

圖像的血統—— 院藏〈生命之樹紋繪染掛飾〉的紋飾解謎

■ 林宛萱

國立故宮博物院南部院區的「亞洲織品展」為常設展覽，從二〇二一年七月開始以嶄新的形貌再次登場，¹每六個月由不同的策展人，為觀眾帶來系列性的亞洲織品介紹，主旨在認識典藏，以及如何欣賞「織品」這類文物。織品表面常有著既豐富又迷人的圖像與紋飾，它們往往是識別出使用者族裔、身分或使用情境的關鍵之一，有時也暗含被遺忘的時代訊息，好比當時的商業脈動或流行時尚。南部院區去年度（2022）展出數件印度為歐洲市場設計的繪染布，正蘊含了鮮為人知的多元文化內涵，是絕佳的觀察案例。謹以此文和讀者分享一件個案——〈生命之樹紋繪染掛飾〉的圖像（圖1），追溯其可能的形式來源與文化傳統，同時思考其定年問題。

印度的繪染棉布及其產地簡介

國立故宮博物院藏〈生命之樹紋繪染掛飾〉（下文稱〈生命之樹〉），製作於印度，這類手工繪染棉布（下文稱繪染布），印度—波斯語稱「卡蘭卡利」（*kalamkari* 或 *qalam-kari*），曾是一項熱銷全球的商品。「*kalam*」意為筆（圖2），「*kari*」意為工藝（*work*），產區主要分布於印度的西部、中部與東南沿海區域，後者即人們所熟悉的科羅曼多海岸（*Coromandel Coast*），亦為〈生命之樹〉的生產地。

十七至十八世紀間，來自葡萄牙、荷蘭、英國、法國等地的商人先後聚居於科羅曼多海岸的港口城市，接應來自不同市場的訂單，他們或與當地統治者達成協議，在此建立工廠或軍事堡壘，藉以控制貨源，而西亞的波斯則與這個生產基地，有著更悠長的往來關係。科羅曼多海岸線從北而南，包含默蘇利珀德姆

（*Masulipatam*）、帕拉科盧（*Palakollu*）、普利卡特（*Pulicat*）、馬德拉斯（*Madras*）、本地治里（*Pondicherry*）、納加帕蒂南（*Negapatam*）等地，皆為生產繪染布的重要據點，²這個區域所生產的繪染布面料，不僅質地細緻，花色明亮，圖案更展現了豐富與多元的設計力。這些聚落的形成不僅著眼於出口地利，更關鍵的是串聯腹地既有的棉紡織業與染製作坊，包含人力（特定種姓的染匠）、物料（優質棉紗的來源與染料植物的栽種）與天然資源（充足的水源）等供應鏈的配合。

印度繪染布的面料多半選用平紋織造的棉布，現存中極少的案例使用斜紋棉布，〈生命之樹〉亦為平紋。³透過手繪（*painting*）或模板印花（*block printing*）等方式，以媒染劑或防染劑在布面上畫出或印出紋樣後再染色，染製色彩以紅、藍為主色調，間佐黃、綠、紫色等。當地特有的固色與染色技術，使染色的花



圖 1 18 世紀晚期至 19 世紀早期 印度科羅曼多海岸（為歐洲市場設計） 生命之樹紋繪染掛飾 國立故宮博物院藏 購織 000032



圖 2 製作繪染布用的工具——卡蘭筆 (kalam) 及其剖面。繪圖參考資料：Hadaway, W.S. *Cotton Painting and Printing in the Madras Presidency Madras: the Superintendent, Gov't Press, 1917, 28*; Irwin, John and Margaret Hall. *Indian Painted and Printed Fabrics*. Ahmedabad: Calico Museum of Textiles, 1971. 南院處提供

布不易褪色，染出的顏色不僅發色明亮，且色階豐富，如水彩般濃淡得宜，而色彩正是印度繪染棉布風靡一時的魅力所在。

印度繪染布的歐洲市場

南亞作為世界上棉花及棉紡織品的主要產地，十五世紀之前，印度棉布已銷往東南亞、西亞、地中海沿岸與埃及等地，同時也是內銷本地的重要商品。反觀當時的歐洲，人們幾乎未曾使用過棉紡織品，也沒有見過棉花的樣貌。十五世紀末，葡萄牙人航抵印度，這趟為了直通香料產地的冒險，不僅揭開了全球大航海時代的序幕，同時也間接成為歐洲人使用棉布的歷史開端。最初，歐洲商人向東南亞購買香



圖 3 18 世紀 印度科羅曼多海岸 (為歐洲市場設計) 花卉紋繪染布 國立故宮博物院藏 購織 000071 院藏這件作品與十八世紀晚期於荷蘭裁製的開襟禮服所用面料相類 (繪圖參考資料：據 V&A 藏, T.217-1992 重繪)，說明院藏這類面料可能用於製作服飾。 南院處提供

料，以印度棉布作為貨幣交換，僅有少數的棉製品轉銷歐洲。到了十六世紀中葉，英國人可以透過葡萄牙船隊，在英國的港口城市南安普敦（Southampton）購得一些印度棉布，法國則透過中東商人中介，從馬賽（Marseille）的港口取得舶來的印度棉製品。⁴不到一個世紀後，荷蘭、英國、法國先後成立東印度公司，並在印度設立據點，直接採購所需產品，並轉銷歐洲各地。

歐洲人初次接觸到棉布——這種比亞麻更輕柔、細緻且耐洗的織物，感到甚為新奇。雖然一開始在歐洲各地的接受度與使用階層不一，但在價格合宜、異國風情盛行的時尚潮流等綜合因子推波助瀾下，逐漸成為十七世紀東印度公司銷往歐洲的重要商品。一般出口到歐陸的印度棉布多數是素色的、或僅有簡單的條紋圖案，花色繽紛的繪染布僅佔少數。在歐洲各類貿易檔案與書信中，印度的繪染棉布曾以葡文 *pintado*、英文 *calico*、*chintz*，法文 *indiennes* 等詞彙記載。多彩、明亮、異國風情濃重的繪染布，雖然價格較高，卻逐步滲透了歐洲各地中產階級與上層社會的寢室布置，甚至是衣袍面料（圖3），尤其流行於荷、英、法等地區。這股熱潮，可以從東印度公司的進口總值一窺端倪，以英國的東印度公司（East India Company，下以EIC簡稱，一七〇八年整併為聯合東印度公司UEIC）檔案為例，研究者曾指出十七世紀六十年代，印度棉紡織品的進口總值已達公司貿易額70%以上，至八十年代達到高峰，而家飾用的繪染布——「帕稜布」（palampore）光在一六九五至一六九六的一年間就進口了四萬件到歐洲。印度棉紡織品熱潮的延續，一度影響歐洲當地的紡織產業，導致十七世紀後期至十八世紀上半葉間，法、英等地的毛紡、絲織業相繼向

