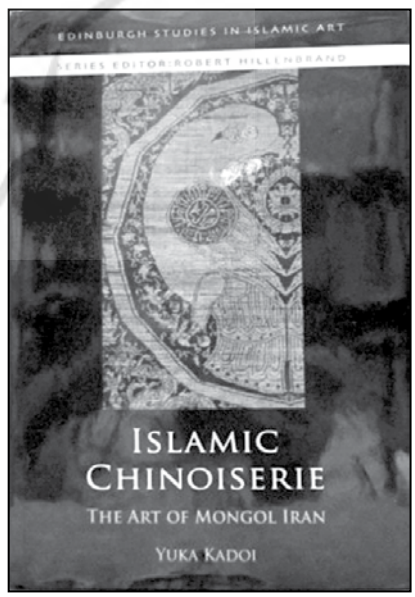
چینـــی مآبـــی

جلیل نوذری

چینی‌مآبی اســلامی: هنر ایران عصر مغــول، یوکا کادویی، ادینبورگ: انتشارات دانشگاه ادینبورگ، ۲۰۰۹، ۲۸۶ ص.[1]



هدف نویسنده از تألیف این کتاب، چنان که خود اعلام داشته، بازگویی سرگذشت شــینوازری (Chinoiserie) در هنر ایران در دوران حاکمیت مغول اســت. این هــدف خود به دو بخش تقسیم می‌شود: به‌دست‌دادن تحلیلی هنری-تاریخی از عناصر چینــی در هنر ایران زیر حاکمیت مغول‌ها، و پرتو افشــاندن بر این پدیدهٔ کم‌تر بررسی‌شده.

«شــینوازری» واژه‌ای فرانسوی اســت که در انگلیسی و فارسی معادلی برای آن نیست. پیشنهاد می‌کنم این واژه را به اعتبار دو تکواژ تشــکیل‌دهندهٔ آن، صفت Chinois به معنای «چینی»، و پسوند اسم‌ساز erie (ery) ـ به معنای محل انجام کار (برای مثال در vinery) و کار، عمل و اقدام (برای مثال در surgery)، و نیز به ملاحظهٔ سابقهٔ چنین امری در زبان فارسی، مثلاً در کلماتی چون «فرنگی‌مآب» (مُبادی به آداب فرنگی) و... به «چینی‌مآبی» برگردانیم. کاربرد واژهٔ «چینی» و «چینی‌آلات» برای ظروف سرامیک ساخت چین یا تأثیرپذیرفته از فن و هنر چین در زبان فارســی سابقه دارد که البته قابل تعمیم به دامنهٔ معنایی این واژه نیســتند. چینی‌مآبی عبارت اســت از ســبکی تزیینــی با نقش‌مایه(motif)هــای چینی‌تبار در هنر که در دو مسیر و با دو سرگذشت متفاوت، در ایران و اروپا، منشأ تأثیرات معینی بوده اســت. نویسنده مسئلهٔ چینی‌مآبی در ایران را از آن رو انتخاب کرده اســت که به زعم او این مســئله پیش از این هیچ‌گاه با دقت و به‌ژرفی بررسی نشده است، و گرایشی در هنر هســت که باعث دنده‌به‌دنده‌شدن توازن زیباشناختی ایران در

1. *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran,* by Yuka Kadoi, 2009. (Edinburgh Studies in Islamic Art) Edinburgh: Edinburgh University Press, xvii + 286 pp., ill.,

مقیاسی دامنه‌دار شد. آن‌چه اهمیت کتاب را دوچندان می‌کند بررسی تحولات هنری ایران و چین به موازات هم در دورهٔ مورد بررسی است؛ به صورتی که در کنار مراحل تحول هنری شاخه‌های مورد بحث در ایران، تحولات آن شاخه‌ها را در دوره‌های متناظر در چین هم مرور و شواهد آن را ذکر می‌کند ــ کاری که تنها از عهدهٔ پژوهشگرانی ساخته است که هر دو فرهنگ را می‌شناسند.

