، هنر اسلامی، هنر محیطی

1.DOI: 10.22051/jjh.2019.25497.1402

۲- دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. Mahtab_g67@yahoo.com

مقدمه

این تحقیق، به دنبال کشف معانی و مفاهیم مشترکی در نقش‌مایه دورانی مارپیچ است که باعث شده در مکان‌ها و زمان‌های مختلف هنری، مورد توجه هنرمندان قرار بگیرد. این پژوهش توصیفی– تطبیقی در پاسخ به این پرسش انجام پذیرفته است که: معنا و مفاهیم نمادین نقش‌مایه مارپیچ چیست و این نقش‌مایه دورانی و منحنی در هنر اسلامی و هنر محیطی چگونه تجلی یافته و چه مفاهیمی را القا می‌کند و وجه مشترک این مفاهیم چیست؟ در این مقاله، نقش‌مایه، معادل موتیف[1] است. در فرهنگ‌های لغت، موتیف، موضوع، شکل یا طرحی تکرارشونده و اغلب نمادین است. نقش‌مایه، معمولا فکر یا ترکیبی مسلط است، که به صورت الگو در آثار هنری جلوه می‌کند.

ابتدا در این جستار، به بررسی معنای مارپیچ و مفهوم این نقش‌مایه منحنی و پویا در هنرهای تجسمی، از لحاظ زیبایی‌شناسی و نمادشناسی می‌پردازیم. به‌طور کلی، حرکت مارپیچ، به‌مرور زمان تکامل تدریجی داشته و از نظر کیفیات معنوی در مبانی هنرهای تجسمی، دارای مفهوم زیبایی گشته است. این حرکت، ضمن حفظ مفهوم مقدس خود، از دیرباز تاکنون، در گذر تاریخی و جغرافیایی از میان هنرهای مختلف، همواره، به‌عنوان زیباترین و کامل‌ترین شکل مورد تایید هنرمندان در همه عرصه‌های هنری قرار گرفته است. به‌ویژه در هنر اسلامی، تعابیر معنوی و زیبایی‌شناسانه متعددی از آن شده، که به آن‌ها اشاره خواهد شد.

در بخش بعدی، به تعریف هنر محیطی، به‌ویژه هنر زمینی و نمونه‌هایی از ظهور نقش‌مایه مارپیچ در این هنر و مفاهیم نمادین آن می‌پردازیم؛ چرا که یکی از مولفه‌های بارز هنر زمینی، استفاده از نقش‌مایه‌های بدوی به‌صورت مارپیچ، دایره و یا خط می‌باشد. به منظور دست‌یابی به اصیل‌ترین نمونه هنر زمینی، انتخاب را بر یکی از پیشگامان هنر زمینی، «رابرت اسمیتسون»[2] معطوف می‌کنیم که با ساخت معروف‌ترین اثرش «اسکله حلزونی»،[3] به طرزی خردمندانه از فرم مارپیچ بهره گرفت. لذا، به ذکر عقاید و افکار نهفته او در ادراکش از هنر و طبیعت و مفهوم نمادین این نقش‌مایه در خلق این اثر می‌پردازیم. سپس، نمونه‌های دیگری از تصاویر آثار هنرمندان هنر محیطی -که در خلق آثارشان از نقش‌مایه دورانی مارپیچ بهره برده‌اند- ذکر می‌کنیم. در انتخاب نمونه‌های تصویری، صرفا ملاک بر اساس بهره‌گیری هنرمند از نقش‌مایه مارپیچ در آثارش بوده است و هیچ‌گونه، تعصبی نسبت به مکان اثر یا مواد و مصالح اثر صورت نگرفته است.

در بخش بعدی، هنر اسلامی مطرح می‌شود که در آن، نقش‌مایه مارپیچ به‌عنوان یک عنصر تزیینی باارزش و مهم در تزیینات به‌کار رفته است که از آن با نام «اسلیمی» یاد می‌شود. حرکت حلزونی یا اسلیمی، صرفا برای تزیین انواع مختلف سطوح بناها نبوده، بلکه نشانه‌های مقدسی را به‌همراه داشته است. سپس، به مفهوم نمادین این نقش‌مایه در هنر اسلامی می‌پردازیم. در مبحثی از این بخش، نویسنده به این نکته می‌پردازد که تجلی این نقش‌مایه در هنر اسلامی -که همان اسلیمی است- نیز می‌تواند به‌مثابه یک نوع هنر محیطی باشد؛ چرا که در محیط سه بُعدی به کار رفته است و مهم‌تر این‌که، هنرمندان اسلامی با الهام از طبیعت، این نقش‌مایه را خلق نموده‌اند. در این مقاله، با استناد بر آثار هنرمندان هنر زمینی معاصر و هنر اسلامی و بررسی نمونه‌های مختلف، دیدگاه‌های مشترک آن‌ها نسبت به بهره‌گیری از نقش‌مایه مارپیچ، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

اسناد و کتاب‌های ارزشمندی وجود دارد که مطالبی درباره هنر زمین و شرح احوال هنرمندان این عرصه هنری بیان کرده‌اند. یکی از منابع خوب در این زمینه، کتاب «هنر زمینی و هنر محیطی» اثر کاستنر و والیس(۱۹۹۸)، هنرمندان بسیاری را در زمینه هنر محیطی و هنر زمینی در نسل‌های مختلف معرفی کرده و به برخی از آثار آن‌ها پرداخته است. اسماگولا(۱۳۸۱)، در کتاب «گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری» در بخش آخر، با عنوان «فضاها: رویدادهای پیکر واره، کارهای زمینی، محیط‌ها»، تعدادی از هنرمندان زمینی را معرفی کرده و به تاثیر هنر بدوی و استفاده از نقش‌مایه‌ها، در آن اشاره داشته است. در ایران نیز چند مقاله تخصصی و پایان‌نامه به مباحث هنر زمینی و محیطی پرداخته‌اند: احمد نادعلیان(۱۳۹۰)، در مقاله «تجلی نقش‌مایه‌های بدوی و کهن در هنر زمین» ضمن پرداختن به سیر تاریخی این هنر، به ارتباط تنگاتنگ نقش‌های وابسته به آیین‌های کهن و هنر زمین و تاثیر هنر بدوی و شرقی بر هنر زمینی پرداخته است. پایان‌نامه «در جستجوی کهن‌الگوها در آثار هنر زمینی» به قلم سولماز دریانیان(۱۳۸۳)، به‌طور مفصل، به زندگی،

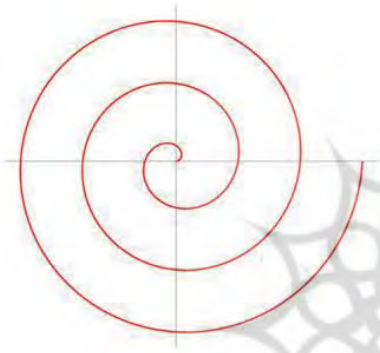
بینش و آثار هنرمندان زمینی، همچون رابرت اسمیتسون، ریچارد لانگ و... می‌پردازد. هم‌چنین، پایان‌نامه «بررسی نسبت میان انسان با طبیعت و تکنولوژی در هنر محیطی» به قلم داود میرزایی(۱۳۹۰)، ضمن توصیف ارتباط میان انسان با طبیعت، از دیدگاه سنت‌گرایان از سه منظر دین، فلسفه و علم، به بررسی جریان‌های نظری، زیباشناسی محیط‌زیست و جریان‌های عملی در قالب هنرهای محیطی پرداخته است. علی‌رغم وجود چنین پژوهش-هایی، حرف‌های ناگفته و نتیجه‌ای فراتر از آنچه نوشته شده، بعید نیست.

