

「四海名物」新入藏亞洲文物 選介—— 南亞、中西亞與喜瑪拉雅文化

■ 鍾子寅

國立故宮博物院設立南部院區，民國 92 年（2003）確定落腳嘉義縣太保市；歷經多年籌建，於民國 104 年（2015）底開館營運。「四海名物」特展精選故宮自民國 92 年啓動南院籌建以來的新入藏文物，範圍涵蓋亞洲廣泛各區域，其中近三十件為入藏後首次展出。依藏品的特性，展覽大致上依區域分為十二個主題（圖 1），並以歷史上的旅行為串場，包括宗教的傳播、使節的往返、商貿，甚至逃難與部族遷徙等，試圖為觀眾提供這些文物所以產生的背景脈絡。

本文為該展文物選介的第二篇，¹介紹起源於南亞印度的印度教豐富多姿的神祇造像、印度工藝在外銷市場的大放異彩、起源於西亞阿拉伯的伊斯蘭教之藝術特色、伊斯蘭信仰圈多彩的織品文物、以及喜瑪拉雅文化圈的佛教藝術。



賴芷儀攝於展廳

虔敬的愛：印度教藝術

印度教源於婆羅門教，是在古印度圍繞著《吠陀》(Vedic) 經典逐漸發展起來的宗教。印度教徒認為「梵」(Brahman, 絕對的實在) 衍生出宇宙萬物，並以梵天 (Brahma)、毗濕奴 (Vishnu)、濕婆 (Shiva) 為三大主神，祂們分別是宇宙運行三階段——創造、運行、消解——的尊格化。在神祇崇拜中，梵天並不太受到重視，而以毗濕奴、濕婆、以及從濕婆發展出來的性力 (shakta) 崇拜為三大教派，後者以女尊崇拜為特色。印度教徒相信「業力」(karma) 因果，藉由正確的行為與修行才能脫離業力束縛而得到靈魂的自由。而對自己信仰的神的虔敬之愛 (bhakti)，被認為是獲得靈魂自由重要方法，所有遵循《吠陀》經典而來的獻祭、祈求等儀式，皆需根基於此。

印度教在南亞次大陸廣泛流傳，北界達喜瑪拉雅山麓的喀什米爾與尼泊爾。此外，藉由與印度次大陸間的季風航運商貿，東南亞最遲在西元三世紀傳入印度文明，雖也傳入佛教密宗 (密教) 等教派，但仍以印度教信仰最為興盛。在上座部佛教於東南亞大陸部宏傳以前，此地也就成為除了印度本土之外印度教信仰最盛的地區。在以印度教濕婆神為主要信仰的占婆 (位於今越南中南部，大約活躍於七至十五世紀) 王室的石碑中，我們常可看到印度婆羅門 (祭師)、班智達 (學者) 們活動的身影。

本單元選展印度本土、東南亞大陸部、與喜瑪拉雅山麓尼泊爾的印度教文物。〈林迦罩〉(圖 2) 是占婆王室在濕婆祭典中用來套在石製林迦 (linga) 上的聖物。林迦是濕婆的一種形象，其源自原始生殖崇拜，形似



圖 1 | 展覽十二主題 南院處提供

柱狀男性生殖器，因相對抽象簡潔而被認為象徵著宇宙運行最純粹的本質，因此是濕婆最神聖的形象。占婆林迦罩由濕婆頭像與罩體組合而成，由於被視為是國王獻給濕婆最珍貴的布施，多是由金、琥珀金（天然金銀合金）等貴金屬薄片錘打而成，國王也常以石碑銘記其布施林迦罩的重量與緣由。此類物件目前已知總數不到二十件，多數僅存頭像，或罩體殘破。院藏此件罩體完整，更顯珍貴。〈象頭神〉（圖3）為典型高棉王朝百揚時期（Bayon period, 1181-1218）造像。祂是濕婆與帕爾瓦提（Parvati）的兒子，被認為