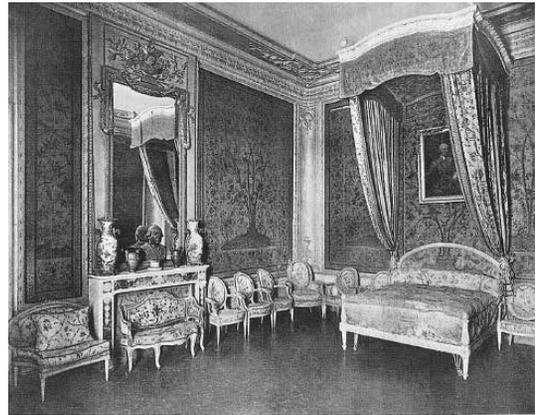


圖4 照片攝於1920年以前，是法國馬賽的博赫利城堡（Château Borély）房間的一景，可以看見整體壁面以花樹紋的印度繪染布作裝飾。這座城堡為十八世紀當地富商路易博赫利（Louis Borély, 1692-1768）興建。取自 Peck, Amelia. et al. *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*, 219, fig.137. 原圖出自 G. P. Baker. *Calico painting and printing in the east indies in xvii and xviii centuries*. London: Edward Arnold, 1921.

政府施壓，官方不得不頒布一系列禁止進口或限制使用印度繪染布的法條，希望保障英、法當地產業與就業市場，但收效甚微，僅讓交易地下化與走私猖獗，而後又再度開放進口。⁵

歐洲市場偏好的繪染布花色——花樹主題紋飾

上述提到的「帕稜布」多呈矩形，尺寸大者，長邊可達三公尺以上，可作為寢室內的牆面裝飾、寢具、窗簾（圖4），也可裁製成櫥櫃蓋巾、桌椅套等。消費者時常成套訂製，藉以營造居家整體氛圍。在眾多銷往歐洲的繪染布品項中，其中一類「花樹」主題紋飾（flowering tree，以下簡稱花樹紋）的繪染布，便常作為「帕稜布」使用。常見的花樹紋構圖多半採中軸布局，四邊有寬邊裝飾帶，畫心描繪一棵高大的奇異巨木，它生長在山石、土丘之上或花器之中，巨木的枝葉扶疏，往往有著多彩且奇幻的花葉。（圖5）其姿態帶給人們似曾相識、卻又



圖5 18世紀前半(1720-1740) 印度科羅曼多海岸(為歐洲市場設計)帕稜布 縱365.6,橫256.4公分 皇家安大略博物館(Royal Ontario Museum)藏 934.4.13 取自Fee, Sarah, ed. *Cloth that Changed the World: The Art and Fashion of Indian Chintz*. New Haven and London: Yale University, 2020, 109.

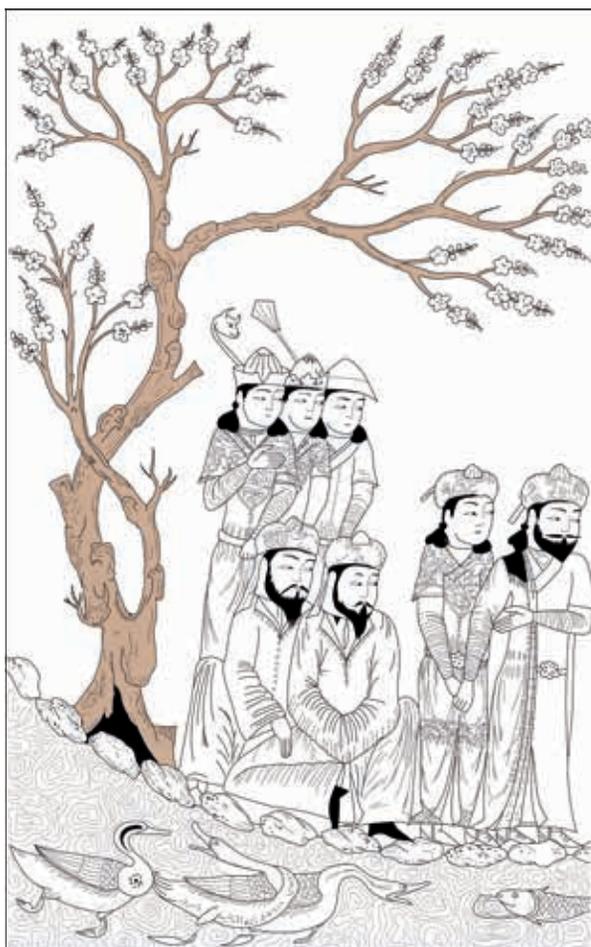
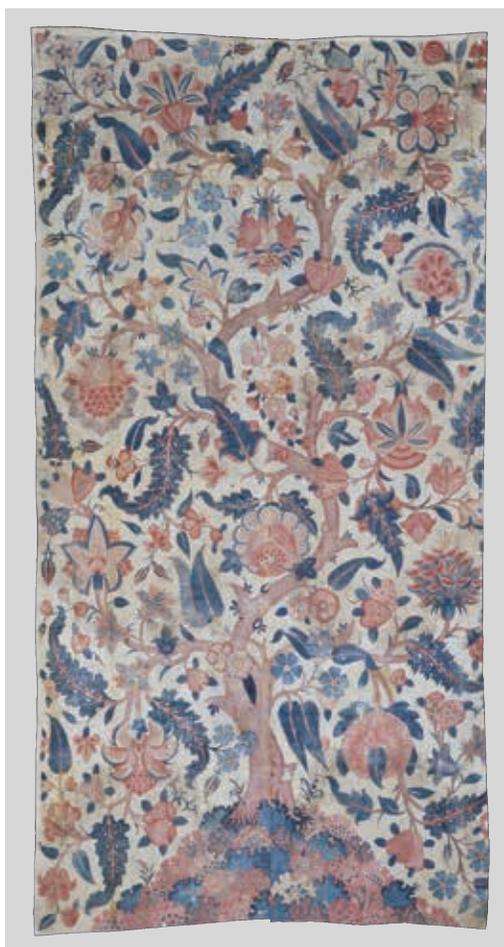


