

「四海名物」新入藏亞洲文物 選介——歐洲人眼中的亞洲及 東亞、東南亞文化

■ 鍾子寅

國立故宮博物院設立南部院區，民國九十二年（2003）確定落腳嘉義縣太保市；歷經多年籌建，於一〇四年（2015）底開館營運，不僅成為故宮與中南部觀眾連結的據點，也試圖以更寬廣的亞洲視野詮釋文物。

「四海名物」特展精選故宮自民國九十二年啓動南院籌建以來新入藏的文物，來源包含收購與受贈，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，包括政教領袖的會面、宗教的傳播、使節的往返、商貿、休閒旅遊，甚至逃難與部族遷徙。回顧歷史，往往是這些人或人群的流動，促成各區域文明間的碰撞與融合。因此，展覽一方面呈現故宮在「典藏」（博物館主要核心功能之一）方面的成果，另一方面也試圖呈現這些典藏文物背後的「人」與「事」。現將此十二個主題故事搭配精選展件介紹，分兩篇以饗讀者。



賴芷儀攝



圖1 | 展覽十二主題 南院處提供

尋找祭司王約翰：歐洲人眼中的亞洲

基督教方濟各修士德魯布魯丘（William de Rubruquis, 約 1215-1257）奉法國國王路易九世（1214-1270）之請，於 1253 年 5 月自君士坦丁堡（今土耳其伊斯坦堡）出發。在經過七個月的旅行之後，於 1253 年 12 月抵達蒙古大汗蒙哥（1209-1259）位於蒙古草原中的營地，並在隔年的 1 月 4 日受到蒙哥汗的第一次召見。

十三世紀的基督教歐洲已與伊斯蘭教世界徒勞地征戰了數世紀，瀰漫著關於「祭司王約翰」（Prester John）的傳說。依據此傳說，在遙遠的東方，將有位祭司王約翰，率領兵馬前來協助基督教徒擊敗伊斯蘭教徒，並收復聖城耶路撒冷。沉醉在這個傳說中的歐洲教皇與世俗君主，都熱切地在尋找到底誰是

這位祭司王約翰。而隨著成吉思汗（1162-1227）在十三世紀初的興起，以及其某個後裔皈依了基督教，蒙古大汗遂成了基督教歐洲想像中的祭司王約翰。德魯布魯丘就是帶著路易九世的「和平敕書」表達傳教的希求，同時肩負與蒙古結盟以對抗伊斯蘭世界的使命。

蒙哥汗回覆了路易九世關於蒙古人信仰的天神「長生天」的訓誡，字裡行間並耀揚著蒙古的軍威，反過來要求路易九世臣服蒙古，路易九世所期待的傳教與結盟的目的顯然都沒有實現。然而，正是尋找「祭司王約翰」的熱潮，開啟了基督教歐洲與遠東更直接的接觸，從而擺脫在中世紀時代對亞洲混雜著宗教傳說的想像（祭司王約翰的傳說正是這種想像的一部分）。而隨著大航海時代的來臨，

在接續印度之後，東南亞各群島、日本諸島、朝鮮半島，陸續被描繪出來；福爾摩沙（臺灣）也在此時出現在歐洲人的視野中。

本單元主要選展歐洲所出版的亞洲、韃靼、中國、臺灣的地圖與圖像。〈東印度地圖〉（圖2）出自1608年德國科隆出版的《地理檔案》（*Fasciculus Geographicus*），由Matthias Quad（1557-1613）於1600年製圖，原為黑白雕版印刷，之後被手工上色。地圖中的印度、中南半島、香料群島（*Insule Moluccae*）等相對正確，但臺灣與朝鮮半島都尚未出現，呂宋島、日本也很不準確。〈中華王國地圖〉（圖3）為1683荷蘭Utrecht所出版，但仿刻自法國製圖家Nicolas Sanson（1600-1667）在1652年巴黎出版的《亞