۱- مارپیچ یا منحنی حلزونی

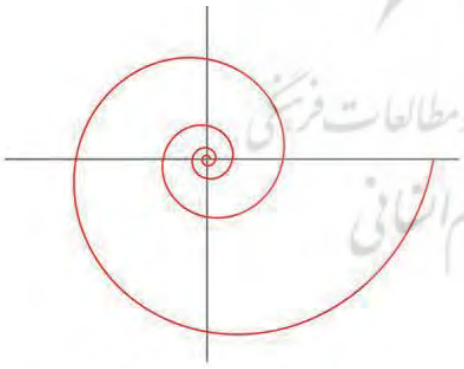
شکل مارپیچ[۴] از جمله شکل‌های موجود در طبیعت است که همواره، مورد توجه هنرمندان، دانشمندان و عامه مردم بوده است. این شکل اسرارآمیز در درون خود، رازهای نهفته بسیار دارد. فلاسفه و متفکران در مورد مفاهیم نمادین این شکل اسرارآمیز، مطالبی ذکر کرده و به بحث درباره نسبت‌های زیبا و خوشایند این نقش‌مایه پرداخته‌اند. در حیوان، نبات و جماد، از کهکشان گرفته تا اتم، ظاهرا طبیعت، با فراغ بال سرگرم بازی با شکل‌های مارپیچی است. عظیم‌ترین مارپیچ‌ها، کهکشان‌ها هستند که روح انسان‌ها را با عظمت کل هستی پیوند می‌زنند. مارپیچ‌های بسیاری را می‌توان در طبیعت یافت؛ از ساختمان حلزون و صدف، فرم پیچشی تار عنکبوت، مجرای حلزونی شکل داخل گوش انسان و شاخ قوچ گرفته تا گردباد و مسیر حرکت گردبادها در طوفان و حرکت پیچشی جماد و نبات.

مارپیچ‌ها انواع مختلفی دارند که در این بحث، به دو نوع آن اشاره می‌کنیم. آنچه این انواع را متمایز می-کند، نسبت میزان تغییر طول شعاع به زاویه گردش است. شاید ساده‌ترین نوع مارپیچ، مارپیچ ارشمیدسی باشد که ارشمیدس، در قرن سوم پیش از میلاد، آن را کشف کرد و به تفصیل در کتاب خود به نام «مارپیچ-ها» توصیف کرد. بنا به تعریف ارشمیدس، «مارپیچ، شکلی است که یک ملاح، با پیچاندن یک طناب به‌وجود می‌آورد. منحنی پس از هر دور از مرکز خود به‌طور یک‌نواخت دور می‌شود؛ یعنی فاصله بین دو دور طناب، همواره ثابت است»(استر، ۱۳۵۳: ۱۲)(تصویر ۱).

نوع دیگر مارپیچ، شکلی است که در آن، مارپیچ، شعاع‌ها را با زاویه واحد قطع می‌کند و به همین دلیل به مارپیچ متساوی‌الزاویه مشهور است. هر چه این زاویه کوچک‌تر باشد، مارپیچ، بازتر است و هرچه زاویه بزرگ‌تر باشد، مارپیچ، فشرده‌تر است. ژاکوب برنولی،[۵] ریاضی‌دان سوئیسی، به سال ۱۶۹۸ م. ثابت کرد که در این نوع از مارپیچ، لگاریتم شعاع، متناسب با زاویه گردش است. این خصوصیت، باعث شد که این مارپیچ را لگاریتمی بخوانند. این مارپیچ، که با افزایش طول بازویش با شعاعی فزاینده گسترش می‌یابد، تحرکی بیش‌تر از مارپیچ ارشمیدسی را جلوه‌گر می‌سازد (مراثی، ۱۳۸۴: ۳۷)(تصویر ۲). در مبحث بعدی، به این نکته می‌پردازیم که این نقش‌مایه در هنرهای تجسمی نیز بروز کرده و دارای چه مفاهیم نمادینی است.



تصویر۱- مارپیچ ارشمیدسی (URL 1)



تصویر ۲- مارپیچ لگاریتمی (URL 1)

۱-۱-نقش‌مایه مارپیچ در هنرهای تجسمی و مفهوم نمادین آن

طبیعت، همواره با عناصر خود، حاوی پیام‌هایی برای انسان‌ها بوده، که به‌صورت نمادین در فرهنگ‌های مختلف جلوه می‌کند. این عناصر نمادین در طبیعت، به‌صورت غریزی و مشترک بین انسان‌ها قرار گرفته که

همان کهن‌الگو است؛ کهن‌الگوها، گوشه‌هایی از خود زندگی هستند و همواره، از طریق عواطف با فرد زنده رابطه دارند(یونگ، ۱۳۸۶: ۱۳۹). یکی از این کهن-الگوها، نقش‌مایه مارپیچ است که در شکل و بیان به نقطه مشترکی منجر می‌شود. هنر، همچون زندگی، به مارپیچ روی می‌آورد؛ زیرا این شکلی است که بهتر از اشکال دیگر با رشد توام و منظم طول، ضخامت و احتمالا بلندی ارگانیسمی -که دارای یک مرکز واحد است- مطابقت دارد.

در طول تاریخ، تمدن‌های مختلف تاریخی، به شکل مارپیچ بسیار علاقه‌مند بودند. «در تمدن‌های باستانی، نماد حلزونی عمدتا به باروری و تولد مربوط است. در بسیاری از بخش‌های اروپا، دیوارهای داخل اتاق‌های گوری از طرح‌های حلزونی پوشیده شده‌اند و احتمالا به سفر روح به درون خود اتاقک دلالت دارد. اعتقاد بر این بوده که اتاقک گور، نماد زهدان الهه مادر است و در آن‌جا روح، دوباره تولد می‌یابد. هم‌چنین، در گروهی از تندیس‌های کوچکی که از این الهه به‌دست آمده در ناحیه تناسل، شکل حلزونی به‌کار رفته است که به نیروی زاینده و بار آورنده زن اشاره دارد. نقش حلزونی بر آب، به حاصل‌خیزی اشاره داشته و نقش‌مایه رایج بر روی ظروف، به ویژه آب‌خوری‌هاست. این نقش بر روی ظروف کرتی، بیبلس، فینیقیه، موکنای و میسن وجود دارد»(هال، ۱۳۸۰: ۸).

بنابر گفته‌های هرودت، در ایران باستان نیز شاهد ظهور این نقش‌مایه هستیم. در هنر قبایل غربی ایران- مادها و پارس‌ها- و هم شمال، یعنی سکاها،[۶] نمونه‌های برجسته‌ای از نقش‌مایه مارپیچ را می‌توانیم بیابیم(هامبی، ۱۳۷۶: ۵۳). در آثار مادها، هخامنشیان و ساسانیان نیز می‌توان ردپای استفاده از این نقش‌مایه را پی گرفت. در بررسی نگاره‌های دوران باستان، به استفاده بی‌شمار از این نقش‌مایه در سفالینه‌ها، که تنها منبع موجود تاریخ هنر باستان در پیگیری منشا نقوش هستند، برمی‌خوریم. حرکت مارپیچ موجود در شاخ قوچ یا بز، مارپیچ در گیاهانی همچون هوم و حرکت پیچان صلیب یا سواستیکا به مفاهیم نمادین مقدسی اشاره داشته است. در دوران پارتی و ساسانی، شاخ قوچ از نمادهای باروری و حاصل‌خیزی بوده است (گیریشمن، ۱۳۵۰: ۲۱۹). شاخ‌های قوچ، به‌منزله نمادی از جهان محسوب می‌شده‌اند(همایون، ۱۳۵۵: ۴۷). هوم در دنیای مینوی، ایزد است و در دنیای زمینی، گیاه. مناسک فشردن این گیاه با پدیده‌های آسمانی، همچون تابش خورشید و بارش باران پیوستگی دارد. شیره گرفته از این گیاه... نوشابه‌ای است با نیروی شفابخش(هینلز، ۱۳۷۷: ۳۰). خط دوخم‌دار یا مارپیچ S در سواستیکا یا صلیب که همان خورشید آریایی یا گردونه‌مهر است، مرکز این نشانِ آسیایی، نماد مرکزیت و وحدت الهی است(گنون، ۱۳۷۴: ۱۰).