圖6 6至8世紀 薩珊波斯鍍銀盤 賽克勒美術館(Arthur M. Sackler Gallery)藏 S1987.124 取自該館網站:<https://asia.si.edu/object/S1987.124/> (CC0), 檢索日期: 2022年8月25日。

充滿異域風情的矛盾視覺體驗，是十七、十八世紀不少歐洲居家室內裝潢設計的流行選擇。從現存文物與檔案來看，印度為歐洲市場設計的帕稜布，至少持續生產至十九世紀中葉。

院藏的〈生命之樹〉(見圖1)，正是以這類花樹紋為主題，同時也是為歐洲市場製作的品項。其幅寬超過2公尺半、縱高約3公尺半，從形制上看應也作「帕稜布」使用。其上的花樹圖像意象豐饒、裝飾趣味濃厚，廣受觀眾喜愛。這類花樹紋，時常會讓人聯想起一個古老的藝術母題，即「生命之樹」(Tree of Life)。生命之樹紋是個廣為人知的紋樣，其圖像通常是由一棵生長對稱的樹，和樹兩側成對的動物、人物或守護神所組成。(圖6)相同配置的圖像，有些具有特殊的宗教意涵，有些則沒有特定的象徵意義，只是設計形式的延續。⁶ 這類的設計形式在西亞有著悠長的傳統，而在十七世紀之後歐洲的使用脈絡中，帕稜布上的花樹紋多半不被認為有承自古典的象徵意義，又花樹紋實際上也不單只有上述一種的構圖形式。這或許便能解釋，為何英國學者多半選用「花樹」這個相對平凡的詞彙稱呼帕稜布上的花樹圖像，而歐美學者又在不妨礙指涉對象的情況下，使用「生命之樹紋」這個約定成俗的詞彙進行討論。⁷ 不可否認，相較於「花樹紋」一詞，「生命之樹紋」的歷史更為久遠，這個詞彙能夠輕易地勾起人們的想像，並從己身的文化傳統或知識庫中連結到圖像可能的形式與樣貌。

在研究方面，已有學者根據印度銷往歐洲市場的花樹紋繪染布進行系列研究，尤其是花樹紋的圖像風格與起源問題，其中以歐文(John Irwin)與布萊特(Katharine B. Brett)等人的研究成果最為重要。今日普遍理解花樹紋是一種十七至十八世紀間，在歐亞特定的貿易條件下，



左圖 7 17 世紀末至 18 世紀初 印度科羅曼多海岸北部地區（為歐洲市場設計）帕稜布 縱 248.8，橫 124.5 公分 英國維多利亞與阿伯特博物館藏 IS.119-1950 取自該館網站：<https://collections.vam.ac.uk/item/O121310/palampore-unknown/>，檢索日期：2022 年 8 月 25 日。
© Victoria and Albert Museum, London.

右圖 8 約 1450 年 伊朗設拉子插圖手稿 大英博物館 (British Museum) 藏 1948,1211,0,4 李宵欣繪 底稿取自該館網站：https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1948-1211-0-4，檢索日期：2022 年 8 月 25 日。

所產生的新的圖像系統。例如十七世紀末至十八世紀初的早期花樹紋繪染布上的多彩山石（或土丘）與主樹的姿態（圖 7），圖像形式很可能來自波斯或印度波斯風格的細密畫（圖 8），而這種風格又承襲自更早的中國繪畫。典型的主樹姿態呈 S 形扭曲，主幹會與反向生長的分枝交錯生長，形成一個視覺上的孔隙，又樹幹上的節疤或斷枝也是其重要特色。花樹常不自然地裸露出完整的根部，被視為是印度繪染布

工匠對細密畫中樹木浮根的誤讀。另一方面，花樹上奇異的花朵與葉子風格，則能更精確的比對到十七世紀至十八世紀的歐洲版畫、英國刺繡（black work 或 crewel work）等工藝圖像風格。而一些帶有中國風特質（Chinoiserie）的作品，也提供了印度花樹紋重要的設計養分。在印度繪染布進到歐洲之前，西方裝飾藝術中就存在著許多對東方風情的既定品味，而此時歐洲認知的中國式圖像，同時可能源自印度或

土耳其，更多時候是混合多種亞洲元素的藝術風格。若仔細觀察十八、十九世紀的花樹紋繪染布，便會發現每一類作品在細節上有著諸多差異，印度工匠選擇性地使用來自歐洲、波斯、中國或印度本地的視覺文化元素，將不同傳統的圖像巧妙地融合為一，讓人們難以將它們從混合後的設計風格中區分出來。⁸

院藏〈生命之樹紋繪染掛飾〉的圖像來源

〈生命之樹〉目前定年為十八世紀晚期，⁹這是一個較少被學界仔細梳理的時期，其上的花樹紋與十八世紀上半的作品風貌已有不同。（見圖5、7、9）從圖像觀察切入，〈生命之樹〉上的圖像色彩，主要是在白地底布上，以紅、藍兩種主色調為圖案染色，局部花朵則染以紫色。整體畫面同樣可粗分為中心與邊框。白地背景上，花樹紋位於畫面中心，採中軸式構圖，邊框以花綵（festoon）與錦地作裝飾帶。最後在布緣以內紅外藍的雙色窄線帶收邊。

將視線移往畫面的中心，底端隆起如土丘的山石以鱗狀排列堆疊，石內填有花鳥紋、魚鱗紋或羽紋，裝飾性濃重。土丘頂端的盆子或變形的瓶子內生長了三株細竹。向上生長的竹子，中間者筆直、左右兩支則如波浪般交錯纏繞。柔軟的竹枝對稱地向外伸展，繁密的竹葉之外以裝飾帶框起如樹形或火焰般的開光；土丘的兩側，各有三棵花樹與成對孔雀。內外兩側的花樹較為低矮，高大的花樹位於其間。大樹的主幹如對波般螺旋式向上生長，似乎呼應了中心竹子的圖像設計。繁密的枝葉、錦簇的花卉，幾乎填滿了整個畫心。仔細一看，林葉間還隱身了各種鳥類與動物，使整個畫面朝氣勃勃、生意盎然。布面四周的花綵錦地裝飾帶，同樣搶眼，懸掛的花綵呈連