圖2 | 越南 占婆王朝 10世紀 林迦罩 國立故宮博物院藏



圖3 | 柬埔寨 高棉王朝 12世紀末~13世紀初 象頭神 國立故宮博物院藏 作者攝於展廳



圖4 | 尼泊爾 17世紀下半葉~18世紀 因陀羅 彭楷棟先生捐贈 國立故宮博物院藏

是智慧之神並能除去各種障礙，是印度教最受歡迎的神之一，因傳承不同而有二臂、四臂、八臂、十六臂等不同形象，但都具有象頭與大肚的特徵。院藏此尊為二臂，頭戴著寶冠，盤腿而坐。左手拿著糕點，右手拿的棒狀物依據儀軌是祂斷掉的象牙（象頭的嘴旁也因此只有左側有象牙突出）。〈因陀羅〉（圖4）為一尊精美、量體巨大、圖像罕見而令人印象深刻的尼泊爾造像。祂是三大神體系尚未完備的《吠陀》時代就存在的神祇，此時期的神祇例如日神、火神、風神等，都

具有自然現象的色彩；在三大神體系建立之後多退居較次要的位置。因陀羅為雷電神，亦被視為「眾神之王」，其以額頭有橫向第三眼、頭戴王冕、以及手持金剛杵（金剛杵原意即為雷電）為特徵。在印度教進入三大神體系之後，因陀羅信仰在尼泊爾仍相對流行。院藏此尊從額頭橫向第三眼、以及頭戴華麗王冕可判定為因陀羅；但其結跏趺坐、腰桿挺直、雙臂平伸、手掌張開朝向觀者的姿勢卻相當罕見。根據研究，此與尼泊爾加德滿都谷地因陀羅節的慶典有關。在這個連



圖5 慶典中被置於高臺上的因陀羅像 20世紀攝於尼泊爾加德滿都舊王宮猴神門廣場 取自Slusser, Mary Shepherd. *Nepal Mandala: A Cultural Study of the Kathmandu Valley*. Princeton: Princeton Univ. Press: 1982, Vol. 2, PL. 443, 444.

續舉行八天的慶典中，除了著名的谷地守護神庫瑪麗（Kumari）化身的童貞女遊城外，另個盛事就是在舊王宮猴神門廣場（Hanuman Dhoka）將此種因陀羅像置於高臺上（圖5），眾人予以獻花膜拜。這個儀式乃源自尼泊爾當地的傳說：話說有一種奇特美麗的花朵只生長在尼泊爾加德滿都谷地，因陀羅想摘取此花以送給母親，遂在初秋的晨霧中潛入花園摘花，不料遭村人發現而被網綁於柱子上，直到祂的母親前來營救。村人在得知因陀羅的真實身分後改皈依於祂，因陀羅因此成為谷地居民祈降甘霖、農稼豐收的對象。院藏此尊因陀羅垂目含笑，瓔珞刻劃講究，雙臂伸展呈十字形的姿態相當具有震撼力。

來自東方的搶手貨：印度工藝

1885年冬天，一團印度人共四十二位，包括了舞者、樂師、雜耍人、雕刻師、織匠、刺繡者、編毯者、樂器製作者等，從印度抵達倫敦進行展演。這其實是倫敦百貨公司老闆亞瑟·利伯提（Arthur Liberty, 1843-1917）的點子，他打算在倫敦打造一個鮮活的印度村，希望創造話題與熱潮以助於其對印度商品的銷售。沒想到那年冬天出奇的冷，來自熱帶的印度人根本無法招架，而被迫以穿上歐式冬服的方式來繼續表演。混搭的扮相讓觀眾非常不滿，進而影響口碑，導致主辦方拖欠表演者薪水。這群三餐不繼的印度人群情不滿集結抗議，最後連孟買的報紙都報導了他們的不幸，並為他們籌款返鄉。

自十七世紀中葉以來，從印度、中國飄洋而來的織品、珠寶與工藝家俱等，都是歐洲上流社會追捧的東方珍寶。利伯提失敗的「印度村」計畫在今天看來頗為可笑，但讓我們窺見了長久以來歐洲對於亞洲商品與風土的熱衷。