یونانیان باستان، شکل مارپیچ را در سرستون‌های یونیک[۷] به‌عنوان فرم اصلی و در سرستون‌های کورنتین،[۸] به‌عنوان شکل تزیینی به‌کار می-بردند(گاردنر، ۱۳۸۵: ۱۳۰). در تمام شیوه‌های هنری، استفاده از فرم مارپیچ جنبه نمادین دارد و یادآور باروری و زایش است. از دیدگاه فیثاغورثی، مارپیچ، پویایی موزون گردش کیهان را مجسم می‌کند و از طریق اصل هماهنگ کننده، آن عشق جهانی را عرضه می‌دارد(مراثی، ۱۳۸۴: ۳۷).

چینیان باستان نیز از فرم مارپیچ در آثار دوره شانگ و دوره چو، بسیار استفاده می‌کردند. هنر بزرگ دوره شانگ، ساختن ظروف مفرغین مخصوص مراسم مذهبی بود که برای نگاه داشتن شراب، آب، حبوبات و گوشتِ مورد استفاده در مراسم مذهبی، به‌کار برده می‌شدند. عناصر غالب تزیین‌کاری معمولا در پس-زمینه، جانوران هستند؛ آن‌ها را با مارپیچ‌های گرد یا چهارگوش می‌پوشانده‌اند و نماد باران، ابر یا آب، یعنی تمام جنبه‌های باروری در طبیعت می‌پنداشته-اند(گاردنر، ۱۳۸۵: ۷۰۵).

در معماری معبد هندویی چه در نقشه و چه در حجم، معماری رشد فراگستر را به نمایش می‌گذارد که از گسترش مربع آغاز می‌شود. در رشد فراگستر، پیشرفت‌های جالب رشد و عدد وجود دارد. کلیه ارقامی که به‌گونه فراگستر رشد می‌کنند، مقاطعی را به‌وجود می‌آورند که بر اساس آن، مارپیچ‌ها می‌توانند ترسیم شوند. این فرایند در ساختمان صدف‌های دریایی، به‌وضوح، جلوه می‌کند. شاید به همین دلیل باشد که در اسطوره هندی، شیوای رقصنده، صدف حلزونی، نوتیلوس پومپیلیوس را به عنوان وسیله‌ای در یکی از دست‌های خود نگاه می‌دارد و از طریق آن آفرینش را آغاز می‌کند(مراثی، ۱۳۸۴: ۳۸).

۲- هنر محیطی، بازگشت به طبیعت

اصطلاح هنر محیطی[۹] در دایره‌المعارف هنر، این‌گونه تعریف شده است: «اصطلاحی برای توصیف آثار سه بُعدی، که تماشاگر بتواند به فضای آن‌ها داخل شود و خود را در میان آن‌ها حس کند. این اصطلاح از اواخر

دهه ۱۹۵۰ رایج شد(پاکباز، ۱۳۷۸: ۶۵۷). هنر محیطی به شاخه‌های متعددی تقسیم می‌شود که هنر زمینی،[۱۰] یکی از آن‌هاست. هنر زمینی از اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰، ابتدا، در آمریکا و سپس، در اروپا و سرزمین‌های دیگر گسترش می‌یابد. هنر زمینی در بستر هنر مفهومی و هنر کمینه، به‌وجود آمد؛ ولی به کمک کهن‌الگوها و باورهای بدوی خود را با طبیعت مانوس کرد. از آن‌جایی که، هنر زمینی به زمین و عناصر طبیعت وابسته است، می‌تواند به اصلی‌ترین ادراکات، نمادها و باورهای انسانی برسد. هدف اصلی هنر زمینی، تاکید بر وحدت هنر و طبیعت است؛ و با بازگشت به گذشته، بسیاری از عناصر ساختارهای باستانی، بناهای بزرگ پیش از تاریخ، نمادها، نحوه برخورد با زمین به‌عنوان پدیدآورنده زندگی، اعتقادات، باورها و سنن را اخذ کرده و در قالبی نوین عرضه می‌کند. هنرمندان زمینی که از شکل‌گرایی هنر مدرن متاخر -که به صورت هنر کمینه‌گرا پدیدار گشته بود- ناخشنود بودند، با الهام از نقش‌مایه‌های بدوی، هنرشان را در طبیعت و مناطق دور از شهرها ارائه دادند.

نخستین عاملی که هنر زمینی را به تمامی دوره‌ها پیوند می‌زند و بستری مناسب برای رسیدن به نقش‌مایه‌ها فراهم می‌آورد، عنصر «زمین» است. هنر زمینی را می‌توان گونه‌ای از هنر دانست که به جای استفاده از زمین، به‌عنوان مکانی برای ارائه اثر هنری در آن، خود زمین تبدیل به یک کار هنری می‌شود(لینتن، ۱۳۸۶: ۵۰۰). هنرمندان زمینی، می‌خواهند شکلی تازه از نگرش به جهان و هنرهای تجسمی را تجربه کنند، پس، به‌تدریج از زندگی بصری دور شده و به شیوه جوامع اولیه‌ای بازمی‌گردند که همه مفاهیمش را از محیط طبیعی دریافت می‌کند. آن‌ها پیش از هر چیز، بازگشت به طبیعت را تجربه کردند و راه‌هایی برای تاثیرگذاری بر طبیعتی خاص دنیای مدرن کشف نمودند.

ساختار هنر زمینی را عناصر طبیعی چون خاک، آب، سنگ، باد تشکیل می‌دهند؛ لذا، میرایی بخش مکمل آثار زمینی است. هنرمند زمینی، خاک را به عنوان مواد و مصالح اثر هنری به کار می‌برد؛ از سرنوشت محتوم اثر آگاهی دارد و از میان رفتن اثر را با آگاهی می‌پذیرد. اندیشه میرا بودن اثر هنری، واقعیتی تسلیم‌گرایانه و اجتناب‌ناپذیر در ذهن هنرمند زمینی است که به‌عنوان تفکری شیرین برای خلق جهانی نوین و یا به منزله انتقادی از جریانات حیات طبیعی یا نظام‌های ساخته انسان‌ها، بدان می‌نگرد. در عین‌حال، هنرمند زمینی، بر آن است که با کمک رسانه‌هایی همچون عکس، فیلم، نقشه، نوشته و یا تکه‌هایی واقعی از آن در انباشت موزه‌ها، قابل شناسایی باشد.

بسیاری از آثار هنر زمینی در دهه ۱۹۷۰ میلادی، اغلب فاقد موضوع هستند و رویدادهای اجتماعی-سیاسی در موضوعات آن‌ها جایی ندارند. آن‌چه بین هنرمندان زمینی مشترک است، علاقه آن‌ها برای رسیدن به دیدگاهی است وسیع‌تر از صرف آفرینش هنری از راه کشف خود، نه موضوع، مواد یا اجرای کار. تجربه مستقیم باد و باران، طوفان‌های مرگ‌زا و آفتاب سوزاننده، موضوعاتی هستند که آثار زمینی را رقم می‌زنند؛ چراکه علاقه واقعی هنرمندان زمینی، «روند» آفرینش هنری است؛ نه فقط محصول به کمال رسیده آن. هنرمندی همچون اسمیتسون، می‌خواست پیوند خود با طبیعت را در طی فرایند هنری نشان دهد، نه در یک اثر ماندگار. این امر، موجب خلق آثاری در عرصه هنر زمینی شده، که دارای تنوع خاصی است و از بطن جهان نامحدود تخیل می‌جوشد(اسماگولا، ۱۳۸۱: ۳۸۶).

توجه به مارپیچ و مفاهیم نمادین آن، به‌عنوان یکی از زیباترین نقش‌مایه‌های طبیعت، برخی از هنرمندان زمینی را مجذوب خود ساخته است. از جمله معروف‌ترین این آثار، اسکله حلزونی دریاچه شور بزرگ اثر رابرت اسمیتسون، از پیشگامان عرصه هنر زمینی است که در مبحث بعدی، به تفصیل درباره آثار وی می‌پردازیم.