کتاب با فهرستی از شکل‌ها و تصویرها در شش صفحه، دیباچه و سپاسنامه‌ای در دو صفحه، یادداشت کوتاهی دربارهٔ حرف‌نگاری نام‌ها و واژگان، و فهرستی از کوتاه‌نوشته‌ها (اختصارات) در دو صفحه آغاز می‌شود. متن کتاب شامل یک مقدمه و شش جستار است که در سه‌تای اول به بحث دربارهٔ منسوجات، تولیدات سرامیکی و فلزکاری و دیگر اشیای پراکنده، و در سه‌تای پایانی به نقاشی متون می‌پردازد. تعداد ۱۲۹ عکس دربارهٔ اشیا و نقاشی‌های مورد بحث در کتاب گنجانده شده است که بیش‌تر آن‌ها رنگی است. نگاه بیان‌شدهٔ کتاب آن است که چینی‌مآبی در ایران از منسوجات آغاز می‌شود که وسیلهٔ انتقال ایده‌های هنری چین و آسیای مرکزی به غرب آسیا بوده است. سرامیک در یک دورهٔ پانصدساله موضوع مبادلات هنری شرق و غرب بوده است. بررسی پیوند هنری اشیای فلزی و غیرفلزی سه‌گانهٔ نیمهٔ نخست کتاب را کامل می‌کند.

نیمهٔ دوم کتاب به بررسی تصویرگری کتاب می‌پردازد. نویسنده بررسی‌های مربوط به نقاشی متون را ــ برای پرهیز از تبدیل کتاب به خلاصه‌کنندهٔ صرف نقاشی‌های آن دوران ــ به سه جستار بخش کرده است. خانم کادویی با مقایسهٔ مفصل عناصر چینی در برخی نقاشی‌های کلیدی ایرانِ دوران مغول و قواعد چینی می‌کوشد به الگویی که نقاشانِ ایرانی اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم در گزینش درون‌مایه‌های چینی و سازگاری با آنها داشته‌اند دست یابد و منابع چینی آنها را نیز مشخص کند. موارد بررسی‌شده شامل فنون تصویرگری، عناصر منظره، درون‌مایه‌های جانوران و طرح‌های تزیینی با تبار چینی است. تذهیب دوره‌های ایلخانی و اینجو شواهدی دیگر برای چینی‌مآبی در هنر کتاب‌آرایی ایران در آن دوران به دست می‌دهد. تدوین مطالب در هر جستار به ترتیب تاریخ است و یک نتیجه‌گیری دوصفحه‌ای پایان‌بخش مباحث است.

مقدمهٔ کتاب با گفتاوردی از ریچارد فرای در تأیید این که ایران نفوذ خارجی را با نبوغ خود سازگار کرده است آغاز می‌شود و با ذکر این نکته که هیچ جنبش هنری بی ارتباط با دیگر شاخه‌های تثبیت‌شدهٔ هنر پا نمی‌گیرد، وام‌داری هنر ایران به هنر خارجی را در هیچ دوره‌ای نمونه‌وارتر از اواخر قرن سیزده و اوایل قرن چهارده میلادی نمی‌داند. این همان دوران انگیختگی هنر ایران در نتیجهٔ تماس‌های فزاینده با چین است که شواهد تاریخی فراوانی برای آن در چین و ایران وجود دارد. نویسنده می‌کوشد نشان دهد که چرا با آن که همواره از نقش چین در فرگشت هنر ایران سخن گفته شده است، چینی‌مآبی در هنر ایرانِ عصر مغول مسئله‌ای «بغرنج» مانده است، و می‌کوشد برای پرسش‌هایی از این دست پاسخ بیابد: هنرمندان ایرانی تا چه اندازه در به‌کارگیری هنرمندانهٔ عناصر وارداتی موفق بوده‌اند؛ آیا از عهدهٔ هضم و جذب آنها برآمده‌اند یا به‌کلی ضایعشان کرده‌اند؟ آیا کارشان نهایتاً تقلیدی درخشان بوده یا آن که با دخیل‌کردن تفسیری ایرانی دست به نوعی بازآفرینی زده‌اند، یا این که حاصل کارشان پدیده‌ای برساخته از منابع ناهمگون بوده است؟

