



## 雲遊四海—— 淺析爪哇〈雲紋裙布〉的文物脈絡

■ 朱龍興

國立故宮博物院南部院區（以下簡稱南院）的珍貴收藏中，亞洲織品占據了一席非常特別的地位，其中產製於印尼爪哇井里汶（Cirebon）的〈雲紋裙布〉（圖1），更是特別受到矚目。它不僅被選為展覽海報的主要視覺元素，還成為園區設施——「紅魔毯溜滑梯」的裝飾門面。（圖2）儘管這件爪哇蠟染織品（Batik）極具吸引力且廣受關注，學界卻僅簡單指出風格的類別及影響的來源，對於形塑風格的網絡關係及其文化背景仍缺少深入的探討。本文試圖通過實地調查，輔以相關研究成果，解析並說明南院所典藏的這件文物脈絡。



圖 1 20 世紀 雲紋裙布 國立故宮博物院藏 南購織 000516

## 圖案與文字

從一般的認知來看，〈雲紋裙布〉上的圖案呈現雲朵繚繞盤旋的形態，爪哇當地以 Mega Mendung 稱呼這樣的圖案表現。這兩個詞是什麼意思呢？范贊滕（Wim van Zanten）在其研究西爪哇巴堆族（Baduy）傳統詩歌的著作中，提供了一種解釋。他指出，「Mega」在當地語言中意為雲朵，在爪哇的「潘通」（Pantun）故事中，這個詞經常與人名結合出現，如著名英雄 Méga Kumendung。接著，范贊滕指出 Mendung 意指烏雲，有時也可解釋為遮蔽之意。因此，Méga Kumendung 這個名字可以理解為保護人們免受太陽照射的雲。<sup>1</sup>若僅從字面上理解，Mega Mendung 傳達了重重層疊的大量雲層之意，筆者認為中文以「巨雲」作為相應的名詞是頗為貼切的翻譯。

需特別注意的是，同類圖案的蠟染作品除了被標記為「巨雲」紋之外，許多國際知名機構如荷蘭鹿特丹世界博物館（Wereldmuseum Rotterdam）的收藏中（圖 3），還將這種內捲的圖案稱作「岩石紋」（Wadasan）。確實，當

裙布被圍裹在腰際時，豎直的雲紋，在造型上更具有嶙峋的岩石感。普遍來看，大部分的圖錄或專書同時使用巨雲紋與岩石紋，指涉這些彼此相連的圖案。

## 風格認知

這類雲紋裙布在風格分類上，被大多數展覽依其產地，歸類為北岸風格（The Pasisir/North Coast Style）。<sup>2</sup>北岸在此所象徵的意義，並不專指於地理位置，還包括此處因港市作用，與外界連絡所發生的藝術交流現象。那麼這件被視



圖 2 故宮南院園區設施：紅魔毯溜滑梯 黃品睿攝 南院處提供

為北岸風格的織品具備哪些美學特色呢？這塊長布（kain panjang）以暗紅色作為背景，當中主要的雲紋則透過七種色階從米白逐漸過渡到深藍，以此塑造出雲朵的立體感。（圖4）在冷暖二種色系的對比下，這塊長布顯得格外引人注目。細察雲紋設計，依輪廓線條可以大致分為三種基本形狀：菱形、心形和3字形（圖5），每一造形的邊緣在開口處都以旋渦狀內捲，正是這種內捲的特點呈現了中國雲紋的特徵。從構成來看，〈雲紋裙布〉中的圖案元素透過交錯、堆疊及延展，形成了更為複雜的組織樣式，為避免這樣的圖樣導致視覺混亂，設計師以較大的巨型雲紋為中心，採用重複的排列方式，營造出一種愉悅視覺的秩序感。