圖6 | 印度北部Bareilly 19世紀中葉 髹漆描金箱 國立故宮博物院藏 賴芷儀攝於展廳

本單元選展的印度各式工藝品，其中一部分一開始就是為了外銷市場而製作；另一部分雖原本是為了本土市場，但因精工巧藝，後來也受到歐洲市場追捧，甚至影響了歐洲類似品類的製作美學。印度北部 Bareilly 所產的〈髹漆描金箱〉（圖6）即是印度迎合歐洲中國風熱潮而製作的外銷家具，箱上描繪了中國式的佛塔、亭臺樓閣、小橋、柳樹等。這些母題的選擇可能仿自廣東外銷家具上的紋樣，比例也與中國的作品有些許差異；但這個印度所製作的「中國」卻折射了當時歐洲所想像的東方。〈黃金琺瑯鑲多寶耳墜〉（圖7）則是屬於後者的例子：此耳飾設計主體為鑲滿寶石的盤狀耳飾，下方綴有一個傘型或鐘型吊墜（稱為 Jhumka 或 Jhumki）。這樣的耳飾設計在印度從南到北都廣受歡迎；自十九世紀開始受到歐洲上流社會競逐，時至今日我們在西方的時尚品牌都可看見這些東方元素對其創意的滋養。²



圖7 | 印度 19世紀 黃金琺瑯鑲多寶耳墜（正面及反面） 國立故宮博物院藏

無像的崇拜：伊斯蘭宗教藝術

在自然條件艱困的阿拉伯沙漠中，遊牧民族最初皆秉持著彼此照顧的精神；然隨著經商致富者成為綠州麥加（Mecca）的權貴，階級的產生使得互助精神逐漸淪喪。出生麥加的伊斯蘭教創始者先知穆罕默德（Muhammad，約 570-632）對此感到極度痛苦，在四十歲的某一晚獨自在住家附近的山洞靜思時，得到天使加百列（Gabriel）前來傳授真主安拉（Allāh）的啟示：所有人皆平等。穆罕默德開始宣傳他所得到的啟示，信徒與日俱增，但遭來麥加權貴的敵意。為了躲避迫害，穆罕默德祕密將麥加的信徒分批遷往北方 330 公里的雅斯理卜（Yathrib）。當麥加權貴發現後，穆罕默德於 622 年 7 月 16 日連夜出走，先藏身山洞三個晝夜，最後沿著紅河岸躲開追捕，於 9 月 24 日成功抵達雅斯理卜。穆罕默德在那裏成為伊斯蘭政教的領導人，建造了第一間清真寺，並將該地地名改為「麥地那」（Medina），意思是「真

主使者之城」。正是這次果決的遷徙，伊斯蘭教終於有了根據地，麥地那與麥加並為伊斯蘭教的兩大聖地，後世伊斯蘭教徒也以此年做為伊斯蘭教曆的紀元元年。

天使加百列帶來的啟示持續了二十三年，直到穆罕默德歸真，其內容最終被集結成《古蘭經》，乃由長短不一的一百一十四個章節組成，共六千餘節詩句，為伊斯蘭教最重要的經典。在穆罕默德之後的兩個世紀，伊斯蘭教迅速席捲了中近東、中亞、北非、印度；並在十三世紀初，同樣乘著季風商貿，又從印度傳到了東南亞的印尼與馬來半島，為世界上傳布最廣的宗教之一。

由於《古蘭經》明示真主安拉無形無像、永生不滅，為最高的主宰。除了真主安拉，伊斯蘭教徒不得崇拜其他偶像。也因此，在伊斯蘭文化圈中，人物與動物圖像並不受歡迎；而發展出以文字書法、藤蔓與幾何為元素的裝飾特色。院藏《古蘭經》手抄本是十六世紀中葉伊朗薩發維德王朝（Safavid