圖9 1725~1750 印度科羅曼多海岸（外銷荷蘭市場）帕稜布 縱329，橫243公分 荷蘭國家博物館（Rijksmuseum）藏 BK-1971-118
取自該館網站：<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=palampore&p=1&ps=12&st=Objects&i=0#/>（Public domain），檢索日期：2022年9月20日。

續的弧形，每個端點皆繫以蝴蝶結，弧形上方還加飾了相同裝飾元素的花束。

諸多研究皆暗示我們：圖像差異的原因可能不僅是時代或作坊的不同，也包含跨文化的圖像血統。每一件帕稜布上的花樹紋圖像都有著自己的故事，而〈生命之樹〉上的圖像身世，正是本文想關懷的重點。以下透過比對各大博物館相關典藏、¹⁰結合文獻與研究回顧，試著梳理〈生命之樹〉上的花樹圖像形式來源的幾種可能性，以理解它在花樹紋發展脈絡中的位置，並分別從「白地背景與中軸式構圖」、「畫面中心的圖案設計」及「四邊裝飾帶的花綵與錦地」三個方面來討論。



圖 10 約 1855 印度科羅曼多海岸 帕綾布 縱 386.2，橫 288.4 公分 英國維多利亞與阿伯特博物館藏 IS.5473 取自該館網站：<https://collections.vam.ac.uk/item/O1330366/palampore-unknown/>，檢索日期：2022 年 8 月 25 日。© Victoria and Albert Museum, London.

一、白地背景與中軸式構圖

〈生命之樹〉上的圖像採白底背景與中軸對稱式構圖，不單是傳承自十八世紀上半花樹紋繪染布的作法，同時可能也延續了前一個世紀的消費者品味。如學界常藉由幾則 EIC 的書信紀錄，討論十七世紀英國的消費者品味如何實際反映在繪染布的製作上。以一六四三年的檔案為例——這是一則時常被引用的文獻，EIC 在倫敦一場拍賣上銷售印度繪染布，市場的反應及銷售金額皆不盡理想，隨後 EIC 倫敦母公司捎信到公司旗下的蘇拉特（Surat）駐點站，反應英國當地的消費者喜歡白底色的布面，不喜歡紅底色的（原文為 *sad red*，可能指暗沉的紅

色），因此希望多提供一些白地的產品；而針對構圖，則希望樹的枝幹和花朵不僅是彩色的，最好能呈置中的布局。¹¹

學界普遍認為，從前述的書信內容，無法直接判斷當年拍賣中繪染布的原產地，而現存最早、外銷歐洲的花樹紋繪染布，為十七世紀末的產品，使我們幾乎無從得知十七世紀中葉作品的實際樣貌；但這則文獻，卻一定程度地符合現存文物的實況，如英國偏好白地花樹紋帕綾布，荷蘭與法國則可以接受紅底色的產品（圖 9），另一方面，這些作品往往同時符合圖像中軸構圖且對稱安排的設計，說明品味及設計的延續性。經筆者比對，與院藏〈生命之樹〉整體形制最相近的作品，生產於默蘇利珀德姆或其腹地，據推測是英國為準備一八五五年的巴黎世界博覽會所作的一批繪染布中的一件（圖 10），今典藏於英國維多利亞與阿伯特博物館（Victoria and Albert Museum，以下簡稱 V&A 藏品）。¹² 從上述幾點來看，可初步判斷〈生命之樹〉的設計佈排符合歐洲市場需求，尤其可能為英國市場，而其白地與中軸對稱構圖形式或可視為部分英國品味的影響。

二、畫面中心的圖案設計

（一）花樹紋的基本組合

將焦點回到〈生命之樹〉的畫面中心（見圖 1），與十八世紀上半的作品相較（見圖 5），畫面中心底部雖然沒有池塘，但仍繪染了程式化的山石（或土丘），山石上以中軸對稱佈排，形成中央「主樹」與兩側成對的「陪樹」及「動物」組合，至少可追索至十八世紀初期即形成的構圖傳統，而「主樹」從瓶盆之中長出的安排，也可見於此時。從現存作品觀察，大致可以發現十八世紀早期的花樹紋圖像設計，普遍「主樹」描繪較大、「陪樹」較小，十八世紀中晚期的布局則



左圖 11 約 1775 ~ 1800 印度科羅曼多海岸（為歐洲市場設計）帕稜布 縱 311，橫 252.5 公分 英國維多利亞與阿伯特博物館藏 IS.46-1950 取自該館網站：<https://collections.vam.ac.uk/item/O121323/palampore-unknown/>，檢索日期：2022 年 8 月 25 日。© Victoria and Albert Museum, London.



右圖 12 18 世紀晚期或 19 世紀初 印度科羅曼多海岸北部地區（為歐洲市場設計）帕稜布（帶有 VEIC、B 等數個戳記）縱 259.3，橫 206 公分 英國維多利亞與阿伯特博物館藏 IS.341-1898 取自該館網站：<https://collections.vam.ac.uk/item/O481863/palampore/>，檢索日期：2022 年 9 月 20 日。© Victoria and Albert Museum, London.

有不同的變化，有「主樹」高於「陪樹」的主流構圖，也有「主樹」與「陪樹」等高、「主樹」小於「陪樹」等構圖設計並存。¹³

〈生命之樹〉即是陪樹高於主樹的類型，另一方面，主樹並非我們最常見到的「一棵長著奇異花葉的巨木」，而是一叢竹子，長滿花的巨木出現在兩側陪樹的位置。以竹子作為主樹的現象，需回顧花樹紋的發展脈絡，一七二五至五〇年間，繪染布上花樹紋主樹有明顯枝幹變細、奇異花葉變小、樹枝顯得更加柔軟的趨向。大約於一七五一至一七七五年間，不同樣貌的中國風再次席捲英、法兩地的裝飾文化，讓花樹紋圖像增添另一種全新面貌（圖 11），除了花卉描繪變更小、花卉種類改變、整體色彩變化減低外，竹子也是這波中國風中極為重要的裝飾元素。¹⁴ 繪染布上竹子的特徵多半為叢生、

