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

مقاله پژوهشی (صفحه ۲۲-۵)

فهیمه 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 مطالعهٔ نقوش تزیینی 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. انگارهٔ اصلی مقاله مبتنی بر این است که در طول دوران اسلامی ایران، هنرمندان مختلف، ازجمله سفالگران با الگوبرداری از نقش بین و یانگ طیف متنوعی از نقوش مشابه را برای تزیین آثار هنری ابداع کردند که در عین حال دارای ابعاد هویتی خاص متناسب با حکمت هنر اسلامی بوده است. به‌طور 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 مد نظر که می‌تواند در شناسایی خاستگاه بخشی از نقوش سفالینهٔ اسلامی مؤثر افتد، دلیلی بر انجام این پژوهش است و به دنبال پاسخ به این پرسش است که نقوش تزیینی مشابه با فرم بین و یانگ چین، در تزیینات سفالینهٔ دوران اسلامی ایران تحت تأثیر چه عواملی به کار رفته و به‌لحاظ اجرا در چند گونه قابل دسته‌بندی است؟ برای پاسخ به این پرسش از روش تحقیق توصیفی ـ تطبیقی با رویکرد تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و الکترونیکی استفاده شده است. از میان آثار قابل دسترس سفالینه، ۱۰ اثر شاخص به‌لحاظ شباهت بیشتر با فرم بین و یانگ در نقوش و با توالی تاریخی از ابتدای دوران اسلامی تا پایان دورهٔ 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 سفالینهٔ دوران اسلامی ایران قابل شناسایی است که دارای شباهت‌های زیادی با فرم مذکور است؛ ولی در جزییات طراحی و ماهیت مفهومی حکمت هنر اسلامی، تفاوت‌هایی مشاهده می‌شود که ازجمله تفاوت‌های طراحی می‌توان به اجرای این فرم در قالب نقش اسلیمی یا گیاهی یا جانوران مختلف اشاره کرد؛ به‌عبارت 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 تزیینی، 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

ییـن و یانگ[1] نماد و مفهومی است که از گذشته‌های بسیار دور در نگرش و فلسفهٔ 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 «ییـن» عنصرِ مؤنث، ملایم، سهل و منفی است و «یانگ» عنصر مذکر، سخت و مثبت است؛ اما هیچ ییـن و هیچ یانگی مطلق نیست؛ به این معنا که ییـن، 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 ییـن را دارد که نشان از میل او به ییـن است و به سوی ییـن روان می‌شود (دهقان‌زاده و میرحسینی، ۱۳۹۸: ۸۲). مفهومی دیگر که تائوباوران به آن نظر دارند، بی‌بودی است که همهٔ 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 جادهٔ 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 پیشِ‌رو تلاش شده است کاربرد نقوش مشابه با نماد ییـن 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 ییـن 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 نمونهٔ شاخص به‌لحاظ مشابهت بیشتر با فرم ییـن و یانگ از سده‌های سوم تا یازدهم ادوار اسلامی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ 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 ییـن و یانگ را با وجوهی از دین اسلام و عرفان و... مقایسه کرده است.

منابع دستهٔ اول: مهجور (۱۳۸۴) در تحقیقی با عنوان «تأثیر سفالگری چین بر ایران در دورهٔ صفوی»، تبادلات متقابل فرهنگی و هنری ایران و چین را در سفالگری و نقاشی بررسی کرده؛ اما اشاره‌ای به نقش ییـن و یانگ و کاربرد آن نکرده است. حسینی (۱۳۸۹) در «مقایسهٔ 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؛ امّا اشاره‌ای به نقوش مشابه و یا مفهوم ییـن و یانگ از چین نشده است. دستغیب و ظفرمند (۱۳۹۵) پژوهشی با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی نقوش پرندهٔ سفالینه‌های ایران دورهٔ عباسی و سفال‌های چین مربوط به قرن میلادی۹» 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 دستهٔ دوم: پناهی (۱۳۸۹) در «مقایسهٔ نور و تائو در حکمت اشراق و مکتب تائوئیسم»، به مقایسهٔ حکمت اشراق سهروردی با تائوئیسم پرداخته؛ همچنین نور و تاریکی را به‌عنوان دو همزاد از خاستگاه تائو معادل یانگ و ییـن فرض می‌کند و الگویی از کیهان‌شناسی تائویی مطابق فلسفهٔ اشراق به دست می‌دهد. دهقان‌زاده و میرحسینی (۱۳۹۸) در «مبانی کیهان‌شناسی مکتب ییـن و یانگ»، ییـن 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 ییـن و یانگ مورد مطالعه قرار داد. حمزیان

و میرآخورلی (۱۴۰۰) در «بررسی رابطهٔ نمادپردازی‌های عرفانی دو اثر ئی‌چینگ و فنگ‌شن‌ین‌آی با منطق‌الطیر عطار (سیمرغ، بط، خروس، غاز و درنا)»، به شباهت‌های زیادی میان چینیان و ایرانیانِ 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 برپایهٔ مشترکات نماد پرندگان در دو سرزمین با تأکید بر شعر و مفاهیم اسلامی و یین و یانگ بررسی کرده‌اند. Song و cao ,(۲۰۲۲) در «واقعیت و کاربرد یین و یانگ»[۲]، یین و یانگ را معرفی کرده و توضیحاتی دربارهٔ تأثیر یین و یانگ بر ماهیت و وضعیت ماده و همچنین قوانین حرکت فیزیک و انتقال و تبدیل انرژی ارائه داده‌اند. میرشفیعی و گرگانی‌نژاد (۱۴۰۱) در «مطالعهٔ نماد آسمان در قرآن، اساطیر، ادبیات، عرفان و هنر ایران»، به مقایسهٔ نمادپردازی آسمان و زمین و همچنین نماد دایره به‌لحاظ مشابهت با یین و یانگ پرداخته‌اند. عبدالهی و رحمانی (۱۴۰۱) در «بررسی تأثیر مفهوم یین و یانگ در نقش‌مایه‌های سه‌گوش دست‌بافته‌های فارس»، مفهوم نماد یین و یانگ را در دست‌بافته‌های ایل قشقایی مورد تحلیل قرار داده‌اند که کاربرد آن توسط زنان عشایر به‌دلیل 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 دربارهٔ یین و یانگ و هنر اسلامی ایران انجام شده در هیچ‌یک از منابع یادشده نقوش مشابه یین و یانگ در سفالینه‌های اسلامی ایران به‌لحاظ فرمی و معنایی مورد تطبیق با این نماد قرار نگرفته است؛ به‌عبارت دیگر اگرچه یین و یانگ به‌لحاظ معنای نمادین آن در اساطیر و ادیان مورد تطبیق قرار گرفته است؛ امّا هیچ‌گونه پژوهشی در رابطه با موجودیت این فرم در آثار هنری ایران، ازجمله در سفالینه‌های دوران اسلامی مشاهده نمی‌شود.

