صفحات ۴۹ - ۳۵ (مقاله پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی | دوره ۹ / شماره ۱ / بهار ۱۴۰۵

# پژوهشی در تبیین و تحلیل سرامیک‌های اسلامی چین در دوران مینگ و چینگ (با تأکید بر محتوای کتیبه‌ها و نقوش)

سحر انواری[1*]، حسن بلخاری قهی[2]

[1] دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنرهای اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[2] استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

دریافت مقاله: ۰۸-۰۳-۱۴۰۲ پذیرش نهایی: ۱۷-۰۴-۱۴۰۴

## چکیده

از مهم‌ترین بسترهای ظهور هنر اسلامی در سرزمین چین، چینی و سرامیک است که شکوفایی آن به دوران مینگ و چینگ برمی‌گردد. از آنجایی که در زمان ورود دین اسلام و پس از آن، بافتار فرهنگی و مذهبی چین به لحاظ الگوهای غالب، متفاوت با سایر مناطق جهان اسلام بوده است؛ لذا، شناسایی مؤلفه‌های تاثیرگذار بر هنر اسلامی در این سرزمین ضروری می‌نماید. پژوهش حاضر با هدف واکاوی مضامین کتیبه‌های عربی و فارسی خوشنویسی‌شده و نقشمایه‌های به‌کار گرفته شده در تزئینات، خاستگاه و معنای نمادین آن‌ها در اشیاء سرامیکی اسلامی در دوران مینگ و چینگ، در پی پاسخ به این سؤالات است: ۱- مضامین کتیبه‌های اشیاء سرامیکی اسلامی دوران مینگ و چینگ، از چه قرارند؟ ۲- چه نقوشی در تزئینات اشیاء سرامیکی اسلامی دوران مینگ و چینگ به‌کار گرفته شده‌اند و دارای چه خاستگاه‌ها و معانی نمادین هستند؟ در این راستا، روش پژوهش از نوع توصیفی- تحلیلی و مبتنی بر رویکردی تاریخی و شیوه‌ی گردآوری اطلاعات، متکّی بر اسناد کتابخانه‌ای، اطلاعات موزه‌ها و داده‌های اینترنتی است. تعداد ۱۴ نمونه نیز جهت مطالعه درنظر گرفته شده است. نتایج حاصله از پژوهش حاکی از آنست که محتوای کتیبه‌های منقوش بر سرامیک‌های اسلامی دو دوره‌ی مذکور در چین، بیانگر اصول دین اسلام، ستایش و صفات خدا، دعا، جملات پندآموز بوده و همچنین اشاراتی به کارکرد شیء دارند. نقوش به‌کار رفته در تزئینات مشتمل بر نقوش گیاهی، عناصر طبیعی، اشکال هندسی و الگوهای کلیدی و پوششی با غلبه‌ی نقشمایه رویی هستند که از سنت‌های چینی به‌ویژه مذاهب دائویی، بودایی و تعالیم کنفوسیوسی نشأت گرفته‌اند. این نقوش مضامینی چون جاودانگی، طول‌عمر، وفور، باروری، عشق، نیروهای جنسی مردانه و زنانه، پاکی، شادمانی، رفاه، خوش‌اقبالی، پیروزی، فرزانگی، تعادل و کمال را درخود مستتر دارند. کتیبه‌های عربی و فارسی عناصر اصلی اعطاءکننده‌ی هویت اسلامی به این اشیاء هستند.

## واژگان کلیدی

هنر اسلامی، هنر اسلامی- چینی، سرامیک (سفال)، کتیبه‌های اسلامی- چینی، نقوش چینی.

**استناد:** انواری، سحر و بلخاری قهی، حسن. (۱۴۰۴). ب عنوان: پژوهشی در تبیین و تحلیل سرامیک‌های اسلامی چین در دوران مینگ و چینگ (با تاکید بر محتوای کتیبه ها و نقوش). (e۷۲۶۰۰۸). رهپویه هنرهای تجسمی، ۹ (۱)، ۳۵ - ۴۹، DOI: 10.22034/ra.2025.2003216.1347

* **نویسنده مسئول:** E-mail: sahar.anvaary@ut.ac.ir

## مقدمه

اسلام در قرن هفتم میلادی، به شیوه‌ای مسالمت‌آمیز، از طریق مسیرهای خشکی و آبی ابریشم، به سرزمین چین، جایی که مذهب به‌طور گسترده شامل سه آئین «کنفوسیوسی»[1]، «دائویی»[2] و «بودایی»[3] است، رسید و تا به امروز در همین بافتار مذهبی متشکل از این سه آئین ابقاء شده است (بی‌نام، ۱۳۸۸: ۲۰۳ و ۲۵۶). از آنجایی که ورود فرهنگ و تمدن جدید به هر جغرافیایی، با امتزاج دو فرهنگ میزبان و مهمان همراه است، در خصوص دین اسلام در چین نیز که فرهنگ اسلامی بر بستری از فرهنگ سنتی چینی و جریانات ایدئولوژیک و مذهبی غالب بودایی و دائویی و همچنین اندیشه‌های کنفوسیوسی، وارد شده، چنین امری صادق است. نظام فلسفی چینی به‌عنوان یک اصل، همواره پذیرای جذب اندیشه‌های بیگانه با شرط هم‌سان‌سازی، تغییر، تعدیل و هم‌سو شدن با فرهنگ اصیل خود بوده است، تا به اصلاح و پالایش آنچه در وضعیت موجود نامطلوب می‌نماید و یا تقویت نقاط قوتِ شرایط کنونی، منجر شود (چی‌جی، ۱۳۹۲، ۱۴۴). لذا این تأثیر و تأثرات در عرصه‌های مختلف عقیدتی و فرهنگی از جمله هنر همراه بوده است. هنر اسلامی در سرزمین چین در زمینه‌های مختلفی چون قرآن‌نگاری و تهیه‌ی طومارهای خوشنویسی‌شده، ساخت ظروف چینی و سرامیک، اشیاء فلزی، اشیاء مینایی و سنگ قبور و نگارش کتیبه‌های مساجد ظاهر شده است. ظهور و بروز مصادیق هنر اسلامی در تولیدات سرامیکی به نمونه‌های غیرقابل‌توجهی در دوران «یوآن»[4] برمی‌گردد، اما اوج و شکوفایی این هنر مربوط به دوران «مینگ»[5] است. این دوره، مقطعی تاریخی به‌شمار می‌آید که مسلمان ساکن در این کشور، طی فرایند «چینی‌سازی»[6] به چینی‌های مسلمان مبدل شدند و از آن پس، به‌عنوان افرادی با هویت چینی، جزئی از مردمان این کشور به حساب آمدند. علاوه بر آن، اختیار کردن همسری مسلمان توسط امپراتور «ژنگده»[7] از برجسته‌ترین پادشاهان سلسله‌ی مینگ، گرایش این پادشاه به دین اسلام، حضور تعداد پرشمار مشاوران مسلمان در دربار و نفوذشان بر وی، همچنین تصدی و نظارت این افراد بر کارگاه‌های چینی و سرامیک امپراتوری، منجر به تولید مقادیر زیادی از کالاهایی با مؤلفه‌های اسلامی شده بود. با روی‌کارآمدن سلسله‌ی «چینگ»،[8] محصولات این کارگاه‌ها علی‌رغم کاهش در میزان تولیدات، ضمن نظارت بهتر بر روند کار از طریق انتصاب افراد متخصص از سوی دربار و همچنین اندکی تغییرات در فرایند تولید و افزایش کیفیت، ادامه پیدا کرد. رونق تولیدات از یک‌سو و از سویی دیگر بافتار فرهنگی و مذهبی متفاوت سرزمین چین از فرهنگ اسلامی، تأثیراتی در نوع خود کم‌نظیر بر هنر اسلامی دوران مینگ و چینگ رقم زده است که مورد بررسی قرار خواهد گرفت. این پژوهش با هدف شناخت محتوای کتیبه‌ها و مضامین نمادین مستتر در نقشمایه‌های تزئینی موجود بر سرامیک‌های اسلامی سرزمین چین، به مطالعه‌ی نمونه‌هایی از اشیاء چینی و سرامیکی در دوران سلسله‌های مینگ و چینگ می‌پردازد و در پی آنست که به دو پرسش اصلی، پاسخ دهد: ۱- مضامین کتیبه‌های اشیاء سرامیکی اسلامی دوران مینگ و چینگ، از چه قرارند؟ ۲- چه نقوشی در تزئینات اشیاء سرامیکی اسلامی دوران مینگ و چینگ به‌کار گرفته شده‌اند و دارای چه خاستگاه‌ها و معانی نمادین هستند؟ اهمیت و ضرورت تحقیق در آشکارسازی معنای کتیبه‌ها و نقوش تزئینی سرامیک‌های اسلامی در دو دوره‌ی تاریخی مینگ و چینگ در چین به‌عنوان سرزمینی متمایز با سایر نقاط جهان اسلام با بافتار فرهنگی و مذهبی غیراسلامی و جریان غالب آیین‌های دائویی، بودایی و کنفوسیوسی منتج می‌گردد.

## روش پژوهش

پژوهش حاضر از باب هدف بنیادین، دارای ماهیتی کیفی و مشخصاً با روش توصیفی- تحلیلی و مبتنی بر رویکردی تاریخی انجام شده است. همچنین شیوه‌ی گردآوری اطلاعات، متکّی بر اسناد کتابخانه‌ای، اطلاعات موزه‌ها و داده‌های اینترنتی است. جامعه‌ی آماری پژوهش، اشیاء سرامیکی منقوش به کتیبه‌های عربی و فارسی در دوران مینگ و چینگ و تعداد نمونه‌ها ۱۴ عدد است. روش نمونه‌گیری هدفمند بوده و با معیار در دسترس‌بودنِ تصاویر و اطلاعات مکفی از اشیاء موردنظر در مطالعه‌ی موزه‌ها و مجموعه‌های شخصی صورت پذیرفته است.

## پیشینه پژوهش

پیرامون مضامین کتیبه‌ها و نقوش تزئینی در سرامیک‌های اسلامیِ چین، تحقیقی به زبان فارسی صورت نگرفته است، اما پیرامون چینی‌های آبی- سفیدِ چین و ایران، چند مقاله منتشر شده است.

«فروزان انصاری‌نیا» در مقاله‌ای با عنوان «برخورد سفالگران تبریز در تأثیرات سفال چین در دوره صفوی» که در سال ۱۳۹۵ در نشریه «هنرهای صناعی اسلامی» منتشر شده است، با مقایسه‌ی تعدادی از اشیاء سفالین چین و تبریز در دوران مذکور، تأثیرات وارده از فرم ظروف و نقوش سفال‌های چین بر سفال‌های تبریز و همچنین نوع برخورد سفالگران ایرانی در مواجهه با این تأثیرات را مطرح کرده است. پژوهشگر در برشمردن نقوش چینی موجود بر سفالینه‌ها، صرفاً به ذکر نام و عنوان نقش‌مایه‌ها بسنده کرده و به تحلیل و معنای نمادین این نقوش نپرداخته است.

«نسیم سرمدی» و «معصومه ترکی باغبادرانی»، در مقاله‌ای مشابه تحت عنوان «تأملی در سفال آبی و سفید چین و ایران در اعصار مینگ و صفویه» که در سال ۱۳۸۹ در نشریه «هنرهای تجسمی نقش مایه» به چاپ رسیده، به مقایسه‌ی چینی‌های آبی- سفید تولیدشده در چین و ایران در دو عهد مذکور از باب

فنونِ ساخت و طراحی پرداخته‌اند. پژوهشگران جهت قیاس تزئینات این ظروف، همانند پژوهش قبل، صرفاً به ذکر عنوان نقشمایه‌ها و گنجاندن ذیل دسته‌بندی انسانی و حیوانی و غیره اکتفا کرده و به بیان تفصیلی، مضامین و محتوای نمادین نقوش، مبحثی را اختصاص نداده‌اند.

«سید هاشم حسینی» نیز در پژوهشی با عنوان «مقایسه‌ی تأثیر هنر سفالگری چین بر ایران ادوار تیموری و صفوی» که در سال ۱۳۸۹ در نشریه «هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی» منتشر شده به مقایسه‌ی نمونه اشیاء چینی آبی-سفید و سلادونِ تولیدشده در کارگاه‌های نواحی مختلف ایران در دو عصر مذکور با نمونه‌های تولیدی در کارگاه «جینگدژن»[۹] چین از باب ساخت، طراحی، فرم و نقوش، از طریق توصیف دست زده است. پژوهشگر، نتایج پژوهش خود را در میزان تأثیرات چینی وارده بر سفال‌های ایرانی ارائه کرده و به ساحت محتوا و مضامین نقوش، وارد نشده است.