細長的莖部有明顯的竹節，竹節兩側以長短不一的線條暗示陰影或生長痕，而一簇簇尖頭的竹葉，往往以不寫實的方式生長。觀察現存文物，可發現竹子更頻繁地出現在花樹紋中主樹的位置，似乎多在十八世紀晚期。（圖 12、13）〈生命之樹〉以竹子作為主樹，即延續這個配置脈絡。當時，不論是中國廣州為歐洲市場製作的刺繡與壁紙，還是印度古吉拉特的繡品，都分享了共通的圖式。

（二）針對主樹加上開光設計

針對主樹加上開光設計，是〈生命之樹〉不同於多數十八世紀作品的幾個特點之一，現存的花樹紋帕稜布中，幾乎沒有見過將「開光」應用於主樹的作法。但將花樹包覆於葉形開光內的設計，則廣見於伊斯蘭世界，如土耳其伊斯坦堡蘇丹塞利姆二世（Sultan Selim II, 1524-1574）墓室



圖 13 約 1770 印度科羅曼多海岸（為歐洲市場設計）帕稜布（帶有 VEIC 戳記）縱 327，橫 240 公分 織物印花博物館（Musée de l'Impression sur Etoffes à Mulhouse）藏 986.50.3 取自 Jacqué, Jacqueline. et al. *Féerie indienne: Des rivages de l'Inde au royaume de France*. Paris: Somogy éditions d'art, 2008, 128.

門前的伊茲尼克（Iznik）牆磚（圖 14）或波斯地毯的裝飾。若將目光移向其他繪染布的外銷市場，則會發現十八世紀末至十九世紀，同樣生產於科羅曼多海岸、銷往波斯市場的繪染布掛飾，以柏樹形或葉形開光作為主樹的裝飾設計正在流行。（圖 15）此時，波斯商人正掌控著默蘇利珀德姆附近的繪印染作坊，大量製作外銷西亞的繪印染棉布。¹⁵ 據此推論〈生命之樹〉上的開光設計，可能因此受其影響。

（三）主樹與陪樹的生長姿態

另一個值得注意的是〈生命之樹〉上主樹與陪樹的姿態，無論是蜿蜒交纏的竹枝還是花樹的枝幹，都非自然界植物生長的樣態，尤其在東方，竹子係以筆直的莖節為特色。筆者比對花樹紋的發展，除了前述提到主樹樹形有枝幹交錯、形成一個孔隙、樹幹上留有斷枝的經



左圖 14 土耳其伊斯坦堡蘇丹塞利姆二世（Sultan Selim II, 1524-1574）墓室門前的伊茲尼克（Iznik）牆磚。 R Prazeres 攝 取自《維基百科》：https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Tomb_of_Selim_II_DSCF2886.jpg（CC BY-SA 4.0），檢索時間：2022 年 9 月 20 日。



右圖 15 9 世紀 印度科羅曼多海岸（為波斯市場設計）繪染布掛飾 縱 201.9，橫 129.5 公分 大都會博物館（Metropolitan Museum of Art）藏 08.108.3 取自該館網站：<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/445245>（Public domain），檢索日期：2022 年 8 月 25 日。



左圖 16 18 世紀初 可能為印度馬德拉斯 繪染布掛飾（五件中的兩件） 維也納應用藝術博物館（Museum für angewandte Kunst）藏 T9109
 取自 Irwin, John and Katharine B. Brett. *Origins of chintz: with a catalogue of Indo-European cotton-paintings in the Victoria and Albert Museum, London, and the Royal Ontario Museum, Toronto*, 69, fig.29.



右圖 17 17 世紀 江戶時代 五彩持傘人物文罐 東京國立博物館藏 G-5110 取自《国立文化財機構所藏品統合検索システム》：https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/G-5110?locale=ja (CC-BY-4.0)，檢索日期：2023 年 3 月 25 日。

典設計形式外，十八世紀早期還有一種以連續 S 形蜿蜒交纏而上的主樹類型，最初多半設計於較窄幅的繪染掛飾上，其所描繪的主樹樹枝與前者相似，或可視為前者的變體，特徵為主幹較粗，旁枝細，樹幹上留有斷枝，惟兩者前後交錯生長時會形成三個或以上的孔隙，最後枝幹會於樹頂岔向兩側生長。（圖 16）

這種對於樹枝交錯設計細節的堅持，除了源於波斯或印度的細密畫外，筆者推測或許亦與西方裝飾藝術中對於東方風的既定品味有關。這類中國風格的元素應用，從十七世紀的東亞

外銷瓷或十八世紀英國倫敦切爾西（Chelsea）瓷廠燒製的中國風紋樣器皿中，不難找到花樹（可能為梅樹）被描繪為枝幹交錯形成孔隙的造型，如東京國立博物館藏的江戶時代五彩瓷罐上的紋樣（圖 17），而罐上連同梅枝交錯孔隙中穿出的竹枝圖樣，皆可視為演繹中國風的重要成分。

繪染布上的這種蜿蜒交纏的植物設計，延續至十八世紀中晚期，與十八世紀初不同（見圖 7），花樹的莖幹多不再強調具有張力與動態感的生長方式，整體相對垂直或對稱，但

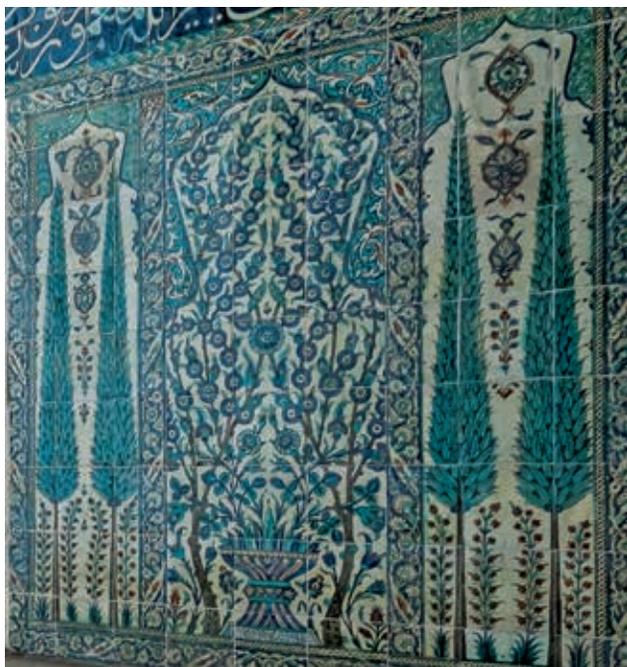
莖幹交纏的樹形仍是重點（見圖 13、18），這讓〈生命之樹〉上主樹與陪樹交纏的姿態有跡可循，只是主幹與旁枝的粗細相差不大，與高度裝飾性的形態，讓人幾乎難以識別出它們早期的樣貌。