روش تحقیق

پژوهش حاضر به‌لحاظ ماهیت بنیادی است که به روش توصیفی ـ تطبیقی با رویکرد تحلیلی صورت گرفته است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات پژوهش نیز به‌صورت کتابخانه‌ای و الکترونیکی و تجزیه‌وتحلیل داده‌های آن به‌صورت کیفی است. جامعهٔ 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 به‌دلیل محدودیت حجم مقاله، این تعداد از نمونه‌های شاخص و معتبر که حاوی نقوش تزیینی با شباهت بیشتری به نقش یین و یانگ هستند، انتخاب شده و ویژگی‌های فرمی و مفهومی آن‌ها مورد تحلیل قرار گرفته است.

مبانی نظری

آشنایی با نماد یین و یانگ

نماد یین و یانگ از مطرح‌ترین و پرکاربردترین نمادهای فلسفهٔ چینی است که در طول تاریخ این کشور، تحولات جالب توجهی را پشت سر گذاشته است. این نماد به‌لحاظ فرمی به شکل دایره‌ای است که با خطی شبیه به حرف اس انگلیسی (S) به دو نیمهٔ 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 نیمهٔ مقابل قرار گرفته است (تصویر ۱).

مطابقِ این انگاره، عالم هستی برآیند هم‌کنشیِ دو نیروی متضاد یین و یانگ است. مقصود از یانگ ساحتِ روشنی، خشکی و جنبه‌های مردانه یا فاعلی کیهان است؛ حال‌آنکه یین بر ساحت تاریکی، رطوبت و جنبه‌های زنانه یا انفعالی کائنات دلالت دارد (Tony Fang, 2011: 42).

چینی‌ها در دوران باستان همهٔ چیزها و پدیده‌ها از دنیای طبیعی، جامعه و غیره را توسط نظریهٔ یین و یانگ تحلیل می‌کردند. آن‌ها معتقد بودند که در جهان، دو طرف تحت عناوین یین و یانگ وجود دارد که یکدیگر را تغییر می‌دهند تا جهان را ایجاد کنند. به عقیدهٔ آن‌ها این دو عامل با هم می‌جنگند و بر یکدیگر پوشانندگی دارند و همچنین هر پدیدهٔ جهانی را نتیجهٔ وحدتی پویا و متشکل از پارادوکس می‌دانند. بر همین اساس عملکرد چهار فصل سال را نیز به‌دلیل ظهور و سقوط یین و یانگ می‌دانند. همچنین یین و یانگ در فلسفهٔ چینی، یک جهان‌بینی کل نگر، پویا و دیالیکتیکی است که

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

به‌طور کل ییِن و یانگ بر سه نکته تمرکز دارد:

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

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

۳. درک علمی‌تر، شامل مفهومی است که به موجب آن ییِن و یانگ به‌عنوان یک شیوهٔ تفکر با کیهان‌شناسی «همبستگی» مشخص دارد. عوامل مربوط به این کیهان‌شناسی مبتنی‌بر علیت خطی بین موجودات متمایز نیست؛ بلکه در ایجاد ارتباط بین موجودات و پدیده‌هاست (تصویر۲) (Robin, 2013: 2).

پیشینهٔ اعتقاد به ییِن و یانگ به‌عنوان دو قطب تشکیل‌دهنده‌ی جهان در رسالهٔ تبدّلات قابل ردیابی است و نمایندهٔ طرز تلقی مردم چین باستان از تبدّلات طبیعت و انسان محسوب می‌شود.

تصویر۱. نماد ییِن و یانگ (Stefan Jaeger, 2012: 33)

تصویر۲. باگوآ اطراف ییِن و یانگ، در کیهان‌شناسی تائو (URL1)

کنفسیوس، فیلسوف بزرگ چین، معتقد است که انسان دو عنصر مثبت و منفی درونش دارد. جنبهٔ مثبت را «نوع‌دوستی» و جنبهٔ 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 عقیدهٔ کنفسیوس 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، ظاهرساز می‌نامد. او کسی را فرزانه می‌داند که میان این دو امر، اعتدال برقرار کند (رستمیان، ۱۳۹۱: ۱۴۷ـ۱۴۶).

یکی دیگر از ریشه‌های این نماد، فنگ‌شویی یا علومی 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 ییِن و یانگ این پیشگویی‌ها انجام می‌شده است (دهقان‌زاده و میرحسینی، ۱۳۹۸: ۷۸ـ۷۵).