洲地理歷史新地圖集》（*L'Asie en plusieurs cartes nouvelles, et exactes & en divers traittés de Géographie, et d'Histoire*），同樣原為黑白雕版印刷，之後被手工上色。此幅朝鮮半島出現了（標為Corey），但被誤以為是個島嶼；臺灣島已被大致描繪出來，標為「I. de Pakan ou Formosa」（北港島或福爾摩沙），島上標有「Tayoa」（大員，今臺南安平）、「Wankan」（魷港，今嘉義布袋）、「Zelande」（熱蘭遮城，應在臺南安平，但被誤植到臺灣島最北）等地名；臺灣週邊還標了「I. des Pescheurs」（今澎湖）、「Tabaco Miguel」（今綠島）、「Tabaco Xima」（今蘭嶼）。〈韃靼地圖〉（圖4）出自1707年荷蘭Pieter van der Aa（1659-1733）出版的《近代世界旅遊



圖2 | Matthias Quad製圖 東印度地圖 1608年德國出版 飯塚一教授捐贈 國立故宮博物院藏



圖3 中華王國地圖 1683年荷蘭出版 飯塚一教授捐贈 國立故宮博物院藏



圖4 | 韃靼地圖 1717年荷蘭出版 飯塚一教授捐贈 國立故宮博物院藏

記程地圖集》(*Cartes des itinéraires et voyages modernes dans toutes les parties du monde*)。依其法文題記，就是在描繪德魯布魯丘 1253 年蒙古之旅所經過的地區（其所經路徑以細線標出）。地圖西起君士坦丁堡，因此包含了安那托利亞（土耳其）、黑海、以及地中海東半部，東至西伯利亞東岸與中國沿海。在地圖右下角的朝鮮半島，同樣被誤為島嶼。十七世紀後半葉，由於義大利來華耶穌會士衛匡國（Martino Martini, 1614-1661）在荷蘭出版《中國新圖志》(*Nouvus Atlas Sinensis*) 的影響，在歐洲所出版的中國地圖旁的朝鮮已被畫為半島；但韃靼地圖則要到十八世紀初中葉才修正此錯誤。我們從一系列歐洲所出版的地圖，例如臺灣與朝鮮半島的例子，

可以看到歐洲人對遠東地區逐漸認識的過程。

西來東漸：東亞古典佛教藝術

九世紀中葉，一位中印度摩伽陀國僧人贊陀崛多（Candragupta）來到位於雲南的南詔國（738-902）。依據明代文獻的記載：他在南詔「大闡瑜伽秘典，著述降伏、資益、愛敬、息災四術」，¹ 受到南詔國王豐祐（824-859 在位）的崇信，被封為國師。本院所藏的大理國張勝溫〈梵像卷〉（約創作於 1172-1176）中留有他的肖像（圖 5），被認為是將佛教弘揚到雲南本土的八大祖師之一。

本單元選展中國北朝、遼代與大理國造像及日本佛畫。佛教自印度經中亞傳入中國，歷經魏晉南北朝、隋唐，發展出自己的風貌，

從而影響到韓國、日本。在唐王朝覆滅並歷經短暫紛亂的五代十國（907-979）後，中原建立起宋王朝（960-1279），在北方與西北先後有契丹建立的遼（916-1125）、黨項建立的西夏（1038-1227）、女真建立的金（1115-1234）；位在中原、東南亞、青康藏高原之間交通結點的雲南，為相對中原王朝的邊陲，先是中唐以後白族所建立的南詔興起，之後則有同為白族的大理國（937-1254）與宋並峙。

〈觀音〉（圖6）為典型遼代木雕造像：頭戴由捲草紋組成的高聳帽冠，內飾阿彌陀

佛（此為判定觀音身分的重要依據）；頭部微微低垂，細眼半閉，眼瞼微鼓，小嘴露出淺淺微笑；身軀呈自在坐姿，左腿盤坐，右膝屈起，右手（手掌毀）搭於右膝上，左手撐地。從豐潤的面頰與壯實身軀，可看出唐代遺緒。