（四）主樹與陪樹上的其他裝飾元素：花結

〈生命之樹〉上花樹紋中的裝飾元素，以停棲於樹下的成對孔雀紋最為亮眼，呈現了印度產地的裝飾紋樣特色，而穿梭於林葉間左右對稱布局的鳥兒與動物，則是點亮整個畫面的重要配角。其中，竹子與花樹的枝幹交錯處，以一朶花卉作為裝飾的設計（以下簡稱花結），雖不特別突出，卻讓人再次想到伊斯蘭世界的工藝，如土耳其錫釉陶上的紋樣或伊斯坦堡砲門宮（Topkapı Sarayı）的壁磚（圖 19），而這類手法

幾乎未見於十八世紀的帕梭布上。砲門宮是十五世紀下半至十九世紀中葉，鄂圖曼帝國蘇丹的官邸與居所，通往後宮入口前的浴泉殿（Şadırvanlı Sofa）及後宮的內部空間，壁面裝飾的牆磚，是由十七世紀下半的屈塔希亞（Kütahya）與伊茲尼克（Iznik）兩地生產。

綜觀壁面的植物姿態、構圖與紋樣組合，其與〈生命之樹〉圖像有著諸多共通的裝飾語彙，包含花器上如扇形的草葉生長、其上開光內對稱生長的植物、莖葉交織處多以花結為飾等。十七世紀後半，隨著帝國興建工程需求減少，兩地生產的釉陶都有轉銷國際市場的紀錄，其上鄂圖曼式的花卉設計概念也因此傳播得更遠。¹⁶或許〈生命之樹〉曾間接參與到這場紋飾交流的盛會。



左圖 18 18 世紀下半 印度科羅曼多海岸（為歐洲市場設計）帕梭布 縱 305，橫 245 公分 法國東印度公司博物館（Musée de la Compagnie des Indes, Lorient）藏 2005.1.1 取自 Jacqué, Jacqueline. et al. *Féerie indienne: Des rivages de l'Inde au royaume de France*, 122. 訂年另引用 Nicolas, Brigitte. *Au Bonheur des Indes Orientales, Musée De La Compagnie Des Indes*. Quimper: Palantines, 2014, 63.

右圖 19 土耳其伊斯坦堡砲門宮（Topkapı Palace）的後宮與太監院門前通廊牆磚。A. Savin 攝 取自《維基百科》：https://en.wikipedia.org/wiki/Topkap%C4%B1_Palace#/media/File:Istanbul_asv2020-02_img15_Topkap%C4%B1_Palace.jpg（Free Art License 1.3），檢索時間：2022 年 8 月 25 日。



a. 約 19 世紀 椅套 局部 英國維多利亞與阿伯特博物館藏 IS.205-1959 取自該館網站：<https://reurl.cc/dm0qvM>，檢索日期：2022 年 8 月 25 日。© Victoria and Albert Museum, London.



b. 18 世紀晚期至 19 世紀早期 印度科羅曼多海岸（為歐洲市場設計）生命之樹紋繪染掛飾 局部



c. 約 1855 印度科羅曼多海岸 帕綾布 局部 英國維多利亞與阿伯特博物館藏 IS.5473 取自該館網站：<https://reurl.cc/Ry49Eg>，檢索日期：2022 年 8 月 25 日。© Victoria and Albert Museum, London.

圖 20 印度科羅曼多海岸生產之繪染布上的花綵蝴蝶結裝飾比較



a. 18 世紀下半 印度科羅曼多海岸（為歐洲市場設計）帕綾布 局部 法國東印度公司博物館藏 2007.8.2 取自 Jacqué, Jacqueline. et al. *Féerie indienne: Des rivages de l'Inde au royaume de France*, 134.



b. 18 世紀晚期至 19 世紀早期 印度科羅曼多海岸（為歐洲市場設計）生命之樹紋繪染掛飾 局部



c. 19 世紀 科羅曼多海岸 白地草花竹鳥獸紋更紗 局部 日本私人藏 取自小笠原小枝、吉岡幸雄，《更紗・別冊太陽》，東京：平凡社，2005，頁 192。

圖 21 錦地的設計方式

三、四邊裝飾帶的花綵與錦地

最後，將視角移至〈生命之樹〉四周的寬邊裝飾帶，其上的連續花綵設計（見圖 1），是一種廣泛應用於十八世紀歐洲室內的裝飾元素，例如床罩、窗簾或其他桌椅家具的邊緣，幾位在法、英執業且深具影響力的設計師，時常將

花綵與連續弧形的裝飾性布幔（silk swag）融入居家裝潢設計。以連續花綵作裝飾邊框的作法，通用於此時不同的媒材之間，如一七四〇年左右，英國繪製的中國風壁紙邊飾，以繫有蝴蝶結的連續花綵作為裝飾性邊框，其參考對象即很可能為印度進口的繪染布，或是中國進口的

壁紙與刺繡，說明了這些品項，作為室內裝飾的一環，分享相似的構圖與布局。據研究，印度帕梭布上的花綵裝飾帶，大約在十八世紀中葉之後變得極為流行，至十八世紀後期，花綵裝飾的表現愈趨程式化，並與蝴蝶結一起出現。¹⁷

〈生命之樹〉上繫綁花綵的蝴蝶結，相對十八世紀晚期的帕梭布，包含緞帶的寬度、表面質理的描繪、與繫綁花綵的方式皆略為不同。蝴蝶結緞帶上的幾道深色短線段，推估原是為描繪陰影，在此轉為裝飾性的條紋。從現存文物觀察，以兩個三角形組成蝴蝶結，並以明顯的深色短線段裝飾緞帶表面的作法，較流行於十九世紀左右的作品。（圖 20）

另一方面，以紅色細線描繪密集的珊瑚紋錦地襯托花綵，這樣的設計輕易地區隔出帕梭布的中心與邊框，這種做法延續自十八世紀上半。然而這類珊瑚狀或海草狀的錦地紋飾，在十八世紀上半，更常以防染留白形成紋飾，而非染色的線條，並且多應用於魚鱗狀土丘或花樹的樹幹。（見圖 5 局部）從現存文物觀察，大面積的細線錦地，可能廣泛流行於十八世紀下半，錦地細線多半沿著主紋飾的輪廓外圍自然繞行，讓主紋飾保有留白襯底，而〈生命之樹〉上卻直接以線條畫出花綵弧形輪廓，藉以區隔錦地與紋飾，這種強化裝飾性效果的作法，多見於十九世紀。（圖 21）

