

بررسی و مطالعه نقوش شبه بین و یانگ در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران

مقاله پژوهشی (صفحه ۲۲-۵)

فهیمة آقایی^۱، هاشم حسینی^۲

۱- دانش آموخته مقطع کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور.

۲- دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور. (نویسنده مسئول)

DOI: 10.22077/NIA.2025.9237.1938

چکیده

جستار حاضر، به مطالعه نقوش تزئینی مشابه فرم «بین و یانگ» در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران می‌پردازد. بین و یانگ فرمی دایره‌ای شکل و متشکل از دو قسمت است که به نیروهای متضاد هستی و در عین حال مکمل هم، اشاره دارد. انگاره اصلی مقاله مبتنی بر این است که در طول دوران اسلامی ایران، هنرمندان مختلف، از جمله سفالگران با الگوبرداری از نقش بین و یانگ طیف متنوعی از نقوش مشابه را برای تزئین آثار هنری ابداع کردند که در عین حال دارای ابعاد هویتی خاص متناسب با حکمت هنر اسلامی بوده است. به طور خاص در برخی از سفالینه‌های دوران اسلامی ایران، چنین نقوشی مشاهده می‌شود که می‌توان وجوه اشتراکی بین آن‌ها و فرم بین و یانگ چین یافت. وجوه اشتراک مدنظر که می‌تواند در شناسایی خاستگاه بخشی از نقوش سفالینه اسلامی مؤثر افتد، دلیلی بر انجام این پژوهش است و به دنبال پاسخ به این پرسش است که نقوش تزئینی مشابه با فرم بین و یانگ چین، در تزئینات سفالینه دوران اسلامی ایران تحت تأثیر چه عواملی به کار رفته و به لحاظ اجرا در چند گونه قابل دسته‌بندی است؟ برای پاسخ به این پرسش از روش تحقیق توصیفی - تطبیقی با رویکرد تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و الکترونیکی استفاده شده است. از میان آثار قابل دسترس سفالینه، ۱۰ اثر شاخص به لحاظ شباهت بیشتر با فرم بین و یانگ در نقوش و با توالی تاریخی از ابتدای دوران اسلامی تا پایان دوره قاجار مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که گونه‌های متعدد نقوش مشابه با فرم بین و یانگ در آثار سفالینه دوران اسلامی ایران قابل شناسایی است که دارای شباهت‌های زیادی با فرم مذکور است؛ ولی در جزئیات طراحی و ماهیت مفهومی حکمت هنر اسلامی، تفاوت‌هایی مشاهده می‌شود که از جمله تفاوت‌های طراحی می‌توان به اجرای این فرم در قالب نقش اسلیمی یا گیاهی یا جانوران مختلف اشاره کرد؛ به عبارت دیگر هنرمندان سفالگر مسلمان با الهام از فرم و معنای بین و یانگ و ترکیب آن با اندیشه‌های اسلامی، نقوش مشابهی را در قالب‌های ابتکاری و بدیع به کار برده‌اند.

واژه‌های کلیدی: هنر اسلامی، سفالگری ایران، نقوش تزئینی، بین و یانگ، نمادشناسی.

1- Email: fahimehaghaiey@gmail.com

2- Email: Hashemhoseyny@gmail.com

** مقاله ی مذکور مستخرج از پایان‌نامه‌ی دوره کارشناسی ارشد فهیمه آقایی، به راهنمایی دکتر سید هاشم حسینی می‌باشد.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۱/۲۶ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۵/۱۱)

مقدمه

بین و یانگ^۱ نماد و مفهومی است که از گذشته‌های بسیار دور در نگرش و فلسفه مردمان چین مورد اهمیت بوده است و بر روی فرهنگ و هنر این سرزمین تأثیر گذاشته است. این نماد متشکل از دو نیروی مذکر و مؤنث است که «بین» عنصر مؤنث، ملایم، سهل و منفی است و «یانگ» عنصر مذکر، سخت و مثبت است؛ اما هیچ بین و هیچ یانگی مطلق نیست؛ به این معنا که بین، درون خود ذره‌ای از یانگ را دارد که نشان از میل او به یانگ است و خودش را به سوی یانگ روان می‌کند. متقابلاً یانگ هم درون خود ذره‌ای از بین را دارد که نشان از میل او به بین است و به سوی بین روان می‌شود (دهقان‌زاده و میرحسینی، ۱۳۹۸: ۸۲). مفهومی دیگر که تاؤباوران به آن نظر دارند، بی‌بودی است که همه بودها را با قدرتی پنهان و قابل ظهور در خود دارد. این مفاهیم و یا شکل ظاهری که این مفهوم را در بر می‌گرفته است، از طریق ارتباطات جاده ابریشم، جنگ‌ها و دیگر مسائل اجتماعی و سیاسی بین چین و ایران قابل انتقال و تأثیرگذاری بوده است (همان: ۸۴)؛ بنابراین با توجه به شرایط جامعه و حکمرانان ایران و همچنین میزان و کیفیت ارتباطات موجود بین دو سرزمین، این تأثیرات دچار نوساناتی می‌شده است. در پژوهش پیش‌رو تلاش شده است کاربرد نقوش مشابه با نماد بین و یانگ در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران بررسی شود و نسبت به تحولات فرمی و مفهومی این نقوش، شناختی به دست آید؛ چراکه بررسی این نقوش ما را به‌طور دقیق‌تری با خاستگاه و سیر تحول کاربرد آن‌ها آشنا می‌کند. همچنین شناخت دقیق‌تری از فرهنگ و هنر ایرانی به ما می‌دهد و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری این هنر از سرزمین‌های دیگر، مانند چین را بر ما آشکار می‌کند؛ بنابراین در پژوهش حاضر تلاش شده به این سؤال پاسخ داده شود که در سفالینه‌های اسلامی ایران چه نمونه‌های مشابهی از نماد بین و یانگ موجود است و چه معنا و مفهومی مورد توجه هنرمند ایرانی برای به‌کارگیری این نقوش بوده است؟ در ادامه از بین سفالینه‌های در دسترس دوران اسلامی ایران ۱۰ نمونه شاخص به‌لحاظ مشابهت بیشتر با فرم بین و یانگ از سده‌های سوم تا یازدهم ادوار اسلامی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

پیشینه تحقیق

پیشینه پژوهش حاضر، شامل دو دسته منابع است که یا روابط فرهنگی و هنری ایران و چین را مورد بررسی قرار داده یا به‌صورت اختصاصی مفهوم بین و یانگ را با وجوهی از دین اسلام و عرفان و... مقایسه کرده است.

منابع دسته اول: مهجور (۱۳۸۴) در تحقیقی با عنوان «تأثیر سفالگری چین بر ایران در دوره صفوی»، تبادلات متقابل فرهنگی و هنری ایران و چین را در سفالگری و نقاشی بررسی کرده؛ اما اشاره‌ای به نقش بین و یانگ و کاربرد آن نکرده است. حسینی (۱۳۸۹) در «مقایسه تأثیر هنر سفالگری چین بر ایران ادوار تیموری و صفوی»، به تأثیراتی که ایران در سفالگری این ادوار از چین گرفته است، پرداخته و نقوش مشابه و ساخت و تزیین آثار سفالی را مورد ارزیابی قرار داده است؛ اما اشاره‌ای به نقوش مشابه و یا مفهوم بین و یانگ از چین نشده است. دستغیب و ظفرمند (۱۳۹۵) پژوهشی با عنوان «مطالعه تطبیقی نقوش پرنده سفالینه‌های ایران دوره عباسی و سفال‌های چین مربوط به قرن میلادی ۹» انجام داده‌اند که می‌توان آثار موجود در این پژوهش را به‌لحاظ فرم و مفهوم و تأثیرات چین و ایران در سفالگری، مورد مطالعه قرار داد.

منابع دسته دوم: پناهی (۱۳۸۹) در «مقایسه نور و تاؤ در حکمت اشراق و مکتب تاؤئیسم»، به مقایسه حکمت اشراق سهروردی با تاؤئیسم پرداخته؛ همچنین نور و تاریکی را به‌عنوان دو همزاد از خاستگاه تاؤ معادل یانگ و بین فرض می‌کند و الگویی از کیهان‌شناسی تاؤییبی مطابق فلسفه اشراق به دست می‌دهد. دهقان‌زاده و میرحسینی (۱۳۹۸) در «مبانی کیهان‌شناسی مکتب بین و یانگ»، بین و یانگ را به‌عنوان یک مکتب فکری از نگاهی فلسفی و دینی مورد شناسایی و واکاوی قرار داده و این مکتب فکری را یک مکتب وحدت‌گرا و نه کثرت‌گرا یا ثنویت‌گرا دانسته‌اند. قانی (۱۳۹۹) در «تجلی باغ ایرانی بر قالی باغی جیپور»، به نقوش گرفت‌وگیر در ایران اشاره دارد و آن را نماد یا تمثیلی از تقابل نور و ظلمت و یا تقابل خیر و شر و همچنین نمادی از غلبه بر قدرت‌طلبی به‌منظور حفظ بقا می‌داند که می‌توان آن‌ها را به‌عنوان ویژگی‌ها و مفاهیم مشابه بین و یانگ مورد مطالعه قرار داد. حمزیان

شیوه گردآوری اطلاعات پژوهش نیز به صورت کتابخانه‌ای و الکترونیکی و تجزیه و تحلیل داده‌های آن به صورت کیفی است. جامعه آماری در پژوهش حاضر، تعداد ۱۰ اثر از سفالینه‌های سده‌های سوم تا یازدهم هجری قمری، از میان نمونه‌های موجود در هنر سفالگری ادوار اسلامی ایران است که به دلیل محدودیت حجم مقاله، این تعداد از نمونه‌های شاخص و معتبر که حاوی نقوش تزئینی با شباهت بیشتری به نقش بین و یانگ هستند، انتخاب شده و ویژگی‌های فرمی و مفهومی آن‌ها مورد تحلیل قرار گرفته است.