對於井里汶雲紋蠟染織品的關注，較早可追溯至1916年，在賈斯伯（Jasper, 1874-1945）和彭加迪（Pirngadi, 1875-1936）所發表一本探討印尼蠟染的專著中，刊載了一件以巨雲紋（mèga-mèndoeng）為主題的蠟染頭巾（圖6），文中除了明確指出這件作品的產地為井里汶，也對其風格有所說明。雖然從現今的視角來看，該作品在形式上與中國雲紋有所關連，然而對當時的賈斯伯而言，其圖案卻讓他產生印度情調的印象。

他還特別關注到作品中線條的漸變效果，認為這種表現是透過一種來自峇厘島的特殊技術——利用筆沾水並在深色線條旁加以描繪，從而創造出層次分明的視覺效果。<sup>3</sup> 賈斯伯的討論，說明了裝飾圖案在詮釋上具備相當大的彈性空間，因此，筆者認為惟有經由風格形式的比較與歷史背景的爬梳，才能得到妥切的認識。

## 問題討論

在上述討論字義與圖案的關係，以及形式描述與認知中，引出了幾個值得深思的問題：首先，為何同一種樣式的圖案，在名稱上既可以代表天上的雲朵，也可以象徵地面上的岩石？這之間的巨大差異源於何處？其次，如果出現在井里汶蠟染的雲紋樣式，是受到中國的影響，為何其他受中國藝術影響的城市，如北加拉岸市（Pekalongan）和拉森（Lasem），<sup>4</sup> 卻沒有生產相似的織品？這背後的關鍵因素是什麼？筆者認為通過追溯風格的源頭，以及對印尼華人歷史的深入考察，不僅能夠對這些問題獲得更全面的理解，還能進一步豐富我們對南院〈雲紋裙布〉的認識。

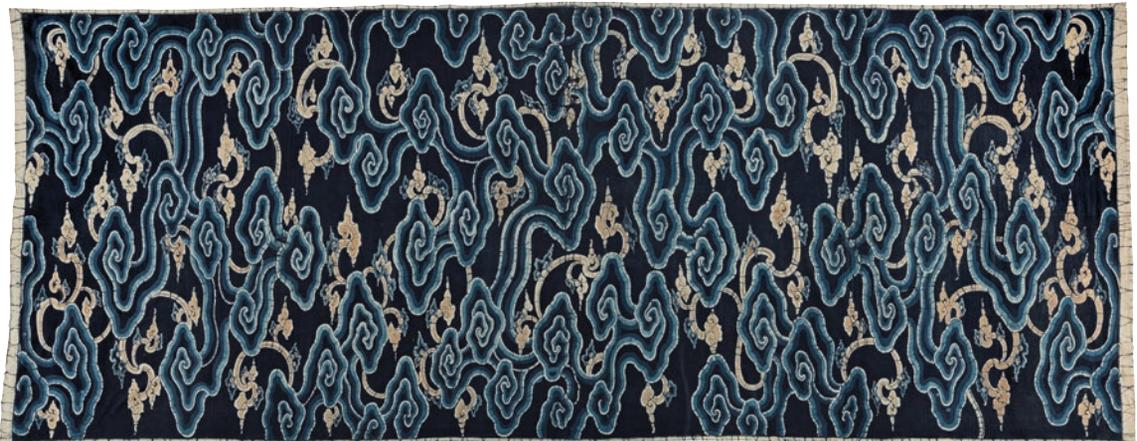


圖3 約1860 黑地岩石紋（wadsan latar ireng）荷蘭鹿特丹世界博物館藏 Collectie Wereldmuseum Rotterdam 取自該館網站：<https://collectie.wereldmuseum.nl/>（CC-BY-SA 4.0），檢索日期：2024年3月20日。



圖4 20世紀 雲紋裙布 局部



圖6 井里汶蠟染頭巾 取自 Jasper, J.E. and Pirngadi, Mas. *De inlandsche kunstnijverheid in Nederlandsch Indië III. De batikkunst*, Plate 19. 由 KIT Royal Tropical Institute 所出版之電子檔見：<http://hdl.handle.net/1887.1/item:1094712> (Public Domain)，檢索日期：2024年3月15日。