立像〈易長觀音〉（圖7-1）與〈阿嵯耶觀音〉（圖8-1）均為尺寸大、製作精良的大理國造像。此兩尊在圖像上相當特別，不見於雲南以外之其他地區，可說是雲南所特有。比對本院所收藏的大理國張勝溫〈梵像卷〉（圖7-2、8-2）可確定其分別為「易長觀音」



圖5 大理國 約1172-1176 張勝溫 梵像卷 局部 贊陀崛多像 國立故宮博物院藏



圖6 遼 11~12世紀 觀音 國立故宮博物院藏 作者攝於展廳



圖 7-1 大理國 10~11世紀 易長觀音 彭楷棟先生捐贈 國立故宮博物院藏



圖 7-2 大理國 約1172-1176 張勝溫 梵像卷 局部 易長觀音 國立故宮博物院藏



圖 8-1 大理國 12世紀 阿嵯耶觀音 彭楷棟先生捐贈 國立故宮博物院藏



圖 8-2 大理國 約1172-1176 張勝溫 梵像卷 局部 阿嵯耶觀音 國立故宮博物院藏

與「阿嵯耶觀音」，前者以頭戴五佛冠、手持淨瓶與楊柳枝（楊柳枝已佚失）、腹前飾佛涅槃像、雙腿間飾佛三尊像為特徵；後者則以僵直立姿、冠飾阿彌陀佛、右手作安慰印、左手作與願印為特徵。南詔晚期佛教在雲南日趨興盛，根據研究：隨著白族的民族意識的抬頭，當地興起觀音化現為梵僧（印度僧人）授記該國國王、「君權神授」的神話，除了有「梵僧觀世音」、「建國觀世音」外，也產生「阿嵯耶觀音」的信仰。所謂的「阿嵯耶觀音」即「真身觀世音」，也就是化現為各種不同樣貌的觀音的「真身」（本尊）的意思。另一方面，南詔皇族也有消滅災疾的「易長觀音」修法。這些信仰皆為繼之而起的大理國所繼承且更加興盛。「易長觀音」與「阿嵯耶觀音」乃呈現了佛教在雲南地方化發展的特殊面貌。

在眾多梵僧入雲南傳法的故事中，贊陀崛多無疑是最著名的一位。雖然有學者指出明代文獻對贊陀崛多的記載帶有渲染的色彩，並認為雲南佛教主要是受到漢地，而非印度的影響，從而懷疑雲南歷史上真有梵僧贊陀崛多「闍瑜伽秘典」的記載；然而，由於易長觀音頭冠上具有五方佛圖像，而五方佛正是中期密教瑜伽部體系最重要的特徵，易長觀音造像的遺存其實正應證了明代文獻所載贊陀崛多「闍瑜伽秘典」一說的可能。

西天梵相：漢地的藏傳佛教藝術

1253年夏天，蒙古王子忽必烈（1215-1294）奉其兄蒙古大汗蒙哥（1251-1259在位）之命率大軍抵甘肅南部的六盤山，準備南搗大理國（937-1254）。大約因大軍將借道川西藏區，忽必烈就近召請了待在涼州（今甘肅

武威）、剛接任藏傳佛教薩迦派教主之位的八思巴（1235-1280）。

八思巴生於後藏（今西藏日喀則地區）薩迦派昆氏家族。1244年8月，當時駐守河西走廊的蒙古闊端王子（1206-1251）寫信給遠在後藏的薩迦派教主薩迦班智達（1182-1251），語帶威嚇地希望他能前來涼州「指引道路取捨」。礙於蒙古軍威，年老的薩迦班智達帶著年幼的姪子八思巴兄弟踏上路程，1247年正月與闊端舉行了著名的涼州會談。會談中雖然西藏不得不歸附蒙古，卻讓西藏各教派保有其原來地位，闊端也信仰了藏傳佛教。