به باور خانم کادویی، لازم است مسئلهٔ «نفوذ عناصر چینی» یک بار دیگر و به صورت همه‌جانبه در گسترهٔ وسیع مطالعات چین و ایران، آن هم نه تنها از منظر تاریخ هنر، بلکه از دیدگاه اجتماعی-مذهبی و جغرافیای سیاسی مورد بررسی قرار گیرد. خواننده دعوت می‌شود تا در دلالت‌های واژهٔ «چینی» تأمل کند، زیرا با آن که برخی عناصر را می‌توان از روی یقین متعلق به چین دانست، برخی دیگر ریشه در استپ‌های اوراسیا دارند.

هرچند داد و ستد هنری میان چین و ایران از زمان‌های دور وجود داشت، هجوم مغول به کشور ما چونان میانجی گسترش و ژرفش این رابطه عمل کرد. درون‌مایه‌های چینی به‌تدریج و از راه آسیای میانه راه خود را به ایران باز کرد تا آن که در پایان دورهٔ ایلخانی به شکل‌گیری چینی‌مآبی ایرانی انجامید.

جستار منسوجات با این گزاره که «شاید از راه این اجناس بوده است که ایرانیان نخست‌بار با هنر چین رویارو شده‌اند» آغاز می‌شود. پارچه‌ها و بافته‌های چینی به این علت که

جابه‌جایی آنها آسان است، از جنبه‌های گوناگونی — چه به عنوان کالای مصرفی و هدیه و خراج، چه به عنوان پارچه و پوشاک مورد استفاده در مراسم آیینی — مورد توجه بوده‌اند. تاریخچهٔ کوتاهی از سابقهٔ تولید ابریشم در چین و تجارت آن با روم شرقی و ایران به دست داده می‌شود که بر اساس آن روابط چین و ایران در این زمینه به دورهٔ اشکانی بازمی‌گردد. چینی‌ها که امپراطوری ساسانی را به« نام بوسی» (bosi) می‌شناختند، منسوجات ابریشمی ایران ساسانی را بوسی‌جین (bosijin) می‌نامیدند. یکی از شواهد بصری رابطهٔ تجاری ایران و چین در این زمینه و تأثیر بافته‌های ساسانی بر هنر تزیینی چین، نگارهٔ شمسه (roundel) در منسوجات سلسلهٔ تانگ (سده‌های هفتم و هشتم میلادی) است. با رسیدن مسیحیت نستوری به چین از راه ایران، منسوجات نقش مهم‌تری در دلالت‌های مذهبی پیدا کردند.

به دلیل وجود صنعت ابریشم در سغد از دوره‌های پیش از اسلام، مردم فرارود و به‌ویژه سغدی‌ها نقش مهمی را در ادامهٔ رابطهٔ میان سلسلهٔ تانگ چین و ایران پس از ساسانیان بازی کردند. علاوه بر وجود عناصر ایرانی در منسوجات به‌جای‌ماندهٔ سغدی، بافته‌های ایرانی به‌جای‌مانده از قرن سیزدهم میلادی نیز گواهی می‌دهد که تا پیش از همه‌گیرشدن انگاره‌های هنری چین در اواخر همین قرن در شرق ایران، سبک‌های گوناگونی در ایران وجود داشته است. نویسنده به یافته‌هایی از ری اشاره می‌کند که وجود بافته‌های چینی در ایران پیش از استیلای مغول‌ها را گواهی می‌دهند. اما، با وجود تاریخ دراز تجارت پارچه میان ایران و چین نشانه‌ای از چینی‌مآبی در بافته‌های ایران پیش از مغول دیده نشده است.

