



圖一 薩瑪爾罕或大不里士地區畫冊 15世紀 縱25、橫48公分 現藏土耳其炮宮博物館 引自Carswell John, *Blue and White: Chinese Porcelain Around the World* (Lond:British Museum Press,2000)



圖二a 永樂金彩花卉紋斂口鉢 引自鴻禧藝術文教基金會，《景德鎮出土明初官窯瓷器》（臺北：鴻禧美術館，1996），頁207，圖72。



圖二b 黃銅瓜稜紋回紋鉢（中銅1901）國立故宮博物院藏

淺談明代官窯瓷器中的 伊斯蘭要素

翁宇雯

「伊斯蘭」是阿拉伯文 *إسلام* (音 al-Islam) 的中文音譯，其意義為「順從」與「致和平」。本文中所提及「伊斯蘭要素」，可分為「宗教要素」與「美術要素」；作為宗教意義的「伊斯蘭」，其教義為：「順服真主阿拉、相信穆罕默德為阿拉使者，並將《古蘭經》與《聖訓》奉為圭臬。」而「伊斯蘭美術」，本文取其狹義定義，係指西元七世紀後在伊斯蘭教初創之核心領域中（今中亞、西亞、北非一帶），以拜占庭與薩珊朝的波斯美術為基礎而形成的美術。有趣的是，這一類外來的要素，竟然頻繁地出現在明代時期的官窯瓷器中，展現了琳瑯滿目的瑰麗風情。

前言

儘管精確的年代尚有爭議，伊斯蘭教在唐代確實已傳入中國。之後，透過外交關係、商業貿易、來華穆斯林及回族的活動等，中國與伊斯蘭世界間的聯繫始終連綿不斷。種種物質證據也顯示：最晚在唐代，陶瓷紋飾已可見伊斯蘭要素。例如唐代

預定航向波斯灣的沈船「黑石號」(Baru Hitam)，其中的遺物白釉綠彩蓋罐，即施繪富伊斯蘭裝飾意味的菱形花葉紋。(註一)學者也指出宋瓷與伊朗賽爾柱時期窯業的關係還可進一步推求：(註二)唐、五代時期，中國出土伊斯蘭陶瓷最大宗品類：「翡翠藍釉」，則持續在金元磁州窯作品

中展現；蒙元帝國橫跨歐亞非三洲，位居西亞內部的伊兒汗國 (Ilkhanid, 一二五六—一三三五)，在陶瓷上同時反映了中國與伊斯蘭窯業的製作手法，(註三)元青花出現及其與伊斯蘭地區的互動關係則又開啓了另一個至今討論不休的學術議題。從唐代到元代，伊斯蘭要素在中國陶瓷器上或

隱或現、或強或弱，卻從未消失。

時序推移到明代，明王朝存續橫跨三世紀之久（一三六八—一六四四），而官窯體系也完備於此時。觀察明代官窯，除了承襲中國歷代製瓷技術的精髓，也瀰漫著異國情調的伊斯蘭要素。

流行於洪武至明代中葉官窯瓷器的伊斯蘭美術要素

工藝美術品大多為實用目的而製作，也往往會依據不同需要而改變

造形，又由於異地之間飲食文化不同，伊斯蘭地區與中國便各自發展出外形功能不同的飲食裝盛用具。舉例來說，伊斯蘭地區多是席地而坐，因無桌而需傾身就食，故器皿圈足較高，便有高足杯等製品；又因多人共食，遂產生了大盤與大碗等裝盛器。從元代開始，為因應外銷或外交贈與的需求，中國開始製作有別以往的大型器皿，徵之於細密畫中的圖像，也可以推測中國瓷器在西亞的蹤跡（圖一）。

作品如學界曾論及的敞口折沿洗、欵口鉢(圖二a)、鼓腹鉢、花澆、無擋尊(圖三a)、雙耳扁壺、洗口雙耳扁壺、直口雙耳扁壺、直口扁壺、藥罐、八方燭台、筆盒、短流直頸長壺、三足連通器、束腰三足座等，以及宣德官窯新增之天球瓶、青花燈、牽牛花折方瓶等，皆可以與伊斯蘭工藝美術品中的銅器、陶器與玉器類等作品相聯繫。