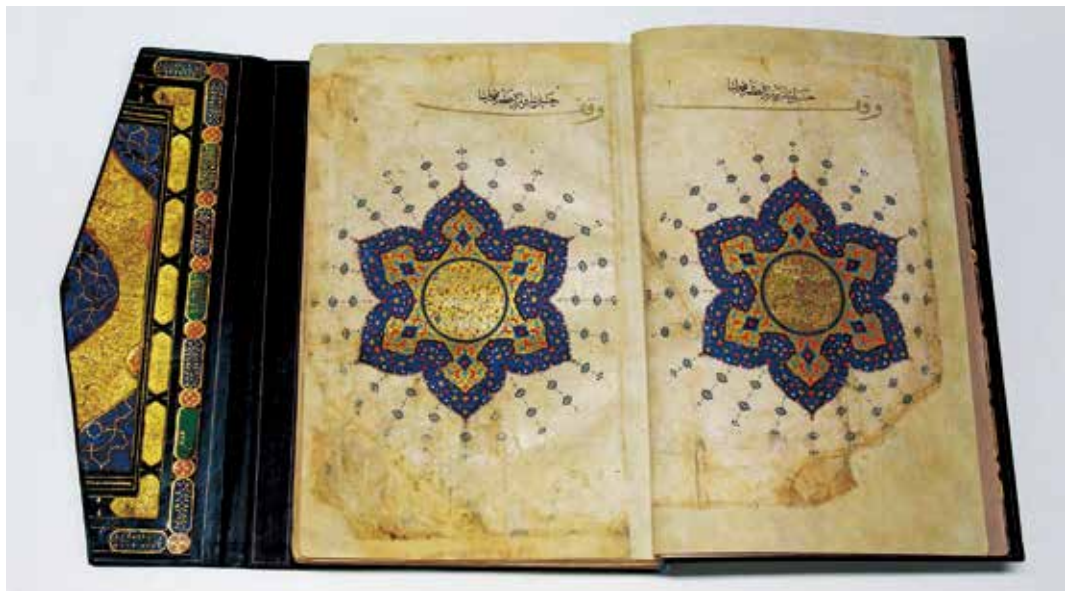


圖 8-1 | 伊朗 薩發維德王朝 約1560 《古蘭經》卷首對飾 國立故宮博物院藏

Empire, 1501-1736) 皇室送給土耳其鄂圖曼帝國 (Ottoman Empire, 1299-1922) 皇室的贈禮。書的封面以皮革製作，特殊翻摺的摺頁保留了十六世紀伊朗製作的特徵，並以黃金打印的格紋、飾邊裝飾。全書三百餘頁，呈現了諸多伊斯蘭書籍裝幀成熟期的特徵：首先，內文用黑墨以流暢的「納斯赫體」(Naskh) 抄寫，並以紅墨標示發音符號。相對於莊重、

稜角分明的「庫法體」(Kufic)，「納斯赫體」為一種較圓轉流暢、適合快速書寫的書體，相當於阿拉伯文的小楷。其次，在兩詩句間以金色圓球標示；每五句詩句則在版框外側標示較大的圓形彩飾。其三，每個章節題名用白色顏料以較豪放大器的「蘇魯斯體」(Thulth) (相當於大楷) 題寫於有多層飾邊的長方形框板內。(圖 8-3) 其四，經文之首



圖 8-2 | 伊朗 薩發維德王朝 約1560 《古蘭經》經文起始 國立故宮博物院藏

以雙頁對開、近滿幅的方式彩飾，這是伊斯蘭藝術家於十四世紀發展出來的《古蘭經》裝飾形式，有的有題寫經文詩句，有的則為全無文字的純裝飾。此件作品於中央杏形金底中，用白色顏料以「蘇魯斯體」題寫《古蘭經》開端章「奉至仁至慈的真主之名」等七節經文，這是伊斯蘭教徒最耳熟能詳的詩

句，每日五次的禮拜都要誦讀。杏形外以橄欖形藍底框住，最外一層飾帶以花形徽圈繞；這些飾帶都以藤蔓與紅、黃、綠、紫等飄帶裝飾。（圖 8-2）其五，在經文卷首之前，還有一對六瓣大花形對飾。這是十六世紀新增的裝飾形式。在中央金底圓圈內用白色顏料以「蘇魯斯體」書寫祈禱文。（圖 8-1）整