۱-۲- «اسکله حلزونی»، مصداق تجلی نقش‌مایه مارپیچ در هنر زمینی

رابرت اسمیتسون، یکی از تاثیرگذارترین هنرمندان زمینی معاصر در آمریکا به‌شمار می‌رود. او در نیوجرسی متولد شد. در سال‌های ۱۹۶۵ و ۱۹۶۶ در نیویورک، به تحصیل در رشته نقاشی پرداخت. آگاهی او از گذشته ماقبل‌تاریخ، راهی برای خواندن سنگ‌ها، صخره‌ها و لایه‌های زمینی فراهم آورد. اسمیتسون، با تاکید بر عنصر «آگاهی» در آثارش از نقش‌مایه‌هایی همچون مارپیچ بهره می‌برد -که ریشه در گذشته‌های دور دارند- و این‌گونه، به گذشته تاریخی می‌پیوندد.

هنگامی که اسمیتسون، نگاه خود را از هنر نگارخانه‌ای برگرفت، از سطح زمین و دریاچه، به‌عنوان بوم نقاشی استفاده کرد. او سعی می‌کرد، ساحت خاصی برای جلوه‌گری هنر خود فراهم آورد و با ساختن اسکله‌ای از خاک و شن و سنگ و ماسه، هنر خود را در قالب

طبیعت به‌نمایش بگذارد. اثر «اسکله حلزونی» یکی از آثار مقیاس بزرگ رابرت اسمیتسون(۱۹۷۰) است، که از فضا دیده می‌شود و هنرمند، آن را در کنار دریاچه نمک ایالت یوتا در آمریکا ساخت(تصویر ۳). اگر چه عموما، شکل حلزونی این اسکله، ممکن است با آثار هنرمندان کمینه‌گرا منطبق باشد، اما بستر فکری این اثر از باورها و نقش‌مایه‌های باستانی وام گرفته است(نادعلیان، ۱۳۹۰: ۶۱). از نظر اسمیتسون، طبیعت، گوی بزرگی است که مرکز آن، می‌تواند در هر جا باشد و اطراف آن، در هیچ جا نیست. او با انتخاب این نقش‌مایه، طبیعت را در مارپیچ خود جای داد؛ چراکه مارپیچ، هم گریز از مرکز را تداعی می‌کند و هم گرایش به مرکز را. «اسکله اسمیتسون، نوعی نمایش مکان و لامکان است که هر دو حضور دارند و هم غایبند. اسکله مارپیچ، راهی است برای شکل دادن به چشم‌اندازهای نااستوار در چرخه طبیعت و به نوعی، بینش سرمدی در یک مکان دنیوی و موقتی، اما سرشار از بیکرانگی ابدی هستی»(قره‌باغی، ۱۳۷۸: ۵۱). در این اثر شکل مارپیچ، نمادی قدرتمند از خود زندگی می‌شود، که مدام، به سوی بیرون گسترش می‌یابد؛ در حالی‌که، هم‌زمان از درون کاسته می‌شود(اسماگولا، ۱۳۸۱: ۴۰۸).

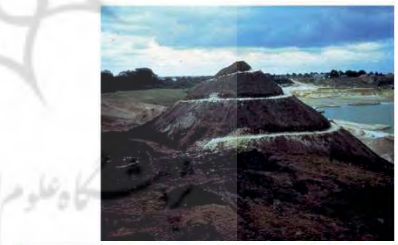
یکی از جنبه‌های مهم هنر محیطی، محل اجرای اثر است. این‌که یک اثر هنری از مکان، به‌عنوان واسطه ارائه اثر، استفاده می‌کند، یا صرفا ویژگی‌های آن را ثبت می‌کند یا در برابر آن عکس‌العمل نشان داده یا به آن ارجاع می‌دهد، حایز اهمیت است. در هر حال، رابطه اثر هنری با محیط، باید چیزی فراتر و صمیمانه‌تر از حضور صرف در محیط باشد(قلعه، ۱۳۸۸: ۲۷). اسمیتسون نیز نه تنها در انتخاب شکل حلزونی، بلکه در انتخاب مکان این اثر، اهمیت قایل است. او بنا به باورها و افسانه‌های محلی، مبنی بر این‌که همواره، گردابی در اعماق این دریاچه وجود دارد، به تاثیر از این افسانه، اسکله حلزونی را به شکل یک چرخش و مارپیچی، که گویی به بیرون راه ندارد و تنها به درون مرده خود فرو می‌ریزد، طراحی کرد. هم‌چنین، دلیل دیگر گزینش دریاچه بی‌حیات نمک یوتا، این بود که در زمان خاصی از سال، سطح آن با میلیون‌ها نوزاد حشره مگس پوشیده می‌شد. تضاد میان آب بی‌حیات و حیات متکثر در سطح آن، تخیل اسمیتسون را به جنبش انداخت و او را به پژوهش دامنه‌داری واداشت. هنگامی که او در ساحل ایستاده بود و به دریاچه آرام و آینه‌وار نگاه می‌کرد، زمین و آسمان و دریا را همچون دایره‌ای می‌دید که پیوسته در حول خود می‌چرخید. شکل مارپیچ، همه این عناصر را به‌صورت همه‌جانبه، بصری و نمادین در برمی‌گرفت(دریانیان، ۱۳۸۳: ۱۲).

تصویر۳- رابرت اسمیتسون، اسکله حلزونی، ۱۹۷۰
مأخذ: Kastner, J. & Wallis, B. (۱۹۹۸), Land Art Environmental Art, Phaidon, New York

علاوه بر اسکله حلزونی، رابرت اسمیتسون در سال ۱۹۷۱، «تپه مارپیچ»[11] را نیز طراحی کرد(تصویر ۴). تپه قیفی شکل، در حاشیه دریاچه، ماسه‌زاری ایده‌آل برای اجرای طرح‌هایش بود و تمام شکل‌ها و منابعی که اسمیتسون به دنبالشان بود، در خود داشت: ردهایی که در اثر کاربردهای گوناگون در آن‌جا برجای مانده بود، سطوح رنگی، انواع گوناگونی از خاک و سنگ. اسمیتسون با در نظر گرفتن این مکان، طرح اولیه خود را رشد داد. وی تپه حلزونی را در کنار دریاچه طراحی کرد و آن را با لایه‌ای از خاک سرخ پوشاند و روی آن مسیری مارپیچ و رو به بالا به‌وجود آورد و روی مسیر، شن سفیدی ریخت. تپه مارپیچ، تعبیری از مسیرهای مقدس و جایگاه اعتقادی کوه-تپه، را در ذهن زنده می‌نماید(همان: ۱۶). «کوه، معبد و شهر، مقدس و متبرک هستند، زیرا از شان و منزلت «مرکز» برخوردارند. یعنی از آغاز، با بلندترین قله جهان، با نقطه تلاقی آسمان و زمین همانند شده‌اند. ملاک اعتبار تقدس، صعود به قله کوه و بالا رفتن از نردبان در آیین‌ها، از این موقعیت ناشی است که عامل از این طریق، پا به منطقه فوقانی آسمان می‌گذارد. غنا و تنوع رمزپردازی «صعود»، فقط به‌ظاهر آشفته است؛ ولی اگر همه این آیین‌ها و رمزها در مجموع مورد نظر

قرار گیرند، مشاهده می‌شود که قداست «بلندی» و ارتفاع، یعنی قداست آسمان، تمام آن‌ها را توضیح و تبیین می‌کند. فراگذشتن از مقتضیات بشری و برتر از آن بودن با دخول در حوزه‌های مقدس و معبد، محراب، مذبح، به طریقی که آیین ممتاز ساخته است از رهگذر مرگ و به نحوی عینی و انضمامی در گذار و بالا رفتن و صعود بیان می‌شود...»(الیاده، ۱۳۷۲: ۱۰۸).

همان‌طور که گذشت، رابطه مارپیچ و قداستی که در این نقش‌مایه وجود دارد، می‌توان از آثار اسمیتسون درک کرد. او آگاهانه با انتخاب کوه، که مظهری از قداست و صعود به عالم بالاست، قرابت معنایی ماده و محتوا را به‌خوبی بیان کرده است. میراث اسمیتسون در ما، حس گسترده‌ای از جهان، حسی پیچیده، پویا و قابل تغییر به‌جا می‌گذارد و تاملات او را درباره هنر و چشم‌انداز و بازگشت به طبیعت یادآور می‌شود. او در این‌باره نوشته است: «ما حافظه‌ای داریم از اشیای از یاد رفته گذشته‌های دور و زمان ماقبل تاریخ، به‌عبارت دیگر، چیزهایی هستند که نمی‌توانیم به خاطر آوریم؛ اما ردپایی در پشت‌سر باقی گذاشته‌اند». آثار اسمیتسون به یادمان می‌آورد و ما را به جایی می‌برد که در دوردست‌های آینده، به گذشته‌های دور پیوند می‌خورد (نادعلیان، ۱۳۹۰: ۶۲).