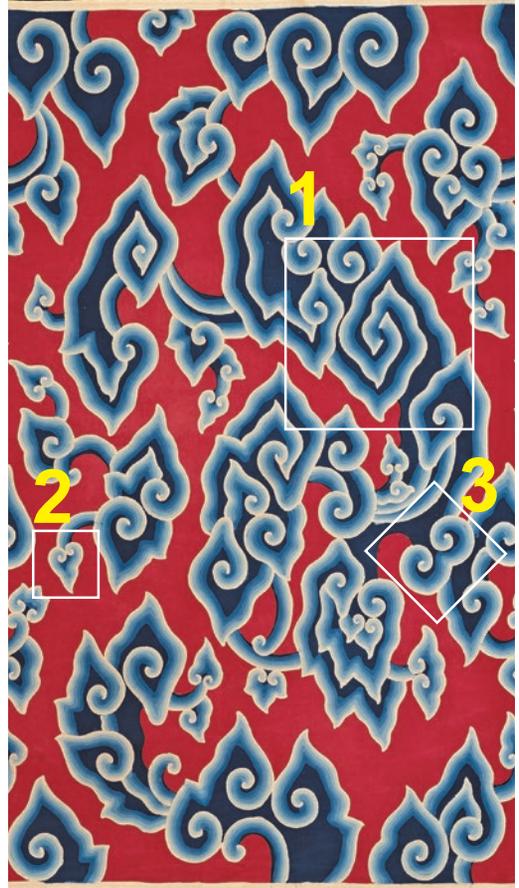


圖5 (上) 雲紋採重複式構成；(下) 雲紋裙布3種主要基本單元：1. 菱形；2. 心形；3. 字形 作者繪製

## 風格探索

許多研究皆視〈雲紋裙布〉上的巨雲圖案受到中國的影響，然而這與純粹的中國式雲紋仍有差異。將〈雲紋裙布〉與明代〈紅地團龍如意雲紋織金錦〉(圖7)中的雲紋圖案進行比較，可以發現，兩者在描繪雲頭部份雖都採

用了向內捲收的設計，但後者在弧線部分增加了兩個顯著的折點，其尾部則呈現出更為纖細的波浪狀形態。(圖8)這種差異說明了井里汶〈雲紋裙布〉雖取材於中國的設計理念，卻發展出其獨有的風貌。這種獨特的造型源於何處？筆者認為，最顯而易見的實例，可見於井