圖 8-3 | 伊朗 薩發維德王朝 約1560 《古蘭經》內文 國立故宮博物院藏



圖9 | 印尼 20世紀初 《清真言》織布 國立故宮博物院藏

體的裝幀以金、藍色為主。根據研究：金色乃如太陽光，象徵「教導」與「光明」；藍色則象徵如同天空與海洋般的「無窮」。不斷纏繞的藤蔓、類似紋飾的重複出現、以及上下、左右對稱的設計，也象徵著真主的永生不滅。此部整體相當華麗，可說是《古蘭經》抄本製作登峰之作。〈《清真言》織布〉（圖9）為印尼以當地蠟染技法所製作的伊斯蘭織品。全件採格狀設計，每一格以藍底白字斜向書寫重複的文字。這個設計再次體現了伊斯蘭以幾何、重複以象徵真主永生不滅的美學思想；而從其規律性的細部，可判斷屬蓋印的蠟染技法。由於文字已相當程度的圖案化，並不易辨識，但大致上為阿拉伯文的「萬物非主，唯有真主，穆罕默德是真主的使者」。這是出自伊斯蘭教徒表示歸信的《清真言》（*Shahadah*），每日都要誦讀。考量此《清真言》對伊斯蘭教徒的重要性，此印尼蠟染中《清真言》文字卻圖案化而不易識讀，體現出生產的印尼工匠並不具備阿拉伯文的語言能力。

無像的裝飾：中西亞織品

921年6月，伊斯蘭阿拔斯王朝（Abbasid

dynasty, 750-1258）中階官員法德蘭（Ibn Fadlan, 877-960）從首都巴格達出發，要前往今日俄羅斯境內的伏爾加河（Volga Bulgars）畔。那裏的部落領袖阿爾米許（Almish）請求在巴格達的哈里發（Caliph，原意為穆罕默德的「繼承者」，為伊斯蘭統治者的頭銜）派人前來教導他伊斯蘭律法。由於北方橫峙著宿敵，法德蘭花了近一年的時間繞遠路方才抵達。922年5月20日，法德蘭在阿爾米許的營帳中宣讀哈里發的信，並將華麗的衣袍、旗幟、馬鞍賞賜給阿爾米許；阿爾米許則在幾日後的週五於清真寺宣讀歸順哈里發的承諾。

在630至720年間，伊斯蘭大軍橫掃中近東、中亞綠州城市、以及北非的埃及。然而，哈里發與邊陲的關係其實很鬆散：邊陲部族透過與哈里發建立關係取得政治聲量，哈里發也需不斷尋求同盟以維繫影響力；而贈送華袍在幾個世紀以來就是阿拉伯、歐亞草原部族表達尊重、建立關係的重要儀式。哈里發與阿爾米許顯然熟悉這樣的共同語言。

本單元選展中西亞衣袍與靴子。受伊斯蘭教義影響，這些織品多以花草、幾何紋為裝飾元素。〈黃地紅花紋伊卡外袍〉



圖 10 | 烏茲別克 19世紀 黃地紅花紋伊卡外袍 國立故宮博物院藏

(圖 10) 即是典型。所謂的「伊卡」(ikat) 這個詞實際上源自爪哇語與馬來語，意思為「綁」，乃指出了此種染織技法的核心技術，也就是先將線在特定位置綁緊、染色(綁緊部分因不會接觸到染料而可保持原色)，然後再用這些線織成布料。從其所用染線又可分為三種：一種為經線綁染花紋的「經緝」(warp ikat)，一種為緯線綁染花紋的「緯緝」(weft ikat)，最後一種為經緯線皆綁染的「經緯緝」(double ikat)。除了東亞到東南亞地區，這種先染後織的技法在中亞、南亞次大陸都有流傳，且很可能是各自獨立發展。但不同於此技法在爪哇、馬來語以「綁」名之，在中西亞的阿拉伯語(asab)、烏茲別克語(abri)、維吾爾語(atlas)都源自「雲」之字義，主要是其織成品色彩斑斕、恰似彩雲之故。由於伊卡織物相當耗工且需要高度