مبانی نظری

آشنایی با نماد بین و یانگ

نماد بین و یانگ از مطرح‌ترین و پرکاربردترین نمادهای فلسفه چینی است که در طول تاریخ این کشور، تحولات جالب توجهی را پشت سر گذاشته است. این نماد به لحاظ فرمی به شکل دایره‌ای است که با خطی شبیه به حرف اس انگلیسی (S) به دو نیمه اشک‌مانند تقسیم شده است. هرکدام از این دو نیمه در مقابل هم و برخلاف یکدیگر با رنگ‌های سفید و سیاه دیده می‌شوند و درون آن‌ها نقطه‌ای کوچک به رنگ نیمه مقابل قرار گرفته است (تصویر ۱).

مطابق این انگاره، عالم هستی برآیند هم‌کنشی دو نیروی متضاد بین و یانگ است. مقصود از یانگ ساحت روشن، خشکی و جنبه‌های مردانه یا فاعلی کیهان است؛ حال آنکه بین بر ساحت تاریکی، رطوبت و جنبه‌های زنانه یا انفعالی کائنات دلالت دارد (Tony Fang, 2011: 42).

چینی‌ها در دوران باستان همه چیزها و پدیده‌ها از دنیای طبیعی، جامعه و غیره را توسط نظریه بین و یانگ تحلیل می‌کردند. آن‌ها معتقد بودند که در جهان، دو طرف تحت عناوین بین و یانگ وجود دارد که یکدیگر را تغییر می‌دهند تا جهان را ایجاد کنند. به عقیده آن‌ها این دو عامل با هم می‌جنگند و بر یکدیگر پوشانندگی دارند و همچنین هر پدیده جهانی را نتیجه وحدتی پویا و متشکل از پارادوکس می‌دانند. بر همین اساس عملکرد چهار فصل سال را نیز به دلیل ظهور و سقوط بین و یانگ می‌دانند. همچنین بین و یانگ در فلسفه چینی، یک جهان‌بینی کل نگر، پویا و دیالکتیکی است که

و میرآخوری (۱۴۰۰) در «بررسی رابطه نمادپردازی‌های عرفانی دو اثر نئی چینگ و فنگ‌شن‌ین‌آی با منطق الطیر عطار (سیمرغ، بط، خروس، غاز و درنا)»، به شباهت‌های زیادی میان چینیان و ایرانیان بعد از اسلام در فرهنگ و هنر و عرفان، تجارت، نمادپردازی، داستان‌های ادبی و عرفانی، سبک‌های نگارش در نظم و نثر اشاره کرده‌اند و این شباهت‌ها را برپایه مشترکات نماد پرندگان در دو سرزمین با تأکید بر شعر و مفاهیم اسلامی و بین و یانگ بررسی کرده‌اند. Song و Cao (۲۰۲۲) در «واقعیت و کاربرد بین و یانگ»^۲، بین و یانگ را معرفی کرده و توضیحاتی درباره تأثیر بین و یانگ بر ماهیت و وضعیت ماده و همچنین قوانین حرکت فیزیک و انتقال و تبدیل انرژی ارائه داده‌اند. میرشفیعی و گرگانی‌نژاد (۱۴۰۱) در «مطالعه نماد آسمان در قرآن، اساطیر، ادبیات، عرفان و هنر ایران»، به مقایسه نمادپردازی آسمان و زمین و همچنین نماد دایره به لحاظ مشابهت با بین و یانگ پرداخته‌اند. عبدالهی و رحمانی (۱۴۰۱) در «بررسی تأثیر مفهوم بین و یانگ در نقش‌مایه‌های سه‌گوش دست‌بافته‌های فارس»، مفهوم نماد بین و یانگ را در دست‌بافته‌های ایل قشقایی مورد تحلیل قرار داده‌اند که کاربرد آن توسط زنان عشایر به دلیل دورکردن نیروهای بد و اهریمنی و یا جذب خیر و برکت و عشق در زندگی بوده است. همچنین بررسی مفهوم نمادپردازی در فرش ایرانی که سرشار از نماد است را سلسله‌وار دانسته‌اند.

همان‌گونه که مشخص است با وجود مطالعات زیادی که درباره بین و یانگ و هنر اسلامی ایران انجام شده در هیچ‌یک از منابع یادشده نقوش مشابه بین و یانگ در سفالینه‌های اسلامی ایران به لحاظ فرمی و معنایی مورد تطبیق با این نماد قرار نگرفته است؛ به عبارت دیگر اگرچه بین و یانگ به لحاظ معنای نمادین آن در اساطیر و ادیان مورد تطبیق قرار گرفته است؛ اما هیچ‌گونه پژوهشی در رابطه با موجودیت این فرم در آثار هنری ایران، از جمله در سفالینه‌های دوران اسلامی مشاهده نمی‌شود.

روش تحقیق

پژوهش حاضر به لحاظ ماهیت بنیادی است که به روش توصیفی - تطبیقی با رویکرد تحلیلی صورت گرفته است.

کنفوسیوس، فیلسوف بزرگ چین، معتقد است که انسان دو عنصر مثبت و منفی درونش دارد. جنبه مثبت را «نوع دوستی» و جنبه منفی را «وظیفه‌شناسی» می‌داند. او بر این امر تأکید دارد که انسان فرزانه از روی انسانیت به دیگران کمک می‌کند؛ نه برای منافع خاص خود. در عقیده کنفوسیوس مهم آن است که انسان تلاش کند نیکو باشد و کسی را که اصلاً به تهذیب نفس نپردازد، ناقص خوانده است و کسی را که فقط به تهذیب نفس بپردازد و از امور دنیوی کناره بگیرد، ظاهر ساز می‌نامد. او کسی را فرزانه می‌داند که میان این دو امر، اعتدال برقرار کند (رستمیان، ۱۳۹۱: ۱۴۷-۱۴۶).

یکی دیگر از ریشه‌های این نماد، فنگ‌شویی یا علمی است که اساتید شمنی بر آن آگاه بودند و تخصص آنان در پیشگویی، برقراری ارتباط با ارواح، جن‌گیری، جادوگری و طالع‌بینی بود که با توجه به وضعیت قرارگیری بین و یانگ این پیشگویی‌ها انجام می‌شده است (دهقان‌زاده و میرحسینی، ۱۳۹۸: ۷۸-۷۵).

نظری بر سیر تحول نماد بین و یانگ

بین و یانگ در ابتدا به‌سادگی دو نیم‌کره سیاه و سفید متقابل نمایش داده می‌شد که صورت به سمت خورشید، یانگ و صورت پشت به خورشید، بین است. این نماد با گذشت زمان و نفوذ در حوزه‌های مختلف هنری (نقاشی، مجسمه‌سازی، سفالگری و معماری) پیچیده‌تر و غنی‌تر شده است. متفکران باستان با بررسی نماد مذکور به این منظور دست یافتند که همه چیز دارای جنبه‌های مثبت و منفی است (hang and sibo, 2017: 639)؛ سپس در برخی از نسخه‌های نماد، یک نقطه سفید در بخش سیاه و یک نقطه سیاه در بخش سفید اضافه شد. این نقاط نشان می‌دهند که هر قطب، بذری از قطب مقابل را در خود دارد و این دو نیرو در هم نفوذ می‌کنند. در ادامه، خطوط جداکننده بین و یانگ به تدریج پیچیده‌تر شد و اشکال موج‌مانندی به خود گرفت. این خطوط نشان‌دهنده حرکت و تغییر مداوم نیروهای بین و یانگ هستند. با گذشت زمان، به‌عنوان الگویی برای ایجاد طرح‌های پیچیده و هندسی به کار رفت که این الگوها در تزئینات ساختمان‌ها، لباس‌ها و اشیای مختلف استفاده می‌شدند (Anna, 2011: 242)؛

تغییر موقعیت ستارگان، نور متناوب خورشید و ماه به تغییر این دو نسبت داده می‌شود. پس همان‌طور که چهار فصل و پدیده‌ها تغییر می‌کنند، مردم باید برای اداره جامعه به این قانون توجه داشته باشند (Dung and Long, 2022: 228).

به‌طور کل بین و یانگ بر سه نکته تمرکز دارد:

۱. دو چیز متضاد اما مرتبط و وابسته به هم که تعامل آن‌ها هماهنگی را حفظ می‌کند. بین و یانگ بر همه چیز جهان اثر دارد و دو اصل مثبت و منفی است که تعاملش بر سرنوشت افراد تأثیر می‌گذارد.

۲. بین و یانگ یک مدل هنجار، با تعادل، هماهنگ و پایدار ارائه می‌دهد که در همه زمینه‌ها، مثل رهبری، تجارت، هنر، رسانه، ورزش، روان‌کاوی در علم و ارزیابی چرخه زندگی و شیمی وجود دارد.

۳. درک علمی‌تر، شامل مفهومی است که به موجب آن بین و یانگ به‌عنوان یک شیوه تفکر با کیهان‌شناسی «همبستگی» مشخص دارد. عوامل مربوط به این کیهان‌شناسی مبتنی بر علیت خطی بین موجودات متمایز نیست؛ بلکه در ایجاد ارتباط بین موجودات و پدیده‌هاست (تصویر ۲) (Robin, 2013: 2).