儘管陶工們精確地模仿伊斯蘭工藝品的外在造形，但對器身上的紋飾卻並未同步進行，今僅見大英博物館收藏的〈青花阿拉伯文無擋尊〉(圖三a)，其外觀、比例以及紋飾、佈



圖五a 米奈伊色繪植物紋鉢 伊朗 13世紀 引自福井泰民，《アラベスク模様の世界-中近東・イスラム祈りと幻想》(東京: 涉谷區立松濤美術館, 2000), 頁90, 圖62。

局等與埃及馬木路克朝(Mamluk, 一二五〇—一五一七)的黃銅器(圖三b)十分雷同, 唯青花器紋飾簡化, 器身文字也依樣畫葫蘆似地令人難以解讀。然而此時官窯瓷器並未捨棄伊斯蘭美術中的紋飾圖案, 而是以選擇性擷取的方式, 作為官窯瓷器器身裝飾的靈感來源。例如院藏〈青花花卉紋大扁壺〉(圖四a), 夾雜在繁密的草葉花紋中, 有由卷雲葉瓣紋接連組合而成鋸齒狀的長卷葉紋(圖四b); 這種紋樣彎曲成大C形、尾端逆著鋸齒狀部分稍微彎曲成小S的紋飾, 未曾在元代或洪武瓷器中出現, 卻可在稍早的伊斯蘭陶瓷中發現



圖五b 局部



圖六b 明宣德窯青花花卉紋淺碗(故瓷4770)國立故宮博物院藏



圖六a 無釉陶鉢 伊朗 9世紀 科威特博物館藏 引自Oliver Watson, *Ceramics from Islamic Lands* (London: Thames & Hudson, 2004), p.169, Cats.C.3

明代官窯中最顯而易見的伊斯蘭因子, 即是外形上與伊斯蘭工藝品的高度相似, 但嚴格說來, 應該分為沿襲元青花中伊斯蘭要素的器型、以



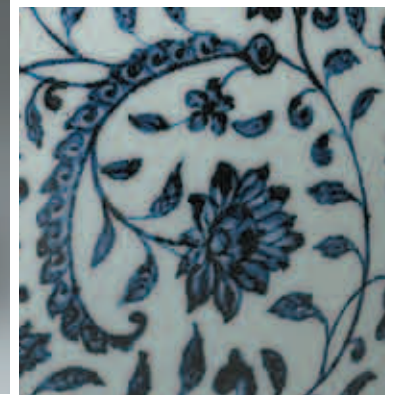
圖三b 黃銅器座 埃及 馬木路克朝 現藏大英博物館 引自Jessica Harrison-Hall, *Ming Ceramics in the British Museum* (London: The British Museum Press, 2001)。



圖三a 青花阿拉伯文無擋尊, 現藏大英博物館。引自Carswell, John, *Blue and White: Chinese Porcelain Around the World* (London: British Museum, 2000) pp.82, pl.c.



圖四a 青花花卉紋大扁壺(故瓷11643)國立故宮博物院藏



圖四b 局部

及此時新增的伊斯蘭器型兩部分作為討論。從洪武朝開始, 其官方生產瓷承襲元瓷時, 即有仿造伊斯蘭器型的作品, 例如圓口折沿大盤、花口折沿大盤等。值得注意的是, 永樂官窯除了持續燒製此類作品, 又增燒了許多中國本土未曾見過的新穎造形。這些



圖九b 金彩玻璃唾壺 敘利亞製作 14世紀 馬木路克朝 引自《世界美術大全集》東洋編17イسلام(東京:小學館,1999),頁147,圖105。



圖九a 宣德款青花花卉紋雙耳葫蘆扁瓶(故瓷14741) 國立故宮博物院藏



圖十a 元景德鎮窯 靈青單把盃及其局部(故瓷17371) 國立故宮博物院藏



圖十b

在技術方面，除了文獻載錄宣德時期有來自波斯進口的青花鈦料蘇麻離青。實物如一九九四年珠山遺址永樂地層出土的〈永樂金彩花卉紋斂口鉢〉(圖二a)，是在器表貼上金色紋飾。雖然這一類在瓷器上施付金彩或銀彩的作品，可在元代景德鎮的作品中得見(圖十a)。這種貼金的技巧令人聯想到伊兒汗國生產的「Lajvardina」(圖十b)，該種作品是在燒製的素胎施付顏色後，加上金箔二次燒製而成，從裝飾概念來看，兩者的確有異曲同工之妙。