معرفی این انگاره‌ها در جهان ایرانی در دوران مغول نه تنها به علت گسترش تجارت در ماورای اوراسیا در دوران «صلح مغولی» (Pax Mongolica) و به‌ویژه زیر حاکمیت قوبیلای و غازان است، بلکه همچنین ناشی از اهمیتی است که مغول‌ها به منسوجات چونان نمادهای ثروت و قدرت می‌دادند. تولید تیراز در پایتخت ایلخانان (تبریز) در اوایل قرن هشتم هجری از دوره‌های مهم چنین تحولی است. درست از همین دوره (ایلخانان) است که چینی‌مآبی مشخصهٔ مهم بافته‌های ایرانی می‌شود، و عناصر مشخّصهٔ آن هم ققنوس چینی و اژدها هستند. نقش حیوانات دوتایی، لوتوس، ابر، جیران (گوزن آسیای میانه)، قطرهٔ اشک، اژدها و مرواریدهای آتشین بر روی بافته‌ها رو به پیدایی و همه‌گیری می‌گذارند. نقش جیران دارای تباری سغدی است، و نقش ابر ریشه در الگوهای ابر چین در دوران سونگ دارد. ابر نماد نامیرایی و خوش‌اقبالی بوده است، حال آن که اژدها بر دوام عمر و نیروی آفرینش دلالت داشته است.

جستار دوم تصویری کلی را از تأثیر چین بر سرامیک‌های ایران تا آمدن تیمور می‌نمایاند که در سه دورهٔ سرامیک ایران بازتاب می‌یابد و خطوط ارتباط این دوره‌ها با سه دورهٔ متناظر در چین (ظروف سفید، سلادون‌ها و چینی آبی-سفید) بررسی می‌شود. نویسنده در آغاز این جستار به تولید سرامیک با چینی موسوم به «چینی فغفور» و تأثیر مداوم آن بر سفالینه‌های ایرانی و نقش قاطعی که در پیشرفت انواع تولیدات سرامیکی خاورمیانه داشته است می‌پردازد. در این بخش از سه دورهٔ تحول سرامیک ایران، یعنی حدود قرن‌های نهم، دوازدهم و هفدهم میلادی (صفویه) یاد می‌شود؛ دورانی که ایران و چین بیشترین تماس و تبادل فرهنگی را با هم داشته‌اند و از همین روی تولید این فراورده در ایران بیشترین تحولات فنی و سبکی را از سر گذرانده است.

در عراق دوران عباسیان با نخستین موج چینی‌مآبی در سرامیک روبه‌رو می‌شویم. اولین کوشش‌ها برای ساخت مقلدانهٔ چینی — هم در شکل و هم در رنگ — را در تولیدات بصره می‌بینیم. موج دوم چینی‌مآبی در سفال‌گری ایران در فاصلهٔ افول سلجوقیان تا پایان هجوم مغول بوده است که در این صنعت انقلابی از نظر دگرگونی فنی و سبک و تزیینات روی داد. در همین دوره است که مرکز تولید سرامیک در خاورمیانه از مصر به شرق جهان اسلام منتقل می‌شود که علتش سقوط فاطمیان در مصر بوده است. تولید سرامیک در ایران نیز در همین دوره شکوفا می‌شود و سرامیک به عنوان کالایی لوکس در نزد توانگران و هنردوستان رفته‌رفته جایگاهی می‌یابد. بحث در این قسمت به سرامیک‌های تولید کاشان می‌رسد که هیچ ارتباطی با سرامیک‌های چینی همعصر خود ندارند. کتاب به ارتباط‌های مشخصی که سبک و نگارهٔ سرامیک و کاشی‌های این دوره با هنرهای تزیینی یوان و سونگ جنوبی دارند اشاره می‌کند که نمونه‌هایی از آنها در هرمز قدیم یافت شده است. پسرفت چینی‌مآبی در

سرامیک ایران، بنا بر این فرض، نخست ناشی از موانعی است که ازبک‌ها بر سر راه‌های زمینی به چین در منطقهٔ فرارود پدید آورده‌اند و دوم بر اثر پاگذاشتن اروپا در عرصهٔ تجارت دریایی شرق و غرب است.