پیشینه اعتقاد به بین و یانگ به‌عنوان دو قطب تشکیل‌دهنده‌ی جهان در رساله تبدلات قابل ردیابی است و نماینده طرز تلقی مردم چین باستان از تبدلات طبیعت و انسان محسوب می‌شود.



تصویر ۱. نماد بین و یانگ (Stefan Jaeger, 2012: 33)



تصویر ۲. باگوا اطراف بین و یانگ، در کیهان‌شناسی تائو (URL1)

معرفی و بررسی نمونه‌های منتخب

با توجه به گستردگی و تنوع آثار سفالی دوران اسلامی ایران، از بین نمونه‌های متعدد موجود و در دسترس، هر سفالینه‌ای که دارای نقش تزئینی با مشابهت بیشتری به نماد بین و یانگ بود، به ترتیب توالی تاریخی، از قدیمی‌ترین نمونه تا آخرین نمونه شناخته‌شده دوران اسلامی انتخاب و در نهایت از بین آن‌ها ۱۰ نمونه نهایی با ملاک‌های شاخص بودن، تکراری نبودن طرح و اعتبار بیشتر معرفی توصیف و تحلیل شد.

نمونه شماره ۱. کاسه سفالی گلابه‌ای نیشابور با نقوش

سیاه بر روی زمینه کرمی (تصویر ۳)

کاسه‌ای بزرگ با نقش پرنده‌هایی در مقابل یکدیگر: یکی از ظروف رایج در دوره اسلامی ایران کاسه سفالی بوده است که گرد و محدب بودن بدنه آن علاوه بر زیبایی، کاربردی نیز هست و برای نگهداری مایعات مناسب است. در این ظرف، خطی تیره دورتادور، بر روی زمینه سفید وجود دارد که بر دایره بودن ظرف تأکید می‌کند؛ همان‌طور که بین و یانگ در فرمی دایره‌ای جای گرفته‌اند. در این ظرف طرح اصلی دو پرنده است که با خطوط ظریف و روان ترسیم شده‌اند. پرنده‌گان در هنر اسلامی نمادهای مختلفی داشته‌اند و استفاده از آن‌ها در تزئین ظروف سفالی بسیار رایج بوده است. بدن کشیده آن‌ها در جهت‌های مخالف با هم قرار گرفته است. سر این دو پرنده به سمت عقب است و دم آن‌ها شبیه تیغه شمشیر دوشاخه است. بدن آن‌ها بدون تزئینات ترسیم شده است؛ اما بال‌هایشان با خط رنگی و طرح نخل آرایش شده. همچنین، پرنده‌ای کوچک با بال‌های باز شده در مرکز ظرف مشاهده می‌شود (خلیلی، ۱۳۸۴: ۸۲). این نقش می‌تواند نشان از خوش‌یمنی باشد (ویلسن آلن، ۱۳۸۳: ۳۸) و احتمالاً در پرنده مرکزی، حس پرواز و حرکت را به تصویر می‌کشد. ترکیب‌بندی اثر به گونه‌ای است که دو پرنده بزرگ در دو طرف ظرف قرار گرفته‌اند و یک پرنده کوچک‌تر در مرکز قرار دارد.

خطوط به‌کاررفته در طراحی پرنده‌گان، بسیار منحنی و روان است و حس حرکت و دینامیسم را به طرح می‌بخشد. در نماد بین و یانگ، خطی منحنی وجود دارد که در میان بین و یانگ قرار گرفته و این حس را به وجود می‌آورد. طرح دو پرنده با جزئیاتی

به‌عبارتی می‌توان گفت تکامل نقوش بین و یانگ در فرهنگ و هنر چینی منعکس‌کننده درک عمیق فلسفی است که طی هزاران سال توسعه یافته است.

نظری بر روابط هنری و سفالگری چین و ایران

ایران و چین، که دو تمدن کهن و غنی دانسته می‌شوند، از گذشته دور ارتباطات گسترده‌ای باهم داشته‌اند. این ارتباطات ریشه در جاده ابریشم دارد و نه تنها در حوزه تجارت و اقتصاد؛ بلکه در زمینه فرهنگ و هنر نیز تأثیرات عمیقی بر یکدیگر نهاده‌اند (روشن‌چشم و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۲۸). این روابط تاحدی قابل اهمیت است که می‌توان برای آن به سابقه‌ای اسطوره‌ای دست یافت. در تاریخ اسطوره‌های ایران نقل شده است که فریدون پادشاه ایران، به یکی از پسران خود به نام تور یا طوج، سرزمین تبت و چین و بلاد مشرق را سپرد (آذری، ۱۳۶۷: ۱۳)؛ اما بعد از این اشاره اسطوره‌ای، از چگونگی روابط ایران و چین هیچ سند و نوشته‌ای، نه به زبان فارسی و نه به زبان چینی موجود نیست و نخستین ارتباط ذکر شده در منابع، به دوره اشکانیان در ایران برمی‌گردد (لطفی و دیگران، ۱۳۹۴: ۵۱). این ارتباط طی دوره ساسانی نیز به واسطه جاده ابریشم برقرار بوده است؛ اما در دوره اسلامی به نظر می‌رسد این ارتباط به‌خصوص در زمینه هنر سفالگری که چینی‌ها تبحر زیادی در آن داشتند بسیار گسترده‌تر از قبل شده است؛ تاجایی که از ویژگی‌های هنر سفالگری دوره اسلامی، پیدایش انواع مختلف سفال‌های متأثر شده از چین است. بعضی از پژوهشگران، تاریخ هنر سفالگری را به گونه‌ای تقسیم‌بندی می‌کنند که در سه دوره جای می‌گیرد و هر دوره انگیزه‌های جدید از آخرین نوع سفال‌های وارداتی چین را نمایان می‌کند (Robin, 2013: 304). با بررسی متون ادبی، تاریخی و جغرافیایی دوران اسلامی نیز متوجه می‌شویم که مسلمانان به ظروف چینی علاقه زیادی داشته‌اند. این علاقه‌مندی به اندازه‌ای بوده است که حتی اگر ظرفی ساخت کشور چین نبود؛ ولی دارای زیبایی و خوش‌ساختگی بود، به آن چینی می‌گفتند (محمدحسن، ۱۳۶۳: ۴۶).



تصویر ۴. سفالی گلابه‌ای نیشابور با نقوش رنگی بر زمینه کرمی، قرن سوم هجری، ارتفاع: ۹/۵ سانتی‌متر، قطر: ۲۲/۱ سانتی‌متر، قطر پایه: ۱۰/۵ سانتی‌متر (خلیلی، ۱۳۸۴: ۶۵)

نمونه شماره ۲. کاسه سفالی گلابه‌ای نیشابور با نقوش رنگی بر زمینه کرمی (تصویر ۴)

سفالینه دیگری که در تحقیق حاضر مورد بررسی قرار می‌گیرد، از دسته ظروف نخودی نیشابور است. به نظر می‌رسد این ظرف در نیشابور تولید شده و در عین حال تولید نمونه‌های مشابهی از آن در سمرقند، سیرجان و لشکری بازار هم مشاهده شده است. سفالینه حاضر بر روی آستر لعاب نازک شفاف و بی‌رنگ، با گلابه ارغوانی منگنز تصویر شده است؛ همچنین با لکه‌های لعاب به رنگ‌های زرد و سبز آرایش شده که از ویژگی‌های ظروف نخودی است (خلیلی، ۱۳۸۴: ۶۵).

نقش پیکره موجود در این کاسه به گونه‌ای است که پیکره به صورت چهارزانو نشسته و از روبه‌رو دیده می‌شود؛ اما سرش نیم‌رخ نقش شده است. در دست راست او گل / عصای سلطنتی و در دست چپش بطری گردن‌درازی قرار گرفته است. پیکره با بزهای کوهی، پرندگان، گل‌های رز یا نخلک‌های پیچ و تاب دار، نمادها و نشانه‌های عبارات رایج به صورت ذهنی احاطه شده است (خلیلی، ۱۳۸۴: ۶۵). در میان عناصر یادشده، نقوش شبه بین و یانگ، نه به عنوان طرح اصلی؛ بلکه به عنوان عنصری پراکنده در اطراف پیکره (یکی در بالای شانه راست و دیگری در پایین پای چپ به صورت فرم‌های انتزاعی) مشاهده می‌شود. این عناصر به گونه‌ای تصویر شده‌اند که حس چرخش را القا می‌کنند. خطوط منحنی به کاررفته در طراحی پرندگان، تجربیدی و آزادانه ترسیم شده‌اند (زراعت‌پیشه و چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۸۵) و همچنین طرح‌های هندسی و گیاهی به کاررفته

مانند: منقار بلند و خمیده، بال‌های کشیده و پاهای باریک، به صورت قرینه نسبت به هم قرار گرفته‌اند که به تعادل و زیبایی بصری طرح افزوده است. این قرینگی در بین و یانگ هم موجود است و جزییات آن با وجود نقطه‌ای از بین در یانگ و نقطه‌ای از یانگ در بین نیز مشاهده می‌شود. سر پرندگان نسبت به بدن کوچک‌تر است و منقار آن‌ها بلند و خمیده است. این ویژگی‌ها، پرندگان را به نوعی پرنده آبی، مانند حواصیل یا لک‌لک شبیه می‌کند. به طور کلی طرح نقش شده بر روی ظرف ساده است؛ اما در عین حال دارای جزئیات پیچیده‌ای است که به جذابیت آن افزوده است و عناصر مختلف طرح به گونه‌ای در کنار هم قرار گرفته‌اند که تعادل و هماهنگی بصری ایجاد می‌کنند.