再次把握住機會，年僅十八歲、新任教主之位的八思巴在與忽必烈的會面中，博學地回答了忽必烈對於西藏歷史、宗教的提問，更先後替王妃察必（1225-1281）與忽必烈傳授喜金剛灌頂，成為他們的宗教上師。而隨著忽必烈登上大汗之位（1260，即元世祖），八思巴先後被封為國師、帝師，藏傳佛教在大都（今北京）、江南蘇、杭等地開始發展；藏傳佛教汲取自尼泊爾、所謂「西天梵相」的藝術風格也在這兩地生根。其或以漢地所熟悉的版畫、織繡等技法來表達藏傳佛教圖像，或在藏傳佛教圖像中混雜了漢地原有的元素。

磧砂藏《大威德陀羅尼經》（圖9-1）即典型元初的「西天梵相」。該大藏經最初為平江府（今江蘇蘇州）磧砂延聖院開雕於南宋紹定年間（1228-1233），後因火災與戰亂中斷近三十年，至元成宗大德元年（1297）在松江府（今上海）僧錄、西夏遺民管主巴主持下復雕，迄至治二年（1322）工畢。在卷首扉畫〈佛說法圖〉中，釋尊背光內所飾的金翅鳥、摩羯魚、以及多數聽法菩薩之頭冠、服飾等，均源自尼泊爾與西藏樣式；但



圖9-1 | 隋 闍那崛多譯 《大威德陀羅尼經》卷首 元江蘇《磧砂藏》版 國立故宮博物院藏



圖9-2 | 《大威德陀羅尼經》扉畫局部：a.金翅鳥；b.摩羯魚；c.尼泊爾式的聽法菩薩與比丘；d.漢裝的聽法菩薩；e.漢式官服的帝釋天。

老少二弟子（迦葉與阿難）、八部眾、一位著漢服的聽法菩薩、著官服的帝釋天、以及大量的卷雲等，則是漢地原有的元素。（圖 9-2）

明代永樂（1403-1424）以降的皇帝亦篤信藏傳佛教，「西天梵相」繼續在漢地流傳、發展。〈藍地八吉祥刺繡掛飾〉（圖 10）即為明初結合漢地織繡技法與藏傳佛教圖樣的典型作品。

華麗與拙趣並騁：東亞世俗用品

絨織是一種相當繁複的特殊織法。此技法以細金屬桿當作緯線先與織線一起織入形成一個個「絨圈」，再依據圖樣需要以刀片割斷部分浮跨在金屬桿上的經線使「絨圈」斷裂，最後取出所有金屬桿。由於被割斷的經線在織物表面豎立成極短的絨毛（稱為「起絨」），不僅手感柔軟，也因不同光線折射效果而展生不同光澤，顯得相當華麗。起絨織物在中世紀就廣受伊斯蘭與歐洲貴族喜愛，大約自十五世紀起，義大利即以生產高檔提花絨織聞名。位居東亞的中國是絲綢原鄉，也熟知各種織造技法，唯獨不知絨織。根據研究：中國可能是到了明中葉（十六世紀），沿海的漳州、泉州的織工，才透過與葡萄牙人的海上貿易學到此技。日本的貴族也對歐洲輸入的提花絨趨之若鶩，惟葡萄牙商將其視為商業機密，日本織工一直無法探究此秘技。直到 1639 年，因為瞥見一艘葡萄牙貨船進口絲綢中有一匹被忘了取出金屬桿的絨織物，日本織工才恍然大悟。清代〈纏枝蓮紋漳絨〉（圖 11）運用的就是這種原本屬於歐洲人密技的絨織技法：作為圖案主體的蓮紋保留著「絨圈」；圖案以外的「地」則將「絨圈」割斷產生「起絨」效果，在取出所有金屬桿後，保有「絨圈」的蓮紋逐漸恢復平坦，