نظری بر سیر تحول نماد ییِن و یانگ

ییِن و یانگ در ابتدا به‌سادگی دو نیم‌کرهٔ سیاه و سفید متقابل نمایش داده می‌شد که صورتِ به سمتِ خورشید، یانگ و صورتِ پشت به خورشید، ییِن 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 همهٔ‌چیز دارای جنبه‌های مثبت و منفی است (hang and sibo, 2017: 639)؛ سپس در برخی از نسخه‌های نماد، یک نقطهٔ سفید در بخش سیاه و یک نقطهٔ 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 جداکنندهٔ ییِن و یانگ به‌تدریج پیچیده‌تر شد و اشکال موج‌مانندی به خود گرفت. این خطوط نشان‌دهندهٔ حرکت و تغییر مداوم نیروهای ییِن 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)؛

به‌عبارتی می‌توان گفت تکامل نقوش بین و یانگ در فرهنگ و هنر چینی منعکس‌کنندهٔ 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 گذشتهٔ دور ارتباطات گسترده‌ای با هم داشته‌اند. این ارتباطات ریشه در جادهٔ ابریشم دارد و نه‌تنها در حوزهٔ تجارت و اقتصاد؛ بلکه در زمینهٔ 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)؛ امّا بعد از این اشارهٔ 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 ذکرشده در منابع، به دورهٔ اشکانیان در ایران برمی‌گردد (لطفی و دیگران، ۱۳۹۴: ۵۱). این ارتباط طی دورهٔ ساسانی نیز به‌واسطهٔ جادهٔ ابریشم برقرار بوده است؛ اما در دورهٔ اسلامی به نظر می‌رسد این ارتباط به‌خصوص در زمینهٔ هنر سفالگری که چینی‌ها تبحر زیادی در آن داشتند بسیار گسترده‌تر از قبل شده است؛ تاجایی‌که از ویژگی‌های هنر سفالگری دورهٔ اسلامی، پیدایش انواع مختلف سفال‌های متأثرشده از چین است. بعضی از پژوهشگران، تاریخ هنر سفالگری را به‌گونه‌ای تقسیم‌بندی می‌کنند که در سه دوره جای می‌گیرد و هر دوره انگیزهای 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 علاقهٔ زیادی داشته‌اند. این علاقه‌مندی به‌اندازهای بوده است که حتی اگر ظرفی ساخت کشور چین نبود؛ ولی دارای زیبایی و خوش‌ساختگی بود، به آن چینی می‌گفتند (محمدحسن، ۱۳۶۳: ۴۶).

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 تزیینی با مشابهت بیشتری به نماد بین و یانگ بود، به ترتیب توالی تاریخی، از قدیمی‌ترین نمونه تا آخرین نمونهٔ شناخته‌شدهٔ دوران اسلامی انتخاب و درنهایت از بین آن‌ها ۱۰ نمونهٔ نهایی با ملاک‌های شاخص‌بودن، تکراری‌نبودن طرح و اعتبار بیشتر معرفی توصیف و تحلیل شد.

نمونهٔ شمارهٔ ۱. کاسهٔ سفالی گلابه‌ای نیشابور با نقوش سیاه بر روی زمینهٔ کرمی (تصویر۳)

کاسه‌ای بزرگ با نقش پرنده‌هایی در مقابل یکدیگر: یکی از ظروف رایج در دورهٔ اسلامی ایران کاسهٔ سفالی بوده است که گرد و محدب‌بودن بدنهٔ آن علاوه‌بر زیبایی، کاربردی نیز هست و برای نگهداری مایعات مناسب است. در این ظرف، خطی تیره دورتادور، بر روی زمینهٔ سفید وجود دارد که بر دایره‌بودن 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. پرندگان در هنر اسلامی نمادهای مختلفی داشته‌اند و استفاده از آن‌ها در تزئین ظروف سفالی بسیار رایج بوده است. بدن کشیدهٔ آن‌ها در جهت‌های مخالف با هم قرار گرفته است. سر این دو پرنده به سمت عقب است و دم آن‌ها شبیه تیغهٔ شمشیر دوشاخه است. بدن آن‌ها بدون تزیینات ترسیم شده است؛ اما بال‌هایشان با خط رنگی و طرح نخل آرایش شده. همچنین، پرنده‌ای کوچک با بال‌های بازشده در مرکز ظرف مشاهده می‌شود (خلیلی، ۱۳۸۴: ۸۲). این نقش می‌تواند نشان از خوش‌یمنی باشد (ویلسن آلن، ۱۳۸۳: ۳۸) و احتمالاً در پرندهٔ مرکزی، حس پرواز و حرکت را به تصویر می‌کشد. ترکیب‌بندی اثر به‌گونه‌ای است که دو پرندهٔ بزرگ در دو طرف ظرف قرار گرفته‌اند و یک پرندهٔ کوچک‌تر در مرکز قرار دارد.

خطوط به‌کاررفته در طراحی پرندگان، 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 جزییاتی

مانند: منقار بلند و خمیده، بال‌های کشیده و پاهای باریک، به‌صورت قرینه نسبت به هم قرار گرفته‌اند که به تعادل و زیبایی بصری طرح افزوده است. این قرینگی در یین و یانگ هم موجود است و جزییات آن با وجود نقطه‌ای از یین در یانگ و نقطه‌ای از یانگ در یین نیز مشاهده می‌شود. سر پرندگان نسبت به بدن کوچک‌تر است و منقار آن‌ها بلند و خمیده است. این ویژگی‌ها، پرندگان را به نوعی پرندهٔ آبزی، مانند حواصیل یا لک‌لک شبیه می‌کند. به‌طور کلی طرح نقش‌شده بر روی ظرف ساده است؛ اما در عین حال دارای جزئیات پیچیده‌ای است که به جذابیت آن افزوده است و عناصر مختلف طرح به‌گونه‌ای 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 به‌خوبی 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 زمینهٔ 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 یین و یانگ نیز شاهد هستیم. به‌طورکلی 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 زیبای خود و طرح ظریف پرندگان، نشان از مهارت و خلاقیت بالای سفالگران ایرانی در این دوره دارد.