به نظر می‌رسد طرح، روی لعاب سفیدرنگ ظرف کشیده شده باشد که این نشان از تسلط سفالگران ایرانی بر تکنیک‌های تزئین زیرلعابی در این دوره است. لعاب روی ظرف شفاف است و این امر باعث شده تا رنگ‌های زیرین طرح به خوبی دیده شوند. تعداد محدودی رنگ در این طرح استفاده شده است. رنگ اصلی طرح سیاه است و برای ایجاد تنوع، از رنگ قهوه‌ای نیز استفاده شده است. رنگ زمینه ظرف سفید است که تضادی با رنگ سیاه طرح ایجاد کرده است. این محدودیت رنگی باعث شده تا تمرکز بیننده بر روی فرم و خطوط طرح جلب شود. این تضاد رنگی را در بین و یانگ نیز شاهد هستیم. به طور کلی این ظرف که نمونه‌ای زیبا و مهم از هنر سفالگری ایران است می‌تواند اطلاعات ارزشمندی در مورد سبک زندگی، باورها و آداب و رسوم مردم آن دوره در اختیار ما قرار دهد. همچنین با فرم ساده و زیبایی خود و طرح ظریف پرندگان، نشان از مهارت و خلاقیت بالای سفالگران ایرانی در این دوره دارد.



تصویر ۳. کاسه سفالی گلابه‌ای نیشابور با نقوش سیاه بر زمینه کرمی، قرن سوم هجری، ارتفاع: ۱۶/۳ سانتی‌متر، قطر: ۴۱ سانتی‌متر، قطر حلقه پایه: ۱۱/۷ سانتی‌متر (خلیلی، ۱۳۸۴: ۸۲)

مرکز ظرف نقشی مشابه بین و یانگ با خطوط منحنی ترسیم شده که شکل کلی آن به شکل یک خط منحنی و مارپیچ است و به سمت بالا و پایین حرکت می‌کند. این نقش با رنگ بسیار تیره مایل به سیاه بر زمینه بسیار روشن مایل به سفید ترسیم شده است. نقش مذکور به صورت تقارن آینه‌ای نیست و این عدم تقارن می‌تواند به آن حس پویایی و طبیعی بودن ببخشد.



تصویر ۵. کاسه منقوش گلابه‌ای، قرن چهار و پنج هجری، شرق ایران یا آسیای مرکزی، ارتفاع: ۱۰ سانتی‌متر، قطر: ۳/۳ سانتی‌متر (URL2)



تصویر ۶. کاسه سفالی با تزیینات نقش کنده، کنگاور، قرن پنجم هجری (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۱۶۱ و ۲۵)

نمونه شماره ۴. کاسه با نقش کنده کنگاور (تصویر ۶)

«کاسه سفالی لعابدار با نقش کنده از خمیر قرمز رنگ، پایه کوتاه حلقه‌ای، بدنه کشیده، لبه صاف: سطح داخلی کاسه با نقوش دوز کوهی مسبک به صورت کنده به رنگ شیری در زمینه قهوه‌ای روشن تزیین شده و پاشیده‌های قهوه‌ای تیره، لبه را فرا گرفته است» (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۱۶۰). در این نمونه دو بز با خطوط روان و سیال، در میان نقوش گیاهی ترسیم شده که حول دو دایره خارجی (لبه ظرف) و داخلی (دایره مرکز ظرف که در آن سه دایره کوچک وجود دارد) به طور متقارن واقع شده است

در لباس شخصیت اصلی و زمینه تصویر، مواردی است که به ایجاد حس حرکت و دینامیسم کمک می‌کنند. به‌طور کلی عناصر تصویر به شکلی متعادل در کنار هم قرار گرفته‌اند و یک کل هماهنگ را ایجاد کرده‌اند؛ همچنین با بررسی عناصر اطراف پیکره و ارتباط آن‌ها با مفاهیم بین و یانگ، می‌توان آن را به‌طور احتمالی با نقش بین و یانگ مرتبط دانست و هنرمند را متأثر از این نماد و مفاهیم آن دانست.

نمونه شماره ۳. کاسه منقوش گلابه‌ای شرق ایران (تصویر ۵)

کاسه منقوش گلابه‌ای با رنگ‌های سفید، بنفش مایل به سیاه و زرد مایل به اخراپی زیرلعاب شفاف انجام شده است. تزیین این کاسه تا حدودی شبیه ظرف‌های فلزآدین عباسی در قرن نهم و دهم میلادی است که البته منبع اصلی نقوش این گروه هستند. ویژگی‌های آن شامل مواردی مانند نمایش از روبه‌رو با بال‌های باز شده به شکل نخلک، دم شبیه بادبزن و کاربرد منگنز زرد برای نقوش است. فقط کاربرد رنگ قهوه‌ای و نیم‌رخ سر پرنده شبیه نمونه‌های عباسی است و ویژگی‌های متعددی از دوره سامانی در تصویرکردن این پرنده مشاهده می‌شود (خلیلی، ۱۳۸۴: ۸۳). شکل کلی کاسه دارای فرمی مدور و مقعر است که به صورت سنتی در ظروف سفالی دیده می‌شود. این فرم به‌طور طبیعی برای نگهداری مواد غذایی مناسب است. رنگ‌های غالب در این کاسه زرد و سیاه هستند. زرد رنگی گرم و شاداب است و به‌طور کلی با خورشید، طلا و انرژی مرتبط است. سیاه رنگی سرد و مرموز است و می‌تواند نماد زمین، شب و یا مرگ باشد. تضاد بین این دو رنگ باعث ایجاد ترکیب بصری جذابی شده است. نقش اصلی کاسه، تصویر یک پرنده است که با خطوط ساده و هندسی ترسیم شده است. این پرنده به صورت قرینه در دو طرف کاسه تکرار شده و بال‌های آن به سمت بالا باز شده است. نقش‌های فرعی، شامل نقطه‌ها، خطوط موازی و اشکال هندسی است که می‌تواند به‌عنوان عناصر ترکیبی و همچنین نمادین در نظر گرفته شود. این نقش‌ها می‌توانند به ایجاد یک بافت و عمق بصری کمک کنند و همچنین عناصری مانند خورشید، ستاره‌ها و باد را تداعی کنند. همچنین در



تصویر ۸. کوزه زرین فام، کاشان، سده ۷ هجری، محل نگهداری: موزه آشمولین دانشگاه آکسفورد، قطر: ۱۱/۴ سانتی متر (ویلسن آلن، ۱۳۸۳: ۳۵)

نمونه شماره ۶. کوزه زرین فام شهر کاشان (تصویر ۸)

در این ظرف صور فلکی متعدد، کتیبه و نقوش تزیینی با دو رنگ و به صورت تیره و روشن تصویر شده است که در این بین نقش دو ماهی به عنوان یکی از صور فلکی و مشابهت با فرم بین و یانگ مورد توجه پژوهش حاضر است. نقش مذکور شامل دو ماهی، با خطوطی روان و سیال به طور قرینه و سر و ته، به گونه ای نقش شده که گویا ماهی ها به سمت یکدیگر در حال چرخش دایره ای هستند. همچنین ظروف سفالی متعدد دیگری بعد از این دوره، با نقش دوماهی مشاهده می شود که نشان از محبوبیت این فرم در ادوار مختلف دارد. با بررسی نقش دوماهی در ظروف مختلف، با توجه به عناصر اطراف آن ها مانند نحوه رنگ آمیزی و جزئیات ماهی ها و... می توان به مفاهیمی متفاوت از آنها دست یافت. حائز اهمیت است که فرم دوماهی بر روی ظروف سفالینه در تمام ادوار گوناگون با خطوط منحنی و روان ترسیم شده است.

نمونه شماره ۷. بشقاب سلا دون صفوی (تصویر ۹)

نمونه دیگر از کاربرد دوماهی، بشقاب گود لعابدار از نوع سلا دون است که با خمیر نخودی رنگ، با نقش دوماهی در مرکز ظرف و برخلاف جهت ساعت (به عنوان طرح اصلی) و نقوش خیارهای در بدنه داخلی مشاهده می شود (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۲۷۷-۲۷۶). ظروف سلا دون از جمله سفالینه های وارداتی از چین بودند که نمونه های مشابه آن ها طی دوره صفوی با خلاقیت سفالگران ایرانی ساخته می شدند و رنگ آن ها تیره تر بود (تصویر ۱۰). ظروف سلا دون بیشتر ساختاری محکم و خمیری سبزرنگ داشتند و به شیوه قالب زده

و حس چرخش را ایجاد می کند. یکی از بزها کوچک تر و لاغرتر و دیگری فربه تر است که احتمالاً به نر و ماده بودن بزها و یا نمایش مادر و فرزند بزها ارتباط داشته باشد. همچنین همه طرف با دو رنگ مزین شده است که احتمالاً فضای منفی تیره شده و طرح مورد نظر هنرمند از رنگ زمینه بشقاب به دست آمده است که به آن طراحی منفی یا معکوس می گویند.

نمونه شماره ۵. کاسه سفال مینایی کاشان (تصویر ۷)

کاسه سفال مینایی مربوط به دوره سلجوقی: طرح بشقاب بسیار شلوغ و پر جزئیات است و صحنه ای از یک مجلس یا جشن را به تصویر می کشد که شامل عناصر گوناگونی است؛ از قبیل فیگورهای انسانی، درخت زندگی، پرند، نقوش گیاهی، کتیبه و دو ماهی داخل برکه. استفاده از رنگ های آبی لاجوردی، فیروزه ای، سبز، زرد و قرمز در کنار زمینه سفید، جلوه ای بسیار زیبا به بشقاب بخشیده است. این بشقاب نمونه ای از هنر ظریف و پیچیده ایرانی و نشان دهنده مهارت بالای هنرمندان در زمینه طراحی، نقاشی و لعاب کاری است. نکته قابل توجه برای پژوهش حاضر نحوه تصویر شدن آب مواج موجود در پایین صحنه است. نقاش برای نشان دادن آب از تکرار فرم های مشابه بین و یانگ استفاده کرده است که نظم و ریتم خاصی را در آب ایجاد کرده اند. با بررسی نقوش موجود در تصویر می توان به ارتباط بین عناصری با مفاهیم مشابه بین و یانگ و نقش آب با تکرار فرم مشابه بین و یانگ دست یافت. در اطراف امواج نیز طرح های پیچیده و هندسی ترسیم شده که از نظر مفهوم می تواند با نقوش به کار رفته در داخل آب مرتبط باشد.