تصویر۴- رابرت اسمیتسون، تپه مارپیچ، ۱۹۷۱ (URL 10)

۲-۲- ظهور نقش‌مایه مارپیچ در دیگر آثار هنر محیطی

علاوه بر اسمیتسون، هنرمندان دیگری نیز در عرصه هنر محیطی در دهه‌های دیگر، آثاری با الهام از نقش‌مایه مارپیچ خلق کرده‌اند. قابل ذکر است که آثار هنر زمینی، همیشه سازه‌ها و نقش‌مایه‌هایی عظیم نیستند. در این‌جا با نمونه‌هایی از هنر زمینی و هنر محیطی مواجه هستیم، که نقش‌مایه مارپیچ را با استفاده از مواد، مصالح و در اندازه‌های گوناگون اجرا کرده‌اند.

«اندی گلدزورثی»،[۱۲] هنرمند بریتانیایی است که آثار بسیار ظریف و زودگذری می‌آفریند و آثار خود را با عکس ثبت می‌کند. او چیدمان‌های محیطی موقت را با استفاده از طیف به‌ظاهر بی‌پایان مواد طبیعی، مانند چوب، سنگ، برف، یخ، برگ، پوست درختان، خاک و هرچیزی -که در محیط آزاد می‌یابد- خلق و با جهان طبیعی برقرار می‌کند. آثار گلدزورثی، اکثرا در مکان-های دورافتاده خلق می‌شوند و نمایشی نمادین و کهن‌الگویی در خود دارند. «او توده‌ای از سنگ‌های خرد شده را بر روی هم انباشته و یا از برگ‌های هم-رنگ، بر روی یک صخره و یا جویبار، پشته‌ای ساخته و سپس، نتیجه کار خود را با عکاسی به نمایش می‌گذاشت»(لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۰: ۲۰۱)(تصویر ۵).

تصویر ۵- نقش حلزونی، اندی گلدزورثی، (URL 3)

تصویر ۶- نفس کویر، تیم هنری D.A.ST، ۱۹۷۷، صحرای مصر (URL 5)

از آثار عظیم هنر زمینی می‌توان به «نفس کویر»[۱۳] ساخته تیم هنری D.A.ST اجرا شده در سال ۱۹۹۵-۱۹۹۷، در صحرای مصر اشاره کرد. این تیم هنری با هنرمندی دانا استراتو،[۱۴] طراحی صنعتی الکساندرا

استراتو[15]و معمار استلا کنستانتینیدس،[16] به اجرای این پروژه عظیم هنر زمینی پرداختند. آن‌ها از کویر برای خلق اثرشان بهره گرفتند؛ چرا که معتقد بودند، بیابان در اسطوره های جمعی ما، مکان‌هایی هستند که آگاهی متعالی و عرفانی در آن قرار دارد(URL5)(تصویر ۶).

تصویر۷- حرکت آهسته، کارین ون در مولن، بلژیک، ۲۰۱۳ (URL 8)

تصویر۸- مارپیچ سه بعدی، کارین ون در مولن، (URL 8)

از دیگر آثار هنر زمینی و هنر محیطی، می‌توان به آثار هنرمندِ هلندی، کارین ون‌درمولن[17](تصویر ۷ و ۸)، هنرمندِ آلمانی، دیتمار وور ولد[18](تصویر ۹)، هنرمندِ انگلیسی جیمز برانت[19](تصویر ۱۰)، هنرمندِ آمریکایی کریس دروری[20](تصویر ۱۱)، هنرمندِ سوئیسی سیلوین مایر[21](تصویر ۱۲)، هنرمندِ سوئیسی آیوو موسبرگر[22](تصویر ۱۳) و هنرمندِ فرانسوی راجر داتیس[23] (تصویر ۱۴) اشاره نمود.

تصویر۹- نقش مارپیچ، دیتمار وور ولد، اسکاتلند (URL 8)

تصویر۱۰- نقش مارپیچ ، جیمز برانت (URL 6)

تصویر۱۱- زمان و جریان، کریس دروری، (URL 8)

تصویر۱۲- نقش مارپیچ، سیلوین مایر، (URL 8)

تصویر۱۳- فسیل، آیوو موسبرگر (URL 4)

همان‌طور که در هنر محیطی، هنرمندان، به نقش‌مایه مارپیچ توجه نشان داده و از آن در خلق آثارشان بهره برده‌اند، هنرمندان اسلامی نیز با الهام از طبیعت، این نقش‌مایه را به عنوان پرکاربردترین شکل در هنر

اسلامی برگزیده‌اند که در بخش بعدی به نمونه‌های تجلی نقش‌مایه مارپیچ در هنر اسلامی اشاره می‌کنیم.

تصویر۱۴- مارپیچ، راجر داتیس (URL 2)

۳- نمود مارپیچ در هنر اسلامی و مفاهیم نمادین آن

مارپیچ‌ها در هنر اسلامی نیز کاربردهای متنوع دارند. بوزجانی در کتاب «هندسه ایرانی»، به این نکته اشاره می‌کند که با مطالعه منابع مختلف در علم هندسه و ریاضیات به‌خوبی درمی‌یابیم که هنرمندان مسلمان، با شیوه‌های مختلفِ ترسیم تناسبات مارپیچ‌های لگاریتمی و ارشمیدسی، به منظور بهره‌گیری از این نقش زیبا در خلق آثار هنری، آشنایی داشته‌اند(مراثی، ۱۳۸۴: ۳۸). آشکارترین شکل این مارپیچ‌ها در تزیینات اسلامی، نقش «اسلیمی» است که در هنرهای مختلف تزیینی، شامل تذهیب، کاشی‌کاری، نگارگری، گچ‌بری و... کاربرد فراوان دارد(تصویر ۱۵ و ۱۶). مطالعه انواع نقوش تزیینی، به‌خصوص کاشی‌کاری مساجد نشان می‌دهد که انواع اسلیمی‌ها از نظر حرکتی، به مارپیچ ارشمیدسی شبیه‌تر است؛ ولی شکل مرکزی آن -که شاخه اسلیمی است و به چنگ اسلیمی ختم می‌شود- اغلب یادآور مارپیچ‌های لگاریتمی است. مارپیچ ارشمیدسی دارای ریتم آرام‌تر و موقر و مارپیچ لگاریتمی دارای ریتم پرتحرک و پرهیجان است که احساس شوریدگی خاصی را القا می‌کند.

اسلیمی با الهام از طبیعت به وجود آمد؛ از آن‌جایی که بنابر اعتقاد دین اسلام، شمایل انسانی یا حیوانی نباید در معماری اسلامی به‌کار برده شود، نقوش هندسی و گیاهی، زینت‌بخش کاشی‌ها شد. تیتوس بورکهارت، اسلیمی را فقط امکان آفرینش هنری بدون پرداختن به تصاویر نمی‌داند؛ بلکه آن را وسیله‌ای برای از بین بردن آن‌چه در ذهن با تصویر مطابقت دارد، می‌داند(بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۴۶). اسلیمی‌ها، اصولا بازآفریننده فرایندهای کیهانی آفریدگار از طریق طبیعت هستند، هم‌چنان‌که ریتم و نواخت، بنیاد طبیعت است، اسلیمی‌ها نیز ریتم و نواخت دارند. این نواخت از زمان حکایت می‌کند، نقش‌مایه‌ها با توالی زمانی، همچون موج‌ها یا ترکیبی از سَیَلان و چرخش پا پیش می‌نهند(اردلان و بختیار، ۱۳۷۹: ۴۳). طبق تعریف عرفانی فلوطین «زیبایی، همان زندگی راستین روح است»؛ به این معنا که اسلیمی، با حرکت مارپیچی به درون خود نفوذ می‌کند و با انکشاف درونی، زندگی راستین روح شکل می‌گیرد. حرکت و پویایی اسلیمی را می‌توان معادل زندگی قلمداد کرد(پورجعفر و موسوی‌لر، ۱۳۸۱: ۱۹۱).