而與「起絨」的「地」產生不同光澤紋理，從而創造出暗花的效果。

東亞漆器工藝也喜好繁複裝飾。本單元選展中國、日本琉球、與韓國的漆器文物各一。其中，〈龍紋衣箱〉（圖 12）為韓國朝鮮王朝（1392-1897）晚期貴族貯存衣物的漆箱，底部與內部素黑，外蓋以「雙龍搶珠」的圖樣裝飾：在蓋子正上方，雙龍眼珠圓睜，張開大嘴，呈現出憨喜可愛的樣貌；身子蜿蜒，展延至蓋子四側；雙龍四周的空白處填塞了團雲，另在蓋緣還有一圈以菱形構圖的突起飾帶。整體圖樣不強調前後層次，而呈現平面攤展的裝飾藝匠。仔細看，這些裝飾其實是用不同材質鑲嵌而成：雙龍所爭搶的深褐色寶珠是玳瑁；圓睜眼珠以及白色塗滿的團雲是韓國特有的鮑魚貝；龍身輪廓以及白細線團雲為金屬線；龍頭與龍身、以及菱形飾帶則是染成不同顏色的鯊魚皮。以貝殼鑲嵌漆器為朝鮮傳統工藝，至晚期則發展出這類以多種材質的鑲嵌美學，使圖樣呈現多種色澤。

相對於絨織與漆器的精巧設計，選展的高麗青瓷與日本茶器等則呈現截然不同的美學品味。信樂窯〈一重口水罐〉（圖 13）可說是一個重要典型。此罐造型極簡：筒形束口，設一流口，器身微向一方歪斜；由於胎土含鐵量高並摻雜硅石，高溫燒製後呈現紅、黃等色彩斑剝的效果；再者，全器未施釉，而以柴燒燒製形成自然落灰，整體呈現粗糙觸感。這種「極簡」、「粗糙」、看似不經意的歪斜的器身所呈現的「不完美」、以及因燒製過程有相當程度「隨機」的成份，都是崇尚一種「自然」、「低人為」的「拙趣」美學的體現。



圖 10 | 明 15世紀上半葉 藍地八吉祥刺繡掛飾 國立故宮博物院藏



圖 11 | 清 纏枝蓮紋漳絨 國立故宮博物院藏



圖 12 | 韓國 朝鮮王朝 19世紀 龍紋衣箱 田潤洙先生捐贈 國立故宮博物院藏



圖 13 | 日本 桃山時代 16世紀 信樂窯 一重口水罐（利休信樂） 國立故宮博物院藏 作者攝於展廳

盛世中的悠閒：日本江戶時期美學

1684 年秋，日本江戶時代（1603-1867）有「俳聖」稱號的松尾芭蕉（1644-1694）和門人徒步自江戶（今東京）出發，途經富士山、伊勢抵達京都，並在隔年夏天返回。松尾芭蕉沿途創作許多俳句作品，後集結為《曠野紀行》。作為尋找靈感的方式，松尾芭蕉一生還有多次長途徒步旅行。

為了統治需要，德川幕府自 1624 年開始修築以江戶為中心的五條幹道。松尾芭蕉 1684 年的旅行即是走其中的「東海道」，這是靠著太平洋一側、連結江戶與京都的沿海幹道。由於江戶時代數百年無大型戰事，經濟長足發展，到伊勢神宮參拜、或去古都（京都）或繁華首都（江戶）旅遊，成為當時日