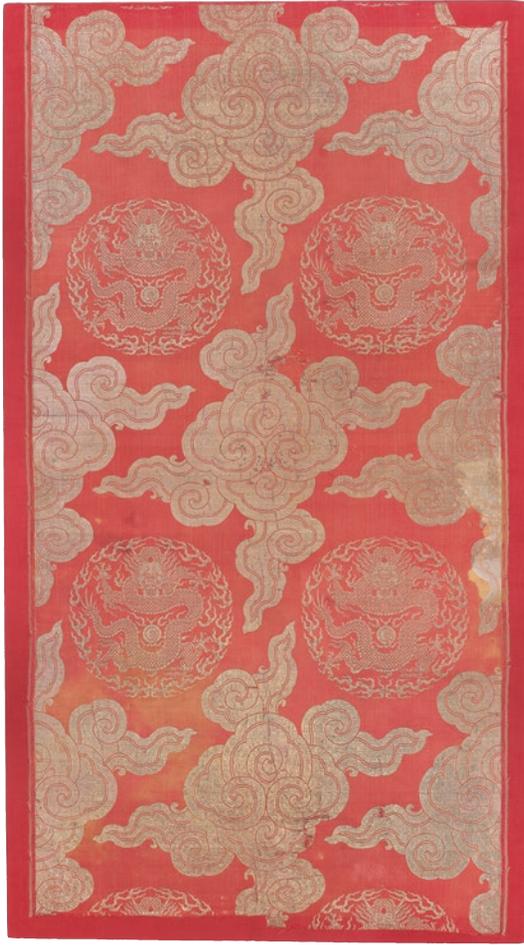


圖 7 明 紅地團龍如意雲紋織金錦 國立故宮博物院藏  
南購織 001414

里汶加色波汗王宮（Keraton Kasepuhan）的建築裝飾。觀察皇家賓客接待室（Jinem Pangrawit）前方的白色門廊（kunchung）及拱門（kutagara wadasan）裝飾（圖 9），<sup>5</sup> 無論是立面的上方還是下方，均以內捲紋樣作為主要裝飾元素，這種圖案置於地面時象徵著岩石，而放置於高處時則轉變為雲朵的意義。<sup>6</sup> 如此，便解釋了為何同一圖案能夠同時代表巨雲紋與岩石紋。

另外，值得一提的是，門廊表面的雲紋不僅僅透過堆疊來展現，在拱門頂部中央還可見到四朵雲依照上下左右四個方向排列（圖 10），呼應了中國文物中常見的「四合如意雲紋」的設計，進一步確認了這些圖案與中國藝術形式之間的深刻聯繫。

除了賓客接待室周邊的建築裝飾中可見雲紋，創建井里汶蘇丹國的古農賈蒂（Sunan Gunungjati, 1448-1568）墓碑上（圖 11），亦可見到雲紋的應用。可以相當程度的確認，具有中國特色的巨雲紋，已成為井里汶蘇丹王室特有的識別符號，如此順勢說明了何以其他爪哇的華人移民城市，未見相類的雲紋織品設計。



圖 8（左）〈雲紋裙布〉局部；（右）〈紅地團龍如意雲紋織金錦〉局部



圖9 16世紀晚期至17世紀 印尼井里汶 汶加色波汗王宮接待室 作者攝



圖10 16世紀晚期至17世紀 汶加色波汗王宮拱門 四方如意雲紋飾 作者攝



圖 11 年代不詳 印尼井里汶 古農賈蒂墓碑 引自 Bennett, James. *Crescent Moon: Islamic Art & Civilisation in Southeast Asia*, 68.

這裡要進一步提出的問題是，井里汶蘇丹王室接受中國風裝飾紋樣的背景為何？這牽涉到華人在當地的發展。還有，雲紋如何流傳至爪哇？其傳播介面或管道為何？

## 華人在井里汶

有關上述問題的答案或可從鄭和（1371-1433）航向天方的旅程說起。十五世紀初，當鄭和率領龐大的艦隊遠行印度洋時，隨行官員將中途所停靠的港口逐一記錄，馬歡（生卒年不詳）所寫的《瀛涯勝覽》便對爪哇有許多描

述，其中細節更勝以往的史籍，文中確切地指出了鄭和艦隊所到的四處貿易港市或地區，分別為：杜板（Tuban）、新村（Gresik）、蘇魯馬益（Surabaya）、滿者伯夷（Madjapahit）。當鄭和行抵爪哇時，北岸已經出現了華人社區，新村便是其中一個例子。<sup>7</sup> 雖然井里汶並未出現在馬歡的文字中，但萬明利用《順風相送》一書中所記載的航海路線，釐析出當中所提的「遮里間」即為井里汶，更進一步指出這座港市在鄭和下西洋之後逐步興起。萬明另外透過當地文獻《三寶壟編年史》，指出在 1522 至 1570 年間，來自淡目的總司令沙立夫（Sjarit Hidayat Fatahillah，生卒年不詳）在華人的支持下成立了井里汶王國，在這當中來自於福建的哈芝陳英發（Tan Eng Huat）扮演著重要的角色，陳英發當時已是華人移民的第四代，而哈芝（Haji）這個頭銜正暗示出他已是前往天方朝聖而返的穆斯林。也就是說，井里汶蘇丹國的建立與當地的穆斯林華人有相當程度的關係。<sup>8</sup>