در باب انواع هنرهای اسلامی در چین یک مقاله به زبان فارسی و چند مقاله به زبان انگلیسی منتشر شده است که در ادامه معرفی می‌شوند. شاید بتوان گفت علی‌رغم تفاوت در موضوعات و زمینه‌های مورد بررسی در این پژوهش‌ها، اما از باب روش و اهداف، اشتراکاتی با پژوهش جاری دارند.

«سحر انواری» در مقاله‌ای تحت عنوان «پژوهشی در هنر قرآن‌نگاری چین از قرن شانزدهم تا پایان قرن هجدهم» که در سال ۱۴۰۰ در نشریه «هنر و تمدن شرق» منتشر شده به مطالعه‌ی خط «صینی»[۱۰] (اسلامی-چینی) و نقوش تزئینی در صفحات قرآن‌های چینی دست‌زده و در این راستا به بیان مضامین و معانی نمادینِ نقوش برآمده از فرهنگ چینی در تزئینات نمونه‌های مورد بررسی، پرداخته است.

«حمادة هگرس»[۱۱] در مقاله‌ی «سفال‌های اسلامی در موزه‌ی مسجد نیوجیه (یک مطالعه‌ی تحلیلی)»[۱۲]، که در سال ۲۰۲۲ در نشریه «دانشکده باستانشناسی مصر»[۱۳] به چاپ رسیده به ارائه‌ی هفت نمونه از اشیاء سرامیکی اسلامی موجود در مسجد «نیوجیه»[۱۴] و برشمردن قرینه‌ای تصویری از هر کدام از نمونه‌ها پرداخته و سپس به طور اجمالی چند نقشمایه و مضامین سطحی کتیبه‌های عربی و چینی موجود در این ظروف را معرفی کرده است.

«مریم محمدالمنایی»[۱۵] در مقاله‌ای با عنوان «هنر چینی-اسلامی: گزیده‌ی اسلامی خوشنویسی چینی»[۱۶] که در سال ۲۰۲۱ در نشریه «اوسینس»[۱۷] منتشر شده، ابتدا به تعریف ماهیت دو خط عربی و چینی به‌طور مجزا پرداخته، سپس به‌طور مختصر چند نمونه از خوشنویسی اسلامی- چینیِ (صینی) منقوش بر اشیاء را معرفی کرده است.

«یوکا کادویی»[۱۸] نیز در پژوهشی تحت عنوان «چگونه تزئینات اسلامی در چین بازتولید شد»[۱۹] که در سال ۲۰۱۲ در کتاب مجموعه مقالات «مشارکت در هنر و باستان‌شناسی اسلامی»[۲۰] به چاپ رسیده، به بیان روند تاریخی ورود اسلام به چین و شکل‌گیری سبک «محمدی» یا اسلامی از دوران «تانگ»[۲۱] در هنرهای چین، همچنین سیر و تأثیرات فرهنگی آن پرداخته است.

«جکی آرمیجو»[۲۲] در مقاله‌ی «خوشنویسی اسلامی در چین: تصاویر و تواریخ»[۲۳] که در سال ۲۰۱۱ در نشریه «گروه خاورمیانه دانشگاه قطر»[۲۴] به چاپ رسیده، به کاربردهای خوشنویسی صینی (اسلامی- چینی) در هنر اسلامی چین از جمله اشیاء سرامیکی و فلزی، کتیبه‌های مساجد و سنگ قبرها پرداخته و بخشی از پژوهش خود را به معرفی یکی از هنرمندان معاصر خط صینی در چین و همچنین موقعیت کنونی این خط اختصاص داده است.

با توجه به خلأهای موجود و فقدان تحقیقات جامع پیرامون نقوش و کتیبه‌های سرامیک‌های اسلامی در چین ضروری می‌نماید، در این راستا پژوهشی با درنظر گرفتن تمامی ابعاد به‌ویژه تحلیل و تفسیر مفصل در باب محتوا و مضامین این عناصر تزئینیِ منقوش بر اشیاء چینی و سرامیکِ تولیدی در دوران امپراتوری‌های مینگ و چینگ انجام گیرد.

## چینی و سرامیک دوران مینگ

دوران امپراتوری یوآن را می‌توان به‌طور مشخص شروع هنر اسلامی در چین به‌شمار آورد. «کوبلای خان»[۲۵] اولین امپراتور بیگانه و غیرچینی بود که سرتاسر سرزمین چین را تحت تسلط خود درآورد. وی در زمینه‌ی هنر و صنعت، حامی هنر و هنرمندان بود و صنعتگران در سیطره‌ی او جایگاه ویژه‌ای یافتند. حکومت مغولان در نواحی تحت سلطه‌ی خود، اقدام به جداسازی صنعتگران و هنرمندان نمود و این گروه را به‌عنوان غنائم جنگی همراه خود برد و در کارگاه‌های سلطنتی، ملزم به فعالیت کرد. کوبلای خان در سال ۱۲۷۸م. دفتر امور چینی و سرامیک جینگدژن را در استان «جیانگشی»[۲۶] تاسیس کرد که تحت نظر اداره‌ی تولیدات امپراتوری فعالیت می‌کرد و تعداد زیادی از عالی‌مقامان دربار یوآن که ایرانی‌تبار و یا از مسلمانان سایر کشورها بودند، به‌عنوان ناظر بر کارگاه‌ها گماشته شدند. کارخانجات تولید چینی و سرامیک امپراتوری که در جینگدژن افتتاح شده بود، به‌عنوان مرکز اصلی تولیدات سرامیک ثبت شد و کیفیت کالاهای تولیدی به حد کمال خود رسید. شاخص‌ترین چینی‌های تولیدشده در جینگدژن، ظروف آبی-سفید بود که که با حمایت دربار یوآن و فراهم آمدن رنگ لاجوردی، میسر شد. رونق چینی‌های آبی- سفید به دلیل وفور خاک رس کائولن در منابع طبیعی روستای «گائولینگ»[۲۷] در اطراف ناحیه‌ی جینگدژن بود که نام آن برگرفته از نام این روستاست. کبالت موردنیاز جهت ترسیم نقوش به رنگ لاجوردی بر روی ظروف نیز از ایران وارد می‌شد، که خالص‌ترین منبع آن در معادن اطراف شهر کاشان در ایران بود. در دوران

امپراتوری یوآن، به دلیل قرارگیری سرزمین‌های چین و ایران در قلمروی حکومت مغولان و برقراری مسیرهای زمینی و دریایی ابریشم بین این دو ناحیه، واردات کبالت از ایران، امکان‌پذیر شده بود. رنگ آبی مصرفی که به رنگ آبی ایرانی نیز شهرت دارد، در چین و بین سفالگران این کشور با عنوان «آبی اسلامی» یا « هویی هویی چینگ»[۲۸] خوانده می‌شد (Curtis, 2020 : 51 , 55). از آنجایی که در آن دوران، ایران جزئی از قلمروی جهان اسلام به‌شمار می‌آمد، لذا اطلاق چنین نامی از سوی صنعتگران و هنرمندان چینی بر رنگ آبی کبالت وارداتی از ایران، معطوف به بافتار اسلامی این سرزمین بوده است.

پس از زوال سلسله‌ی یوآن، امپراتوری مینگ، بخشی از تشکیلات دوران قبلی، از جمله کارگاه‌های تولید چینی و سرامیک در جینگدژن را حفظ کرد و حتی تولیدات این کارگاه‌ها را افزایش داده بود تا جایی که محصولات در مقیاس بسیار وسیع جهت استفاده‌ی دربار و همچنین صادرات تولید می‌شد (Frankel, 2018: 4). عمده‌ی محصولات چینی آبی-سفید در سلسله‌ی مینگ، مربوط به دوران امپراتور ژنگده بود که همراه با پیشرفت‌های چشمگیری در کمیّت و کیفیت تولید می‌شد. از دیگر خصوصیات کارگاه‌های چینی و سرامیک این دوران، تولید اشیائی با کتیبه‌هایی به زبان فارسی و عربی بود که به دلایل مختلفی صورت پذیرفته است که بخشی از آن به زندگی شخصی امپراتور مرتبط و بخشی دیگر مربوط به تحولات جامعه و روندی بود که طی حکمرانی پادشاهان پیش از ژنگده به وقوع پیوسته بود. با اتکاء به نظرات گایز، باید گفت در دوران امپراتوری مینگ مشخصاً جامعه‌ی مسلمانان چین، تحت سیاست چینی‌سازی که از سوی دربار اتخاذ شده بود، متحمل تغییراتی شد، به قسمتی که در زمان امپراتور «هونگوو»[۲۹] که بنیانگذار سلسله‌ی مینگ به‌شمار می‌آمد، مسلمانان از مناصب سیاسی کنار گذاشته شدند، همچنین ملزم به ازدواج با چینیان اصیل و رعایت آداب، سنن و فرهنگ چینی شدند. اما علی‌رغم این فشارها، فرزندان این نسل از مسلمانان چین، غالباً مسلمان شدند و بدین ترتیب بر جمعیت آنان افزوده شد. از طرفی دیگر، در دوران سلطنت امپراتور ژنگده، ثروت مسلمانان با رشد قابل‌توجهی روبه‌رو شده بود (Guise, 2009 A). بهبود شرایط اقتصادی جامعه‌ی مسلمانان به افزایش تقاضا جهت مصرف در داخل چین و بالارفتن تعداد سفارشات و نهایتاً تولید بیشتر چینی‌های آبی- سفیدِ منقّش به کتیبه‌های اسلامی در کارگاه‌های امپراتوری انجامیده بود.

به‌جز موارد فوق که در خصوص تحولات وارده بر جامعه‌ی مسلمانان ساکن در چین برشمرده شد، حضور همسری مسلمان در کنار امپراتور ژنگده و گرویدن شخص پادشاه به دین اسلام (طبق آنچه در برخی منابع ذکر شده است)، نیز از دلایل گرایش به تولید کالاهایی با مشخصه‌های اسلامی در کارگاه‌های چینی امپراتوری است. علاوه بر آن، امپراتور ژنگده تعداد زیادی از وزرای مسلمان را در دربار خود گرد آورده بود و با توجه به این که وی در سنین پایین به پادشاهی رسیده بود، نفوذ این مشاوران بر امپراتور و اعمال عقاید و نظرات ایشان در اداره‌ی امور حکومتی، برجسته می‌نمود. از سوی دیگر اجتناب و تقابل ژنگده با سیاست‌های پیشین دربار در خصوص عاملیت مقامات کنفوسیوسی، باعث نفوذ و رشد فرهنگ اسلامی در بسترهای مختلف امور حکومتی از جمله هنر و صنعت شده بود. به‌ویژه اینکه ژنگده علاقه‌ی وافری به رسم‌الخطهای خارجی و تمایل به تبادلات فرهنگی با کشورهای مسلمان داشت، که خود منجر به گسترش حضور کتیبه‌های عربی و فارسی بر روی اشیاء چینی و سرامیک شده بود (Mohammed Al-Manaii, 2021: 4) (Hall, 2001) (Frankel, 2018: 4).

لذا با اتخاذ چنین سیاست‌هایی از سوی شخص اول جکومت مینگ، محصولات چینی دارای کتیبه‌های اسلامی علاوه بر مصرف جمعیت مسلمان ساکن در چین، به‌منظور استفاده‌ی درباریان مسلمان از جمله شاید امپراتور ژنگده و همسرش و همچنین با هدف صادرات به سرزمین‌های اسلامی از جمله ایران تولید می‌شدند.