تصویر۳. کاسهٔ سفالی گلابه‌ای نیشابور با نقوش سیاه بر زمینهٔ کرمی، قرن سوم هجری، ارتفاع: ۱۶/۳ سانتی۲متر، قطر: ۴۱ سانتی‌متر، قطر حلقهٔ پایه: ۱۱/۷ سانتی‌متر (خلیلی، ۱۳۸۴: ۸۲)

تصویر۴. سفالی گلابه‌ای نیشابور با نقوش رنگی بر زمینهٔ کرمی، قرن سوم هجری، ارتفاع: ۹/۵ سانتی‌متر، قطر: ۲۲/۱ سانتی‌متر، قطر پایه: ۱۰/۵ سانی‌متر (خلیلی، ۱۳۸۴: ۶۵)

نمونهٔ شمارهٔ ۲. کاسهٔ سفالی گلابه‌ای نیشابور با نقوش رنگی بر زمینهٔ کرمی (تصویر۴)

سفالینهٔ دیگری که در تحقیق حاضر مورد بررسی قرار می‌گیرد، از دستهٔ ظروف نخودی نیشابور است. به نظر می‌رسد این ظرف در نیشابور تولید شده و در عین‌حال تولید نمونه‌های مشابهی از آن در سمرقند، سیرجان و لشکری‌بازار هم مشاهده شده است. سفالینهٔ حاضر بر روی آستر لعاب نازک شفاف و بی‌رنگ، با گلابهٔ 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 پیکرهٔ موجود در این کاسه به‌گونه‌ای است که پیکره به‌صورت 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 به‌صورت ذهنی احاطه شده است (خلیلی، ۱۳۸۴: ۶۵). در میان عناصر یادشده، نقوش شبه یین و یانگ، نه به‌عنوان طرح اصلی؛ بلکه به‌عنوان عنصری پراکنده در اطراف پیکره (یکی در بالای شانهٔ راست و دیگری در پایین پای چپ به‌صورت فرم‌های انتزاعی) مشاهده می‌شود. این عناصر به‌گونه‌ای تصویر شده‌اند که حس چرخش را القا می‌کنند. خطوط منحنی به‌کاررفته در طراحی پرندگان، تجریدی و آزادانه ترسیم شده‌اند (زراعت‌پیشه و چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۸۵) و همچنین طرح‌های هندسی و گیاهی به‌کاررفته

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

نمونهٔ شمارهٔ ۳. کاسهٔ منقوش گلابه‌ای شرق ایران (تصویر۵)

کاسهٔ منقوش گلابه‌ای با رنگ‌های سفید، بنفش مایل به سیاه و زرد مایل به اخرایی زیرلعاب شفاف انجام شده است. تزیین این کاسه تاحدودی شبیهِ ظرف‌های فلزآذین 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 بازشده به شکل نخلک، دم شبیه بادبزن و کاربرد منگنز علاوه‌بر زرد برای نقوش است. فقط کاربرد رنگ قهوه‌ای و نیم‌رخ سر پرنده شبیه نمونه‌های عباسی است و ویژگی‌های متعددی از دورهٔ سامانی در تصویرکردن این پرنده مشاهده می‌شود (خلیلی، ۱۳۸۴: ۸۳). شکل کلی کاسه دارای فرمی مدور و مقعر است که به‌صورت 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 به‌طورکلی 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 به‌صورت 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 مرکز ظرف نقشی مشابهِ یین 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 تیرهٔ مایل به سیاه بر زمینهٔ بسیار روشنِ مایل به سفید ترسیم شده است. نقش مذکور به‌صورت تقارن آینه‌ای نیست و این عدم تقارن می‌تواند به آن حس پویایی و طبیعی‌بودن ببخشد.

تصویر ۵. کاسهٔ منقوش گلابه‌ای، قرن چهار و پنج هجری، شرق ایران یا آسیای مرکزی، ارتفاع: ۱۰ سانتی‌متر، قطر: ۳۱/۳ سانتی‌متر (URL2)

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

نمونهٔ شمارهٔ ۴. کاسه با نقش کنده کنگاور (تصویر۶)

«کاسهٔ سفالی لعابدار با نقش کنده از خمیر قرمزرنگ، پایه‌کوتاه حلقه‌ای، بدنهٔ کشیده، لبهٔ صاف: سطح داخلی کاسه با نقوش دو بز کوهی مسبک به‌صورت کنده به رنگ شیری در زمینهٔ 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 دایرهٔ خارجی (لبهٔ ظرف) و داخلی (دایرهٔ مرکز ظرف که در آن سه دایرهٔ کوچک وجود دارد) به‌طور متقارن واقع شده است

و حس چرخش را ایجاد می‌کند. یکی از بزها کوچک‌تر و لاغرتر و دیگری فربه‌تر است که احتمالاً به نر و ماده بودن بزها و یا نمایش مادر و فرزندی بزها ارتباط داشته باشد. همچنین همهٔ ظرف با دو رنگ مزین شده است که احتمالاً فضای منفی تیره شده و طرح مورد نظر هنرمند از رنگ زمینهٔ بشقاب به دست آمده است که به آن طراحی منفی یا معکوس می‌گویند.