人的願望，旅遊商機興起。1833 年左右，浮世繪大師歌川廣重（1797-1858）發表了由永保堂與壽鶴堂共同出版的《東海道五十三次》（永保堂版），這就是將東海道沿途的五十三個宿場（驛站）及其附近的風光，加上首尾（分別是江戶的「日本橋」與京都的「三條大橋」）共五十五幅描繪成套，結合了自然景觀、季節變化、風土人文。這樣的「風景繪」就如同後來的明信片般被當時人視為旅行紀念品而購買收藏。由於大受歡迎，歌川廣重後來陸續出版了「行書版」與「隸書版」等多達二十餘種版本。² 本院新入藏完整一套「隸書版」，在第 15 幅「吉原」（圖 14）中，前景為東海道中行走的旅人，背景則是東海道中最著名的景點之一的富士山；在第 41 幅「鳴海」（圖 15）中則描繪該宿場附近販售布匹等的「名物店」，人來人往好不熱鬧。

除了此套浮世繪外，展品還包括朝拜各名寺時集章用的和服、以及蒔繪漆器、屏風、盜器等。此時期不僅諸侯貴族，一般市民也有相當的餘裕，在這個太平世道裡體現生活的美學逸趣，賞花、吟遊、種植花草等成了大眾的生活日常，因而產生了許多美好器具的需求，多數風格絢麗，體現出江戶盛世的時代風尚。〈蒔繪藤花紋提架〉（圖 16）就是個極佳的作例，其為江戶時代人們外出郊遊宴飲所用，收納精巧，包括提架、酒盒、四層附蓋食盒、長形漆盒等，長形漆盒內還藏七件小盤。各組件的內側髹以朱漆，外側則在灑了金粉的背景上以金銀泥描繪纏繞架上的藤花圖案，色澤明亮，層層作工細膩，顯得優雅暨華麗。



圖 14 | 日本 1847年出版 歌川廣重 東海道五十三次隸書版 十五 吉原 國立故宮博物院藏



圖 15 | 日本 1847年出版 歌川廣重 東海道五十三次隸書版 四十一 鳴海 國立故宮博物院藏



圖 16-1 | 日本 19世紀中後期 蒔繪藤花紋提架 國立故宮博物院藏



圖 16-2 | 蒔繪藤花紋提架組件一覽展陳 賴芷儀攝於展廳

從勝樂到離苦：斯里蘭卡與東南亞佛教藝術

1296年3月24日，浙江永嘉人周達觀做為隨從，從浙江溫州港出發，前往位於東南亞的真臘（今柬埔寨）。一開始因順風之故，二十六天就到了越南中部的占城（今歸仁）；後季風轉為逆風，從占城航到真蒲（湄公河出海口）逆河而上，到查南（Kompong Chhnang）後改換小船，花了十餘日過洞里薩湖，7月下旬抵達吳哥。周達觀一行奉了蒙元皇帝鐵穆兒（1294-1307在位）之命出使招諭真臘，在吳哥待了大約一年的時間。

阿育王時（西元前272-232）佛教傳入鄰近印度的斯里蘭卡，數世紀來雖屢有興衰，逐漸體系化為上座部佛教。其嚴守戒律，將「離苦」、克制慾望（慾望為「苦」的主要來源）視為修行以得到覺悟的主要方法。東南亞大陸部（中南半島）則是另個發展：印度文明最遲在西元三世紀傳入此地區，婆羅門教信仰最為興盛，佛教則主要流行後期發展起來的密教。後者強調依靠咒語、觀想、瑜伽等方便法門進行心識的轉換而得到證悟的境界，並將這種境界名之為「勝樂」。十一世紀中，有鑒於當時的宗教亂象，緬甸蒲甘王朝（Pagan Kingdom，興盛於1044-1287）的阿奴律陀王（Anawrahta，1044-1077在位）進行宗教改革，尊迎戒律嚴謹的上座部，與斯里蘭卡成為上座部佛教的兩大中心，從而開啟了東南亞大陸部由婆羅門教、密教改宗上座部的浪潮，造就今日東南亞大陸部以上座部為主要信仰的面貌。