## چینی و سرامیک در دوران چینگ

تجارت ظروف چینی تا دوران زوال سلسله مینگ بی‌وقفه ادامه یافت. در آن زمان، نابسامانی‌های محلی و ازدست‌دادن حمایت امپراتوری، تولید چینی و سرامیک به دلیل تخریب کارگاه‌های جینگدژن مختل شد. با این حال، بلافاصله پس از تأسیس سلسله‌ی چینگ، یک کارخانه‌ی بزرگ سرامیک‌سازی امپراتوری در جینگدژن پایه‌گذاری شده و تمامی کوره‌ها بازسازی شدند و تولید چینی و سرامیک مجدداً به اوج کمال خود رسید. در این دوران، علاوه بر تولید چینی‌های آبی- سفید با درجاتی از لعاب آبی روشن‌تر از دوران مینگ، استفاده از لعاب‌های سبز، قرمز، زرد و سیاه که تا پیش از آن کاربرد کمتری داشتند، نیز متداول شد. دلیل این امر نیز رواج میناکاری، بر روی مس در دوران چینگ و استعمال لعاب‌های رنگی در اشیاء مینایی بود. در دوران امپراتوری چینگ، اشیاء چینی با دو هدف تولید می‌شدند؛ در مرتبه‌ی اول، جهت استفاده انحصاری دربار و در مرتبه‌ی بعدی، جهت عرضه در بازارهای داخلی و خارجی (Curtis, 2020: 51, 56). درواقع می‌توان گفت همواره محصولات تولیدی کارگاه‌های سلطنتی چینی و سرامیک در چین، در دو امپراتوری مینگ و چینگ دارای مصرف داخلی و خارجی و همچنین درباریان مسلمان، به‌صورت هم‌زمان بوده است.

در ادامه‌ی روند افزایش جمعیت مسلمانان در سرزمین چین و همچنین صادرات به مقصد سرزمین‌های واقع در

جهان اسلام که در بخش پیشین به آن‌ها اشاره شد، بخشی از تولیدات کارگاه‌های چینی و سرامیک در این دوران نیز اختصاص به اشیائی حاوی کتیبه‌های اسلامی دارد. از جمله اشیاء سرامیکی اسلامی که در دوران امپراتوری چینگ رواج پیدا کردند، می‌توان به مجموعه‌های محراب مسلمانان اشاره کرد که با عنوان «سه هدیه‌ی محمدی» نیز از آنها یاد می‌شود. این اشیاء که برآمده از سنت‌های رایج در میان چینیان بوده است، در سه قطعه شامل عودسوز یا «اسانس‌سوز»[۳۰]، جعبه جهت نگهداری عود و اسانس، گلدان گل و در مواردی کاردک جهت برداشتن زغال و یا خاکستر عودها، ساخته می‌شدند. مجموعه‌های محراب سنتی چینی در کاخ‌های امپراتوری، معابد بودایی و دائویی مورد استفاده قرار می‌گرفت و درواقع چینیان از محراب‌ها جهت ادای احترام به نیاکان خود بهره می‌بردند، این درحالی‌ست که مجموعه‌های محراب مسلمانان نقش آیینیِ قابل‌توجهی نداشت و اغلب جهت تزئین در مساجد به‌کار گرفته می‌شدند (Guise, 2009A)، (Kadoi, 2014: 208). می‌توان گفت مهم‌ترین خصیصه‌ای که مجموعه‌های محراب مساجد را از مجموعه‌های محراب چینیان در معابد و کاخ‌ها متمایز می‌کند، حضور کتیبه‌های اسلامی بر روی این اشیاء است.

## معرفی نمونه‌ها

تعداد نمونه‌های پژوهش ۱۴ شیء، مشتمل بر هشت نمونه چینی آبی- سفید از دوران مینگ و به‌طور مشخص امپراتور ژنگده و شش نمونه از دوران چینگ می‌باشد که از موزه‌های بریتانیا، هنر اسلامی مالزی، آقاخان تورنتو، ایزابلا استوارت گاردنر بوستون، کاخ ملّی پکن و مسجد نیوجیه پکن برگزیده شده‌اند. انتخاب نمونه‌ها ضمنِ درنظر داشتنِ معیارهایی چون انواع اشیاء سرامیکی متعلق به هر دو دوران مذکور با کاربرد و فرم‌های رایج، همچنین دسترسی به تصاویر کافی و پوشش زوایای مختلف اشیاء جهت قرائت کتیبه‌ها توسط نگارندگان و یا وجود متن اصیلِ کتیبه‌ها (و نه معادل انگیسی و یا چینی) در منابع مکتوب، انجام پذیرفته است. از محدودیت‌های پژوهش پیش‌رو باید به عدم دسترسی به تصاویر و اطلاعات مربوط به اشیاء در تارنمای برخی از موزه‌ها به‌خصوص موزه‌های داخلی چین اشاره کرد. همچنین درصورت مواجهه با فقدان تصاویر کافی، در مواردی صرفاً دسترسی به معادل انگلیسی و یا چینیِ متن کتیبه‌ها میسر بود، که همین امر موجب کاهش دقت در قرائت عبارات اصلی کتیبه‌ها می‌گردید، لذا این گروه از اشیاء از فرآیند نمونه‌گیری خارج شدند. در پژوهش حاضر، نمونه‌ها براساس بازه‌های زمانیِ دو امپراتوری مینگ و چینگ در دو جدول طبقه‌بندی و ضمنِ معرفی و توصیف هم‌زمان نقوش تزئینی، خوانش و تعیین مضامین کتیبه‌ها نیز انجام شده است، پس از آن به تحلیل کتیبه‌ها و نقوش به‌طور جداگانه پرداخته می‌شود.

لازم به‌ذکر است، اعراب‌گذاری متن کتیبه‌ها، صرفاً مطابق با عبارت روی شیء انجام شده است (جدول‌های ۱ و ۲).

## کتیبه‌های اشیاء سرامیکی مینگ و چینگ

کتیبه‌های اسلامی بر روی نمونه‌های مورد بررسی، بارزترین مشخصه‌ی اسلامی این اشیاء است. در کتیبه‌ها عبارات اسلامی با خط صینی به نگارش درآمده‌اند. خط صینی، خط عربیِ حاصل‌شده در فرایند چینی‌سازی است. گرچه طبق نظر آرمیجو، از عنوان صینی که همانا معرّب واژه‌ی چینی است، می‌توان برای نامیدن طیف وسیعی از اشکال هنریِ اسلامی- چینی، شامل طومارهای خوشنویسی‌شده، چینی و سرامیک، اشیاء برنزی و مینایی استفاده کرد (Armijo, 2015: 222). با این وجود، کاربرد واژه‌ی صینی غالباً جهت نامیدنِ سبک خاص خوشنویسی عربی در سرزمین چین است. این فرم از خوشنویسی عربی که مشابه خوشنویسی چینی به صورت گرد و انحنادار، روان و سیال، دارای دنباله‌های پهن، ضخیم و مخروطی است، بیشترین شباهت را به خط ثلث و ثلثِ شکسته دارد (Garnaut, 2008). همچنین خط صینی با خط «بهاری» که نوعی خط هندی- افغانیست، مشابهت دارد که این شباهت، برآمده از نگارش با ابزار قلم‌مو در هر دوی این خطوط است (سفادی، ۱۳۸۱: ۳۲). علت سیّالیت خط صینی و فرم ریتمیک آن، استفاده از قلم‌مو به جای قلم نی است و همین امر، موجبات پویایی و انرژی بیشتر و فرم موّاج و رقصانِ کلمات و حروف، فقدان قواعد از پیش تعیین‌شده و یا اندازه‌های دقیق و نسبت‌های تعریف‌شده را در این سبک، فراهم آورده است. تحول در خط صینی و گرایش به سمت فرم‌های انحنادار و مبالغه‌آمیزتر، به مرور شکل گرفت. انتهای کشیده‌ی حروف گرد همچون «و» و «ن»، انحناهای اغراق‌آمیز در این حروف، درهم‌تنیدگی کلمات، تبدیل پهنای ثابت حروف به پهناهای متغیر و بی‌قاعده و همچنین انتهای پهن و مخروطی حروف عمودی نیز از خصوصیات این خط به‌حساب می‌آید (Kadoi,2014 :211). علاوه بر موارد مذکور در باب خصلت‌های خط صینی باید گفت در نمونه‌های پیشرفته‌تر از این خط، پایان حرکت قلم‌مو در انتهای سمت چپ حروف عمودی ، ممکن است فرمی دنباله‌دار و شبیه به دم غاز، پیدا کند که از آن با نام حالت «بوتیائو»[۳۸] نام می‌برند. از دیگر خصیصه‌های خط صینی، جای‌دادن کلمات و عبارات، در یک مربع، لوزی و دایره‌ی فرضی است که در تبعیت از الگوی نگارش الفبای چینی بروز پیدا می‌کند (Oktasari, 2002: 13). این خصیصه به‌ویژه زمانی‌که کلمات و عبارات عربی در قالب ردیف‌ها و ستون‌هایی در جوار یکدیگر آرایش می‌یابند، تداعی‌کننده‌ی عبارات نگارش‌شده به زبان چینی است.

کتیبه‌های نگارش‌شده بر روی نمونه‌های دوران مینگ در بسیاری از موارد، صرفاً به دلیل حضورشان بر روی این اشیاء قابل‌توجه

جدول ۱. نمونه‌های سرامیک اسلامی دوران مینگ (ماخذ: نگارندگان)

| تصویر | مشخصات | تزئینات | متن کتیبه | مضمون کتیبه | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|
| تصویر۱. ماخذ: موزه بریتانیا، شماره a.147 | نمونه۱: ـجعبه( سنگ جوهر)، ـطول ۲۴/۸ ، عرض ۱۴ و ارتفاع ۷ سانتی‌متر ـمحل نگهداری: موزه بریتانیا (Hall, 2001) | ـرویی[۳۱] ـگل نیلوفر (و یا صدتومانی) ـطوماری ـدایره ـ لوزی ـمربع | «عَلیکُم بِحُسنِ الخَطّ فَان من مَفاتیح الرزق» دست خط خوبی داشته باشید، زیرا یکی از کلیدهای روزی است. | ـاهمیت خوشنویسی ـروزی و برکت ـاشاره به کاربرد شیء | فرم این سنگ جوهر، برگرفته از جعبه‌های فلزی مستطیلی در ایران می‌باشد. |
| تصویر۲. ماخذ: موزه بریتانیا، شماره b.147 | نمونه۲: ـقلم‌دان به شکل پنج‌قلّه کوه با لبه‌های دالبری ـطول ۲۲/۵، عرض ۵ و ارتفاع ۱۱/۷ سانتی‌متر ـمحل نگهداری: موزه بریتانیا (Hall, 2001) | ـقارچ لینگژی[۳۲] ـرویی ـمربع ـلوزی | «خَامَه دان» | کاربرد شیء | فرم برگرفته از پنج‌رشته‌کوه دائویی در بین محققین آن زمان بسیار محبوب بوده است چراکه جهانی را به صورت کوچک برای تفکر نمایش می‌داده است. (Guise, 2009A) (Kadoi, 2012: 244) |
| تصویر۳. ماخذ: (Hagras, 2022:321). | نمونه ۳: ـعودسوز استوانه‌ای با سه‌پایه کوتاه به فرم رویی ـقطر ۱۹/۵ و ارتفاع ۱۶ سانتی‌متر، ـمحل نگهداری: مسجد نیوجیه (Hagras, 2022:321). | ـقارچ لینگژی ـ شاخ و برگ پیچان ـمستطیل | «الله وَلی الدرجات» «الله صاحب الخیرات» «الله صاحب الاجابه» خداوند صاحب مقام‌هاست، خداوند صاحب نیکی‌هاست، خداوند برآورنده خواسته‌هاست. | ـصفات خدا | فرم برگرفته از شراب‌خوری‌های فلزی دوره هان به نام «زون» یا «لیان» (Truong, 2018). کاربرد در معابد دائویی و بودایی و یا میز فرهیختگان کنفوسیوسی (Hall, 2001) در هنر بودایی نماد حکیمان (هال، ۱۳۸۷: ۱۹۴) |
| تصویر۴. ماخذ: موزه بریتانیا، شماره 1973,0726.365 | نمونه ۴: ـجعبه گرد و درپوش ـقطر ۱۶/۵ و ارتفاع ۷ سانتی‌متر، ـمحل نگهداری: موزه بریتانیا (Hall, 2001) | ـرویی ـگل نیلوفر (یا صدتومانی) ـ شاخ و برگ پیچان ـدایره، ـمثلث ـبرگ | ـجداره درپوش: «ای سامع قالات من بنگر کنون حالات من» ـبدنه جعبه: «ای خدایی که جز تو نیست خدایی روی راحت به بندگان بنمای» ـروی درب: «والشَّفقة علی خلق الله» ـمهربانی با بندگان خداوند | ـاحاطه‌ی آگاهی خدا بر احوال بندگان ـتوحید ـتوصیه به خوش‌خلقی | نگهداری اسانس و عود به هدف پاکسازی و تطهیر در دائوئیسم و بودیسم و بر سر میز فرهیختگان کنفوسیوسی (Guise, 2009A) |
| تصاویر ۵ و ۶: ماخذ: (Hagras, 2022: 322). | نمونه ۵: ـگلدان استوانه‌ای با کمرفرورفته ـ ارتفاع ۲۳، قطر خارجی ۱۱ و قطر داخلی ۵/۸ سانتی‌متر محل نگهداری: مسجد نیوجیه‌ی می‌باشد (Hagras, 2022: 322). | ـرویی ـکوه ـابر ـلوزی ـدایره | «زیّن الله مُلکهُ مَادامَ مَعموراً» خداوند ملک خویش را تا زمانی که برپاست، زینت داد | ـقدرت خداوند و ـفرمانروایی خدا بر عالم ـصفات خدا | ـ هفت سوراخ در دهانه جهت قرارگیری شاخه‌های تکی گل‌هایی چون ارکیده و صدتومانی ـ گردن باریک جهت پراکنده نشدن بوی نامطبوع ناشی از نگهداری طولانی مدت شاخه‌ها در آب (William, 2012: 393) |