تصویر۱۵- شاخه و چنگ اسلیمی
مأخذ: V. Lukonin & A. Ivanov (۱۹۹۸), Persian Art, The lost treasures, Parkstone Press,USA

تصویر۱۶- سردر ورودی بقعه هارون ولایت، اصفهان (URL 9)

اسلیمی، همچون دایره دور یا بازگشت به نقطه اول را تکرار نمی‌کند؛ بلکه حرکتی موزون و ریتم‌دار می‌یابد. نظم، تداومِ منطقی و هندسی نقش‌مایه مارپیچ، تداعی‌کننده حرکت و پویایی است که از نظر معنوی و مادی، بیانگر حرکت مداوم بین زمین و آسمان و حرکت چرخشی طواف، نیل به وحدت و کمال‌گرایی است. طبق گفته ارسطو مفهوم «کمال‌گرایی»، با حرکت منظم نقش‌مایه مارپیچ هم‌معنا است: «در حکمت طبیعی ارسطو، طبیعت، امری است ساری در وجود و ذاتی او، که باعث حرکت، یعنی تغییر حالت آن می‌شود. ... تغییر احوال، چند قسم است، تغییر کمیت، تغییر کیفیت. در هر حال حرکت از هر قسم که باشد، از جهت نقص است و برای رسیدن به کمال»(فروغی، ۱۳۷۷: ۴۰).

اسلیمی، به محض ورود به عالم ذهنی و معنوی، وسیله‌ای برای صعود و نزول مجازی می‌گردد. هنگامی

که مارپیچ را به شکل اسلیمی در سطح دو بعدی کاشی‌کاری می‌بینیم، در آن هنگام، صعود و نزول مجازی‌اش را احساس می‌کنیم. شکل مارپیچ پلکان داخلی مناره‌های اغلب مساجد، بیانگر مفهوم این شکل در صعود موذن به بالای مناره می‌باشد(تصویر ۴ و ۱۷).

تکرار نمادین نقش‌مایه مارپیچ، نوعی استذکار به انسان یا همان ذکر تداعی می‌شود. الیاده می‌گوید: در هستی‌شناسی بدوی، یک چیز یا یک کردار، فقط تا آن‌جایی راستین و واقعی تلقی می‌گردد، که نمونه ازلی را تکرار یا تقلید می‌کند. بدین ترتیب، از راه تکرار است که واقعیت، به‌دست می‌آید. هر چیزی که فاقد الگوی مثالی است، بی‌معنی است، یعنی واقعیت ندارد و گرایشی در او نهفته است که او را به پیروی از الگوها و نمونه‌های آغازین وادار می‌کند(الیاده، ۱۳۸۴: ۴۹).

تصویر ۱۷- مارپیچ ارشمیدسی، مسجد جامع سامرا، عراق (URL 7)

۴- نقوش اسلیمی در هنرهای اسلامی به‌مثابه یک نوع هنر محیطی

هنر، همیشه کوشیده است که حقیقت خود را بر اساس طبیعت استوار کند و به همین جهت است که هر آفریده هنری، وجه نمادینی از حقایقِ طبیعت است. به‌گونه‌ای طبیعت، خود را در آفریده هنری باز می‌نمایاند. همان‌طورکه قبلا اشاره شد، منشا نقش‌مایه مارپیچ به طبیعت باز می‌گردد. هنرمندان هنر اسلامی از خطوط منحنی در طبیعت الهام گرفته و نقش اسلیمی را به وجود آوردند.

تفکر هنرمندان غربی در مورد هنر و زیبایی، تصورات حسی-آرمانی است و طبیعت را با احساس و اسطوره می‌آمیزد. طبیعت همواره، مرجعی برای هنر غرب محسوب گشته و به ویژه در هنر محیطی، زمین، به‌عنوان فضا و مکانی که با انسان زمینی مانوس بوده، بستر کار هنری می‌شود. این در حالی است که تصورات شرقی، ذهنی-شهودی است. زیبایی و حقیقت را در طبیعت مجردی فراتر از زمین و فضایی لامکان و ذهنی، و فرازمانی تصور می‌کند که طبیعتا منشا هنر شرق محسوب می‌شود. البته وجه مشترکی نیز وجود دارد که هر دوی این هنرها، همواره تناسبات زمینی و مجردات آسمانی را با خطوط منحنی پیوند داده‌اند؛ که همان نقش‌مایه مارپیچ است. در هنر اسلامی، طرح اسلیمی از نقش‌مایه‌های گیاهی تشکیل شده و صرفاً از قواعد توازن و ریتم تبعیت می‌کند. این نقش‌مایه‌ها آن‌قدر استیلیزه شده‌اند که هرگونه شباهت به طبیعت را از دست داده‌اند. طرح اسلیمی منطقی و موزون، ریاضی‌گونه و آهنگین است و این ویژگی‌ها برای روح دین اسلام -که خواهان توازن میان عقل و عشق است- بسیار اهمیت دارد(مراثی، ۱۳۸۴: ۴۱).

البته طبیعت‌گرایی و الهام از عناصر موجود در طبیعت نزد هنرمندان اسلامی، در قیاس با روش طبیعت‌گرایی نزد هنرمندان غربی دارای تفاوت است. «هنرمند شرقی، حرکت به‌سوی مبدا ازلی را ضرورت کمال می‌داند؛ او هر آنچه را در طبیعت مشاهده می‌کند، عین به عین، به تجسم نمی‌سپارد؛ بلکه آن را با آرمان‌گرایی و انتزاعی از واقعیت عینی، منتزع کرده و به‌سوی حقیقت ذهنی حرکت می‌دهد»(پورجعفر و موسوی‌لر، ۱۳۸۱: ۱۸۶). با این اوصاف، نمی‌توان الهام گرفتن هنرمندان اسلامی از طبیعت و عناصر طبیعی را نادیده گرفت. همان‌طور که هنرمند محیطی با الهام از طبیعت، و استفاده از عناصر نمادین در طبیعت، به‌عنوان عاملی غریزی و مشترک بین انسان‌ها و خلق اثر در محیط طبیعی، سعی در پیوند دوباره با طبیعت و اصل بازگشت به طبیعت دارد، هنرمند اسلامی نیز همانند هنرمند محیطی، از طبیعت و عناصر نمادین طبیعت الهام می‌پذیرد و با این بهره‌گیری از عناصر طبیعی، به صورت نمادین، رابطه دیرینه انسان و محیط طبیعت را تذکار می‌کند.

تجلی این نق÷ش‌مایه در هنر اسلامی -که همان اسلیمی است- نیز می‌تواند به‌مثابه یک نوع هنر محیطی باشد؛ چرا که در محیط سه‌بُعدی به‌کار رفته و مهم‌تر این‌که هنرمندان اسلامی با الهام از طبیعت، این نقش‌مایه را خلق نموده‌اند. هرچند در نگاه هنرمند اسلامی، شباهت عینی پسندیده نبوده و میل به حقیقت ذهنی داشته است، لذا، با استیلیزه نمودن طرح، به نقش‌مایه‌ای می‌رسند که هرگونه شباهت به طبیعت را از دست داده است. هم‌چنین هنرمند اسلامی، همچون هنرمند محیطی با انتخاب محیط، به‌عنوان بستر و زمینه کار هنری، نوعی بازگشت به روش انسان اولیه برای آفرینش اثر و ارتباط دیرین انسان با طبیعت بوده است، لذا، این معانی، موجب اشتراکاتی بین هنر محیطی و هنر اسلامی گشته است.