從這些例子看來，若非伊斯蘭工匠的移動或技術稿本的傳播，當時似乎已經可以看到這種伊斯蘭工藝美術品，得以對照、臨摹、仿製。《宣宗實錄》記有哈密回回與撒馬爾罕回回阿力沙等進貢金銀器皿的紀錄，(註四)但是目前在中國境內沒有出土這些永樂、宣德官窯瓷器所仿製之伊斯蘭工藝美術品。然而，本院承襲清宮舊藏的伊斯蘭銅器中，(註五)有一件來自十三世紀西亞地區的〈黃銅瓜梭紋回紋鉢〉(圖二b)，這種底足較



圖七b 米奈伊色繪人物駱駝紋鉢 伊朗 12世紀末-13世紀 引自福井泰民，《アラベスク模様の世界-中近東・イスラム祈りと幻想》(東京:涉谷區立松濤美術館,2000),頁107,圖95。



圖七a 洪武釉裡紅纏枝花紋蓋托 北京故宮博物院藏,引自耿寶昌主編,《青花釉裡紅》(上)(香港:商務印書館,2000),頁243,圖224。



圖八b 淡黃地彩畫唐草文鉢 9世紀 伊朗東部,引自三上次男責任編輯《世界陶磁全集》第二十一卷 世界(二)(東京:小學館,1986),圖15。



圖八a 青花卷草斜格網紋蓋罐(故瓷11443) 國立故宮博物院藏

(圖五a、b)。此外，伊斯蘭工藝品常見有類船錨狀的倒鉤形花紋(圖六a)，永樂宣德的青花器，即有許多以這種並肩的錨狀紋飾環繞器身的實例(圖六b)。明洪武朝釉裡紅盤內中心部位亦飾有四片瓣葉內帶鉤紋並蒂合成十字花朵，瓣與瓣間各飾有葉紋(圖七a)，這又可在幾世紀前的伊斯蘭陶器上尋得蹤跡(圖七b)。可見明代官窯接收伊斯蘭美術要素的新刺激，自洪武朝已開始。

另有院藏〈宣德青花卷草斜格網紋蓋罐〉(圖八a)，在中央卷草紋裝飾之上下各畫斜格網紋，其間以「※」形點狀裝飾；這種用斜格網紋為地的方式，常在伊斯蘭陶器裝飾中出現(圖八b)，以青花描繪格紋作為裝飾應是受到伊斯蘭工藝美術的影響。又如(圖九a)所見〈雙耳葫蘆扁瓶〉，已知這種器型來自伊斯蘭陶器，至於器身花紋是以同一個圓心為中心，再結合十花瓣狀相互重疊成一個輪花紋，其裝飾排列的幾何放射概念，確可以聯繫到伊斯蘭世界(圖九b)。

後中國習慣將來自阿拉伯世界之物，冠上「大食」二字，如黑衣大食、白衣大食、大食商人等。學界也普遍認為景泰藍的製作與伊斯蘭世界有關，卻無直接且確實的證據。

然而，收藏於奧地利的〈七寶裝飾盤〉（圖十一）或許能為此千古懸案帶來一絲曙光。葛納爵士在



圖十一 七寶裝飾盤 阿尤布朝 1114-44年 引自《世界美術大全集》東洋編17イسلام（東京：小學館，1999），頁99，圖版51。

一九六二年的著作中已提及此件作品可能影響中國景泰藍的誕生（註七），*Chinese Cloisonné: The Pierre Uldry Collection*一書更指出這種技術可能的傳播途徑，可惜該書作者沒有在作品風格上進行比對（註八）。由於這件銅盤在口緣部，以阿拉伯書法體反覆書寫阿尤布朝（十一—十二世紀，統



圖十二 鳳凰蓮紋盤 15世紀前半 高8.8 徑43.5引自Helmut Brinker and Albert Lutz, *Chinese Cloisonné: The Pierre Uldry Collection* (The Asia Society Galleries, New York, in association with Bamboo Publishing Ltd, London, 1989), p.19.