جدول ۱. نمونه‌های سرامیک اسلامی دوران مینگ (ماخذ: نگارندگان)

| تصویر | مشخصات | تزئینات | متن کتیبه | مضمون کتیبه | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|
| چپ: تصویر ۷. ماخذ: (Jiang, 2019) راست: تصاویر ۸-۱۰. ماخذ: (A rare large Arabic- inscribed blue and white jar, (2023 | نمونه ۶: ـ کوزه ـ ارتفاع ۳۱/۵ سانتی‌متر ـ محل نگهداری: موزه‌ی کاخ ملی پکن (Jiang, 2019) | ـ گل نیلوفر ـ شاخ و برگ پیچان ـ رویی ـ مربع ـ لوزی | «الشکر بنعمته»، «اللهم امن بلدهُ»، «تارکها به» و «الارحام»، سپاس از نعمت‌های خداوند، خداوندا سرزمینش را ایمن نگه‌دار، ز به رحمتش بسپار» | ـ شکر گزاری ـ دعا و طلب رحمت خداوند برای پیامبر برای پیامبر | در هنر بودایی حامل شراب جاودانگی و آب ـ یکی از «هشت علامت فرخندگی بودا»[۳۳] ـ از ۱۲ زینت جامه امپراتوران (هال، ۱۳۸۷: ۱۶۳) (William, 2006: 240) |
| تصاویر ۱۱-۱۳. ماخذ Blue and white) porcelain bowls with Arabic and Persian calligraphy and Zhengde reign mark, (2019 | نمونه ۷: ـ کاسه‌ی گرد ـ قطر ۲۷/۵ و ارتفاع ۱۲/۲ سانتی‌متر ـ محل نگهداری: موزه‌ی کاخ ملی پکن (همان) | ـ شکوفه آلو ـ گل نیلوفر (و یا گل صدتومانی) ـ شاخ و برگ پیچان ـ گل داوودی ـ زنجیره خمپا (ابر و تندری) ـ طوماری ـ دایره | ـ کف ظرف: « الشُکر بنعمَته» ـ دیواره بیرونی: «اقبال»، «وَ دَولَت»، «خداوَندی»، «جاوید باد»، «که هَر روز»، «بَر مَزیدَست» | ـ شکرگزاری ـ متناسب با کاکرد شیء به‌عنوان ظرفی برای صرف طعام، سنت شکرگزاری پس از صرف طعام جهت افزایش برکت ـ دعا ـ افزایش رزق ـ بخت نیکو | برگرفته از فرم باستانی «پا» (پان) کاسه‌ای با دهانی گشاد و لبه‌ی کوتاه جهت وضو و نگهداری میوه (احتمالاً ابعاد کوچکتر جهت میوه) (فیتس جرالد، ۱۳۸۴: ۱۳۴- ۱۳۵) |
| تصاویر ۱۴ و ۱۵. ماخذ: موزه آقاخان، شماره AKM722 | نمونه ۸: ـ تشت وضو ۲۶ با لبه‌ی بیرون‌زده به‌منظور دستگیره ـ قطر ۸/۴۱ و ارتفاع ۵/۷ سانتی‌متر ـ محل نگهداری: موزه‌ی هنر اسلامی آقاخان تورنتو Ablution- Basin- AKM722,) (n.d | ـ گل نیلوفر ـ طوماری ـ شاخ و برگ پیچان ـ دایره ـ لوزی ـ مربع | ـ کف ظرف: «ظهارَت» ـ لبه: «طوبی»، «لمن یطهر»، «یده»، «من الظلم» خوشا به حال کسی که دستش را از ظلم پاک کند ـ دیواره بیرونی: «وضوء»، «علی»، «الوضوء»، «نور»، « علی»، «النور» وضو بر روی وضو، هم‌چون نوری بر نور دیگر | ـ در هر سه کتیبه اشاره به پاکی و تطهیر ـ پاکی جسم و جان با وضو و توبه ـ روشنایی قرینه‌ی پاکی ـ اشاره به کارکرد شیء | برگرفته از فرم باستانی پا (پان) کاسه‌ای پهن با لبه‌ی کوتاه جهت وضو و نگهداری میوه (احتمالاً ابعاد بزرگتر جهت وضو) (فیتس جرالد، ۱۳۸۴: ۱۳۴- ۱۳۵) |

هستند و گویی این امر مقدم بر خصوصیات زیبایی‌شناسانه‌ی آن‌ها است. خط صینی به‌کار رفته بر روی این دسته از اشیاء، نشان از آن دارد که هنوز مراحل تکامل و پختگی این خط سپری نشده و یا هنرمندان و صنعتگرانِ مشغول در این کارگاه‌ها هنوز ممارست و تبحر لازم در به‌کارگیری چنین خطی را بر بدنه‌ی سرامیک‌ها نداشته‌اند. این درحالی‌ست که کتیبه‌های نمونه‌های دوران چینگ، دارای فرمی متمایز و واجد ویژگی‌های قطعی و اغراق آمیز خط صینی از جمله انتهای ضخیم‌تر حروف عمودی، ظهور دنباله‌ی دم غاز یا بوتیائو در پایان حرکت قلم، دوایر تأکیدشده در حروف گرد، عدم یکنواختی ضخامت و ارتفاع حروف در کنار روانی و سیّالیت قابل‌ملاحظه‌ی حروف و عبارات هستند که حاکی از تکامل این خط درگذر زمان و کسب مهارت بیشتر توسط صنعتگران و خوشنویسان شاغل در این کارگاه‌هاست.

نحوه‌ی چیدمان و آرایش کتیبه‌ها و نقوش به نحوی‌ست که کتیبه‌ها، کانون تزئینات تلقی شده و نقوش در هماهنگی با کتیبه‌ها استقرار یافته‌اند. کلیه‌ی کتیبه‌ها و نقوش با خطوط مرزی دقیق و واضح و بدون تداخل از فضای مجاور خود مجزا گشته‌اند، همچنین قاب‌های هندسی کتیبه‌ها، علاوه بر تأمین زیبایی، تعادل و ایستایی، فضای نوشتار را برجسته‌تر کرده و تأکیدی بر مفهوم و محتوای کتیبه‌ها و انتقال پیام آن‌هاست. از سوی دیگر، جای‌دادن عبارات کتیبه‌های اسلامی در قالب‌های دایره و چهارگوش با الهام از فرم کاراکترهای خط چینی صورت پذیرفته است. کتیبه‌های نمونه‌های مربوط به دوران مینگ، مسطح و تخت اجرا شده‌اند و توسط خطوط و اشکال از سایر قسمت‌های زمینه متمایز گشته‌اند، اما کتیبه‌های نمونه‌های دوران چینگ، با رنگ‌هایی متفاوت از زمینه و یا به‌صورت برجسته، بر زمینه هویدا شده‌اند.

متن کتیبه‌ها به دو زبان عربی و فارسی و در مرتبه‌ی اول شامل مضامینی مذهبی چون ذکر شهادتین و بیان دو اصل توحید و نبوت هستند. سایر کتیبه‌ها نیز عبارت‌هایی در بیانِ صفات

جدول ۲. نمونه‌های سرامیک اسلامی دوران چینگ ( ماخذ: نگارندگان)

| تصویر | مشخصات شیء | تزئینات | متن کتیبه | مضمون کتیبه | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|
| تصاویر۱۶-۱۸. ماخذ: موزه گاردنر، شماره Cis 26.2 | نمونه ۹: ـ اسانس‌سوز چینی سه‌پایه با لعاب مینایی از مجموعه محراب سه تکه ـ قطر ۱۶ و ارتفاع ۶/۵ سانتی‌متر، ـ تاریخ: قرن نوزدهم ـ محل نگهداری: موزه ایزابلا استوارت گاردنر بوستون، (ELIOPOULOS, 2021) | ـ برگ (استحاله از نقش رویی) ـ شکوفه آلو (فرم گلبرگ‌ها استحاله از نقش رویی) ـ برگ تاک ـ زنجیره خمپا ـ الگوی مثلثی پوششی [۳۴] (دیاپری) | «افضل الذکر لا اله الاالله محمد رسول الله» بهترین سخن: خدایی جز خدای یکتا نیست، محمد فرستاده‌ی خداست. | ـ توحید ـ نبوت | فرم بدنه‌ی کوتاه و خپل و دهانه‌ی گشاد به همراه سه‌پایه برگرفته از ظروف مفرغی باستانی «لی»[۳۵] جهت ریختن شراب قربانی (فیتس جرالد، ۱۳۸۴: ۱۳۴) و (Kadoi, 2012: 244) |
| تصاویر۱۹-۲۰. ماخذ: موزه گاردنر، شماره Cis 26.3 | نمونه ۱۰: ـ اسانس‌سوز چینی سه‌پایه با لعاب مینایی از مجموعه محراب سه تکه ـ قطر ۸/۵ و ارتفاع ۱۴سانتی‌متر (ELIOPOULOS, 2021) | ـ برگ (استحاله از نقش رویی) ـ شکوفه آلو (استحاله از نقش رویی) ـ برگ تاک ـ زنجیره خمپا ـ الگوی مثلثی پوششی (دیاپری) ـ برگ موز | «الملک لله» «الحمد لله» ملک و پادشاهی از آن خداست. | ـ صفات خدا ـ ستایش خدا | علاقه‌ی بودا به گل ـ گلدان، از نشانه‌های فرخندگی بودا ـ نشانه‌ی هوش عالی در کف پای بودا (William, 2012: 393) |
| تصویر۲۱. ماخذ: موزه گاردنر، شماره Cis 26.1 | نمونه ۱۱: ـ اسانس‌سوز چینی سه‌پایه با لعاب مینایی از مجموعه محراب سه تکه ـ قطر ۱۱/۵ و ارتفاع ۵ سانتی‌متر، (ELIOPOULOS, 2021) | ـ برگ (استحاله از نقش رویی) ـ شکوفه آلو (فرم گلبرگ‌ها استحاله از نقش رویی) ـ برگ تاک | «والحمد لله» ستایش مخصوص خداست | ستایش خدا | نگهداری عود، اسانس و یا خاکستر زغال |
| تصویر ۲۲. ماخذ: (Refaah, 2017) | نمونه ۱۲: ـ جاقلمی استوانه‌ای ـ ارتفاع ۱۳/۱ سانتی‌متر ـ قرن نوزدهم ـ محل نگهداری: موزه هنر اسلامی مالزی (Curtis,2020:60), (Refaah, 2017) | ـ گل صدتومانی ـ گل داوودی ـ قارچ لینگژی ـ طرح پوششی (دیاپری) لوزی گل‌دار ـ طرح پوششی (دیاپری) نقطه‌ای ـ دایره | «الحمدلله» «البرکة لله» «النعمة لله» ستایش، برکت، نعمت و رزق از آن خداست. | ـ صفات خدا ـ ستایش خدا | ـ گلدانِ قلم‌موی «بی‌تونگ»[۳۶] (Curtis, 2020: 60) ـ قلم‌مو یکی از «چهارگنج فرهیختگان کنفوسیوسی»[۳۷] ـ نشانه‌ی هنر خوشنویسی و نقاشی ـ نماد دانش و حکمت ـ نماد خدای ادبیات در فرهنگ چین (هال، ۱۳۸۷: ۱۷۲) |
| تصویر ۲۳. ماخذ: (Hagras, 2022: 329) | ـ اسانس‌سوز سلادون سبز ـ قطر داخلی ۳۸، قطر پایه ۲۳ و ارتفاع ۲۲ سانتی‌متر ـ دوران: امپراتور کانگشی ـ محل نگهداری: مسجد نیوجیه (Hagras, 2022: 329) | ـ برگ با استحاله از نقشمایه رویی | «قال النبی علیه السلام» «لا اله الا الله محمد رسول الله» | ـ توحید ـ نبوت | ـ فرم بدنه برگرفته از ظرف باستانی لی منتها فاقد سه‌پایه ـ با دودسته به فرم چین‌های پرده‌ای سنتی چینی (Hagras, 2022: 329) |
| تصویر ۲۴. ماخذ: (Hagras, 2022: 328) | ـ جعبه مدور سلادون زرد دارای درپوش ـ قطر پایه ۳۳، قطر درپوش ۴۰ و ارتفاع ۲۹ سانتی‌متر ـ دوران: امپراتور کانگشی ـ محل نگهداری: مسجد نیوجیه (Hagras, 2022: 328) | ـ رویی ـ دایره | «الحمدلله» | ـ ستایش خدا | جهت نگهداری اسانس و عود به قصد پاکسازی و تطهیر در دائوئیسم و بودیسم و میز کار فرهیختگان کنفوسیوسی |