在筆者目前所能蒐集到的資料中，上述 V&A 藏品及一件日本私人藏品的整體布局裝飾，與〈生命之樹〉最為近似（見圖 10、22），兩者皆製作於十九世紀的科羅曼多海岸，故推測〈生命之樹〉可能也是相近時期的作品。又，V&A 藏品若是為準備一八五五年的巴黎世界博覽會所作，其主旨是在展示當代的農業、工業和美術，從這個角度思考，其圖像的選擇，應

是參照十九世紀以來花樹紋的圖像與配置。相對院藏〈生命之樹〉，V&A 藏品的紋飾細節更為規矩且僵固，這或許暗示了院藏的產製年代可能不會晚於此。

結語

雖然帕梭布的買家來自世界，有著截然不同的文化、偏好與使用目的，但印度生產外銷繪染布的產地集中、工匠社群特定，或許在潛移默化之下，移用與融合各種流行裝飾元素成了越發自然的事，進而發展出一代又一代新奇的花樹紋圖像。綜上所論，依樹竹的姿態、開光、花結與裝飾帶等整體風格與布局，〈生命



圖 22 19 世紀 科羅曼多海岸 白地草花竹鳥獸紋更紗 縱 337，橫 263 公分 日本私人藏 取自小笠原小枝、吉岡幸雄，《更紗·別冊太陽》，頁 192。

之樹〉的產製年代，可能有機會調整為十八世紀晚期至十九世紀早期。而十八至十九世紀間，不同時期的「花樹紋」設計，雜揉了不同比例的歐亞文化元素的各種圖像，無疑是異文化折射、再折射或交叉影響下的產物，因此在不同文化背景的人看來，總是既親切又新奇。

對比早期印度花樹紋的圖像來源，院藏的帕稜布有著相似但不同的故事。其中白地與中軸構圖，或可追溯自英國消費者品味所帶來的深遠影響；而山石與樹的組合、主樹及陪樹的姿態，雖保有部分早期花樹圖像傳統——即參照轉化了中國藝術的波斯圖像，但經過一個世紀的圖像演變，自然地發展出新的風格。以竹子作為花樹紋的主樹，推測是十八世紀下半之

後，新一波中國風帶動竹子成為更主流的裝飾元素所致；至於樹形開光設計，則推估受到了十八世紀末至十九世紀，相近產地外銷波斯的繪染布圖像設計所影響；而花結裝飾可能同樣是源自伊斯蘭世界的審美趣味。外框花綵裝飾帶，則承襲自十八世紀以來英、法流行的室內裝飾元素。這場紋飾交流的盛宴，遠比想像中的複雜，也如同漢學家卜正民（Timothy James Brook）對文化交流的精闢比喻：「因陀羅網上的每樣東西，都暗暗表示了網上的其他所有東西」。¹⁸

本文承蒙審查人提出許多寶貴意見，獲益良多，並在資料蒐集過程中得到學友楊芳綺及林容伊助理研究員的協助，使本文更臻完善，在此一併致謝。

作者任職於本院南院處

註釋：

1. 黃韻如，〈亞洲織品展概述〉，《故宮文物月刊》，463期（2021.10），頁100-113。
2. 波斯為伊朗的舊名；繪染棉布的傳統產地包含印度西部的古吉拉特（Gujarat）、中部的坎德什（Khandesh）與東南部的戈爾康達（Golconda）蘇丹國領地內。而印度中部的錫龍傑（Sironj）及坎德什境內的布爾漢普爾（Burhanpur）也生產品質良好的繪染布，但一般認為最好的繪染布製做於科羅曼多海岸的北部地區。相關研究見 John Irwin and Katharine B. Brett, “The pattern of trade,” “The flowering tree,” in *Origins of chintz: with a catalogue of Indo-European cotton-paintings in the Victoria and Albert Museum, London, and the Royal Ontario Museum, Toronto* (London: Her Majesty's Stationary Office, 1970), 8-6, 17; John Guy, “Techniques and production centres,” in *Indian Textiles in the East: from Southeast Asia to Japan* (New York: Thames & Hudson, 2009), 27-33; Rosemary Crill, *Chintz: Indian Textiles for the West* (London: V&A Publications, 2008), 8-11. 值得一提的是，上述出版於1970年、由約翰·歐文（John Irwin）和凱薩琳·布萊特（Katharine B. Brett）編著的《繪染棉布的起源：倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館和多倫多皇家安大略博物館的目錄》，不僅為繪染布的研究奠定了各方面的基礎，更具有深遠貢獻，同時也是認識外銷西方市場的印度繪染棉布的重要讀物。
3. Irwin and Brett, “Technique and conditions of manufacture,” in *Origins of chintz*, 8.
4. Rosemary Crill, “A revolution in the bedroom: chintz interiors in the west,” in *Cloth that Changed the World: The Art and Fashion of Indian Chintz*, ed. Sarah Fee (New Haven and London: Yale University, 2020), 107-135.
5. 本段提及之印度繪染棉布在歷史檔案上的名稱，可參見 Melinda Watt, “Whims and Fancies: Europeans respond to textiles from the east,” in *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*, ed. Amelia Peck (New York: Metropolitan Museum of Art, 2013), 86；帕稜布（palampore）一詞，源於印地語和波斯語「palang-posh」，本意是床單或床罩，就1684年EIC的記錄，亦用於覆蓋櫥櫃及桌