جستار سوم به «فلزکاری و سایر صنایع» اختصاص دارد. مؤلف در این بخش به روابط میان چین و ایران زیر حاکمیت مغول‌ها و سه موضوع اساسی می‌پردازد: نخست، مشکلاتی که «آینه» در روند گزینش عناصر چینی در هنر ایران و سازگاری با آن پیش می‌آورد؛ دوم این که فلزکاران دورهٔ ایلخانی هم مانند بافندگان و سفال‌گران در معرض تأثیر درون‌مایه‌های چینی مانند اژدها، ققنوس و لوتوس بوده‌اند؛ و سوم، ضرورت تأکید دوباره‌ای که بر اهمیت یافته‌های قلمرو قیزیل‌اردو (خانات قبچاق؛ Golden Horde) به عنوان گواه داد و ستد انگاره‌های هنری میان قلمروهای فرهنگی چین و ایران باید گذاشته شود. در ادامهٔ جستار از هنرهای تزیینی دیگر، از قبیل شیشه، چوب، لاک و سنگ بحث می‌شود که گوشه‌ای از تاریخ چینی‌مآبی در هنر ایران را بازتاب می‌دهند و مشخص می‌کند که هنرمندان ایرانی به گزینش درون‌مایه‌های چینی تنها برای منسوجات و سرامیک و اشیای فلزی بسنده نکرده‌اند. به نظر نویسنده، این چهار شاخه (کارهای شیشه‌ای، چوبی، لاکی و سنگی) می‌توانند نظریه‌ای به دست دهند که جایگزین نظریهٔ موجود در باب چینی‌مآبی در هنر ایران شود.

در جستار چهارم کتاب، بحث نقاشی متون مطرح می‌شود. که در آن ضمن مروری کلی بر نقاشی ایران، از آغاز تا هنگام روبه‌روشدن آن با سنت‌های تصویری شرق آسیا، بر نبود شناخت از نقاشی ایران تا پیش از قرن یازدهم میلادی اشاره می‌شود. فرض کلی آن است که تحول اولیه تا حد زیادی وام‌دار سنت‌های ساسانی بوده و نگاره‌های مانوی در فرایند تکوین آن نقش داشته است. نخستین گواه عمدهٔ تأثیرپذیری از هنر چین — یا وسیع‌تر از آن، از آسیای شرقی — در تصاویرِ کتاب صور الکواکب الثابته از الصوفی دیده می‌شود که احتمالاً به فارس در سال ۴۰۰ هجری (۱۰۰۹ میلادی) تعلق دارد. برخی نشانه‌های الهام هنری از شرق آسیا را می‌توان در نسخهٔ ورقه و گلشاه تشخیص داد که تنها متن مصور بازمانده‌ای است که می‌توان به‌طورقطع مکتب سلجوقی نسبت داد (میانهٔ قرن سیزدهم میلادی). بنابراین، آغاز رواج سنت‌های تصویری چینی در ایران در قرن‌های یازده تا سیزده بر مبنای اطلاعات پراکنده‌ای است که عمدتاً از نقاشی شرق دور وجود دارد که منبع بودایی دارند.