خداوند و مدح و ستایش و شکرگزاری به درگاه خدای یکتا، دعا و جملات پندآموز چون توصیه به خط خوش، پاکی و طهارت، توبه و وضو را شامل می‌شوند. محتوای برخی از کتیبه‌ها دلالت بر کاربرد شیء دارد، همانند عبارت «خامه‌دان» بر روی نمونه‌ی ۲، که کاربرد شیء یعنی پایه‌ی نگهدارنده‌ی قلم‌مو را نمایان می‌کند. کتیبه‌های موجود بر روی نمونه۱ یا جعبه قلم نیز به دو مفهوم خوشنویسی و افزایش روزی اشاره دارد که ضمن توصیه به داشتن خط خوش در دین اسلام و اهمیت آن، به جایگاه خوشنویسی در فرهنگ چینی به‌عنوان یکی از گنجینه‌های هنری جهت بیان ایده‌ها و ارزش‌های اخلاقی و حالات درونی

هنرمند نیز اشاره دارد (چی‌جی، ۱۳۹۲: ۴۶۰). این مفاهیم به‌طور تلویحی کارکرد شیء را نیز مطرح می‌کنند. کتیبه‌های نمونه ۸، نیز مضامین طهارت، وضو، پاکی و مفهوم توبه را حمل می‌کنند که در مرتبه‌ی نخست ریشه در فرهنگ، آموزه‌های اسلامی و دلالتی بر کارکرد شیء به‌عنوان کاسه‌ای به‌منظور وضو گرفتن دارد، اما از سوی دیگر طهارت با آب، از آیین‌های بنیادین در دائویسم بوده و لازمه‌ی انجام برخی اعمال معنوی از جمله صعود به کوه، طهارت جسمانی است (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷ج: ۲۲۷ و ۱۴۲). عبارات خوشنویسی‌شده بر روی نمونه‌ی ۶ نیز که حامل دعا برای پیامبر و امنیت و صلح در مملکت است را نیز می‌توان مفهومی مشترک در هر دو فرهنگ چینی و اسلامی به‌شمار آورد. چراکه جهان‌بینی چینیان با سیاست درآمیخته و مکاتب فکری و مذهبی این کشور به شیوه‌های مختلف به امور سیاسی پرداخته‌اند. روابط داخل اجتماع و همچنین ارتباط بین حاکمان و مردم، از مسایل بنیادین در آموزه‌های کنفوسیوس به‌شمار می‌آید. نزد کنفوسیوس جهت تأسیس جوامع و تمدن‌ها راهی جز برخاستن شهریاران و پادشاهان پرقدرت و باعظمت وجود ندارد (کنفوسیوس، ۱۳۸۳: ۱۰۰). بنابراین دعا برای پیامبر و حفظ صلح و امنیت مملکت، نشان از آمیختگی سیاست و دین، متأثر از مکتب کنفوسیوس دارد. حدود قرن هجدهم میلادی، گروهی از دانشمندان مسلمان چینی که به آن‌ها «هویرو»[۳۹] می‌گفتند، تصمیم گرفتند جهت تداوم تعالیم اسلامی در بین مسلمانان چینی و نسل‌های بعدی، آئین اسلامی را به زبان چینی و همچنین در تطابق با آموزه‌های کنفوسیوسی ارائه‌دهند (Benite, 2005: 26). در همین راستا، برخی از حکیمان بزرگ کنفوسیوسی، دین اسلام و آئین کنفوسیوس را هم‌سو قلمداد و این امر را در آثار ادبی بازتاب داده و تأکید کرده‌اند که اختلاف اساسی بین بنیان‌های اعتقادی کشورشان با دین اسلام موجود نیست، چراکه اصول دین اسلام با اصول کنفوسیوس قابل گفت‌وگو و تبادل است، توحید با اصل «لی» و نبوت با حکیم‌مداری و راهنمایی چگونگی انسان خوب بودن در کنفوسیونیسم متناظرهستند (بی‌نام، ۱۳۸۸: ۲۶۰)، بنابراین می‌توان کتیبه‌هایی با مضامین توحید، نبوت و ستایش خداوند را نیز در نسبت با آموزه‌های کنفوسیوس قلمداد کرد.

به جز نمونه ۱، که برگرفته از فرم کلی جعبه‌قلم‌هایِ فلزی تولیدشده در ایران بوده، سایر نمونه‌ها چون قلمدان به شکل پنج قلّه کوه، گلدان به همراه سوراخ‌های تعبیه‌شده بر دهانه، اسانس‌سوز استوانه‌ای کوچک، جعبه‌ی نگهداری خاکستر، کاسه، تشت وضو و کوزه (علیرغم دارابودنِ فرم متداول در سایر فرهنگ‌ها) و همچنین نمونه‌های دوران چینگ یعنی مجموعه‌های محراب سه‌تکه، گلدان قلم‌موی بی‌تونگ، اسانس‌سوز و جعبه سلادون، به لحاظ فرم کلی، الهام‌گرفته از ظروف آیینی و سنتی چینی و مذاهب بودایی و دائویی چون ظروف لی، زون، لیان، پان و بی‌تانگ هستند. یا اینکه دارای کارکردهای آیینی هستند همانند عودسوزها که در فرهنگ دائویی و بودایی برای سوزاندن عود و اسانس به جهت پالایش فضا و آرامش ارواح درگذشتگان در منازل و معابد و یا هنگام نواختن موسیقی، انجام خوشنویسی و یا تماشای مناظر توسط فرهیختگان کنفوسیوسی استعمال می‌شوند (Hall, 2001). مجموعه‌های محراب علی‌رغم کارکردی تزئینی و تشریفاتی که در مساجد دارند، جزئی جداناشدنی از محراب‌های بودایی در چین به‌حساب می‌آیند. گلدان‌ها هم به‌عنوان جزئی از میز فرهیختگان کنفوسیوسی و همچنین به‌عنوان شیئی آئینی نزد دائوئی‌ها و بودایی‌ها قلمداد می‌گردند. با اتکاء به نظرات هریگل، گل‌آرایی به عنوان یک آیین دینی و رسم عبادی در بودیسم مطرح است. اعطای نقش و ترکیبی نو و زنده به گل‌ها منجر به شکل‌گیری همین طرح در درون شخص و نهایتاً اتحاد وی با محیط و هستی را رقم می‌زند. با گل‌ها بودن به زندگی انسان حساسیت می‌بخشد، به نحوی که فرد در حضور گل‌ها نمی‌تواند رفتاری فرومایه داشته باشد و سرشتش در محاورت و مجاورت با گل‌ها پالایش می‌یابد. نادیده‌گرفتن نفس، شکیبایی، تسلیم، فروتنی، آرام‌بودن و دوری از تظاهر، بی‌چشم‌داشت کار کردن، از فضایلی است که آیین گل‌آرایی در فرد می‌آفریند. همچنین گل‌آرایی به تقدس مکان نیز کمک می‌کند (ل. هریگل، ۱۴۰۰: ۸۴-۹۱). کوزه از نمادهای بودایی و نشانگر شراب جاودانگی و یا آب است و همچنین کاسه و تشت، جهت نگهداری میوه و گرفتن وضو در فرهنگ سنتی چینی کاربرد داشته‌اند. با وجود تمامی این اقتباس‌ها، مؤلفه‌ای که اشیاء مورد استفاده‌ی مسلمانان را از سایر مذاهب و آئین‌ها در چین متمایز کرده است، حضور عنصر کتیبه است. کتیبه‌های اسلامی علاوه بر حضور در قلب تزئینات اشیاء، هویت اسلامی آن‌ها را نیز به نمایش می‌گذارند و مانع از سردرآوردنِ آن‌ها از معابد و میز کار فرهیختگان کنفوسیوسی می‌شوند. در خصوص ابزار کار فرهیختگان در آئین کنفوسیوسی باید گفت، با توجه به اهمیتی که هنر خوشنویسی در فرهنگ و هنر چین دارد، به‌عنوان یکی از بالاترین فضایل فرهیختگان محسوب می‌شود. علاوه بر آن در فرهنگ سنتی چین، دانشمندان از طبقات بالای اجتماع قلمداد می‌شدند، به‌قسمی که در دوران مینگ، این طبقه بالاترین مرتبه‌ی اجتماعی را دارا بودند. جایگاه و شأن والای فرهیختگان و خوشنویسان در سرامیک‌ها و اشیاء چینی این دوران بازتاب پیدا کرده و ابزار مورد استفاده‌ی ایشان که نشانگر اعتبار علمی و فرهنگی این گروه نیز هست، به‌وفور در بین تولیدات کارگاه‌های امپراتوری دیده می‌شود و درواقع اشیاء روی میز کار فرهیختگان که ادوات خوشنویسی یعنی قلم‌دان و سنگ جوهر و همچنین اسانس‌سوز و گلدان هستند، به‌عنوان یکی از موضوعات در هنر

قرار مدنظر واقع شده‌اند (Curtis, 2020: 7). از سوی دیگر، با توجه به فرازمندی کلمه در دین اسلام و مرتبتی علیا که برای کلمه قائل شده است و بنا به قداست ذاتی کلمه، مسلمانان میراث‌بر کلمه شدند و به همین دلیل خوشنویسی به عنوان اعجازی از کلمه و رمز و راز از کلمه ساطع شد و به‌عنوان والاترین هنر قلمداد گردید (بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۲۴۸-)، لذا مسلمانان چینی از ارزشمندی فعل خوشنویسی در هر دو سنت اسلامی و چینی بهره جسته و این اشیاء را موضوع کار کارگاه‌های چینی و سرامیک قرار دادند و انواع اشیاء مرتبط با این هنر و میز تحریر فرهیختگان را به همراه کتیبه‌های خوشنویسی‌شده‌ی فارسی و عربی، تولید کردند.

## نقوش سرامیک‌های دوران مینگ و چینگ

نقوش در کنار کتیبه‌ها در زمینه‌ی اشیاء سرامیکی ظاهر و منجر به توازن، هارمونی، انعطاف و یا ایستایی از باب فرم شده‌اند. اما علاوه بر عملکرد زیبایی‌شناسانه، با توجه به حضور سنت‌ها و نظام‌های فکری در بافت فرهنگی سرزمین چین و با اتکاء به آن‌ها، این نقوش عملکرد معنایی نیز خواهند داشت. این معانی پیرامون موضوعات مربوط به طبیعت، زندگی دنیوی انسان، حیات معنوی و اصول اخلاقی برآمده‌اند که از دریچه‌ی فرهنگ سنتی چینی، آیین‌های دائویی و بودایی و مکتب کنفوسیوسی بدان‌ها پرداخته شده است. لازم به‌ذکر است سه مذهب فوق علی‌رغم مجزا بودن ولی به هم مرتبط و دارای انسجام و وحدت هستند، به قسمی که بنابر نظر لوپز، حتی در میان خود چینیان نیز عباراتی چون «سه مکتب، یک مکتبند» و «سه مکتب در یکی ممزوج می‌شوند» رواج دارد. آئین کنفوسیوسی، بر پایه‌ی اندیشه‌های سیاسی و ارزش‌های اخلاقی، آئین دائوئی بر پایه‌ی حیات مادی بشر و ارتباط او با هستی و آئین بودایی نیز بر پایه‌ی روش‌هایی جهت دستیابی انسان به رستگاری بنیان نهاده شده‌اند (بی‌نام، ۱۳۸۸: ۲۰۳-۲۰۴).

نقوش موجود بر روی نمونه‌های مورد بررسی را می‌توان در پنج گروه کلی طبقه‌بندی کرد: ۱. نقوش گیاهی، ۲. پدیده‌های طبیعی، ۳. نقوش هندسی و ۴. نقوش کلیدی و پوششی (دیاپری).