治今東安那托利亞和北伊拉克一帶）之君王Da'ud兒子的名字，因此被推測是在Da'ud在位期間（一一一四—一一四四）所製作，至於製作地點則可能在其居住地：美索不達米亞北部。這件高約五公分的銅盤，帶有兩耳把手，盤心平均置有六個圓形開光，六開光內圍繞著一個面積稍大

窄、鼓腹，接近鉢口處微微收斂的器型，與珠山永樂地層出土有兩種白釉與金彩類型的〈小足斂口鉢〉（圖二a）十分相似，不排除工匠有親眼得見並仿製這種作品，這種種可能性還

有待今後考古資料來證實。

黑暗之光：伊斯蘭美術要素的伏流期

緊接著百花齊放的明初官窯，在



圖十b 青釉黑地色繪金花紋鉢 13世紀 伊朗卡山，引自三上次男責任編輯《世界陶磁全集》第二十一卷 世界（二）（東京：小學館，1986），圖68。

十五世紀中葉進入了「正統、景泰、天順」，即官窯陶瓷史上的「黑暗期」。目前我們無法得知這段期間官窯瓷器的樣貌，甚至無法確知三朝官窯是否存在，但此時宮廷作坊的伊斯蘭要素並未消失，這可以從最晚在宣德朝開始製造並於此時大為盛行的銅胎掐絲琺瑯來應證。

「銅胎掐絲琺瑯」，俗稱「景泰藍」，作法是先用青銅合金製胎，另掐銅絲成圖案輪廓燒焊其上，再將各色釉藥填入輪廓中，最後入窯烘燒、打磨鍍金而成。洪武年間成書的曹昭《格古要論》記載：

「大食窯制於何地，不得而知。其窯器以銅作身，用藥燒成五色花者，與佛郎嵌相似。嘗見香爐、花瓶、合兒、盞子之類，但可婦人閨閣之中用，非士大夫清玩也。」

此段史料中提及之「大食窯」，向來為學界引用度最高的景泰藍相關史料，而學者也有就此史料進行分析，確定「大食窯」指的便是景泰藍。（註六）唐代依照波斯文將阿拉伯稱為「Tas」，漢文中譯「大食」，之

見的形式，成化鬥彩中也常見如此組合（圖十三b）；進一步觀察十五世紀前半葉之〈銅胎掐絲琺瑯器〉（圖十四a），與成化年間之〈成化窯鬥彩團蓮高足盃〉（圖十四b）的「團蓮」部分，番蓮紋在中國青花作品中是常見的圖案，但就其中設色的配置來比對，圖十四a器身左側之紅

蓮與圖十四b之蓮瓣的中心部分設色皆是上黃下藍，花瓣以紅彩入色，而藍蓮之蓮瓣中心則皆是上紅下黃，蓮瓣施付藍彩，就此可以窺知製作鬥彩的工匠或許曾參考景泰藍中團蓮的設色與圖案設計，此件鬥彩同樣以紅、黃、綠、藍彩為主，似乎也附和掐絲琺瑯的設色習慣及伊斯蘭工藝品影響

有所連結。從現存鬥彩作品看來，其器型樣式都是中國傳統既有的罐、杯、盤類，必須注意的是，無論是鬥彩的「淡雅」或「白地」都是中國瓷器的傳統裝飾特色與概念，當然，從元青花滿地繁複設計到明青花留白空間漸多，也是風格演變的一種必然趨勢。



圖十四a 團蓮纏枝紋盃形器 15世紀後半 引自Helmut Brinker and Albert Lutz, *Chinese Cloisonné: The Pierre Uldry Collection* (The Asia Society Galleries, New York, In association with Bamboo Publishing Ltd, London, 1989), p.27.



圖十四b 明成化窯鬥彩團蓮高足杯（故瓷18156）國立故宮博物院藏



圖十三b 明成化窯鬥彩轉枝蓮托梵文杯（故瓷10007）國立故宮博物院藏



圖十三a 團蓮纏枝紋瓶 15世紀前半 高26.4 徑17.6，引自Helmut Brinker and Albert Lutz, *Chinese Cloisonné: The Pierre Uldry Collection* (The Asia Society Galleries, New York, In association with Bamboo Publishing Ltd, London, 1989), p.9.