技術，以此技法織成的織品自古就相當珍貴，破舊後的碎布還會被重新利用剪裁成掛飾、蓋布等。此件〈黃地紅花紋伊卡外袍〉表布之經緯線皆由輕柔的絲線織成，內裡襯印花棉布。用色絢麗多彩、以及圖案邊緣刻意製造出錯位的迷幻感為其最大特色。這樣的華袍讓我們想起它們在中西亞歷史上曾扮演的重要角色。

金剛乘：喜馬拉雅藝術

藏王赤松德贊(Khri srong lde btsan, 742-797)一開始迎請印度那爛陀寺的住持寂護(Śāntarakṣita, 725-788)前來西藏；然而，寂護雖然是熟悉經論的佛教大乘中觀派學者，對降妖伏魔並不擅長。在受到排擠不得不離開之前，寂護向藏王建議了去迎請以修持密法聞名的蓮花生大士。

775年，蓮花生在藏王使者迎請下前往西藏，一路顯現各種神通。在蓮花生一行快抵達時，藏王派大臣率五百騎士去迎接。在會面時眾人口渴卻找不到水，蓮花生將天杖往地上一刺，地上湧出泉水，震驚了前來迎接的騎士。當蓮花生與藏王會面時，他發現藏王傲慢不願頂禮，於是唱了一首道歌，舉手作勢，藏王衣袍便燃燒起來，所有君臣驚嚇地趕緊跪拜。

此後，藏王重新迎請回寂護，三人共同努力，779年建立西藏第一座寺廟桑耶寺，並培養僧團、組織譯經事業。正因為蓮花生的入藏及其努力，佛教在西藏開始有顯著的發展，並奠定了以金剛乘（密教）為主的發展方向，其強調上師口傳與本尊觀想。西藏所有教派都廣為崇敬蓮花生，藏人視之為「佛陀第二」，並暱稱其為「古汝仁波切」。「古汝」（Guru）為藏語「上師」之意，意思為藏族所有人的上師。

〈蓮花生與二明妃三尊像〉（圖11）就是描繪奠定藏傳佛教根基的蓮花生，其兩眼微瞪，面相威嚴，右手於胸前執金剛杵，左手於腹前托嘎巴拉碗（頭顱鉢），左肩倚著天杖（前述故事中蓮花生即以此掘地而湧出泉水），結跏趺坐於一株自蓮池中長出的盛開蓮花上；在其兩旁還伴著尼泊爾與藏族二明妃。作品為黃銅鑄造，在眼睛、嘎巴拉碗內之血液、蓮瓣、衣襟等處鑲嵌紅銅與鎂鋁合金，³營造色彩斑斕的裝飾效果。從材質與鑲嵌技法、蓮瓣特徵等，可推斷此尊為十五～十六世紀尼泊爾西部木斯塘（Mustang）、或西藏中部後藏地區的作品，此兩地歷史上為同一文化圈，以薩迦派最盛。相對於黃銅不鑲金的〈蓮花生與二明妃三尊像〉，〈金剛總持〉（圖12）為紅銅鑲金造像，蓮座與尊



圖11 尼泊爾西部木斯塘或西藏中部後藏地區 15~16世紀蓮花生與二明妃三尊像 國立故宮博物院藏



圖12 西藏中部 16世紀 金剛總持 國立故宮博物院藏



圖 13 | 不丹 19世紀 竹巴噶舉藏巴甲熱及其相關傳承 國立故宮博物院藏

像分鑄，肩花等細節以焊接接合。其為藏傳佛教新譯派共同承認的本初佛，也就是一切密法的本源，以鈴、杵為象徵物。造像身形修長，姿態優雅，鑲金飽滿，帽冠、項鍊等處點綴松石珊瑚，在典雅與華麗間取得平衡。因是教法之源、總攬一切，金剛總持造像常常要表現出一種高於一切、睥睨於世的姿態，這件造像就相當成功地捕捉到冥想且睥睨的神韻。〈竹巴噶舉藏巴甲熱及其相關傳承〉（圖13）的中央主尊藏巴甲熱·益西多杰（gTsong pa rgya ras Ye shes rdo rje, 1161-1211）為竹巴噶舉創立者。該教派為藏傳佛教噶舉派的支派，曾在藏地盛極一時；十七世紀傳到不丹，至今仍為不丹的國教。此幅為不丹畫師繪製