- 子，見 John Guy, “catalogue 37,” in *Interwoven Globe*, 187；關於 EIC 文獻及英法禁令，見 Melinda Watt, “Whims and Fancies,” 87-88; Rosemary Crill, in *Chintz: Indian Textiles for the West*, 25-26；此外，印度繪染布在歐洲掀起的流行，見 Melinda Watt, “Whims and Fancies,” in *Chintz: Indian Textiles for the West*, 91-95，中文之相關介紹可參見楊芳綺，〈亞洲製造——印度繪染棉布在歐洲引領的時尚〉，《故宮文物月刊》，440 期（2019.11），頁 70-79。
6. 如藝術家貢布里希（Sir Ernst Hans Josef Gombrich, 1909-2001）曾在《秩序感》（*The Sense of Order*）〈象徵的潛力〉一節中談到，人們有從某些傳統圖案裡尋找永久意義的傾向，這種傾向對裝飾史的研究向來頗有影響。但貢布里希認為，生命之樹的圖像配置傳統也可能是自然產生的，如把某些紋飾元素置於畫面中央（如樹），能夠增強視覺效果，而描繪動物的側面形象比畫正面更加容易，因此生命樹中的動物圖案多半是採側面視角，又為了整體畫面的平衡，動物自然地成對出現。這是一種圖像或紋飾內在的「秩序感」，相同的圖像即便在內容或形式上已有所變化，也能在不同的時代與文化中被持續應用。詳見 Ernst Hans Gombrich, “Psychology and History,” in *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (New York: Cornell University Press, 1984), 243-247.
 7. 歐文（John Irwin）和布萊特（Katharine B. Brett）在 1970 年的文章以「花樹」（flowering tree）為章節標題，以討論這一藝術主題，參見 Irwin and Brett, “The flowering tree,” in *Origins of chintz*, 16-22；以研究印度織品見長的 V&A 研究員 Rosemary Crill 也幾乎不使用「生命之樹」來稱呼這類圖像；Fotheringham 則認為花樹紋被「錯誤地」稱為生命之樹紋，見 Avalon Fotheringham, *The Indian Textile Sourcebook* (London: Thames & Hudson, V&A, 2019), 47, 391。然而，在大都會博物館出版、耶魯大學發行的的重要研究著作 *Interwoven Globe* 一書中，從行文、詞彙表到附錄索引，除「花樹主題」紋飾（flowering tree, multiflowering tree）外，亦可見「生命之樹設計」紋飾（Tree of Life design）之詞條，可見學界兼採「生命之樹」之名來討論這一紋飾主題，參見 Amelia Peck et al. *Interwoven Globe*, 2013.
 8. 本段所提印度繪染布之花樹紋風格來源，詳見 Irwin and Brett, “The flowering tree,” in *Origins of chintz*, 17-22.
 9. 定年參見：張湘文等，〈生命之樹：亞洲織品〉，《探索亞洲——故宮南院首部曲特展》（臺北：國立故宮博物院，2008），頁 57；關碧芬，〈錦繡繽紛——院藏亞洲織品展〉（臺北：國立故宮博物院，2015），頁 21。
 10. 英國的維多利亞與阿伯特博物館、加拿大的皇家安大略博物館（Royal Ontario Museum）及荷蘭的國家博物館（Rijksmuseum）是今日典藏印度銷往歐洲的繪染布的重要機構。其他還有，法國的織物印花博物館（Musée de l'Impression sur Etoffes à Mulhouse）、東印度公司博物館（Musée de la Compagnie des Indes, Lorient），皆是本文主要參考比對的對象。
 11. India office records, *Factory Records: Miscellaneous*, 12, f99,1643. 轉引自 Irwin and Brett, “The pattern of trade,” 3-4. 歐文原載該信件日期為 1643.11.27，經楊芳綺查原檔案信件日期為 1643.11.17，見楊芳綺，〈亞洲製造——印度繪染棉布在歐洲引領的時尚〉，頁 79。
 12. 該文物原典藏於倫敦的印度博物館，該館於 1897 年關閉後，移轉至南肯辛頓博物館（South Kensington Museum），今為 V&A 之典藏，典藏號為 IS.5473，包含此作在內，相同脈絡生產的還有另三件風格各異的繪染布（IS.5423、IS.5466、IS.5475），其中兩件代表英國參展世博。研究者認為此時期的花樹本身已全然的僵化且沒有想像力，詳見 Irwin and Brett, “Catalogue part2: Furnishing fabric,” in *Origins of chintz*, pl.53-56, 88-90.
 13. 實際上，花樹紋的圖像構圖多元，另有上下主樹鏡像對稱、並排雙主樹等構圖方式。
 14. Irwin and Brett, “The flowering tree,” in *Origins of chintz*, 20-21；pl.40-42, 46. 而該研究著重於風格演變趨勢，對十八世紀晚期至十九世紀之花樹紋的風格著墨較少。
 15. Irwin and Brett, “Early Coromandel group: 1600 to 1650,” in *Origins of chintz*, 15.
 16. John Carswell, *Iznik Pottery* (London: British Museum, 1998), 106-107.
 17. 花綵作為十八世紀歐洲室內的裝飾元素，可見於當時幾位重要的設計師作品與草稿，如在巴黎執業的奧地利設計師貝蘭（Jean Berain the Elder, 1640-1711），或在英國及荷蘭執業的法籍設計師馬羅特（Daniel Marot the Elder, 1661-1752），貝蘭的作品還曾作為印度繪染布的稿本。K B. Brett, “A French source of Indian chintz design,” *Journal of Indian Textile History* 2(1956): 43-52. 轉引自 Irwin and Brett, *Origins of chintz*, 94-95. 討論另見 Rosemary Crill, *Chintz: Indian Textiles for the West*, 24；英國繪製的中國風壁紙邊飾實例，見 Emile De Bruijn, “The British taste for things chinese, 1600-1740,” in *Chinese Wallpaper in Britain and Ireland* (London: Philip Wilson Publishers, 2018), 30-31；印度帕梭布上的花綵裝飾帶之流行，討論見 Rosemary Crill, *Chintz: Indian Textiles for the West*, 24；針對院藏〈生命之樹〉的裝飾帶花環紋樣與他館典藏之比對，研究者關碧芬曾參照一件 V&A 典藏的十八世紀作品，登錄號 IS.48-1926，試著說明它可能為十八世紀的作品。關碧芬，〈豐盛美好的生活美學——印度生命之樹紋繪染掛飾〉，《故宮文物月刊》，395 期（2016.2），頁 123。該作為 1926 年瑪莉女王（1867-1953）的捐贈，經查 V&A 官網登載為十八世紀，其引用出處為 Irwin and Brett, *Origins of chintz*, 1970, 88, pl. 52，出版物訂年為十九世紀，比對年份相近之文物，此件產製年代確實可能較接近十九世紀，網站疑為誤植。
 18. 卜正民，〈從台夫特看世界〉，《維梅爾的帽子：從一幅畫看十七世紀全球貿易》（臺北：遠流，2009），頁 10。