نمونهٔ شمارهٔ ۵. کاسهٔ سفال مینایی کاشان (تصویر۷)

کاسهٔ سفال مینایی مربوط به دورهٔ سلجوقی: طرح بشقاب بسیار شلوغ و پرجزئیات است و صحنه‌ای از یک مجلس یا جشن را به تصویر می‌کشد که شامل عناصر گوناگونی است؛ ازقبیلِ فیگورهای انسانی، درخت زندگی، پرنده، نقوش گیاهی، کتیبه و دو ماهی داخل برکه. استفاده از رنگ‌های آبی لاجوردی، فیروزه‌ای، سبز، زرد و قرمز در کنار زمینهٔ سفید، جلوه‌ای بسیار زیبا به بشقاب بخشیده است. این بشقاب نمونه‌ای از هنر ظریف و پیچیدهٔ ایرانی و نشان‌دهندهٔ مهارت بالای هنرمندان در زمینهٔ طراحی، نقاشی و لعاب‌کاری است. نکتهٔ قابل توجه برای پژوهش حاضر نحوهٔ تصویرشدن آب مواج موجود در پایین صحنه است. نقاش برای نشان‌دادن آب از تکرار فرم‌های مشابه بین و یانگ استفاده کرده است که نظم و ریتم خاصی را در آب ایجاد کرده‌اند. با بررسی نقوش موجود در تصویر می‌توان 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 طرح‌های پیچیده و هندسی ترسیم شده که از نظر مفهوم می‌تواند با نقوش به‌کاررفته در داخل آب مرتبط باشد.

تصویر۷. کاسهٔ سفال مینایی، کاشان، محرم ۵۸۳ هـ.ق./ ۱۱۸۷م. ارتفاع: ۹/۲ سانتی‌متر، قطر: ۲۱/۲ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزهٔ هنر لس آنجلس (URL3)

تصویر ۸. کوزهٔ زرین‌فام، کاشان، سدهٔ ۷ هجری، محل نگهداری: موزهٔ آشمولین دانشگاه آکسفورد، قطر: ۱۱/۴ سانتی‌متر (ویلسن آلن، ۱۳۸۳: ۳۵)

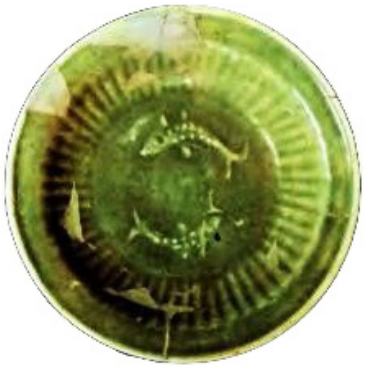
نمونهٔ شمارهٔ ۶. کوزهٔ زرین‌فام شهر کاشان (تصویر۸)

در این ظرف صور فلکی متعدد، کتیبه و نقوش تزیینی با دو رنگ و به‌صورت تیره و روشن تصویر شده است که در این بین نقش دو ماهی به‌عنوان یکی از صور فلکی و مشابهتش با فرم یین و یانگ مورد توجه پژوهش حاضر است. نقش مذکور شامل دو ماهی، با خطوطی روان و سیال به‌طور قرینه و سر و ته، به‌گونه‌ای نقش شده که گویا ماهی‌ها به سمت یکدیگر در حال چرخش دایره‌ای هستند. همچنین ظروف سفالی متعدد دیگری بعد از این دوره، با نقش دوماهی مشاهده می‌شود که نشان از محبوبیت این فرم در ادوار مختلف دارد. با بررسی نقش دوماهی در ظروف مختلف، با توجه به عناصر اطراف آن‌ها مانند نحوهٔ رنگ‌آمیزی و جزییات ماهی‌ها و...، می‌توان 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.

نمونهٔ شمارهٔ ۷. بشقاب سلادون صفوی (تصویر۹)

نمونهٔ دیگر از کاربرد دوماهی، بشقاب گود لعابدار از نوع سلادون است که با خمیر نخودی‌رنگ، با نقش دوماهی در مرکز ظرف و برخلاف جهت ساعت (به‌عنوان طرح اصلی) و نقوش خیارهای در بدنهٔ داخلی مشاهده می‌شود (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۲۷۷-۲۷۶). ظروف سلادون ازجمله سفالینه‌های وارداتی از چین بودند که نمونه‌های مشابه آن‌ها طی دورهٔ صفوی با خلاقیت سفالگران ایرانی ساخته می‌شدند و رنگ آن‌ها تیره‌تر بود (تصویر۱۰). ظروف سلادون بیشتر ساختاری محکم و خمیری سبزرنگ داشتند و به‌شیوهٔ قالب‌زده

با نقش‌برجسته تزئین می‌شدند. این گروه از نقش‌مایه‌هایی مانند اژدها، 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 منطقهٔ کرمان، سیراف و جزیرهٔ کیش به دست آمده است (لباف خانیکی، ۱۳۹۳: ۲۶۱).



تصویر ۹. بشقاب گود لعابدار از نوع سلادون، خراسان، سدهٔ ۸ هجری، قطر: ۲۳/۵ سانتی‌متر، ارتفاع: ۵/۸ سانتی‌متر (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۲۷۶_۲۷۷)

تصویر ۱۰. بشقاب سفالین پایه‌دار از نوع کوباچه، سدهٔ ۱۰ یا ۱۱ هجری، محل‌نگهداری: موزهٔ متروپولیتن (URL4)

نمونهٔ شمارهٔ 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. لبهٔ ظرف سراسر با نواری از نقشی پولکی پر شده است و میان ظرف با سه گل بزرگ شاه‌عباسی که اطراف هرکدام دو برگ خنجری‌شکل و مضرس سفیدرنگ آمده است، تزیین شده است. در فاصلهٔ بین هر دو گل، شاخهٔ گل پرپر و شاه‌عباسی دیگری مشاهده می‌شود. همچنین مرکز ظرف، با سه برگ خنجری‌شکل و مضرس قهوه‌ای تزیین یافته که با شاخه‌های نازک به گل‌های شاه‌عباسی بزرگ متصل شده است (مهجور، ۱۳۹۸: ۲۵۲). دو برگ خنجری‌شکل که هر جفت آن سه گل بزرگ شاه‌عباسی را احاطه کرده‌اند، با فرمی مشابه بین و یانگ و به‌صورت رفت‌وبرگشتی 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، ازجمله کاشی‌کاری، 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، به‌گونه‌ای 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.