或許可以這麼推論，鄭和之後，井里汶開始逐漸聚集穆斯林華人。作為一個穆斯林港市，井里汶到了十六世紀已經發展成爲一個非常繁榮的港口。葡萄牙探險家皮列士（Tomé Pires, 1465-1524/1540）曾寫下對此地的觀察，他描述這是一個約有一千居民的優良港口，常常可以見到三四艘船隻停泊於此。<sup>9</sup> 那麼，在這當中扮演貿易商角色的人是誰呢？有研究提出，在明朝停止主動出航西洋之後，爪哇的華人穆斯林在中外海上交通中成爲主力，許多出使明朝的爪哇使節實際上多爲華人穆斯林。<sup>10</sup> 不只如此，更有學者指出，當時名爲陳三才（Chen Sancai）的穆斯林華人還參與了井里汶加色波汗王宮的景觀設計，<sup>11</sup> 正是這些契機，促成了井里汶皇室對中國圖案表現的接受。



圖 12 15 至 16 世紀 越南 青花人物跪像 國立故宮博物院藏 購瓷 000279

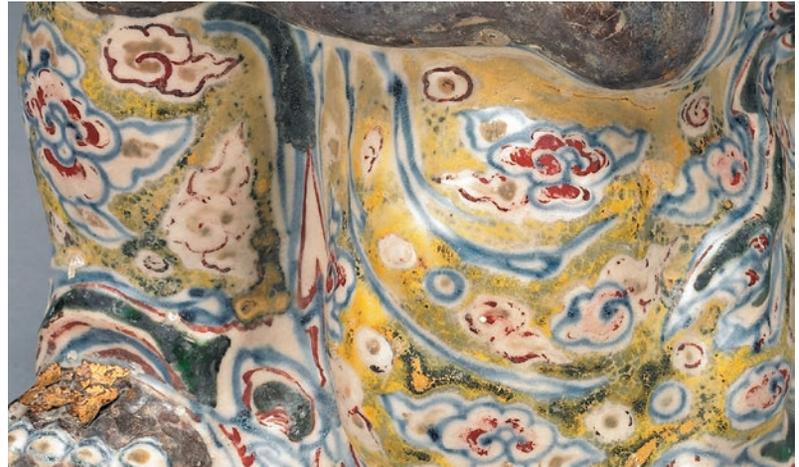


圖 13 15 世紀 越南 青花加彩猴王 國立故宮博物院藏 購瓷 000293

## 富貴如浮雲

那麼，可能是哪些文物成為了井里汶王宮接受中國雲紋的重要載體呢？筆者認為如「金織」等織品應當扮演了重要的角色，《明實錄》和《瀛涯勝覽》等史料就提供了關鍵信息。例如，明太祖（1368-1398 在位）曾賞賜給前來朝貢的爪哇國王「金織文綺紗羅等物」、「綺帛衣鈔」；明成祖（1402-1424 在位）賜予「錦

綺紗羅絲絹千疋并金織文綺襲衣等物」；宣宗（1425-1435 在位）則賜「綵幣表裏紗羅金織綺絲襲衣」，<sup>12</sup> 可以得知明朝賞給爪哇君王的禮物幾乎都是帶有紋樣的珍貴織品。如此的記載相當符合《瀛涯勝覽》中的描述，當中提到，爪哇國人「最喜中國青花瓷器，並麝香、花絹、紵絲、燒珠之類」。在此背景下可推斷，諸如〈紅地團龍如意雲紋織金錦〉等類的織品