周達觀在當時只是個低階隨從，我們從其它史料也看不出此趟出使有什麼具體成效，或對蒙元帝國在東南亞的經略有什麼劃時代

的影響。不過，周達觀留下了《真臘風土記》，不僅記載了前述行程，還對大吳哥城（Angkor Thom）以及高棉王朝（Khmer Empire，802-1432）的風土留下相當的記載。而正是這本《真臘風土記》法文譯本，間接促成了歐洲旅人在五百餘年後重新「發現」吳哥遺址群。吳哥也成為十九世紀中葉二十世紀初歐洲人對「東方」最重要的意象之一。

〈密集金剛〉（圖17）為一尊尺寸大、尊格相當罕見的高棉王朝密教造像。其三面六臂，手持鈴、杵、輪、劍、蓮花（僅存蓮花梗）等，結跏趺坐於鼓形臺座上；在其高髮髻四週還圍繞著五方禪定佛。從持物與髮髻四週的五方佛的特徵，雖然持物與印——藏典型的無上瑜伽部父續本尊密集金剛略有差異，然由於密集金剛法意為聚集一切諸佛（以五方佛為代表）的功德，此尊推測為密集金剛，其法相與印——藏典型略有差異，或許為該尊在高棉王朝的特殊傳承。在風格表現上，方臉、平眉、厚唇，則為典型高棉人面相特徵。〈佛頭像〉（圖18）為信仰上座部的緬甸的造像。雖為殘件，但尺寸巨大令人印象深刻，推測完整造像應是與常人等高的坐像。額頭寬大，整體臉型呈倒三角形，頭頂具桃形的智慧之光，耳長及肩，為十七世紀以降撣邦（Shan state）風格的典型。兩眼微閉，眉弧高拱，鼻尖秀挺，嘴角含笑，靜謐而值得細細品味。

貿易網的可敬對手：東南亞陶瓷

十五世紀後半至十六世紀初，一艘載運了二十四萬餘件陶瓷的貨船，大約受到暴風雨的襲擊，在越南中部重要貿易商港會安（Hoi An）外海的占婆島（Cham Island）附



圖 17 | 泰國或柬埔寨 高棉王朝 12世紀 密集金剛 彭楷棟先生捐贈 國立故宮博物院藏



圖 18 | 緬甸 17~18世紀 佛頭像 國立故宮博物院藏

近無助地飄搖，最終不敵風雨而沈沒。除了少數出自泰國和中國外，這些陶瓷大多產自越南北部地區。貨船僅是當時繁忙陶瓷貿易網絡中的一員；然這艘「占婆島沈船」以及其他我們現今統稱的「會安沈船」，如同時

空膠囊般，讓數百年後的人們得以窺見當時越南陶瓷的璀璨風華。

越南北部早期受到中國統治；隨著十世紀本地王朝興起，原本近乎復刻中國陶瓷的本地陶業也開始發展出自己的風格。十四世紀後半，憑恃已發展成熟的釉下鐵繪經驗，很快掌握住釉下鈷藍的青花技法，在當時成為全世界僅次於中國的青花瓷器生產地。而隨著十四世紀末明代開始實行海禁政策，中國青花瓷被迫退出外貿市場，越南青花瓷迅速填補此空缺，以多元的器形與洗鍊的紋飾受到歡迎，在十五世紀末至十六世紀外銷量達到巔峰，不僅銷往不生產陶瓷的東南亞島嶼群，也外銷到中東、非洲、日本等地。〈青花人物跪像〉（圖 19）為其中相當特殊的造型：其頭戴寬沿帽，身著中國式衣袍，雙手捧著執壺。帽與眼珠著褐釉，其餘以鈷藍描繪衣紋及雲、花卉等紋樣。

抓住時機的還有泰國。十三世紀中，在今日泰國中南部相繼興起素可泰（Sukhothai Kingdom, 1257-1436）、阿瑜陀耶（Ayutthaya Kingdom, 1351-1767）王國，受到中國外銷瓷主力之一的龍泉窯青瓷的影響，開發出各色青瓷；另參考景德鎮青花瓷製作出獨具特色的釉下鐵繪作品。（圖 20）這兩者皆成為外銷主力商品，外銷到東南亞島嶼群與日本等地。