نتیجه‌گیری

در پاسخ به پرسش‌های پژوهشی که در این مقاله مطرح شد، دریافتیم طبق تعاریف زیباشناسی و فلسفی، نقش‌مایه مارپیچ، به عنوان نقش‌مایه‌ای ملهم از طبیعت، از زیباترین عناصر تزیینی در خدمت هنرهای دینی و غیردینی بوده و در تمدن‌های مختلف، اغلب، به‌عنوان نمادی از باروری، زایش و گردش کیهان و کهکشان به کار رفته است. در هنر اسلامی نیز مارپیچ یا اسلیمی، نماد حرکت مداوم بین زمین و آسمان، حرکت چرخشی طواف، سیر و حرکت معنوی به سوی الله، از خود به خدا رسیدن و مفاهیم مجرد دیگری که از آن ناشی می‌شود. از میان مفاهیم نمادین این نقش‌مایه، مفهوم محوری و اصلی «رهایی از عالم اسفل و عروج به ملکوت» همواره جایگاه ویژه خود را حفظ کرده است. از مجموع این مفاهیم -که همیشه و در همه هنرها، همراه نقش‌مایه مارپیچ بوده- به یک نتیجه نهایی می‌رسیم که وحدت، تقدس و زیبایی، همواره در نقش‌مایه مارپیچ وجود داشته و انسان‌ها، به‌طور غریزی و کهن‌الگویی، از طریق به‌کارگیری این نقش در هنر، خود را به مبدا هستی پیوند می‌زنند. مفاهیم نمادین این نقش‌مایه، به اشتراک معانی می‌رسد که اتحاد ریشه‌ای انسان‌ها را بیش‌تر نشان می‌دهد. تحول حرکت خطی مارپیچ از نماد باستانی، به یک نماد مذهبی و ظهور آن در دوران مختلف تاریخ بشر با مفهوم مشترک و غالبا مقدس، یک عنصر وحدت‌بخش در میان اقوام و مذاهب مختلف است. با بررسی آثار به‌جای‌مانده از هنر زمینی و هنر اسلامی، دریافتیم که ارتباط بسیار تنگاتنگی بین نقش‌مایه مارپیچ و مفهوم نمادین آن و بهره‌گیری هنرمندان این دو عرصه از این نقش‌مایه وجود دارد. برای اثبات ادعای فوق، آثاری را در عرصه هنر محیطی و هنر اسلامی ذکر کردیم که در آن‌ها، نقش‌مایه مارپیچ متجلی شده و از لحاظ بهره‌گیری از مفاهیم نمادین قداست، زیبایی و بهره‌گیری از عنصر حرکت، قرابت معنایی و صوری وجود دارد، مانند اسلیمی و اسکله حلزونی اسمیتسون و یا مناره مسجد سامرا و تپه مارپیچ اثر رابرت اسمیتسون. در این آثار مفهوم «صعود معنوی از عالم ماده»، بر اساس تقدسی که این نقش‌مایه در اذهان مختلف دارد، احساس و زبان مشترکی را میان این دو عرصه هنری پدید می‌آورد. هم‌چنین با ریشه‌یابی منشا به‌وجود آمدن نقش‌مایه مارپیچ، به وجه اشتراکی برمی‌خوریم که همانا، طبیعت به عنوان مبدا است. به استناد شواهد موجود، هنر زمینی با الهام از طبیعت و به کمک نقش‌مایه‌های بدوی، همچون مارپیچ، خود را با طبیعت مانوس کرد. در هنر اسلامی نیز خطوط و شاخه‌های گیاهی به شکل منحنی مارپیچی، وجه مشترک و هندسه مشترک آثار هنری اسلامی را تشکیل می‌دهند. پس مفهوم بازگشت طبیعت و الهام از عناصر طبیعی به عنوان نقش‌مایه برای خلق آثار هنر محیطی و اسلامی، می‌تواند وجه مشترکی بین این دو عرصه هنری برقرار کند.

پی نوشت

[1] Motif.
[2] Robert Smithson.
[3] Spiral Jetty.
[4] Spiral.
[5] Jacob Bernoulli.
[6] Scythes.
[7] Ionic.
[8] Corinthian.
[9] Environmental Art.
[10] Land Art.
[11] Spiral Hill.
[12] Andy Goldsworthy.
[13] Desert Breath.
[14] Danae Stratou.
[15] Alexandra Stratou.
[16] Stella Constantinides.
[17] Karin van der Molen.
[18] Dietmar Voorwold.
[19] James Brunt.
[20] Chris Drury.
[21] Sylvian Meyer.
[22] Ivo Moosberger.
[23] Roger Dautais.

منابع

اردلان، نادر و بختیار، لاله(۱۳۷۹). ***حس وحدت***، ترجمه حمید شاهرخ، اصفهان: خاک.

استر، جرالد(۱۳۵۳). مارپیچ؛ از حلزون تا کهکشان، طبیعت به شکل مارپیچ رشد می‌کند، ***پیام یونسکو***، سال ششم، شماره ۶۱، ۱۲-۱۶.

اسماگولا، هواردجی(۱۳۸۱). ***گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری***، ترجمه فرهاد غبرایی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

الیاده، میرچا(۱۳۷۲). ***رساله در تاریخ ادیان***، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

الیاده، میرچا(۱۳۸۴). ***اسطوره بازگشت جاودانه***، ترجمه بهمن سرکارتی، تهران: طهوری.

بورکهارت، تیتوس(۱۳۶۹). ***هنر مقدس***، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

پاکباز، رویین(۱۳۷۸). ***دایره‌المعارف هنر***، تهران: فرهنگ معاصر.

پورجعفر، محمدرضا و موسوی‌لر، اشرف(۱۳۸۱). بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ؛ «اسلیمی» نماد تقدس، وحدت و زیبایی ***علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)***، سال دوازدهم، شماره ۴۳، ۱۸۴- ۲۰۷.

دریانیان، سولماز(۱۳۸۳). ***در جستجوی کهن‌الگوها در آثار هنر زمینی***، دانشگاه الزهرا (س).

فروغی، محمدعلی(۱۳۷۷). ***سیر حکمت در اروپا***، تهران: البرز، چاپخانه سهند.
قره‌باغی، علی‌اصغر(۱۳۷۸). راهکارهای پست مدرنیسم: تبارشناسی پست مدرنیسم، ***گلستانه***، شماره ۱۱، ۴۷-۵۸.
قلعه، رضا(۱۳۸۸). هنرهای مرتبط با محیط؛ ابهام‌زدایی و تحدید، ***تندیس***، شماره ۱۴۶، ۲۶- ۲۷.
گاردنر، هلن(۱۳۸۵). ***هنر در گذر زمان***، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: آگاه.
گنون، رنه(۱۳۷۴). ***معانی رمز صلیب، تحقیقی در فن معارف تطبیقی***، ترجمه بابک علیخانی، تهران: سروش.
گیریشمن، رمان(۱۳۵۰). ***هنر در ایران در دوران پارتی و ساسانی***، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
لوسی اسمیت، ادوارد(۱۳۸۰). ***آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم***، ترجمه علیرضا سمیع آذر، تهران: نظر.
لوسی اسمیت، ادوارد(۱۳۸۷). ***جهانی شدن و هنر جدید***، ترجمه علیرضا سمیع آذر، تهران: نظر.
لینتن، هربرت(۱۳۸۶). ***هنر مدرن***، ترجمه علی رامین، چ. سوم، تهران: نی.
مراثی، محسن (۱۳۸۴). مارپیچ طلایی در طبیعت و هنرهای اسلامی، ***نگره***، شماره ۱، ۳۵- ۴۴.
میرزایی، داود(۱۳۹۰). ***بررسی نسبت میان انسان با طبیعت و تکنولوژی در هنر محیطی***، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.
نادعلیان، احمد(۱۳۹۰). تجلی نقش‌مایه‌های بدوی و کهن در هنر زمین، ***پژوهشنامه هنرهای دیداری***، شماره ۱، ۵۷-۶۶.
هال، جیمز(۱۳۸۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
هامبی، لوئی(۱۳۷۶). ***تاریخ هنر ایران (۲) هنر مانوی و زردشتی***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
همایون، غلامعلی(۱۳۵۵). ***کوروش کبیر در آثار هنری اروپاییان***، تهران: دانشگاه ملی ایران.
هینلز، جان(۱۳۷۷). ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
یونگ، کارل‌گوستاو(۱۳۸۶). ***انسان و سمبول‌هایش***، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: جامی.