تصویر ۷. کاسه سفال مینایی، کاشان، محرم ۵۸۳ ه.ق. / ۱۱۸۷ م. ارتفاع: ۹/۲ سانتی متر، قطر: ۲۱/۲ سانتی متر، محل نگهداری: موزه هنر لس آنجلس (URL3)

دیگری مشاهده می‌شود. همچنین مرکز ظرف، با سه برگ خنجری شکل و مضرس قهوه‌ای تزیین یافته که با شاخه‌های نازک به گل‌های شاه‌عباسی بزرگ متصل شده است (مهجور، ۱۳۹۸: ۲۵۲). دو برگ خنجری شکل که هر جفت آن سه گل بزرگ شاه‌عباسی را احاطه کرده‌اند، با فرمی مشابه بین و یانگ و به صورت رفت و برگشتی تصویر شده است که می‌تواند نقشی تجرید یافته باشد که از نقوش قدیمی‌تر و برمبنای مفاهیمی مرتبط با باورهای اسلامی در غالب عناصر گیاهی نمود یافته است. این فرم گیاهی مشابه با بین و یانگ در آثار بسیاری، از جمله کاشی کاری، فلزکاری، نساجی و... به گونه‌های متعددی ظهور پیدا کرده است. طرح کلی بشقاب براساس تقارن مرکزی و با رنگ‌های زرد، سبز و آبی شکل گرفته است و طرح‌های گل‌ها و برگ‌ها و همچنین فضاهای خالی در بین طرح‌ها در این تصویر، به گونه‌ای طراحی شده‌اند که حس تضاد و تقابل بین رنگ‌ها و اشکال را ایجاد کنند. با وجود تضادهای موجود در این تصویر، تعادل کلی بین رنگ‌ها، اشکال و فضاهای خالی برقرار است.

نمونه شماره ۹. بشقاب سفالین از نوع کوباچه با نقاشی

زیرلعاب شفاف در زمینه سفید (تصویر ۱۱)

نقش اصلی این نمونه که مشابه نماد بین و یانگ ترسیم یافته، به صورت دو ساقه بزرگ اسلیمی به رنگ سفید است که با نقوش گل و بوته سفید و قهوه‌ای احاطه شده است. این نقش در زمینه قهوه‌ای و قرمز قرار گرفته است که این نحوه قرارگیری به همراه تضاد رنگی قرمز و قهوه‌ای و سفید و نیز قلم گیری اطراف طرح دو ساقه، آن را برجسته‌تر نشان می‌دهد.



تصویر ۱۱. بشقاب سفالین از نوع کوباچه، سده یازدهم هجری، محل نگهداری: موزه لوور، قطر: ۳۲ سانتی‌متر، ارتفاع: ۴ سانتی‌متر (مهجور، ۱۳۹۸: ۲۲۴)

با نقش برجسته تزیین می‌شدند. این گروه از نقش‌مایه‌هایی مانند ازدها، عنقا، ماهی، ابرهای درهم‌پیچیده و گل لوتوس تشکیل می‌شدند که چنین طرح‌هایی بر ظروف چینی نیز دیده می‌شدند. این ظروف معمولاً به فرم کاسه و بشقاب بودند و انواع مختلف آن در حفاری‌های باستان‌شناسی منطقه کرمان، سیراف و جزیره کیش به دست آمده است (لباف‌خانیکی، ۱۳۹۳: ۲۶۱).



تصویر ۹. بشقاب گود لعابدار از نوع سلادون، خراسان، سده ۸ هجری، قطر: ۲۳/۵ سانتی‌متر، ارتفاع: ۵/۸ سانتی‌متر (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۲۷۶-۲۷۷)



تصویر ۱۰. بشقاب سفالین پایه‌دار از نوع کوباچه، سده ۱۰ یا ۱۱ هجری، محل نگهداری: موزه متروپولیتن (URL4)

نمونه شماره ۸. بشقاب سفالین پایه‌دار (تصویر ۱۰)

در این نمونه، بشقابی با شکل دایره‌ای را مشاهده می‌کنیم که تزیینات بشقاب در دو قسمت لبه و میان ظرف تزیین شده است. لبه ظرف سراسر با نواری از نقشی پولکی پر شده است و میان ظرف با سه گل بزرگ شاه‌عباسی که اطراف هرکدام دو برگ خنجری شکل و مضرس سفیدرنگ آمده است، تزیین شده است. در فاصله بین هر دو گل، شاخه گل پرپر و شاه‌عباسی

دوران اسلامی را با توجه به نمونه‌های مطالعه‌شده می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

گونه جانوری

با توجه به نمونه‌های بررسی‌شده، گونه جانوری شامل نقش دو پرنده، دو بز کوهی، دو ماهی و دو عقرب می‌شود. اولین زیرمجموعه این گروه، نقش دو پرنده به‌طور رفت‌وبرگشت است که با توجه به استفاده فراوان و متنوع از این نقش در ظروف سفالی نیشابور، می‌توان دریافت که نقش مزبور از نقوش محبوب هنرمندان سفالگر بوده است (تصویر ۳). با توجه به کتیبه‌های ظروف مشابه نیشابور، به‌نظر می‌رسد هنرمند نقش پرنده را با توجه به معنای نمادین آن، در راستای باور به برکت نقش کرده است. از جمله نکات نمادینی که در این دسته از ظروف قابل ذکر است، وجود نوعی تضاد در کنار تعادل بصری در نقوش است. این تضاد می‌تواند نمادی از نیروهای متضاد و در عین حال مکمل در طبیعت یا جهان هستی باشد. از سوی دیگر پرنده جفت و متقارن و همراه با گردش و قرینگی، ممکن است به‌دلیل نشان‌دادن نر و ماده بودن پرندگان باشد (زراعت‌پیشه و چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۲۱) که این تضاد در عین تعادل و همچنین نر و مادگی، از ویژگی‌های مهم بین و یانگ هم شناخته می‌شود.

از نقوش دیگر این دسته که می‌توان آن را مشابه با نقش بین و یانگ دانست، نقش دو بز کوهی به‌صورت چرخشی و به دنبال هم است که نمونه‌ای از آن را در ظرف سفالی کنگاور (تصویر ۶) مشاهده می‌شود. در این نمونه دو بز ترسیم‌شده، حول دو دایره خارجی (لبه ظرف) و داخلی (دایره مرکز ظرف که در آن سه دایره ریز وجود دارد) می‌چرخند. یکی از بزها کوچک‌تر و لاغرتر و دیگری فربه‌تر است که احتمالاً با نر و ماده بودن بزها ارتباط داشته باشد و به‌لحاظ مفهومی با نیروهای متضاد جهان و مؤنث و مذکر بودن عناصر جهان وجه تشابه دارد. همچنین ممکن است این تفاوت جثه به‌خاطر نمایش مادر و فرزند بزها باشد و با مفهوم زایش و تولد مرتبط شود. در نماد بین و یانگ نیز این مفاهیم به‌عنوان تضادهای موجود در جهان و زایش دوباره وجود دارد.



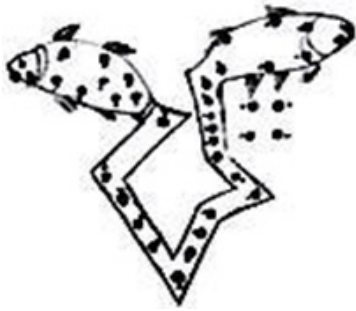
تصویر ۱۲. بشقاب بزرگ آبی و سفید صفوی با نقوش دایره البروج، محل نگهداری: موزه برلین (URL5)

نمونه شماره ۱۰. بشقاب بزرگ آبی و سفید صفوی (تصویر ۱۲)

این ظرف جزء معدود نمونه‌های کاربرد نقوش نجومی بر روی سفالینه قرون متأخر اسلامی در ایران محسوب می‌شود. طی دوره صفوی، سفالگران در تزیین دسته‌ای از ظروف آبی-سفید تغییراتی به وجود آوردند و آن‌ها را با مشخصات هنری این دوره منطبق ساختند که بدین لحاظ می‌توان این دسته را ظروف آبی-سفید با نقوش خالص ایرانی نامید. در همین راستا به جای نقوش صحنه‌ها و مناظر چینی از مضامین ایرانی-اسلامی همچون مفاهیم نجومی، کتیبه‌های فارسی، نقوش انسانی با مشخصات نژادی و لباسی ایرانی و... استفاده کردند. یکی از نمونه‌های این ظروف همین بشقاب است که در جداره‌های داخلی آن نقوشی مشتمل بر دوازده علامت منطقه البروج به رنگ آبی مایل به سیاه کبالت بر روی زمینه سفید طراحی شده است. این ظرف که احتمالاً در شمال غرب ایران ساخته شده دارای امضای فردی به نام «عبدالواحد» و تاریخ ۹۷۱ هـ.ق. است. در این ظرف برای نمایش صورت‌های فلکی حوت و عقرب از فرم‌های شبه بین و یانگی بهره برده‌اند.