پذیرش قواعد هنری چین به نزد ایرانیان در اواخر قرن سیزدهم دچار چرخشی می‌شود. نشانه‌های چینی‌مآبی را می‌توان در تصویر مناظر موجود در تصویرگری کتاب‌های پدیدآمده در بغداد دید. تصاویر مرغان در حال پرواز در میان ابرها که در تصاویر تاریخ جهان گشای علاءالدین عطاملک جوینی دیده می‌شود (۶۸۹ هجری/ ۱۲۹۰ میلادی)، چیزی بیش از تکرار الگوهای مرغ و ابر برگرفته از منسوجات چینی نیستند. بهبود قابل توجهی در تصویرگری درختان و گل‌ها در مظفرنامهٔ سعدالدین وراوینی دیده می‌شود. با رشد علاقهٔ ایرانیان به تصویرگری منظره، به تصاویر کتاب منافع الحَیَوان ابن‌بختیشوع می‌رسیم که نقطهٔ آغازی برای فهم درون‌مایه‌های چینی در نقاشی ایران است و نویسنده با شرح تمام جزییات، در چندین صفحه به نقاشی‌های این کتاب می‌پردازد.

در بررسی عصر آزمایش و تجربه، کتاب به توضیح نسخه‌ای عربی از عجایب المخلوقات قزوینی می‌پردازد که نمونه‌ای است از تحول نقاشی ایلخانی در چرخش قرن چهاردهم میلادی. آخرین نسخهٔ کلیدی در دورهٔ تکوین نقاشی ایلخانی آثار الباقیهٔ بیرونی (۷۰۷ هجری/ ۱۳۰۷ میلادی) است.

جستار چهارم با توضیح مفصل نقاشی‌های این دو کتاب اخیر و خطوط تماس و تلاقی آنها با سنت‌ها و نگاره‌های چینی پایان می‌یابد.

جستار پنجم با بحث فرگشت نقاشی ایلخانی و تحول دوران‌ساز ربع رشیدی آغاز می‌شود. یکی از برجسته‌ترین تولیدات این دوره تألیف جامع‌التواریخ به سفارش غازان و الجایتو است. یکصد و سه مینیاتور این نسخه‌های عربی، به لحاظ سبک، کاملاً از نقاشی‌های متون اوایل دورهٔ ایلخانی متمایز است و صفحات زیادی از این جستار صرف توصیف و توضیح فنی ویژگی‌های این نقاشی‌ها و ارتباط‌شان با مفاهیم و درون‌مایه‌های چینی می‌شود. پایان بخش این جستار نیز توضیح تأثیرات فوری نسخه‌های عربی جامع‌التواریخ بر دیگر متون مصور منسوب به مکتب رشیدیه و گسترش‌یافتن قواعد

این مکتب است.

جستار ششم با بحث واگرایی سنت‌های چینی‌مآبی در نقاشی ایران آغاز می‌شود و تمرکز خود را معطوف به هنرهای تصویری ایجادشده در دیگر نواحی قلمرو ایلخانی، به‌ویژه مناطق نیمه‌خودمختار مرکز ایران می‌کند و این که واکنش ایرانی به هنرهای تصویری و تزیینی چینی چگونه در تصویرگری متون در مکتب‌های محلی ایالات بازتاب یافته است. کتاب از نسخهٔ موسوم به شاهنامهٔ گاتمن کمک می‌گیرد تا به این پرسش پاسخ دهد که چگونه قواعد چینی در اوایل قرن چهاردهم — دوران حاکمیت مغول — به مرکز ایران و نقاشی‌های مکتب اصفهان وارد شدند.

بررسی کتاب در تحلیل تحولاتی که در هنر کتاب‌آرایی ایرانِ دوران مغول گذشته است، به هنر تذهیب می‌رسد و نویسنده می‌کوشد چگونگی ارتباط آن را با تحولات مفاهیم تزیینی و هنری ایران در قرن‌های سیزده و چهارده بررسی کند. نمونه‌های بازمانده از متون تذهیب‌شدهٔ ایلخانی به‌نسبت اندک هستند و هیچ‌کدام از تذهیب‌های ایرانی پیش از قرن چهاردهم به‌وضوح دارای عناصر چینی نیستند. با این همه، کلید فهم دستاوردهای تذهیب ایلخانی، و از جمله واکنش آن به درون‌مایه‌های چینی، در نسخه‌های عالی قرآن‌هایی یافت می‌شود که به سفارش الجایتو تهیه شده‌اند و کتاب به سه نمونه از این نسخه‌ها می‌پردازد.