的竹巴噶舉傳承圖，主尊上方為噶舉派最尊崇的勝樂金剛及藏巴甲熱之前的噶舉眾祖師；下方正中就是將竹巴教法傳至不丹的夏仲仁波切·阿旺朗杰（Zhab drung Ngag dbang mnam rgyal, 1594-1651）。畫幅近三十位祖師，多有金汁題記，完整地敘述噶舉源頭、竹巴創立、到傳承到不丹的歷史，是一幅相當具有宗教性、歷史性的罕見精品。

本文「來自東方的搶手貨」與「無像的崇拜」二節的初稿由本院賴芷儀助理研究員、陳玉秀助理研究員協助撰寫，賴芷儀助理研究員另提供了「無像的裝飾」一節中關於伊卡的資訊，特此感謝。此外，本文亦受益於本院諸多前輩所留存之文物評鑑報告檔案。

作者任職於本院南院處

註釋

1. 第一篇見鍾子寅，〈「四海名物」新入藏亞洲文物選介——西方人眼中的亞洲及東亞、東南亞文化〉，《故宮文物月刊》，446期（2020.5），頁84-105。
2. 本單元所展文物之脈絡，詳見賴芷儀，〈來自東方的搶手貨——「四海名物」新入藏特展印度工藝選件介紹〉，《故宮文物月刊》，445期（2020.4），頁78-95。
3. 此類黃銅胎造像一般以銀、紅銅鑲嵌。此件鑲嵌處皮殼與一般嵌銀有異，經本院科技檢測室檢測，為鎂鋁合金。

參考資料

1. Guy, John. "Saiva Ritual: Lingakośa And Mukhakośa in Champa." In Trần Kỳ Phương, Võ Văn Thắng & Peter D. Sharrock eds., *Vibrancy in Stone: Masterpieces of the Đà Nẵng Museum of Cham Sculpture*. London & Bangkok: River Books, 2018.
2. Slusser, Mary Shepherd. *Nepal Mandala: A Cultural Study of the Kathmandu Valley*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1982.
3. 洛珠加措、俄東瓦拉譯，《蓮花生大師本傳》，西寧：青海人民出版社，1990。
4. 施勒柏格（Eckard Schleberger）著，范晶晶譯，《印度諸神的世界——印度教圖像學手冊》（*Die Indische Götterwelt: Ein Handbuch der hinduistischen Ikonographie*），上海：中西書局，2016。
5. 陳萬里編著，《伊斯蘭簡史》，上海：上海外語教育出版社，1991。
6. 葉淑慧，〈光彩耀目——談伊斯蘭《古蘭經》的彩飾工藝〉，《故宮文物月刊》，280期，2006年7月，頁78-89。
7. 葉淑慧，〈神諭天啟——談《古蘭經》阿拉伯文字書體的發展脈絡〉，《故宮文物月刊》，301期，2008年4月，頁46-57。
8. 葛婉章，〈印度教毗濕奴與因陀羅天神考——南亞文化圈宗教藝術之二〉，《故宮文物月刊》，259期，2004年10月，頁32-49。
9. 圖亞特·哥登（Stewart Gordon）著，馮奕達譯，《旅人眼中的亞洲千年史》（*When Asia Was the World*），臺北：八旗文化，2016。
10. 摩訶提瓦（T.M.P. Mahadevan）著，林煌洲譯，《印度教導論》（*Outlines of Hinduism*），臺北：東大，2002。
11. 鄭淑方，〈幾何秩序中神的話語——淺釋印尼蠟染伊斯蘭書法織品〉，《故宮文物月刊》，347期，2012年2月，頁98-105。
12. 闕碧芬主編，《錦繡繽紛——院藏亞洲織品展》，臺北：國立故宮博物院，2015。