URLs
URL1. http:// www.mathcurve.com/
URL2. http://www.artsdumonde.canalblog.com/
URL3. http://www.becksealescott.wordpress.com/
URL4. http://www.beruf-berufung.ch/
URL5. http://www.danaestratou.com/
URL6. http://www.jamesbruntartist.co.uk/
URL7. http://www.picbon.com/
URL8. http://www.roundshapenellalandart.altervista.org/
URL9. http://www. toptourism.ir/
URL10.http://www.wikiart.org/

Refrences

Ardalan, N. & Bakhtiar, L. (2000). ***The Sense of Unity***, Translated by Hamid Shahrokh, Isfahan: Khak (Text in Persian).
Burckhardt, T. (1990***). Principes et methodes de l'art scar'e,*** Translated by Jalal Sattari, Tehran: Sorush (Text in Persian).
Eliade, M. (1993). ***Traite d'histoire des religions,*** Translated by Jalal Sattari, Tehran: Sorush (Text in Persian).
Eliade, M. (2005). ***The Myth of the Eternal Return, or, Cosmos and History***, Translated by Bahman Sarkarti, Tehran: Tahuri (Text in Persian).
Foruqi, M. (1998). ***A History of Western Philosophy,*** Tehran: Alborz (Sahand) (Text in Persian).
Gardner, H. (2006). ***Art through the Ages***, Translated by MohamadTaqi Faramarzi, Tehran: Agah (Text in Persian).
Guenon, R. (1995). ***Le symbolisme de la croix,*** Translated by Babak Alikhani, Tehran, Sorush (Text in Persian).
Girshman, R. (1971). ***Iran: Parthes et Sassanides,*** Tehran: Nashre Ketab (Text in Persian).
Hall, J. (2001), ***Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art***, Translated by Roqaye Behzadi, Tehran: Farhange Moaser (Text in Persian).
Hambis, L. (1997). ***Encyclopedia of World Art***, Translated by Yaqub Azhand, Tehran: Mola (Text in Persian).
Hinnels, J. R. (1998). ***Persian Mythology,*** Translated by Zhale Amuzegar & Ahmad Tafazoli, Tehran:Cheshme (Text in Persian).
Homayun, Q. (1976), ***Iran -- History – Achaemenians,*** Translated by Yaqub Azhand, Tehran: Daneshqah Melli (Text in Persian).
Jung, C. G. (2007), ***Man and his Symbols***, Translated by Mahmud Soltanieh, Tehran: Jami (Text in Persian).
Kastner, J. & Wallis, B. (1998), ***Land Art Environmental Art,*** Phaidon, New York.
Lucie - Smith, E. (2001). ***Movements in Art since 1945: Issues and Concepts***, Translated by Alireza Sami Azar, Tehran: Nazar (Text in Persian).
Lynton, N. (2007). ***The story of Modern Art***, Translated by Ali Ramin, (3rd ed.), Tehran: Nashre Ney (Text in Persian).
Lucie – Smith, E. (2008). ***Lives of the Great 20th - Century Artists,*** Translated by Alireza Sami Azar, Tehran: Nazar (Text in Persian).
Pakbaz, R. (1999). ***Encyclopedia of Art: Painting, Sculpture, Graphic Arts,*** Tehran: Farhange Moaser (Text in Persian).
Smagula, H. (2002). ***Currents: Contemporary Directions in the Visual Art,*** Translated by Farhad Ghabraei, Tehran: Office of Cultural Research (Text in Persian).
Vladimir, L. & Anatoli, I. (1998), ***Persian Art, The Lost Treasures***, Parkstone Press International, New York, USA
Ester, G. (1974). From spiral to Galaxy, Nature Grows like a Spiral, ***UNESCO Message***, 6(61), 12-16 (Text in Persian).
Pourjafar, M., Mousavilar A. (2002). Investigating the Properties of the Circular Motion of Spiral; "Arabesque"the Symbol of Holiness, Unity and Beauty, ***Humanities of Alzahra University***, 12(43), 184-207 (Text in Persian).
Darbanian, S. (2004). ***In Search of Archetypes in Worldly Artworks***, Alzahra University (Text in Persian).
Gharebaqi, A. A. (1999). Solutions to Postmodernism: Postmodernism Genealogy, ***Golestaneh***, 11, 47-58 (Text in Persian).
Ghaleh, R. (2009). Environmental arts; disambiguation and delimitation, ***Tandis***, 146, 26-27 (Text in Persian).
Morasi, M. (2005). Golden Spiral in Islamic Nature and Arts, ***Negareh***, 1, 35-44 (Text in Persian).
Mirzaei, D. (2011). ***Investigating the Relationship between Human, Nature and Technology in Environmental Art***, Islamic Azad University, Central Tehran Branch (Text in Persian).
Nadalian, A. (2011). The Manifestation of Primitive and Ancient Patterns in Worldly Art, ***Journal of Visual Arts***, 1, 57-66 (Text in Persian).

The Comparative Study of "Spiral" Motif in Islamic and Environmental Art[1]

F. Ghaemi Manesh [2]

Received: 2019-04-12
Accepted: 2019-06-08

Abstract

The spiral pattern has been used as a valuable and important decorative element in the ornamentation, referred to as "Arabesque". The spiral or arabesque movement was not just for decorating different types of building surfaces, but also had sacred signs. Next, we look at the symbolic meaning of this pattern in Islamic Art. In this paper, the author concludes that the manifestation of this pattern in Islamic art, which is also Arabesque, can also be a kind of environmental art because it is used in three dimensional environments and more importantly, Islamic artists inspired by nature have created this pattern. However, in the eyes of the Islamic artist, it was not objectively likeable and had a tendency for subjective truth, so, by stylizing the design, they came up with a pattern that lost any resemblance to nature. Also, the Islamic artist, like the environmental artist by choosing the environment as the context of the artistic work, has been a return to the original human way of creating human work and the long-standing relationship with nature, so these meanings have led to a commonality between environmental art and Islamic art. In this article, based on the works of contemporary ground artists and Islamic art and examining different examples, their common views on the use of spiral motif are studied and analyzed. "Spiral" is one of the forms in nature that has many mysteries within itself. There are lots of spirals in the nature such as plants, galaxy and atom that have spiral shapes. Human beings have always paid attention to this symbolic and mysterious element, and make a sacred meaning for this shape. Art, like life, approaches the spiral, and the artist, inspired by nature, uses this symbolic element to create his work. Art has always strived to base its truth on nature, which is why every artistic creation is a symbolic aspect of the truth of nature. Naturally, it manifests itself in artistic creations. As mentioned earlier, the origin of the spiral pattern goes back to nature. The artists of Islamic art were inspired by the curved lines in nature and created the Islamic design. Western artists' thinking about art and beauty is sensory-ideal imagery and blends nature with feeling and myth. Nature has always been a reference point for Western art, and especially in environmental art, the land, as the space and the place familiar with human is the bed of artistic work. While Eastern imagination is subjective-intuitive it conceives of beauty and truth in the abstract nature beyond the earth, and of the latent and subjective, and the extrasensory, which is naturally the origin of the art of the East. There is, of course, a common denominator that both of these arts have always linked earth proportions and celestial abstractions with curved lines, which is the spiral pattern. In this article, the semantic and formal connotation of the "Spiral" is expressed in a comparative way between Islamic art and environmental art, as well as the relationship between the beauty of the spiral and the common point established between the art in the East and the West and its symbolic meaning in these arts. By study on the works in environmental art, such as the Robert Smithson's "Spiral Jetty", and in Islamic art, which is "Arabesque" as a kind of environmental art, it was concluded that "Spiral" is a common motif between Islamic art and environmental art, and it ultimately leads to unity in the meaning and form. The balance, tranquility, dynamism and harmony of this motif have made artists use it to achieve the concepts of holiness, unity and beauty in their work. The type of this research is qualitative and research method is descriptive-comparative. Also Theoretical framework of research is based on the views of traditional philosophers.

Keywords: Motif, Spiral, Islamic Art, Environmental Art.

[1] DOI: 10.22051/jjh.2019.25497.1402
[2] Ph.D. Student of Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. mahtab_g67@yahoo.com