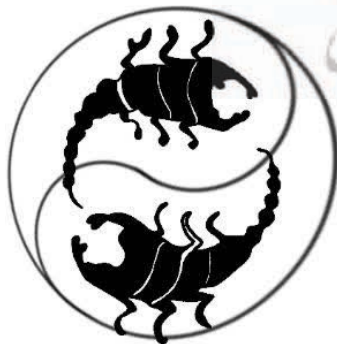
بحث و تحلیل

در این پژوهش، مبانی تحلیل براساس شباهت‌های فرمی و مفهومی نقوش به‌کاررفته در سفالینه‌ها با نماد بین و یانگ است. بر همین اساس آثار منتخب از دو دیدگاه فرمی و معنایی دسته‌بندی و مورد بحث و تحلیل قرار می‌گیرد. در یک دسته‌بندی کلی انواع نقوش شبه بین و یانگی در هنر سفالگری



طرح ۴. صورت فلکی حوت در کتاب صورالکواکب (صوفی، ۲۰۶: ۱۳۸۱)

در کنار نقش دو ماهی، یکی دیگر از نقوش دوتایی با مفهوم نجومی و صورت فلکی، نقش دو عقرب است که در نمونه منتخب ۱۰ مشاهده می‌شود (تصویر ۱۲). عقرب معمولاً نماد مقاومت، سختی، مرگ و نیز نماد پویایی و نبرد است و همچنین در وجه منفی با نیروهای منفی و اهریمنی چون خونریزی، انتقام و جنگ مرتبط است. در قسمتی از جهان باستان نگاهیان پرستشگاه‌ها و خدایان مقیم آن پرستشگاه‌ها به شمار می‌آمد. زمانی که نگهبانان قصرها بودند، شاخ، بال‌ها و پاهای چنگال‌دار و دم خمیده برایشان ترسیم می‌شد (هال، ۱۳۸۰: ۸۲). بعد از آن تعدادی انسان عقرب‌نما برای حمایت از قرص خورشید در هنر بین‌النهرین تجسم یافت. همچنین در تمدن مصر باستان، الهه سلکت با تاجی از دم عقرب در حالت حمله نشان داده شده و از نگهبانان جهان زیرین است (افضل طوسی، ۱۳۹۳: ۱۱۷-۱۱۹). در گذشته و حتی امروزه نیز در برخی از مناطق جهان تصاویر عقرب اغلب برای محافظت در برابر گزیدگی، توسط مردم مورد استفاده قرار می‌گیرد.



طرح ۵. نمای نزدیک نقش دو عقرب چرخان ترسیم‌شده روی نمونه منتخب ۱۰ (نگارنده)



طرح ۱. نقش پرنده‌های جفت ترسیم‌شده در نمونه منتخب ۱ (نگارنده)



طرح ۲. نقش دو بزکوهی به صورت چرخشی ترسیم شده در نمونه منتخب ۴ (نگارنده)

از نقوش دیگر این گونه، نقش دو ماهی در قالب چرخشی است که در تعداد زیادی از نقوش تزئینی سفالینه‌های اسلامی ایران، از جمله در بشقاب سلادون نمونه شماره ۷ مشاهده می‌شود (تصویر ۹). نقش این ماهی‌ها به گونه‌ای ترسیم شده که سر هر ماهی به سمت دم ماهی دیگر حرکت می‌کند و چرخش دایره‌ای را تشکیل می‌دهد. هرچند نقش دو ماهی که در مرکز این ظرف قرار گرفته، فارغ از کلیه مفاهیم نمادین، با مفهوم نجومی صورت فلکی حوت دوازدهمین خانه خورشید از دایره البروج مرتبط است (ویلسن آلن، ۱۳۸۳: ۳۵)؛ اما نحوه ترسیم آن می‌تواند از نقش بین و یانگ الهام گرفته شده باشد؛ زیرا در تصاویر کتب علم نجوم ادوار قبل، تصویر این صورت فلکی در قالب دو ماهی در جهت‌های مختلف ترسیم شده که دنبال هر دو به هم پیوسته است (لغت‌نامه) (طرح ۴).



طرح ۳. نمای نزدیک نقش دو ماهی چرخان ترسیم‌شده روی نمونه منتخب ۷ (نگارنده)

نماد آزادی، روح و ارتباط با عالم بالاست. پرنده‌ای که با بال‌های باز در این کاسه به تصویر کشیده شده، می‌تواند به‌عنوان واسطه‌ای بین آسمان و زمین در نظر گرفته شود و نمادی از روح انسان باشد که به سوی آسمان‌ها پرواز می‌کند. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، در نماد بین و یانگ، آسمان نماد یانگ و زمین نماد بین در نظر گرفته می‌شود؛ بنابراین، پرنده می‌تواند نشان‌دهنده ترکیب و هماهنگی بین این دو نیرو باشد. رنگ‌های موجود در این ظرف شامل زرد و سیاه روی زمینه کرم روشن است که رنگ زرد نماد انرژی و زندگی است و رنگ سیاه نماد زمین و مرگ. این تضاد رنگی هم می‌تواند نمادی از ترکیب بین نیروهای متضاد در طبیعت یا نمادی از چرخه زندگی و مرگ به شمار آید.



طرح ۶. صورت فلکی برج عقرب در کتاب صورالکواکب، (صوفی، ۱۳۸۱: ۱۷۴)

اگر چنین شیوه طراحی دو ماهی را با تأثیر از نقش بین و یانگ در نظر بگیریم، می‌توانیم تعبیرهای زیر را برای این نقش محتمل بدانیم. یکی از ماهی‌ها به‌عنوان بین می‌تواند با نماد آب‌های ساکن، تاریکی اعماق دریا، ماهیت زنانه و پذیرش، مطابقت نماید و ماهی دوم به‌عنوان یانگ می‌تواند با نماد آب‌های جاری، نور خورشید، ماهیت مردانه و عمل منطبق باشد. در رابطه با نقش دو عقرب نیز با توجه به خصوصیتی که از این موجود گفته شد، می‌تواند به‌عنوان نمادی از چرخه زندگی، مرگ و تولد دوباره تناسب داشته باشد.



طرح ۷. نقش اسلیمی دوبرگی معکوس ترسیم‌شده روی نمونه منتخب ۲ (نگارنده)



طرح ۸. نقش اسلیمی دوبرگی معکوس ترسیم‌شده روی نمونه منتخب ۳ (نگارنده)

در نمونه‌ای دیگر از این دسته، فرم بین و یانگ در قالب دو نقش برگ‌ساز ترسیم شده است. نقش برگ‌ساز از جمله نقوش گیاهی پرکاربرد در هنر عثمانیان، به‌خصوص در هنرهای کاشیکاری و سفالگری است که طی دوره صفوی به‌عنوان یک نقش تقلیدی در بعضی از سفالینه‌های شمال غرب ایران مورد استفاده قرار گرفته است. به‌لحاظ مشخصات ظاهری، نقش برگ‌ساز، شبیه خنجر یا شبیه درخت سرو خمیده در هنر ایران است.

گونه اسلیمی

گونه بعدی از نقوش سفالی که مشابه با فرم بین و یانگ تصویر شده، گونه گیاه انتزاعی یا همان اسلیمی است که شامل دو برگ اسلیمی متعکس، دو برگ‌ساز و دو ساقه برگ‌دار می‌شود و اولین نمونه آن را می‌توان در سفالینه‌های گلاب‌های نیشابور (تصویر ۴) دید. در این نمونه شخصیت مرکزی و اصلی تصویر، یک مرد با ظاهری تنومند و لباس‌های زینتی است که آن را می‌توان نمادی از نیروی مردانه دانست. رنگ‌های زرد و سبز در این ظرف نیز به‌عنوان رنگ‌های گرم و پویا، می‌توانند نمادی از انرژی و حیات باشند و با نیروی یانگ مرتبط باشند. در مقابل، رنگ سیاه به‌عنوان رنگ سرد و ساکن، می‌تواند نمادی از زمین و نیروهای بین باشد. همچنین طرح‌های هندسی و گیاهی به‌کاررفته، می‌توانند نمادی از چرخه زندگی و تغییر باشند.

در نمونه بعدی از این گروه (تصویر ۵) پرنده‌ای مشاهده می‌شود که در مرکز و روی سینه پرنده، نقشی اسلیمی مشابه با بین و یانگ تصویر شده است. در بسیاری از فرهنگ‌ها، پرنده

گونه عناصر طبیعت

تنها نماینده این دسته، در قالب موج آب ترسیم شده است و با توجه به نمونه شماره ۵ (تصویر ۷) نسبت به سایر نمونه‌های قبلی با وضوح و شباهت کامل، فرم بین و یانگ را نشان می‌دهد (تصویر ۷)؛ تاجایی که حتی نقاط تیره و روشن، روی بین و یانگ هم قابل مشاهده است. این ظرف یکی از کاسه‌های موسوم به کاسه‌های محرم است. فیروز باقرزاده صحنه اصلی نقش شده در کف داخلی این کاسه‌های مینایی سلجوقی را با توجه به اشعار حزن‌انگیزی (پیوسته غصه جگر می‌زندم هر صبح نو بیهوش بنگرم که بر خود و بر روزگار خود می‌گیرم که بر فلک و دور فلک...) که در اطراف ظروف آورده شده و زمان ساخت ظرف که در محرم بوده، صحنه‌ای از مجالس تعزیه و مرتبط با گرمی داشت شهادت امام حسین (ع) دانسته است؛ اما در تعبیری دیگر نیز، بعضی از تاریخ‌نگاران مانند کنبی و روجادی با توجه به مجموعه تصاویری که از آن دوره باقی مانده است، این صحنه‌ها را از مجالس درباری دانسته‌اند. همچنین لبخند چهره‌ها و بعضی اشعار عاشقانه (بجان و دینت نکند در دام عاقبت (عاقبت) شکرپای هوس / تا عشق سزاوار آستینت نکند / دیدی که چه کرد برف با ما یارا / ای برف بگفتمی ولی گو یارا / بر آتش عاشقان...) در کتیبه‌های موجود روی ظرف، انتساب مضمون مذهبی به این نقاشی‌ها را نقض کرده‌اند (غیاثیان و داودی، ۱۴۰۰: ۶۲).