نمونهٔ شمارهٔ ۹. بشقاب سفالین از نوع کوباچه با نقاشی زیرلعاب شفاف در زمینهٔ سفید (تصویر ۱۱)

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

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

تصویر۱۲. بشقاب بزرگ آبی و سفید صفوی با نقوش دایره‌البروج، محل نگهداری: موزهٔ برلین (URL5)

نمونهٔ شمارهٔ ۱۰. بشقاب بزرگ آبی و سفید صفوی (تصویر ۱۲)

این ظرف جزء معدود نمونه‌های کاربرد نقوش نجومی بر روی سفالینهٔ قرون متأخر اسلامی در ایران محسوب می‌شود. طی دورهٔ صفوی، سفالگران در تزیین دسته‌ای از ظروف آبی ـ سفید تغییراتی به وجود آوردند و آن‌ها را با مشخصات هنری این دوره منطبق ساختند که بدین لحاظ می‌توان این دسته را ظروف آبی ـ سفید با نقوش خالص ایرانی نامید. در همین راستا به جای نقوشِ صحنه‌ها و مناظر چینی از مضامین ایرانی ـ 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 منطقه‌البروج به رنگ آبی مایل به سیاه کبالت بر روی زمینهٔ 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 یین و یانگی بهره برده‌اند.

بحث و تحلیل

در این پژوهش، مبانی تحلیل براساس شباهت‌های فرمی و مفهومی نقوش به‌کاررفته در سفالینه‌ها با نماد یین 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 یین و یانگی در هنر سفالگری دوران اسلامی را با توجه به نمونه‌های مطالعه‌شده می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

گونهٔ جانوری

با توجه به نمونه‌های بررسی‌شده، گونهٔ جانوری شامل نقش دو پرنده، دو بز کوهی، دو ماهی و دو عقرب می‌شود. اولین زیرمجموعهٔ این گروه، نقش دو پرنده به‌طور رفت‌وبرگشت است که با توجه به استفادهٔ فراوان و متنوع از این نقش در ظروف سفالی نیشابور، می‌توان دریافت که نقش مزبور از نقوش محبوب هنرمندان سفالگر بوده است (تصویر۳). 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. ازجمله 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 پرندهٔ 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 یین و یانگ هم شناخته می‌شود.

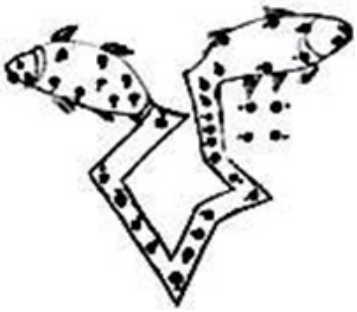
از نقوش دیگر این دسته که می‌توان آن را مشابه با نقش یین و یانگ دانست، نقش دو بز کوهی به‌صورت چرخشی و به دنبال هم است که نمونه‌ای از آن را در ظرف سفالی کنگاور (تصویر۶) مشاهده می‌شود. در این نمونه دو بز ترسیم‌شده، حول دو دایرهٔ خارجی (لبهٔ ظرف) و داخلی (دایرهٔ مرکز ظرف که در آن سه دایرهٔ ریز وجود دارد) 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 مذکربودن عناصر جهان وجه تشابه دارد. همچنین ممکن است این تفاوت جثه به‌خاطر نمایش مادر و فرزندی بزها باشد و با مفهوم زایش و تولد مرتبط شود. در نماد یین و یانگ نیز این مفاهیم به‌عنوان تضادهای موجود در جهان و زایش دوباره وجود دارد.

طرح۱. نقش پرنده‌های جفت ترسیم‌شده در نمونهٔ منتخب۱ (نگارنده)

طرح ۲. نقش دو بزکوهی به‌صورت چرخشی ترسیم شده در نمونهٔ منتخب۴ (نگارنده)

از نقوش دیگر این گونه، نقش دو ماهی در قالب چرخشی است که در تعداد زیادی از نقوش تزیینی سفالینه‌های اسلامی ایران، ازجمله در بشقاب سلادون نمونهٔ شمارهٔ ۷ مشاهده می‌شود (تصویر۹). نقش این ماهی‌ها به‌گونه‌ای 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 کلیهٔ مفاهیم نمادین، با مفهوم نجومی صورت فلکی حوت دوازدهمین خانهٔ خورشید از دایره‌البروج مرتبط است (ویلسن آلن، ۱۳۸۳: ۳۵)؛ اما نحوهٔ ترسیم آن می‌تواند از نقش یین 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 دنبالِ هر دو به هم پیوسته است (لغت‌نامه) (طرح۴).

طرح۳. نمای نزدیک نقش دو ماهی چرخان ترسیم‌شده روی نمونهٔ منتخب۷ (نگارنده)



طرح۴. 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 نمونهٔ منتخب۱۰ مشاهده می‌شود (تصویر۱۲). 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 نگهبان 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، الههٔ سلکت با تاجی از دم عقرب در حالت حمله نشان داده شده و از نگهبانان جهان زیرین است (افضل طوسی، ۱۳۹۳: ۱۱۹-۱۱۷). 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.

طرح۵. نمای نزدیک نقش دو عقرب چرخان ترسیم‌شده روی نمونهٔ منتخب۱۰ (نگارنده)

طرح۶. صورت فلکی برج عقرب در کتاب صورالکواکب، (صوفی، ۱۳۸۱:۱۷۴)

اگر چنین شیوهٔ طراحی دو ماهی را با تأثیر از نقش یین و یانگ در نظر بگیریم، می‌توانیم تعبیرهای زیر را برای این نقش محتمل بدانیم. یکی از ماهی‌ها به‌عنوان یین 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 خصوصیاتی که از این موجود گفته شد، می‌تواند به‌عنوان نمادی از چرخهٔ زندگی، مرگ و تولد دوباره تناسب داشته باشد.