的圓形開光。其製作程序是：首先在藍色底色上用細金屬針以相同的距離鉤出圖樣輪廓，再填上「七寶」——即紅、深紫、青、土耳其藍（即翡翠藍）、綠、白、黃色等琺瑯料。比照十五世紀前半的〈鳳凰蓮紋盤〉（圖十二），兩件作品雖然器型不同，然而就器部周圍露銅胎，以細金屬線出圖案輪廓的技法部分十分雷同，就連以藍為地，在輪廓中填飾紅、深紫、青、翡翠藍、綠、白、黃色之技法也如出一轍。因此，從作品的形式風格與製作技法看來，中國製造的景泰藍與這種來自伊斯蘭的掐絲琺瑯器必有無法忽視的繼承關係。

綜合上述，明代「景泰藍」工藝的誕生，應與這種伊斯蘭掐絲琺瑯器（七寶裝飾盤）有密切的關係，加上伊斯蘭工藝美術中普遍可見的「鈎輪廓」、「填彩」，與前述「Lajvardina」作品的紋飾與用彩有所聯繫，因而拼湊、呈顯出一種伊斯蘭的異國風格。

此外，天順年間成書的王佐新增《格古要論》，卷七〈大食窯〉條目

下有「又謂之鬼國窯，今雲南人在京多作酒盞，俗呼鬼國嵌。內府作者細潤可愛。」這條增補資料指出雲南人在京城以作掐絲琺瑯謀生。這也許可從史實中得到答案。元憲宗三年（一二五三年），忽必烈率軍經西藏東邊繞長江上源滅雲南大理，並立皇子忽哥赤為雲南王，雲南從此重入版圖。（註九）至元二十二年（一二八五）又會移回民一千戶入雲南，且蒙古所到之處燒殺擄掠，「惟匠得免」，使當時回回工匠與雲南工匠在技術上確有交流的機會。況且，雲南的地理環境得天獨厚，盛產銅礦、藥料與琉璃，因此伊斯蘭工藝美術中普遍可見的幾種特色，不論在歷史背景、天然資源、工匠技術承傳的諸多因素下，促進了中國樣式的銅胎掐絲琺瑯作品「景泰藍」的誕生。而景泰藍「鈎輪廓」與「填彩入輪廓」的概念，則令人聯想到明代中葉的成化鬥彩瓷。首先，十五世紀前期之〈銅胎掐絲琺瑯團蓮花瓶〉（圖十三a），以綠彩纏枝紋圍繞團蓮，是景泰藍紋樣中最普遍常

註釋

1. 謝明良，〈記黑石號 (Batu Hitam) 沈船中的中國陶瓷器〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》13期 (1992.9)，頁13-14。
2. 三上次男，〈イスラーム陶器の成立・發展と中國陶磁-イスラーム陶器研究序説-〉，《世界陶磁全集》21世界 (二) (東京：小學館，1986)，頁134-136；馬文寬，〈伊朗賽爾柱克伊斯蘭陶器及與中國瓷器的關係〉，《故宮學刊》2005，頁161-179。
3. 三上次男，〈イスラーム陶器史研究〉 (東京：中央公論美術出版，1990)，頁57-76。
4. 見《明宣宗實錄》卷24，頁647與卷54，頁1292 (臺北：中央研究院漢籍電子文獻，1997)。
5. 張臨生，〈故宮博物院收藏的伊斯蘭銅器〉，《故宮文物月刊》總102期 (1991.9)，頁4-15。
6. 楊伯達，〈論景泰藍的起源-兼考「大食窯」與「拂郎嵌」〉，《故宮博物院院刊》1979：4，頁16-20。
7. Sir Garry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonne Enamels* (London: Faber and Faber, 1962), pp.23-24.
8. Helmut Brinker and Albert Lutz, translated from the German by Susanna Swoboda, *Chinese Cloisonné: The Pierre Udry Collection* (London: The Asia Society Galleries, New York: In association with Bamboo Publishing Ltd, 1989), pp.49-51.
9. 《元史》卷六，收於《文淵閣四庫全書》第292本，頁77。
10. 林長寬，〈中國回教之發展及其運動〉 (臺北：中華國阿拉伯文化經濟協會，1996)，頁77；周燮藩、沙秋真著，〈伊斯蘭教在中國〉 (北京：華文出版社，2002)，頁115-151。
11. 見馮增烈，〈漢型製伊斯蘭文物述略〉，《世界宗教研究》1982：1，頁119-120。
12. 翁宇雯，〈談正德官窯瓷器上的外文款識〉，《故宮文物月刊》總308期 (2008.11)，頁50-59。
13. 馬文寬，〈中國瓷器與土耳其陶器的相互影響〉，《故宮博物院院刊》2004：5，78-96。