نکته قابل توجه در پژوهش حاضر، نحوه تصویرشدن آب موج موجود در پایین صحنه است. آب در بسیاری از ادیان نمادی از پاکی و طهارت است. در اسلام نیز از آب برای وضو و غسل استفاده می‌شود و نمادی از پاکی روح و جسم است. با توجه به عناصری مانند آب، درخت زندگی و پرند در این نمونه و همچنین مفاهیم نمادینی که برای آن‌ها منظور شده است، احتمال می‌رود هنرمند نقوش تکرارشونده موجود در آب و مشابه با بین و یانگ را در ارتباط با مفهوم تداوم و جاودانگی به تصویر کشیده باشد. همچنین لابه‌لای امواج فرم‌های مشابه بین و یانگ از آب، نقش دو ماهی تصویر شده است که جفت‌بودن آنها می‌تواند نمادی از زوجیت باشد که معادل نقش بین به عنوان مؤنث و زنانگی و نقش یانگ به عنوان مذکر و مردانگی است.

یکی از اشکال تقلیدی یا مشابه فرم بین و یانگ در هنر سفالگری اسلامی ایران در قالب دو نقش برگ‌ساز پرنیزی‌شکل، اما در جهت‌های مخالف هم مشاهده می‌شود. از نمونه‌های این نقش را می‌توان در تصویر ۱۱ مشاهده کرد که دو برگ‌ساز، سه گل بزرگ شاه‌عباسی را احاطه کرده‌اند. در این بشقاب برگ‌های ساز با رنگ سفید بین گل‌هایی با رنگ آبی تیره قرار گرفته و به دور گل‌هایی با رنگ سفید و آبی تیره چرخیده‌اند. در واقع طرح‌های گل‌ها و برگ‌ها در این نمونه، به گونه‌ای طراحی شده‌اند که حس تضاد و تقابل بین رنگ‌ها و اشکال را ایجاد کنند. این تضاد را می‌توان نمادی از نیروی محرکه‌ای دانست که جهان را به حرکت درمی‌آورد و زندگی از آن سرچشمه می‌گیرد؛ تضادی که در فلسفه بین و یانگ به عنوان نیرویی که همه چیز را به هم پیوند می‌دهد، شناخته می‌شود؛ اما با وجود تضادهای موجود در این تصویر، تعادل کلی بین رنگ‌ها، اشکال و فضاهای خالی برقرار است. این تعادل نیز می‌تواند نمادی از هماهنگی و توازن بین نیروهای متضاد باشد.



طرح ۹. نقش اسلیمی دوساقه‌ای معکوس، ترسیم‌شده روی نمونه منتخب ۹ (نگارنده)



طرح ۱۰. نقش اسلیمی دو برگ‌ساز معکوس، ترسیم‌شده روی نمونه منتخب ۸ (نگارنده)

خاص بر روی سفالینه‌های لعاب گلی نیشابور قابل مشاهده است و مقطع دوم طی دوره صفوی به مناسبت حضور رسمی عناصر هنر چین با ورود گسترده ظروف پرسلین چینی جهت ساخت نمونه‌های تقلیدی برای صادرات به کشورهای اروپایی قابل تشخیص است. همچنین کاربرد نقوش مشابه این نماد در ایران تفاوت‌هایی را با اصل چینی آن نشان می‌دهد؛ از جمله آنکه نماد بین و یانگ دارای جزئیات مشخصی است که به راحتی قابل تشخیص است؛ در حالی که نقوش مشابه بین و یانگ در هنر سفالگری اسلامی ایران دارای جزئیات و عناصر نمادین متفاوتی است که نیاز به تفسیر دارند. نماد بین و یانگ ریشه در فلسفه چینی دارد، در حالی که نقوش به کاررفته در سفالینه‌های ایران، از فرهنگ و سنت‌های ایرانی و اسلامی و یا ذوق و سلیقه هنرمندان نشأت گرفته است. نماد بین و یانگ در چین انتزاعی است و می‌توان آن را به جنبه‌های مختلف زندگی و هستی تعمیم داد؛ در حالی که نقوش مشابه موجود در سفالینه‌های ایرانی در بیشتر نمونه‌ها با حیوانات، نقش اسلیمی و یا عنصری خاص مرتبط است. بین و یانگ چین به طور مستقیم دو نیروی متضاد را نشان می‌دهد؛ در حالی که در نمونه‌های ایران، عنصری که به طور فرضی به عنوان بین در نظر گرفته می‌شود و عنصری که به عنوان یانگ در نظر گرفته می‌شود، هر دو با یک رنگ بندی استفاده شده‌اند و اگر حامل نمادی از تضاد باشد، این تضاد به شیوه‌های متفاوت به نمایش می‌آید؛ مثلاً یکی از عناصر چاق و دیگری لاغر تصویر شده یا رنگ‌مایه نقش اصلی با رنگ زمینه متضاد در نظر گرفته شده است. با وجود این تفاوت‌ها، میتوان به شباهت‌هایی هم در کاربرد نماد بین و یانگ و نقوش مشابه در هنر اسلامی دست یافت که به واسطه مفاهیم بنیادین و کلی در هنر و فلسفه شکل گرفته است. این شباهت‌ها عبارتند از: هر دو بر روی مفاهیمی چون تضاد، ارتباط، زایش دوباره و چرخه تمرکز دارند که در نمونه‌های ایرانی، تفسیر هر تصویر به عوامل متفاوتی با نوع چینی بستگی دارد. در هر دو مورد از خطوط منحنی، تقارن و فضاها یا ترکیب‌های رنگی مثبت و منفی استفاده شده و به نوعی نمادی از تعادل و هماهنگی بین نیروهای متضاد هستند. در مجموع احتمال می‌رود بسیاری از سفالگران مسلمان



تصویر ۱۳. نمای نزدیک امواج آب، ترسیم شده در قسمت پایین نمونه ۵ (نگارنده)



طرح ۱۱. نقش قسمتی از آب که در تکرار است (نگارنده)

نتیجه‌گیری

در طول دوران اسلامی ایران، منابع مختلف و بعضاً نامتجانسی در شکل‌گیری هنر اسلامی و به طور خاص نقوش تزئینی آن دخیل بوده‌اند؛ از بقایای اندیشه‌های ایران باستان گرفته تا اندیشه‌های نوین اسلامی و حتی اندیشه‌های سرزمین‌ها و تمدن‌های همجواری چون چین. هر یک از این جریان‌ها، برداشت‌های خاص خود را از مفاهیم هستی، آفرینش و تعاملات نیروهای کیهانی داشتند. با گسترش اسلام و تعاملات فرهنگی بین سرزمین‌های مختلف، بسیاری از مفاهیم و نمادهای این فرهنگ‌های مختلف، با باورهای اسلامی آمیخته شدند که از جمله آن‌ها می‌توان به نماد بین و یانگ چینی - تائویی، اشاره کرد که اغلب بدون ارتباط ماهوی کامل با معنا و مفهوم چینی و با معانی و مفاهیم جدید ایرانی - اسلامی به اشکالی مبتکرانه مورد استفاده قرار گرفته است.

با توجه به نمونه‌های سفالی بررسی شده، دو مقطع اوج کاربرد نقوش مشابه با این نماد، ادوار سامانی و صفوی بوده است که مقطع اول به مناسبت تأثیرپذیری از هنر چین به دلیل همجواری قلمرو سامانیان با مرزهای امپراتوری چین به طور

- 2. Karen frazier
- 2. james chan
- 2. Tai chi and Early chinese cosmology
- 2. De Marco, MA
- 2. Martial Art Essays from Beijing
- 2. Diana Hathaway
- 2. Tiger and Dragon symbols in yin and yang
- 2. Hongxin cao
- 2. The reality and Application of Yin and Yang
- 2. AJ Dannelly
- 2. Nicoie Mullen
- 2. Chinese folk Art, Festival, and symbolism in Everyday lif

منابع و ماخذ

- افضل طوسی، عفت‌السادات (۱۳۹۳). طبیعت در هنر باستان. تهران: مرکب سپید و دانشگاه الزهرا.
- پناهی، مانده. (۱۳۸۹). «مقایسه نور و تائو در حکمت اشراق و مکتب تائوئیسم»، کتاب ماه فلسفه، شماره ۳۷، موسسه خانه کتاب، تهران، ۸۳-۹۳.
- حسینی، سیدهاشم. (۱۳۸۹). «مقایسه تاثیر هنر سفالگری چین بر ایران ادوار تیموری و صفوی». هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. شماره ۴۱. دانشکدگان هنرهای زیبا، قم، ۷۱-۸۲.
- حمزبان، عظیم، میرآخوری، راحله (۱۴۰۰). «بررسی رابطه نمادپردازی‌های عرفانی دو اثر ئی چینگ و فنگ‌شن‌ین‌آی با منطق الطیر عطار (سیمرغ، بط، خروس، غاز و درنا)». ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، شماره ۶۳، صص. ۱۲۳-۹۳.
- خلیلی، ناصر (۱۳۸۴). سفال/اسلامی. تهران: کارنگ.
- دستغیب، نجمه و ظفرمند، سیدجواد. (۱۳۹۵). «مطالعه‌ی تطبیقی نقوش پرنده در سفالینه‌های دوره عباسی و سفال‌های چین (مربوط به قرن ۹)». فصلنامه علمی-پژوهشی نگره. شماره ۳۸. دانشگاه شاهد، تهران، ۱۰۶-۱۱۸.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.
- دهقان‌زاده، سجاد؛ میرحسینی، زینب (۱۳۹۸). «مبانی کیهان‌شناسی «مکتب بین‌یانگ». پژوهشنامه ادیان، شماره ۲۵، صص. ۷۱-۹۴.