### ۱. نقوش گیاهی

می‌توان گفت، نقوش گیاهی در تزئینات غالب نمونه‌های مورد بررسی دیده می‌شوند و شامل گل‌های صدتومانی، نیلوفر، داوودی و شکوفه‌ی آلو، قارچ لینگژی و همچنین برگ‌ها هستند. چهار گل مذکور نزد چینیان نشان از چهار فصل دارند و قارچ لینگژی نیز نماد گیاه جاودانی‌ست که غایت زندگی انسان نزد دائوئیست‌ها به‌شمار می‌آید (جدول ۳).

### ۲. پدیده‌های طبیعی

از نقوش تزئینی مورد توجه در فرهنگ و هنر چینی، عناصر طبیعی هستند که دو نقشمایه از این گروه، یعنی ابر و کوه بر روی نمونه‌های

جدول ۳. خاستگاه و معانی نمادین نقوش گیاهی در سرامیک‌های اسلامی چین، ماخذ: نگارندگان

| نقشمایه | معنای نمادین |
|---|---|
| گل صدتومانی | فرهنگ و ادبیات چینی: پادشاه گل‌ها، فصل بهار، یانگ و مردانگی، در عین حال جذابیت و زیبایی زنانه، عشق، روشنایی، شنگرف، جاودانگی، ثروت، افتخار، خوش‌شانسی (Williams, 2006: 310- 311) ، (هال، ۱۳۸۷: ۳۰۲)، (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷ب: ۱۳۸۸). |
| گل نیلوفر (لوتوس یا لی‌لی طلایی) | فرهنگ و ادبیات چین: اندام جنسی زنانه، دوجنسی؛ کمال و تعادل، هماهنگی زناشویی، ظهور، ثبات سعادت، فراوانی، باروری، سه زمان؛ گذشته، حال و آینده<br>بودیسم: یکی از هشت گنج ، از نشانه‌های فرخندگی در کف پای بودا، حقیقت بودا، ذات بشریت، تنویر، بهشت، خلوص، پاکی و راستی<br>دائوئیسم: یکی از هشت جاودان، سیر روحانی، و بازگشت به وحدت و ذات اولیه،<br>کنفوسیونیسم: فرزانگی (هال، ۱۳۸۷: ۳۱۱). |
| گل داوودی | فرهنگ چین: فصل پاییز، عدد ۹، ماه نهم سال، اتمام کار کشاورزی، رفاه و آسایش دوران بازنشستگی، وفور، آرایش شعاعی گلبرگ‌ها؛ خورشید، میانجی آسمان و زمین، کلیت، کمال و جاودانگی، عمر طولانی، نشاط، شادی و خوش‌خلقی<br>دائوئیسم: سادگی و بی‌آلایشی، خودجوشی پنهان، عزلت و ترک دنیا<br>(شوالیه و گربران، ۱۳۹۷ب: ۳۲- ۳۳)، (هال، ۱۳۸۷: ۳۰۱) |
| شکوفه‌آلو | فرهنگ چین: فصل زمستان، حیات دوباره، عمر طولانی، نوجوانی و نونهالی، خلوص، میوه‌ی آلو؛ امیال و لذت جنسی، تصاویر آلو: فرونشاندن عطش، گل ملی چین: پنج گلبرگ نشان از پنج قومیت چینی، منچو، مغول، مسلمان و تبتی<br>دائوئیسم: طعام جاودانگان، تولد لائوتزو در زیر درخت آلو؛ ریشه‌ی لائوتزو، جاودانگی<br>کنفوسیونیسم: درستکاری، تقوا و استقامت فرزانگان<br>(شوالیه و گربران، ۱۳۹۷الف: ۴۶۹- ۴۷۰)، (Williams, ۲۰۰۶: ۳۱۹- ۳۲۰) ، (هال، ۱۳۸۷: ۳۰۱) |
| قارچ لینگژی | فرهنگ چین: گیاه الهی، مهر دارو، زندگی جاودان، عمر طولانی، خیر، روشنایی، پیروزی، خوش‌شانسی<br>دائوئیسم: در دستان لائوتزو و جاودانگان، غذای عارفان دائویی، پرورش آن توصیه شده؛ مسیر درست<br>(Williams, 2006: 318- 317) ، (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷ب: ۱۵۳۶) |
| برگ موز | فرهنگ چینی: فراوانی، غذای سالم<br>کنفوسیونیسم: خودآموزی (Williams, 2006: 319)، (هال، ۱۳۸۷: ۳۰۵). |
| برگ | فرهنگ چین: خوشبختی و سعادت، یک دسته و یا تک‌برگ؛ وحدت عقاید<br>(شوالیه و گربران، ۱۳۹۷الف: ۷۲۳) |

مورد بررسی دیده می‌شوند. کوه، در این اشیاء به‌صورت پنج قله بروز پیدا کرده است. نزد دائویی‌ها قله‌ی مرکزی، کوه «جوئن-لوئن» است که زیگوراتی نُه‌طبقه بوده و نشانگر عروج آسمانی و محل رویش قارچ لینگژی یا همان گیاه جاودانی‌ست و چهار کوه دیگر، چهار ستون عالم قلمداد می‌شوند. در میان این چهارقله، کوه «پ- اوجو» مدخل ورود به عالم زیرین است و از میان سه کوه دیگر نیز «دایی- جن» در شرق، مشهورترین آن‌هاست (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷ج: ۲۲۴). همچنین در فرهنگ چینیان، نقش کوه در کنار ۱۱ نقش دیگر، شامل خورشید، ماه، ستارگان، دو اژدها، قرقاول، دو جام، علف آبی، برنج، تبر، شعله‌های آتش، کوه و فو (طلسم شانس)، بر روی لباس امپراتوران و درباریان دوخته می‌شد. خاستگاه این نقوش نیز علم ستاره‌شناسی بود (هال، ۱۳۸۷: ۱۶۹)، (William, 2012: 386- 387). از آنجایی که کوه در فرهنگ چینیان، مکانی مقدس و محل عروج انسان به‌شمار می‌آید، طبق آئین‌های باستانی، مرسوم بوده تا جهت صعود به کوه‌ها وضو بگیرند (جدول ۴).

### ۳. نقوش هندسی

نقوش هندسی به‌کار رفته در نمونه‌ها، شامل اشکال دایره، مربع، لوزی و مثلث هستند. این اشکال در هنر چینی می‌توانند به‌صورت متداخل در یکدیگر بروز پیدا کرده و مضامین جدیدتری را خلق کنند. به‌عنوان مثال، دایره‌ای محاط در مربع، در کف ظرف شماره ۸، دیده می‌شود، که نماد آسمان و زمین است. لوزی نیز از نقوش هندسی نمادین و بااهمیت در فرهنگ چینیان است و یکی از هشت‌گنج قلمداد می‌گردد. هشت‌گنج، گروهی از اشیاء نمادین و هدایای گرانبها بوده‌اند که دلالت بر پیشرفت و تحقق آرزوها دارند و با نوارهای قرمزی به‌مثابه طلسم پیچیده می‌شوند و شامل: کتاب، برگ، یک جفت شاخ، لوزی، سکه، آینه و مروارید هستند (William, 2006: 168) (جدول ۵).

### ۴. نقوش کلیدی و پوششی (دیاپری)

الگوهای کلیدی و پوششی، در هنر چینی، نقوشی هستند که معمولاً به‌صورت تکرارشونده در ردیف‌ها و حاشیه‌ها و یا سطوح طراحی می‌شوند و طرح‌هایی چون زنجیره‌ی خمپا یا همان الگوی ابر و تندری، نقش رویی، الگوهای طوماری، مثلثی، لوزی، نقطه‌نقطه و غیره را دربر می‌گیرند. اهمیت الگوهای کلیدی و طرح‌های پوششی از آن جهت است که در سنت چینیان و از نظر هنرمندان و صنعتگران چینی، اشیاء تا زمانی‌که سطحشان کاملاً با خط، رنگ و طرح پُر نشده، کامل نیستند، لذا این نقوش جهت تکمیل اثر کاربرد دارند و نقش آن‌ها برآورده‌کردن

جدول ۴. خاستگاه و معانی نقشمایه‌های پدیده‌های طبیعی در سرامیک‌های اسلامی چین، ماخذ: نگارندگان

| نقشمایه | معنای نمادین |
|---|---|
| کوه | فرهنگ چین: یکی از ۱۲ زینت جامه‌های امپراتوری، یانگ (عنصر مردانه)<br>دائوئیسم: ۳ یا ۵ یا ۷ قلّه کوه دائویی؛ عزلت، سیر درونی، وحدت با آسمان، جاودانگان دائویی؛ مردان کوهستان، مکان مقدس و کانون عالم؛ طهارت قبل از صعود، مکان رویش قارچ لینگژی<br>بودیسم: حقیقت درونی، طبیعت انسان،<br>(هال، ۱۳۸۷: ۲۱۷)، (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷ج: ۲۲۲_ ۲۲۷) |
| ابر | فرهنگ چین: شادی، خوش‌شانسی، نظم، فراوانی، باروری، خوش شانسی، وحی پیامبران<br>کنفوسیونیسم: طاقت و شجاعت دانشمندان<br>(شوالیه و گربران، ۱۳۹۷الف: ۱۵۸_ ۱۵۹)، (هال، ۱۳۸۷: ۲۰۲) |

جدول ۵. خاستگاه و معانی نمادین نقوش هندسی در سرامیک‌های اسلامی چین، ماخذ: نگارندگان

| نقشمایه | معنای نمادین |
|---|---|
| دایره | فرهنگ چینی: بی‌کرانگی و ابدیت، دایره محاط در مربع: آسمان و زمین<br>دائوئیسم: دایره‌ی دو قسمتی؛ هستی، عناصر نرینه و مادینه، بین و یانگ<br>بودیسم: خورشید، چرخ، ماندالا، هاله، دوایر متحدالمرکز نشانه‌ی مراحل کمال درونی و هماهنگی تدریجی روح<br>(شوالیه و گربران، ۱۳۹۷ب: ۳۶)، (هال، ۱۳۸۷: ۹). |
| مربع | فرهنگ چینی: ایستایی، سکون، کمال، دلالتی بر مکان؛ مکان مرکب از مربع‌هایی متداخل و مجاور هم که نسبت به کانون هستی آرایش یافته‌اند، ایجاد و حفظ نظم<br>دائوئیسم: مرکز مربع به‌عنوان جاذب نیروهای مثبت و دافع نیروهای منفی<br>(شوالیه و گربران، ۱۳۹۷ب: ۳۶)، (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷ج: ۷۰۷).<br>در فلسفه‌ی چینی دایره نشان از تغییر ناپذیری زمینی و مربع نشان از تغییر ناپذیری آسمانی دارد. |
| لوزی | فرهنگ چین: فرم از یک ساز باستانی؛ پیروزی، لوزی خوابیده ترکیبی از دو مثلث متساوی‌الساقین؛ امتزاج زمین و آسمان و آمیزش نر و ماده<br>دائوئیسم: یکی از هشت گنج<br>(Williams, 2006: 256) ، (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷ج: ۷۵۲). |
| مثلث | فرهنگ چین: الوهیت، هماهنگی، تناسب می‌باشد؛ مثلث به سمت بالا؛ اندام جنسی مردانه، مثلث به سمت پایین؛ اندام جنسی زنانه و یا آتش و آب (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷ج: ۷۵۲). |

کمال، تعادل و ثبات است (Williams, 2006: 134-137). نقوش کلیدی به‌کار رفته در تزئینات نمونه‌های پژوهش، نقش رویی و زنجیره‌ی خمپا یا الگوی ابر و تندری یا همان نقش سواستیکا است. نقشمایه‌ی رویی پربسامدترین عنصر تزئینی در نمونه‌ها بوده و از مهم‌ترین نقوش در هنر و فرهنگ چین به‌طور عام به‌شمار می‌آید (جدول ۶).