位於大陸部西邊的緬甸又是另一種光景：其主要生產白釉與綠釉陶器，並以錫作為燒製時的助熔劑為特色，釉質帶有乳濁感。特別是其白釉綠彩



圖 19 | 越南 15~16世紀 青花人物跪像 國立故宮博物院藏



圖 20 | 泰國 15~16世紀 鐵繪草紋蓋盒 國立故宮博物院藏



圖 21 | 緬甸 15~16世紀 綠彩盤 國立故宮博物院藏

陶（圖 21），由於白、綠兩種釉的熔點相近，燒製時釉色相融而形成圖案模糊的特殊美感。錫的運用以及常以鳥紋與幾何圖案為紋飾，推測可能是受到伊斯蘭窯業的影響。（待續）

本文「盛世中的悠閒」一節的初稿由本院王健宇助理研究員協助撰寫，特此感謝；並感謝黃韻如助理研究員、林容伊助理研究員、國家海洋研究院賴芸儀博士、加拿大 Alberta 大學博物館群 Mactaggart 藝術收藏闕碧芬研究員的諮詢與資料提供。本文亦受益於本院諸多前輩所留存的文物評鑑報告檔案。

作者任職於本院南院處

註釋

1. 楊森，《老人趙公壽藏銘》（1439），轉引自侯冲，〈雲南阿吒力教綜論〉，《雲南與巴蜀佛教研究論稿》（北京：宗教文化，2006），頁 214。
2. 各種版本、特別是永保堂版與隸書版之特色，參見：王健宇，〈旅行的意義——歌川廣重隸書版《東海道五十三次》中描繪的旅行事物〉，《故宮文物月刊》，444 期（2020.3），頁 20-33。

參考資料

1. （元）周達觀原著，夏鼐校注，《真臘風土記校注》，北京：中華書局，1981。
2. 李玉珉，〈易長觀世音像考〉，《國立臺灣大學美術史研究所集刊》，21 期，2006 年 9 月，頁 67-88。
3. 李玉珉，〈阿嵯耶觀音菩薩考〉，《故宮學術季刊》，27 卷 1 期，2009 年秋季，頁 1-72。
4. 何修人，〈周達觀《真臘風土記》研究——十三世紀末中國華人的域外訪察與文化交流〉，臺北：花木蘭文化出版社，2010。
5. 林素幸，〈從安藤廣重《東海道五十三次》看日本江戶時代的旅遊文化〉，《臺灣美術》，105 期，2016 年 7 月，頁 74-96。
6. 唐納德·拉赫（Donald F. Lach）著，周雲龍譯，《歐洲形成中的亞洲·第一卷——發現的世紀》，北京：人民出版社，2013。
7. 耿昇，〈中法早期關係史——柏朗嘉賓與魯布魯克出使蒙元帝國〉，《北方民族大學學報（哲學社會科學版）》，2014 年 3 期，頁 5-16。
8. 翁宇雯，〈泥土的座標——院藏陶瓷展巡禮之中國與東南亞篇〉，《故宮文物月刊》，436 期，2019 年 7 月，頁 44-57。
9. 陳慶英，《元朝帝師八思巴》，北京：中國藏學出版社，1992。
10. 馮明珠主編，《經緯天下——飯塚一教授捐贈古地圖展》，臺北：國立故宮博物院，2005。
11. 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。
12. 闕碧芬，〈明代起絨織物探討〉，《東華大學學報（社會科學版）》，2006 年 3 期，頁 1-3。
13. 謝明良策展主編，《海上絲路·看見東南亞——古陶瓷·陶瓷村·現代陶藝 II》，臺北：鶯歌陶瓷博物館，2009。