دخیل در ترسیم این نمونه‌های مشابه، از فلسفه اصلی این نقش اطلاع داشتند و علاوه بر جنبه تزئینی و زیبایی‌شناسانه، مفاهیم فلسفی یا مذهبی مشابه در فرهنگ و هنر ایرانی و اسلامی را مد نظر داشته‌اند و از همین‌رو می‌توان این سفالگران را به تعبیری حکیم یا اندیشمند هم تلقی کرد.

پی‌نوشت‌ها:

- 1. Yin-Yang
- 2. The reality and Application of Yin and Yang
- 2. Arthur Upham pope
- 2. Phyllis Acherman
- 2. w.P yetts
- 2. THE CHINA SOCIETY, SYMBOLISM IN CHINESE ART
- 2. Kramer, Paul Kenneth
- 2. The Sacred Art Dying
- 2. PY HO
- 2. F. P. Lisowski
- 2. CONCEPTS OF CHINESE SCIENCE AND TRADITIONAL HEALING ARTS: A Historical Review
- 2. David Clarke
- 2. art and place essays on art krom a hong kong perspectlve
- 2. KALMANOWITZ
- 2. Art therapy in asia to the bone or wrapped in silk
- 2. Stfan Jaeger
- 2. A Geomedicat Approach to Chinese medicine: the origin of the yin-yang symbol
- 2. Hong Nie
- 2. Siboyang
- 2. The influence of the philosophical concept of yin and yang on the Modeling of folk Patterns
- 2. Sally Painter

- مهجور، فیروز (۱۳۹۸). *سفالینه موسوم به کوباچه*. تهران: علمی و فرهنگی.

- میرشفیعی، سید محمد، گرگانی نژاد، محبوبه (۱۴۰۱). «مطالعه نماد آسمان در قرآن، اساطیر، ادبیات، عرفان و هنر ایران». *جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی*، شماره اول، صص. ۲۲-۹.

- ویلسن آلن، جیمز (۱۳۸۳). *سفالگری اسلامی*. مترجم: مهناز شایسته فر، تهران: مطالعات هنر اسلامی.

- هال، جیمز (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. مترجم: رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

1- Atlantis Press, 2017, International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education, Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 171

2- Anna CZINKÓCZKY, György SZABÓ. 2011. The sustainable and harmonious landscape in ancient Chinese philosophy and its parametrization with current GIS models. Characterization of Yin-Yang properties in Geographical Information Systems Corvinus University of Budapest, Hungary Department of Landscape Planning and Open Space Design

3- Dung VAN VO, Long XUAN CAO (2022). THE "YIN" AND "YANG" ANCIENT CHINESE PHILOSOPHY AND ITS PRACTICAL APPLICATION TO BODY TREATMENT. scientific journal WISDOM. ASPU Publication.

4- Hang nie, sibo yang, 2017, The Influence of the Philosophical Concept of Yin and Yang on the Modeling of Folk Patterns. Advancet in Social Science. Education and Humanities Research, volume 142. 4dr International Conference on Education, Language. Ast and Inter-cultural Communication (ICELAIC 2017)..

5- Needham, Joseph, science And Civilization in

- رستمیان، محمدعلی (۱۳۹۱). «اخلاق و فرزاندگی از منظر فارابی و کنفوسیوس». *اخلاق و حیانی*، شماره ۲، صص. ۱۵۷-۱۲۳.

- روشن چشم، حامد؛ دیانت، محسن؛ خانی، عادل (۱۳۹۶). «تبیین جایگاه فرهنگ در روابط ایران و چین». *مطالعات سیاسی*، شماره ۳۸، صص. ۱۴۴-۱۲۱.

- زراعت پیشه، راضیه؛ چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۹۵). «فرم‌شناسی و نمادشناسی نقوش پرندگان در سفالینه‌های دوره سامانی قرن سوم و چهارم هجری». *پیکره*، شماره ۱۰، صص. ۱۷-۲۸.

- صوفی، عبدالرحمان عمر (۱۳۸۱). *صورالکواکب الثابته*. مترجم: خواجه نصیرالدین طوسی، به کوشش بهروز مشیری، تهران: ققنوس.

- عبدالهی، صدیقه، رحمانی، اشکان (۱۴۰۱). «بررسی تأثیر مفهوم بین و یانگ در نقشمایه‌های سه‌گوش دستبافته‌های فارس». *سومین کنفرانس ملی علوم انسانی و توسعه*، شیراز. - غیاثیان، محمدرضا؛ داودی، فروزان (۱۴۰۰). «خوانش سفالینه‌های سده‌های میانی ایران از منظر سنت‌گرایان و تاریخ‌گرایان». *مطالعات تطبیقی هنر*، شماره ۲۱، صص. ۵۵-۶۹.

- قانی، افسانه (۱۳۹۹). «تجلی باغ ایرانی بر قالی باغی جیبور». *نامه انسان‌شناسی*، شماره ۲۸، صص. ۱۱۳-۱۴۳.

- کریمی، فاطمه؛ کیانی، محمدیوسف (۱۳۶۴). *هنر سفالگری دوره اسلامی ایران*. تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.

- لباف‌خانیکی، رجیعی (۱۳۹۳). *جایگاه سفال‌های آستان قدس رضوی در سفالگری ایران*. مشهد، انتشارات آستان قدس.

- لطفی، بتول؛ اکبری، عباس؛ جاوری، محسن (۱۳۹۴). «تأثیر هنر ایران بر سفالگری چین با تأکید بر دوره اسلامی». *نگره*، شماره ۳۵، صص. ۴۹-۵۹.

- محمدحسن، زکی (۱۳۶۳). *تاریخ صنایع ایران (بعد از اسلام)*. مترجم: محمدعلی خلیلی. تهران: اقبال.

- مهجور، فیروز (۱۳۸۴). «تأثیر سفالگری چین بر ایران در دوره صفوی». *مجله دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، شماره ۰، تهران، ۱۲۳-۱۳۸.

China, Nathan Civin(ed), Cambridge, UK Cambridge University press, 2004, vol.6, pp.42-43.

6- Robin Wang, 2013, Understanding of Yin Yang, Loyola Marymount University.

7- song, W.T. and cao, H.X. (2022), on the reality and application of yin and yang. Chinese Medicine, 13, 23-31.

8- Stefan Jaeger.(2012). A Geomedical Approach to Chinese Medicine: The Origin of the yin- yang Symbol. National library of Medicine. United States.29- 44

9- Tony fang. (2011). “yin yang: A new perspective on culture”, management and organization review, 1, online library wiley, 25-50.

- URL1: Atlantis Press,2017, International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education, Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 171

- URL2: www.khalilicollections.org-

- URL3: www.harvardartmuseums.or

- URL4: islamicart.museumwnf.org

- URL5: <https://stock.adobe.com/search?k=pergamonmuseum>



A Study on Yin and Yang-like Motifs in the Pottery Art of Islamic Iran

Fahimeh Aghayi¹, Hashem Hosseini²

1- M.A of Art Research Department, Faculty of art, university of Neyshabur.

2- Associate Professor of Art Research Department, Faculty of art, university of Neyshabur. (Corresponding Author)

DOI: 10.22077/NIA.2025.9237.1938

Abstract

The present article explores decorative motifs resembling the form of “Yin and Yang” in the pottery art of Islamic Iran. Yin and Yang is a circular form composed of two parts that represent the opposing yet complementary forces of existence. The main premise of this study is that, throughout Islamic periods in Iran, various artists — including potters — created a wide range of similar motifs inspired by the Yin and Yang form, which simultaneously reflected a distinctive identity aligned with the philosophy of Islamic art. Specifically, certain Islamic-era pottery pieces exhibit motifs that share similarities with the Chinese Yin and Yang form. These commonalities, which may help trace the origin of some Islamic pottery decorations, form the basis for this research. It seeks to answer the following question: What factors influenced the use of Yin and Yang-like decorative motifs in Islamic Iranian pottery, and into how many categories can these motifs be classified in terms of execution? To address this question, the study employs a descriptive-comparative method with an analytical approach, and relies on both library and digital resources for data collection. Among the available pottery works, ten selected pieces — distinguished by their strong visual resemblance to the Yin and Yang form and spanning a historical range from the early Islamic period to the end of the Qajar era — have been examined and analyzed. The findings indicate that numerous Yin and Yang-inspired motifs can be identified in Islamic Iranian pottery. These motifs bear significant visual similarity to the original form but exhibit notable differences in design details and conceptual nature due to the influence of Islamic art philosophy. For instance, some of these motifs are executed using arabesque, floral, or animal-based designs. In other words, Muslim potters, inspired by the form and meaning of Yin and Yang, combined it with Islamic thought to create unique and innovative decorative motifs.

Key words: Islamic Art, Iranian Pottery, Decorative Motifs, Yin and Yang, Symbolism.

1- Email: fahimehaghaiey@gmail.com

2- Email: Hashemhoseyny@gmail.com