گونهٔ اسلیمی

گونهٔ بعدی از نقوش سفالی که مشابه با فرم یین و یانگ تصویر شده، گونهٔ گیاه انتزاعی یا همان اسلیمی است که شامل دو برگ اسلیمی متعاکس، دو برگ‌ساز و دو ساقهٔ برگ‌دار می‌شود و اولین نمونهٔ آن را می‌توان در سفالینه‌های گلاب‌های نیشابور (تصویر۴) 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 یین باشد. همچنین طرح‌های هندسی و گیاهی به‌کاررفته، می‌توانند نمادی از چرخهٔ زندگی و تغییر باشند.

در نمونهٔ بعدی از این گروه (تصویر۵) پرنده‌ای مشاهده می‌شود که در مرکز و روی سینهٔ پرنده، نقشی اسلیمی مشابه با یین و یانگ تصویر شده است. در بسیاری از فرهنگ‌ها، پرنده 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. همان‌طورکه قبلا اشاره شد، در نماد یین و یانگ، آسمان نماد یانگ و زمین نماد یین در نظر گرفته می‌شود؛ بنابراین، پرنده می‌تواند نشان‌دهندهٔ ترکیب و هماهنگی بین این دو نیرو باشد. رنگ‌های موجود در این ظرف شامل زرد و سیاه روی زمینهٔ 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 چرخهٔ زندگی و مرگ به شمار آید.

طرح۷. نقش اسلیمی دوبرگی معکوس ترسیم‌شده روی نمونهٔ منتخب۲ (نگارنده)

طرح۸. نقش اسلیمی دوبرگی معکوس ترسیم‌شده روی نمونهٔ منتخب۳ (نگارنده)

در نمونه‌ای دیگر از این دسته، فرم یین و یانگ در قالب دو نقش برگ‌ساز ترسیم شده است. نقش برگ‌ساز ازجمله نقوش گیاهی پرکاربرد در هنر عثمانیان، به‌خصوص در هنرهای کاشیکاری و سفالگری است که طی دورهٔ 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.

یکی از اشکال تقلیدی یا مشابه فرم یین و یانگ در هنر سفالگری اسلامی ایران در قالب دو نقش برگ‌ساز پرانتزی‌شکل، اما در جهت‌های مخالفِ هم مشاهده می‌شود. از نمونه‌های این نقش را می‌توان در تصویر۱۱ 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، به‌گونه‌ای 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 فلسفهٔ یین و یانگ به‌عنوان نیرویی که همه‌چیز 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.

طرح۹. نقش اسلیمی دوساقه‌ای معکوس، ترسیم‌شده روی نمونهٔ منتخب ۹ (نگارنده)

طرح۱۰. نقش اسلیمی دوبرگ‌ساز معکوس، ترسیم‌شده روی نمونهٔ منتخب۸ (نگارنده)

گونهٔ عناصر طبیعت

تنها نمایندهٔ این دسته، در قالب موج آب ترسیم شده است و با توجه به نمونهٔ شمارهٔ۵ (تصویر۷) نسبت به سایر نمونه‌های قبلی با وضوح و شباهت کامل، فرم یین و یانگ را نشان می‌دهد (تصویر۷)؛ تاجایی‌که حتی نقاط تیره و روشن، روی یین و یانگ هم قابل مشاهده است. این ظرف یکی از کاسه‌های موسوم به کاسه‌های محرم است. فیروز باقرزاده صحنهٔ اصلی نقش‌شده 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 می‌گریم 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 گرامی‌داشت شهادت امام‌حسین(ع) دانسته است؛ اما در تعبیری دیگر نیز، بعضی از تاریخ‌نگاران مانند کنبی و روجادی با توجه به مجموعهٔ 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 عافیت (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).

نکتهٔ قابل توجه در پژوهش حاضر، نحوهٔ تصویرشدن آب مواج 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 پرنده در این نمونه و همچنین مفاهیم نمادینی که برای آن‌ها منظور شده است، احتمال می‌رود هنرمند نقوش تکرارشوندهٔ موجود در آب و مشابه با یین و یانگ را در ارتباط با مفهوم تداوم و جاودانگی به تصویر کشیده باشد. همچنین لابه‌لای امواج فرم‌های مشابه یین و یانگ از آب، نقش دو ماهی تصویر شده است که جفت‌بودن آنها می‌تواند نمادی از زوجیت باشد که معادل نقش یین به‌عنوان مؤنث و زنانگی و نقش یانگ به‌عنوان مذکر و مردانگی است.

تصویر۱۳. نمای نزدیک امواج آب، ترسیم‌شده در قسمت پایین نمونه ۵ (نگارنده)

طرح۱۱. 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 به‌طور خاص نقوش تزیینی 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 ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به نمادِ یین و یانگ چینی ـ تائویی، اشاره کرد که اغلب بدون ارتباط ماهوی کامل با معنا و مفهوم چینی و با معانی و مفاهیم جدید ایرانی ـ اسلامی به اشکالی مبتکرانه مورد استفاده قرار گرفته است.