參考文獻

1. 王梅生，〈永樂青花賜西域〉，《故宮文物月刊》總38期 (1986.5)，頁104-113。
2. 馬文寬，〈明代瓷器中伊斯蘭因素的考察〉，《考古學報》4 (1999)，頁437-458。
3. 馬建春，〈明代陶瓷與伊斯蘭文化〉，《西北民族研究》1994：1，頁89-105、55。
4. 張臨生，〈我國明朝早期的掐絲琺瑯工藝〉，《東吳大學中國藝術史集刊》15卷，1987.2，頁265-306。
5. 馮先銘，〈明永樂宣德青花瓷器與外來影響〉，《中國古陶瓷研究》第二輯 (1988：11)，頁79-83。
6. Basil Gray, "The Influence of Near Eastern Metalwork on Chinese Ceramics", *T.O.C.S. vol.18, 1940-1*, pp.47-60.

討。

小結

正德官窯以後，不管是帶有伊斯蘭美術的造形紋飾與技法，或是飾有阿拉伯文或波斯文的作品，幾乎在官窯瓷器上已不見蹤跡。儘管明代官窯中的伊斯蘭要素消褪，民窯卻承接了這股伊斯蘭要素，如明末景德鎮與漳州窯製作的阿拉伯文大盤，以及器頸凸稜裝飾和新奇的鬱金香圖案，都

被指為來自伊斯蘭地區的影響。(註十三)

就明初到明中葉正德朝以前的伊斯蘭要素而言，可以勾勒出一個清楚的輪廓：相對於明初官窯中所沈浸、吸收的是伊斯蘭美術要素，進入十五世紀中葉後從早期對外表的忠實模仿，逐漸演變成技術概念的借鑑。藉由宣德朝以後大放異彩的景泰藍工藝作品，得以嗅出伊斯蘭工藝美術技法

在其中的影響；並且景泰藍中的伊斯蘭要素以「伏流」姿態，影響了成化鬥彩的誕生。正德官窯則以大量突出的飾有阿拉伯文與波斯文作品，及部分用於中國化之伊斯蘭教儀式用途的器皿，顯示此時有一股伊斯蘭宗教要素展現。由此看來，「伊斯蘭要素」確以不同的面貌、手法進駐明代官窯，呈現爭奇鬥豔的風情。

作者任職於本院院處

成化鬥彩除了具中國傳統器型以及設色風格，還加入如雞圖、嬰戲圖、藤瓜圖等傳統圖案，當景泰藍工藝轉移到成化鬥彩時，幾乎已蛻變成一種中國風的表現形式，唯上述的填彩技法仍可窺見隱藏其中的伊斯蘭風格；換言之，此時官窯瓷器不似明初時在外形上忠實仿製伊斯蘭美術品，而是將伊斯蘭要素巧妙地融合於中國傳統的

器型當中，可以說是明代官窯中伊斯蘭要素的伏流期。

明代中期的轉捩點：伊斯蘭宗教要素滲入正德官窯

官窯瓷器上出現阿拉伯文或波斯文雖不是正德官窯首創，但在正德時期卻突然大量生產，無論是裝飾手法、描繪部位與文字內容等都呈現了多種多樣的新面貌。例如院藏



圖十五 青花阿拉伯文番蓮七孔花插 (故瓷8485) 國立故宮博物院藏

〈青花阿拉伯文番蓮七孔花插〉 (圖十五)，在球狀器身前後兩面開光，一面寫著：「الله أكبر」，中譯「阿拉會把他的國土安全化」；另一面則是「والله أكبر」，「也會保護他的子孫」，合譯即是「阿拉會護佑其國土與後裔」。不只是文字裝飾中可見伊斯蘭教滲入之端倪，正德官窯出現許多特別的器型，如插屏、筆架等。原來這是因為伊斯蘭教傳入中國後，產生出許多中國穆斯林在宗教儀式中所使用的器物，即俗稱之「中國穆斯林漢型製文物」，這類器物對伊斯蘭世界來說，也僅在明代主要是聚集在中國西北甘肅青地區的「蘇非門宦」中被使用，其它地區則無。(註十) 其中，中國穆斯林亦有專用以燒檀香的香爐，並與香盒及瓶常共伴出現，稱為「爐瓶盒三件」，(註十一) 而正德官窯中也有許多飾有阿拉伯文或波斯文的爐瓶盒器。可見此時另有一種伊斯蘭宗教要素介入宮廷美術，而其中成形因素之時空背景，可能得回溯至正德皇帝明武宗與伊斯蘭教的關係，(註十二) 筆者將另文深入探