مفاهیم مستتر در تمامی این نقشمایه‌ها و نمادهای فوق، در آیین‌های مختلفِ چین، متناظر با یکدیگر و مطابق با فرهنگ سنتی این سرزمین هستند. ضمن اینکه هرکدام از این نظام‌های فکری و مذهبی نیز در تناسب با دو اندیشه‌ی دیگر و فرهنگ سنتی این کشور بوده و در نهایت با یکدیگر هم‌سو شده و نظام واحد و یکپارچه‌ای را جان بخشیده و محتوایی در یک‌راستا را در فرهنگ و هنر پدید آورده‌اند. لازم به‌ذکر است، علی‌رغم حضور بیشمار نقوش انسانی، جانوری و یا افسانه‌ای در هنر چین، اما با توجه به منع شمایل‌نگاری در آیین اسلامی، این دسته از نقوش در نمونه‌ها، بروز پیدا نکرده‌اند. چرا که در هنر اسلامی بر بنیاد آیه‌ی ۱۴۳ سوره‌ی اعراف، تجسد نفی شده و به دنبال آن شمایل‌نگاری نهی و نمادگرایی و سمبلیسم در هنر، به جای آن قوت گرفته است. با عبارت «لَن تَرانی» در آیه‌ی مذکور، شمایل‌نگاری نفی شده و با جمله‌ی «ولکن انظر الی‌الجبل»، نمادگرایی رواج یافته است (بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۲۰۶).

نقش گل‌ها در تزئینات غالب نمونه‌ها دیده می‌شود که علاوه بر نقش فرمی، نشان از اهمیت آن‌ها در فرهنگ سنتی و عقیدتی چین دارد؛ گل در آئین دائویی نشانی از اکسیر زندگی است و گل‌دادن یکی از مراحل سیر روحانی و نشانه‌ی وحدت با منشأ و ذات اولیه بوده و نتیجه‌ی کیمیای درونی و امتزاج دو عنصر آب و آتش محسوب می‌گردد (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷ج: ۳۷۱). علاوه بر آن، حضور گل و گلدان‌ها بر روی میز فرهیختگان می‌تواند به نشانه‌ی قدرت فکر آنان باشد و گل‌آرایی همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، یک فعالیت مهم برای این طبقه، بوده است. نقش طوماری و شاخ و برگ پیچان که به‌صورت ردیف‌های تکرارشونده و یا گسترش‌یافته در چند جهت، در حاشیه و بدنه‌ی اشیاء دیده می‌شوند، شباهت بسیاری به نقش اسلیمی و طوماری در هنر اسلامی دارند و به لحاظ فرمی، سه نقش زنجیره‌ی خمپا، گل نیلوفر، طوماری و شاخ و برگ را می‌توان مشترک با نقاط مختلف جهان اسلام برشمرد. هر چند که نقش طوماری و شاخ و برگ در فرهنگ و هنر چینی به عنوان نقوش پوششی قلمداد می‌شوند و غیر از ایجاد تعادل بصری و تکمیل اثر، محتوای معنایی مشخصی را به آن منسوب نمی‌کنند. زنجیره‌ی خمپا که در زمره‌ی الگوهای کلیدی قلمداد می‌شود، علاوه بر معناهای متداول در سایر فرهنگ‌ها، در چین نمادی از یین و یانگ و تعادل جنس نر و ماده نیز هست. گل نیلوفر نیز در مصر، ایران و هند، مضامینی مشترک با چین دارد، اما آنچه مسلم است به‌عنوان یکی از نمادهای بودایی در هنر و فرهنگ چینی متداول است و در نمونه‌ها، نمی‌توان منشأ غیرچینی برای آن قائل شد.

در برخی نمونه‌ها معنای نمادین نقوشِ پیرامون کتیبه‌ها، در نسبت مستقیم با مضمون مورد انتقالِ کتیبه است، همانند استعمال نقش گل نیلوفر به‌عنوان نمادی از پاکی در کنار مضامین طهارت، پاکی و توبه که در کتیبه‌های نمونه‌ی ۸ ارائه شده است. در نمونه‌ی ۷، حاشیه‌هایی از زنجیره‌ی خمپا به نشانه‌ی فراوانی در کنار عبارات مربوط به شکرگزاری از نعمت‌های خدا که از نتایج آن فزونی نعمت‌ها و برکت است، در داخل ظرف قرین یکدیگر شده‌اند. در بدنه‌ی خارجی ظرف مذکور نیز حضور عباراتی چون فزونی اقبال و دولت و جاودانی، در مجاورت نقش گل داوودی، ابر و زنجیره‌ی خمپا به‌عنوان سمبل‌هایی از فراوانی و جاودانگی، منجر به برجسته‌ترشدنِ مفاهیم مطروحه می‌گردد. در نمونه‌ی ۵ ، هم‌راستا با عبارات «زین الله، ملکه، مادام و معموراً» در کتیبه‌ها، نقش کوه به‌عنوان یکی از زینت‌های جامه‌ی امپراتور، مرکز عالم و جایگاه جاودانگان به تصویر درآمده است.

حضور فرم‌های هندسی نیز مفاهیمی چون تعادل بین آسمان و زمین (نر و ماده یا یین و یانگ) و ثبات و تغییرناپذیری زمینی و آسمانی، هماهنگی و ایستایی را در نقوش، کتیبه‌ها و بر سطح اشیاء تأمین کرده است.

جدول ۶. خاستگاه و معانی نمادین نقوش کلیدی و الگوهای پوششی( دیاپری) در سرامیک‌های اسلامی چین، ماخذ: نگارندگان

| نقشمایه | معنای نمادین |
|---|---|
| زنجیره‌ی خمپا یا الگوی ابر و تندری | فرهنگ چینی: الگوی کلیدی؛ خورشید، روشنایی، حاصلخیزی، ابرهای باران‌زا، باران حیات‌بخش، نعمت، فراوانی، باروری، متشکل از سواستیکاهای بهم پیوسته؛ عدد ۱۰۰۰۰ به نشانه کمال انسان و هستی، نظم، توالی، ساعتگرد؛ نرینه و یانگ، پاد ساعتگرد؛ مادینه و یین<br>سواستیکا در دائوئیسم: پاد ساعتگرد؛ قدرت الوهی لائوتزو و جاودانگان<br>سواستیکا در بودیسم: ساعتگرد؛ یکی از هشت نشانه‌ی فرخندگی، اندیشه بودا<br>(Williams, 2006: 134)، (هال، ۱۳۸۷: ۵ـ ۱۰) |
| رویی | فرهنگ چینی: نام یک نوع شمشیر کوتاه و کند و غلاف آن، ابزاری جهت دفاع شخصی، محافظ در برابر خطرات، راهنمایی مسیر، آرزوهای خوب ، رفاه، خوش یمنی، فرم برگرفته از قارچ مقدس و گیاه زندگی جاویدان؛ عمر طولانی، فرم مرتبط با عصای امپراتوری و قدرت؛ یانگ و قدرت و نیروی جنسی نرینه و سنت پرستش آلت مردانه، از طرفی فرم مقعر آن: زنانگی<br>دائوئیسم: جاودانگی<br>بودیسم: بودا و اندیشه‌ی او<br>(Williams, 2006: 330_ 351) |

## نتیجه‌گیری

از آنچه در پژوهش حاضر گذشت، نمونه‌های مورد بررسی از موزه‌ها، به‌همراه نقوش، کتیبه‌ها و فرم این نمونه‌ها مورد توصیف و تحلیل قرار گرفتند. در استنتاج نهایی، می‌توان گفت کتیبه‌های خوشنویسی‌شده بر روی اشیاء، به زبان عربی و فارسی بودند که به خط صینی نگارش شده‌اند. محتوای غالب کتیبه‌ها در خصوص بنیان دین اسلام و پرستش خداوند یکتا و مشتمل بر ذکر شهادتین (بیان دو اصل توحید و نبوت) بوده است. همچنین ستایش پروردگار و بیان صفات و ویژگی‌های خداوند در ادامه‌ی اصل توحید، در عبارات خوشنویسی‌شده بر این اشیاء دیده می‌شوند. سایر کتیبه‌ها، درخصوص فضایل اخلاقی و آداب دینی از جمله طهارت و پاکی، توبه از گناهان و شُکر نعمت‌های خداوند و یا حامل دعا و جملاتی پندآموز چون توصیه به داشتن خط خوش هستند. علاوه بر مضامین و پیام این کتیبه‌ها، در برخی موارد، اشاره‌ای تلویحی به کارکرد شیء مورد نظر نیز دارند؛ مضامین مرتبط با تطهیر و پاکی بر تشت وضو، یا اهمیت حسن‌خط بر روی قلم‌دان و همچنین مفهوم شکرگزاری و برکت در ارتباط با کاسه‌ی صَرفِ طعام، از این دست هستند. برخی از کتیبه‌ها نیز به‌طور هم‌زمان، مفاهیمی از فرهنگ اسلامی و فرهنگ چینی را بر خود حمل می‌کنند، همانند مفهوم طهارت از آداب آئین دائویی، مفاهیم سیاسی برآمده از آموزه‌های مکتب کنفوسیوس و مضامینی چون فزونی برکت و اقبال که در فرهنگ چینی دارای قراینی هستند. این قرابت و هم‌راستایی تا جاییست که حتی پیام‌های توحید و نبوت که از مفاهیم بنیادین دین اسلام است و به‌طور برجسته در کتیبه‌های سرامیک‌ها دیده می‌شوند، مطابق با اصل لی و اصل انسان خوب بودن از مکتب کنفوسیوس قلمداد می‌گردند. بسیاری از سرامیک‌های اسلامی به لحاظ فرم و یا عملکرد، برگرفته از اشیاء آئینی متداول در سنت‌های چین باستان و مذاهب بودایی و دائویی و یا ابزار تمرین فرهیختگان کنفوسیوسی به‌شمار می‌آیند و تنها حضور کتیبه‌های اسلامی، به این اشیاء هویت اسلامی بخشیده و آن‌ها را از همتایان خود در فرهنگ‌های غیراسلامیِ چین، متمایز کرده است.

در خصوص خط صینی نیز که از جلوه‌های متمایز آن همانا سیالیت، روانی، فرم دوار و گرد حروف، کشیدگی و انتهای مخروطی حروف عمودی‌ست، در کتیبه‌های هر دو دوره‌ی مینگ و چینگ دیده می‌شود، با این تفاوت که در کتیبه‌های دوران چینگ، این ویژگی‌ها به نحوی پیچیده‌تر و اغراق‌آمیزتر دیده می‌شوند و نشان از بلوغ و پختگی این سبک از خوشنویسی و همچنین کسب مهارت بیشتر توسط هنرمندان در این دوره دارد. کتیبه‌های اجراشده در دوران چینگ با مؤلفه‌های زیباشناسانه قرابت بیشتری دارند، در حالی‌که در کتیبه‌های سرامیک‌های دوران مینگ، گویی ارائه‌ی محتوا و انتقال معنا بر زیبایی مقدم بوده است و به‌دلیل تقاضای زیاد و خروجی بالای کارگاه‌ها، سرعت کار، از دقت پیشی گرفته بود. کتیبه‌ها همگی در قاب‌هایی هندسی چون دایره، مربع، لوزی و یا قاب‌هایی تودرتو با تلفیق دو فرم هندسی و یا توسط نقشمایه‌ی رویی از زمینه جدا شده‌اند. چنین تمهیدی حاکی از تأکید بر کتیبه‌ها به‌عنوان نقطه‌ی عطف تزئینات و اشاره به محتوای ارزشمند آن‌ها دارد و فی‌الواقع به جهت ایجاد ظرفی مناسب و مطبوع برای مظروفی بااهمیت یعنی کتیبه‌ها، به‌کار گرفته شده و سایر تزئینات و نقوش با محوریت این عنصر و قالب آن، بر بدنه‌ی اشیاء طراحی شده و جهت یافته‌اند. کتیبه‌های دوران مینگ، تخت و به دلیل لعاب تک‌رنگ، هم‌ارز با سایر نقوش اجرا شده‌اند، این در حالی است که کتیبه‌های دوران چینگ با فراهم آمدن دو تمهید لعاب‌های رنگی و برجستگی نوشتار، از زمینه و نقش‌مایه‌های تزئینی متمایز گشته و عبارت خوشنویسی‌شده به فرم قاب محیط خود درآمده است، اما در کتیبه‌های دوران مینگ، همیشه عبارت، به فرم قاب دور نوشتار خوشنویسی نشده است. محاط‌شدن عبارات خوشنویسی‌شده در قاب‌های دایره، مربع و لوزی، به لحاظ بصری شباهت به فرم نگارش کاراکترهای چینی را نیز برآورده می‌کند.