با توجه به نمونه‌های سفالی بررسی‌شده، دو مقطع اوج کاربرد نقوش مشابه با این نماد، ادوار سامانی و صفوی بوده است که مقطع اول به مناسبت تأثیرپذیری از هنر چین به‌دلیل همجواری قلمرو سامانیان با مرزهای امپراتوری چین به‌طور خاص بر روی سفالینه‌های لعاب گلی نیشابور قابل مشاهده است و مقطع دوم طی دورهٔ صفوی به مناسبت حضور رسمی عناصر هنر چین با ورود گستردهٔ 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؛ ازجمله آنکه نماد یین و یانگ دارای جزئیات مشخصی است که به‌راحتی قابل تشخیص است؛ درحالی‌که نقوش مشابه یین و یانگ در هنر سفالگری اسلامی ایران دارای جزییات و عناصر نمادین متفاوتی است که نیاز به تفسیر دارند. نماد یین و یانگ ریشه در فلسفهٔ چینی دارد، درحالی‌که نقوش به‌کاررفته در سفالینه‌های ایران، از فرهنگ و سنت‌های ایرانی و اسلامی و یا ذوق و سلیقهٔ هنرمندان نشأت گرفته است. نماد یین و یانگ در چین انتزاعی است و می‌توان آن را به جنبه‌های مختلف زندگی و هستی تعمیم داد؛ درحالی‌که نقوش مشابه موجود در سفالینه‌های ایرانی در بیشتر نمونه‌ها با حیوانات، نقش اسلیمی و یا عنصری خاص مرتبط است. یین و یانگ چین به‌طور مستقیم دو نیروی متضاد را نشان می‌دهد؛ درحالی‌که در نمونه‌های ایران، عنصری که به‌طورفرضی به‌عنوان یین در نظر گرفته می‌شود و عنصری که به‌عنوان یانگ در نظر گرفته می‌شود، هر دو با یک رنگ‌بندی استفاده شده‌اند و اگر حامل نمادی از تضاد باشد، این تضاد به‌شیوهای متفاوت به نمایش می‌آید؛ مثلا یکی از عناصر چاق و دیگری لاغر تصویر شده یا رنگ‌مایهٔ نقش اصلی با رنگ زمینهٔ متضاد در نظر گرفته شده است.

با وجود این تفاوت‌ها، میتوان به شباهت‌هایی هم در کاربرد نماد یین و یانگ و نقوش مشابه در هنر اسلامی دست یافت که به‌واسطهٔ 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 به‌نوعی نمادی از تعادل و هماهنگی بین نیروهای متضاد هستند.

در مجموع احتمال می‌رود بسیاری از سفالگران مسلمان

دخیل در ترسیم این نمونه‌های مشابه، از فلسفهٔ اصلی این نقش اطلاع داشتند و علاوه‌بر جنبهٔ تزیینی 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. Sibo yang
2. The infiuence of the philosophical concept of yin and yang on the Modeling of folk Patterns
2. Sally Painter
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، مائده. (۱۳۸۹). «مقایسهٔ 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 ایرانِ ادوار تیموری و صفوی». *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*. شماره ۴۱. دانشکدگان هنرهای زیبا، قم، ۸۲-۷۱.
- حمزیان، عظیم، میرآخورلی، راحله (۱۴۰۰). «بررسی رابطهٔ نمادپردازی‌های عرفانی دو اثر ئی‌چینگ و فنگ‌شن‌ین‌آی با منطق‌الطیر عطار (سیمرغ، بط، خروس، غاز و درنا)». *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*، شمارهٔ 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 یین یانگ»». *پژوهشنامهٔ ادیان*، شمارهٔ ۲۵، صص. ۹۴-۷۱.

-رستمیان، محمدعلی (۱۳۹۱). «اخلاق و فرزانگی از منظر فارابی و کنفوسیوس». اخلاق وحیانی، شمارهٔ ۲، صص. ۱۵۷-۱۲۳.
- روشن‌چشم، حامد؛ دیانت، محسن؛ خانی، عادل (۱۳۹۶). «تبیین جایگاه فرهنگ در روابط ایران و چین». *مطالعات سیاسی*، شمارهٔ ۳۸، صص. ۱۴۴-۱۲۱.
- زراعت‌پیشه، راضیه؛ چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۹۵). «فرم‌شناسی و نمادشناسی نقوش پرندگان در سفالینه‌های دورهٔ سامانی قرن سوم و چهارم هجری». *پیکره*، شمارهٔ ۱۰، صص. ۲۸-۱۷.
- صوفی، عبدالرحمان عمر (۱۳۸۱). *صورالکواکب الثابته*. مترجم: خواجه نصیرالدین طوسی، به‌کوشش بهروز مشیری، تهران: ققنوس.
- عبدالهی، صدیقه، رحمانی، اشکان (۱۴۰۱). «بررسی تأثیر مفهوم یین 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*، شمارهٔ ۲۱، صص. ۶۹-۵۵.
- قانی، افسانه (۱۳۹۹). «تجلی باغ ایرانی بر قالی باغی جیپور». *نامه انسان شناسی*، شمارهٔ ۲۸، صص. ۱۱۳-۱۴۳.
- کریمی، فاطمه؛ کیانی، محمدیوسف (۱۳۶۴). *هنر سفالگری دورهٔ اسلامی ایران*. تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.
- لباف‌خانیکی، رجبعلی (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 دورهٔ اسلامی». *نگره*، شمارهٔ ۳۵، صص. ۵۹-۴۹.
- محمدحسن، زکی (۱۳۶۳). *تاریخ صنایع ایران (بعد از اسلام)*. مترجم: محمدعلی خلیلی. تهران: اقبال.
- مهجور، فیروز. (۱۳۸۴). «تاثیر سفالگری چین بر ایران در دوره صفوی». *مجله دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. شماره ۰. تهران، ۱۲۳-۱۳۸.
- مهجور، فیروز (۱۳۹۸). *سفالینهٔ موسوم به کوباچه*. تهران: علمی و فرهنگی.
- میرشفیعی، سید محمد، گرگانی‌نژاد، محبوبه (۱۴۰۱). «مطالعهٔ نماد آسمان در قرآن، اساطیر، ادبیات، عرفان و هنر ایران». *جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی*، شمارهٔ اول، صص. ۲۲-۹.
- ویلسن آلن، جیمز (۱۳۸۳)، *سفالگری اسلامی*. مترجم: مهناز شایسته‌فر، 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

China, Nathan Civin(ed), Cambridge, UK Cambrige 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 Aghayi[1], Hashem Hosseini[2]

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

(**Date Received:** 2025/04/15 - **Date Accepted:** 2025/08/02)