یادداشت‌های فراوان مربوط به هر جستار، «فهرست منابع» مفصلی مشتمل بر ۳۹ صفحه، نام مراکزی که تصاویر کتاب از آنها گرفته شده‌اند، و نمایه‌ای در ۴ صفحه که علاوه بر صفحات به شمارهٔ تصاویر نیز ارجاع می‌دهد پایان‌بخش کتاب هستند.

کتاب نه تنها از این نظر که جریانات هنری ایران و چین را دوسویه می‌بیند دارای رویکردی متوازن است، بلکه همچنین در مواردی که نبود یا کمبود مدارک امکان برداشت‌های مختلف از سیر تحولات هر شاخه از هنر را می‌دهد دارای تعادل علمی است.

نویسنده در آغاز کتاب تأکید می‌کند که بررسی چینی‌مآبی در هنر ایران و فرگشت نگاره‌های آن نیازمند چندین پژوهش در سطوح عالی است. در نبود یک نظریهٔ تاریخ که از منظر آن بتوان به تحلیل تاریخ ایران دست زد، این کتاب، هرچند به دوره‌ای محدود از تاریخ هنر ایران می‌پردازد، در کنار طرح نظریات زوال اندیشهٔ سیاسی و توسعهٔ علمی در ایران از سوی پژوهش‌گران دیگر، می‌تواند به دوره‌بندی و شرح کل‌نگرانهٔ فراز و فرود تاریخ ما کمک کند.

با آن که نویسنده تبار نقش‌های اژدها و لوتوس را از چین می‌داند — چرا که از دیرباز در هنر چین حضور داشته‌اند — اما در مورد نگاره‌های مورد بحث می‌توان بر حضور دیرپای آنها در صور خیال ایرانی و نیز گستردگی جغرافیایی‌شان تأکید کرد. برای نمونه، با آن که سیمرغ توتم خاندان رستم است، اما بر درفش رستم اژدها نقش بسته است؛ و نقش گل لوتوس را بر نگاره‌های کهن ایرانی، از دیوارهای تخت جمشید گرفته تا درهای چوبی مسجد جامع امام شافعی در دهیاری رمچاه (بخش مرکزی شهرستان قشم در جزیره قشم) می‌توان دید.

در جستارهای فلزکاری و منسوجات از کتاب‌هایی مانند قفل‌های ایران، ترازو و سنگ و یراق‌آلات اسب و شتر نزد عشایر ایران از پرویز تناولی، و همچنین در جستارهای مربوط به نقاشی از کتاب م. م. اشرفی (نویسندهٔ تاجیک) که ویژهٔ نقاشی متون (قرن‌های چهارده تا هفده میلادی) است نامی برده نشده است؛ منابعی که شاید مراجعه به آنها می‌توانست نویسنده را در رسیدن به جمع‌بندی جامع‌تری از هنر ایران یاری کند.

خانم کادویی در کتاب بارها از عبارت «جهان ایرانی» استفاده می‌کند و بهتر هم آن بود که عنوان اصلی کتاب «چینی‌مآبی در جهان ایرانی» گذاشته شود. عنوان فعلی (چینی‌مآبی اسلامی) گویای محتوای چنین اثر مهمی که دامنهٔ مطالعات خود را به هنر ایران عصر مغول محدود کرده است نیست؛ مگر آن که گرایش و سنت ایرانی چینی‌مآبی را تنها نمونهٔ چنین گرایشی در جهان اسلام بدانیم. البته، اصطلاح «شینوازری اسلامی» نامی است که در اروپای قرن نوزده به چنان سبکی داده شده است و برساختهٔ خانم کادویی نیست. ■