در ادامه، پژوهش نشان داد که نقوش تزئینی به‌کار گرفته شده بر روی سرامیک‌های دوران مینگ و چینگ، شامل نقوش گل‌های نیلوفر، صدتومانی، داوودی و شکوفه‌ی آلو هستند که نشان از چهارفصل در اندیشه‌ی چینیان دارند. همچنین واجد نقوش گیاهی دیگری چون قارچ لینگژی، برگ‌ها از جمله برگ موز و برگ تاک بوده و یا حامل عناصر موجود در طبیعت چون کوه و ابر، نقوش هندسی، نقوش کلیدی همچون سواستیکا یا زنجیره‌ی خمپا (ابر و تندری)، نقش رویی، الگوهای طوماری، نقطه‌نقطه و غیره هستند. غالب نقوش تزئینی در اشیاء مورد بررسی، ریشه در سنت‌های چینی و مذاهب دائویی، بودایی و تعالیم کنفوسیوسی دارند. اگرچه عناصری چون زنجیره‌ی خمپا، گل نیلوفر و اسلیمی و طوماری در هنر و فرهنگ‌های غیرچینی نیز جلوه‌گر شده‌اند، این درحالیست که در هنرهای چینی، مطابق با بستر فرهنگی، فلسفی و مذهبی این سرزمین، واجد معنا هستند. نقوش موجود در تزئینات، حاوی محتوای نمادینی دال بر طول عمر، جاودانگی، نامیرایی، پاکی و طهارت، عصمت و بی‌گناهی، نعمت و فراوانی، باران و حاصلخیزی، قدرت، نیروهای جنسی و باروری، آسایش، رفاه، خوش‌اقبالی، شادمانی، آرزوهای خوب، دانش و فرزانگی، تعادل، ثبات و کمال و وحدت با ذات اولیه هستند. علی‌رغم حضور عناصر انسانی، جانوری و افسانه‌ای در فرهنگ و هنر چینی، این دسته از نقوش در تزئینات سرامیک‌های مورد بررسی، بروز نکرده‌اند که نشان از مدنظر قراردادنِ ممنوعیتِ

شمایل‌نگاری از جانب هنرمندان و صنعتگران و یا متصدیان این کارگاه‌ها متناسب با اصول اسلامی‌ست. پربسامدترین نقش در تزئینات سرامیک‌های اسلامی چین، نقشمایه‌ی رویی است که فرمی برگرفته از گیاه زندگی جاودان و دسته‌ی نوعی شمشیر چینی و عصای امپراتوری است و به نشانه‌ی راه درست (دائو)، اندیشه‌ی بودا، خوش‌یمنی، قدرت، آلت مردانه و اندام جنسی استعمال می‌شود. نقوش تزئینی، در خدمت کتیبه‌ها و با توجه به فرم و جایگاه آن‌ها بر روی شیء، آرایش یافته‌اند و ارتباط بصریِ فضاهای نوشتار، حفظ تعادل و تکمیل طرح را تامین می‌کنند. به‌منظور ایستایی و نظم بیشتر که از اصول فلسفه‌ی چینی است، کلیه‌ی سطوح تزئینی توسط خطوط مرزی قوی و واضح (بعضاً خطوط دوتایی) و یا اشکال هندسی که خود، دارای محتوایی نمادین و مبیّن ثبات و تعادل میان یین و یانگ، امتزاج زمین و آسمان، پیوند اندام جنسی مادینه و نرینه هستند، از سطوح مجاور مجزا گشته و ایستایی و کمال بیشتری را بر سطح شیء، پدید آورده‌اند. نقوش مجاور کتیبه‌ها، در مواردی توانسته‌اند محتوای کتیبه‌ها را نیز تکمیل کرده و معنای نمادین آن‌ها در راستای تقویت مضمون نوشتار باشد. در نهایت اینکه، اگرچه نقوش تزئینی، فرم و کارکرد اشیاء، ریشه در آداب و سنن و اندیشه‌های فلسفی و مذهبی غیراسلامی دارند، اما حضورشان موازی با اصول اسلامی است و نوعی گفت‌وگو، تبادل و هم‌سویی بین مؤلفه‌های اسلامی و مؤلفه‌های چینی، در فرم و محتوای کتیبه‌ها و نقوش در جریان است. سرامیک‌های اسلامی چین را می‌توان رسانه‌ای جهت بازتاب ارتباطی دوسویه بین فرهنگ اسلامی و فرهنگ چینی که حاصل تلاقی و تطابق جریانات فکری و عقیدتی بومی و وارداتی است، قلمداد کرد. در این میان، کتیبه‌ها عنصر اصلیِ اعطاءکننده‌ی هویت اسلامی به سرامیک‌های اسلامی به‌شمار می‌آیند.

## پی‌نوشت‌ها

1. Confucianism
2. Daoism
3. Buddhism
4. Yuan dynasty (1271- 1368 ac)
5. Ming dynasty (1368- 1644 AC)
6. Chineseization
7. Zhengde Emperor (1505- 1521 AC)
8. Qing Dynasty (1644- 1911 AC)
9. Jingdezhen
10. Sini Calligraphy
11. Hamda Hagras
12. Chinese Islamic Ceramics at the Museum of Niujie Mosque "An analytical Study"
13. Journal of the Faculty of Archaeology
14. Niujie Mosque
15. Maryam Mohammed Al-Manaii,
16. Islamic Chinese art: Islamic anthology of Chinese calligraphy
17. Qsience Connect
18. Kadoi, Yuka
19. How Islamic Ornament Was Reworked in China
20. Beitrage zur Islamischen Kunst und Archaologie
21. Tang Dynasty (618- 907 AC)
22. Jackie Armijo
23. Islamic calligraphy in China: images and histories
24. Middle East Institute. Qatar; Qatar University
25. Qublai Khan (1260- 1294 AC)
26. Jiangxi Province
27. Village of Qaoling
28. Hui Hui Qing
29. Hongwu Emperor (1368- 1398 AC)
30. Incense Burner
31. Ruyi
32. Fungus (Ling- Chih)

۳۳. نمادهای بودایی مرتبط با تفأل که ابتدا بر جای پای بودا نمایان شده‌اند و شامل صدف، چتر، سایبان، گل نیلوفر، کوزه، ماهی و گره جاوردانی هستند. (هال، ۱۳۸۷: ۴۰۱)، (William, 2012: 169).

34. Diaper Pattern
35. Li
36. Bi Tong

۳۷. چهار گوهر ارزشمند دانشمند چینی که شامل کاغذ، قلم مو، مرکب و دوات است و حاصل احترامی بود که مکتب کنفوسیوس برای ادبیات قائل بود (هال، 1387: 355).

38. Botiao
39. Huiru
40. Laozi فیلسوف و بنیانگذار آئین دائویی
41. Yang

در آئین کنفوسیوسی و دائویی بر طبق قانون قطبیت، اعتقاد بر اینست که تمامی اجزای هستی متشکل از دو قطب متضادِ یین و یانگ هستند، این دو قطب به‌طور مداوم به یکدیگر تبدیل شده و در عین تبدل، در تعادل با یکدیگر هستند (کنفوسیوس، ۱۳۸۳: ۹۴-۹۵) و (لائوتزو، ۱۳۹۶: ۱۴۰).

## فهرست منابع فارسی

انواری، سحر؛ (۱۴۰۰). «پژوهشی پیرامون هنر قرآن‌نگاری چین از قرن شانزدهم تا پایان قرن هجدهم». *هنر و تمدن شرق*. شماره ۳۳. ص ۵۵- ۶۴.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۴). *نظریه تجلی در باب شمایلگریزی هنر اسلامی*. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

بی نام (۱۳۸۸). *مجموعه مقالات چین در آئینه فرهنگ (۱)*. تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.

چی‌جی، جانگ (۱۳۹۲). *فرهنگ سنتی چین*. مترجم: علی محمد سابقی. تهران: موسسه فرهنگی، هنری و انتشارات بین‌المللی الهدی (نسخه الکترونیک).

صفدی، یاسین حامد (۱۳۸۱). *خوشنویسی در جهان اسلام*. مترجم: مهناز شایسته‌فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

شوالیه، ژان و الن گربران (۱۳۹۷الف). *فرهنگ نمادها، جلد اول*. مترجم: سودابه فضایلی. تهران: کتابسرای نیک (نسخه الکترونیک).

شوالیه، ژان و الن گربران (۱۳۹۷ب). *فرهنگ نمادها، جلد دوم*، مترجم: سودابه فضایلی، تهران: کتابسرای نیک (نسخه الکترونیک).

شوالیه، ژان و الن گربران (۱۳۹۷ج). *فرهنگ نمادها، جلد سوم* مترجم: سودابه فضایلی. تهران: کتابسرای نیک (نسخه الکترونیک).

جرالد، فیتس؛ پاتریک، چارلز (۱۳۸۴). *تاریخ فرهنگ چین*، مترجم: اسماعیل دولتشاهی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کنفوسیوس (۱۳۸۳). *مکالمات*. مترجم: حسین کاظم‌زاده ایرانشهر. تهران: علمی و فرهنگی.

لائوتزو (۱۳۹۶). *تائوتِ چینگ*. مترجم: محمدجواد گوهری. تهران: روزنه.

ل. هریگل، گوستی (۱۴۰۰). *ذن در هنر گل آرایی*. مترجم: ع. پاشایی. تهران: انتشارات فروزان.

هال، جیمز (۱۳۸۷). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمه: رقیه بهزادی. تهران:انتشارات فرهنگ معاصر.

## فهرست منابع لاتین

A Rare Large Arabic- Inscribed Blue and White Jar with Zhengde Six Character Mark, (2023), Retrived 7 May. 2023. http:/www.sothebys.com.

Ablution Basin AKM722, (n.d), Retrived 10 March. 2023. http:/www.agakhanmuseum.org.

Armijo, Jackie; (2015), »Islamic calligraphy in China: images and histories«, Middle East Institute. Qatar; Qatar University.

Benite, Zvi Ben-Dor ; (2005), The Dao of Muhammad, New haven; Harvard University Press.

Blue and White Porcelain Bowl with Arabic and Persian Calligraphy and Zhengde Reign Mark,(2019), Retrived 5 May. 2023. http:/www.101.201.65.88/collectionsc/2019-0-05-/5724.html.

Curtis, Emily Byrne; (2020), Chinese -Islamic works of art, 1644-1912, a study of some Qing dynasty examples, London and New York; Routledge.

Eliopoulos, A., (2021), Three Chinese Islamic Altar Vessels, Retrived 10February. 2021. http:/www.gardnermuseum.org.

Frankel, James D; (2018), «Muslim blue, Chinese White: Islamic calligraphy on Ming blue- and- white porcelain», Orientations, (49): 2- 7.

Garnaut,A.,(2008), The Islamic Heritage In China: A General Survey, Retrived 22February. 2022. http:/ www.chinaheritagequarterly.org.

Guise, L.D., (2009(1)), From Middle East to Kingdom, Retrived 17October. 2021. http:/www.archive.aramcoworld.com.

Guise, L.D., (2009(2)), L' Islam en, Exploring the Chinese version of Islam, Retrived 5 January. 2022. http:/www.moghijoon.wordpress.com.

Hagras, Hamda; (2022), «Chinese Islamic Ceramics at the Museum of Niujie Mosque "An analytical Study"», Journal of the Faculty of Archaeology, (25), PP. 319-341

Hall, H., (2001), Catalogue of Late Yuan and Ming Ceramics in the British Museum, , Retrived 22February. 2022. http:/ www.britishmuseum.org.

Jiang, Sh., (2022), Exotic Customs on Ming Zhengde Blue and White Porcelain, Retrived 2 May. 2023. http:/www.taocich.com.

Kadoi, Yuka; (2014), «From China to Denmark: A "Mosque lamp" in context», Journal of David collection, (4): 202- 223.

Kadoi, Yuka; (2012), «How Islamic Ornament Was Reworked in China», Book of Beitrage zur Islamischen Kunst und Archaologie, Edited by Lorenz Korn and Anja Heidenreich, Germany: Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden, pp. 237-252.

Mohammed Al-Manaii, Maryam; (2021), «Islamic Chinese art: Islamic anthology of Chinese calligraphy», Qsience Connect, (1) , 1- 6.

Oktasari, Wiwin; (2009), Sino- Arabic Calligraphy, Malaysia; International University.

Refaah, L., (2017), This Islamic Arts MUSEUM In Malaysia Is a Wonderful Collection of Ancient Treasures, Retrived 17 April. 2023. http:/www.mvslim.com.

Truong, A.R.; (2018), A rare Ming blue and white porcelain pen box, Jingdezhen area, Jianxi province, China, Zhengde reign (R. 1506-21), Retrived 7 february. 2022. http:/www.alaintruong.com

Williams, C.A.S., (2006), Chinese Symbolism And Motifs, Singapore; Tuttle Publishing.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)