在當地應當受到高度地歡迎。再從東南亞穿著雲紋服飾的陶瓷作品——例如〈越南青花人物跪像〉（圖 12）、〈青花加彩猴王〉（圖 13）等，可以更加確信以雲紋作紋樣的服飾，早在十五

至十六世紀時的東南亞已形成一股時尚風潮。可以說，原本被視為中國雲紋的圖案，在十五世紀之後，已超越政治藩籬，成為東亞共享的文化藝術現象。



圖 14（左上）井里汶當地小吃店帆布招牌局部；（右上）井里汶火車站室內花窗；（下）井里汶火車站 作者攝

## 餘論

據研究，華人並非是井里汶蠟染工作的主要人力，<sup>13</sup> 換言之，目前所見具有中國風的雲紋蠟染或創意商品，悉由當地設計師所傾力生產。走在井里汶的街頭，從小吃店至公共建築空間隨處可見雲紋的應用（圖 14），顯見這種源自於中國的雲紋設計，已然成為當地文化認同的圖騰。

從東亞畫史的角度來看，雲彩或雲朵幾乎未曾做為討論的主題。然而，若從圖案設計的

角度出發，便相當能說明形式下文化交流的意義。經由華商在東亞海域的穿梭貿易，雲紋圖案得以搭乘各種傳播媒介跨越不同地域，逐漸成為各地熟悉的視覺元素。值得一提的是，這些漂洋過海的雲紋，不再局限於原始形式，井里汶蘇丹王宮特有的雲紋或岩石紋樣，便發展出多樣的變化，成為東亞物質文化領域中一項引人注目的研究主題。

作者任職於本院南院處

### 註釋：

1. Wim van Zanten, *Music of the Baduy People of Western Java: Singing is a Medicine* (Leiden: Brill, 2021), 186-187.
2. 參見：楊芳綺，〈疫情下的亞洲藝術展——印尼蠟染特展策展經緯〉，《故宮文物月刊》，464 期（2021.11），頁 4-15；Chor Lin Lee, *Batik, creating an identity* (Singapore: National Museum of Singapore, 2007).
3. J.E.Jasper and Mas Pirngadi, *De inlandsche kunstnijverheid in Nederlandsch Indië III. De batikunst* (荷屬印尼的本地工藝 III 蠟染藝術) (The Hague: BOEK- & KUNSTDRUKKERIJ, 1916), 229-231, 由 KIT Royal Tropical Institute 所出版之電子檔見：<http://hdl.handle.net/1887.1/item:1094712>（檢索日期：2024 年 3 月 15 日）。或許是受賈斯伯的影響，伊莉特女士（Inger McCabe Elliott, 1933-2024）在她的峇迪專書中，同樣認為雲紋織品的圖案風格主要受到印度影響，見：Inger McCabe Elliott, *Batik, fabled cloth of Java* (Singapore: Periplus, 1984), 207.
4. 對於爪哇北岸港市的蠟染風格討論，參見 Bani Sudardi, “The Reflection of Socio-Cultural Change in Motif,” *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* 231, 150-152.
5. 建築名稱參見：Ina Helena Agustina, Achmad Djunaedi, Sudaryono, Djoko Suryo, “Spatial Constructs of Spiritual Consciousness: The case of Keraton Kasepuhan in Cirebon, Indonesia,” *ISVS e-journal* 4, no. 2 (2016): 18.
6. 相關詮釋參見：Ulani YUNUS, “Symbols of Cross Cultural Communication in Kasepuhan Palace Indonesia,” *Cultura: International Journal of Philosophy of Culture and Axiology* 14, Issue 1 (2017): 171-176。此外，要特別注意的是，拱門前還立有一塊與中國太湖石相類的岩石，呼應了拱門底部的岩石紋。
7. 見（明）馬歡著，萬明校注，《明鈔本《瀛涯勝覽》校注》（北京：海洋出版社，2005），頁 16-27。
8. 萬明，〈明代中國與爪哇的歷史記憶——基於全球史的視野〉，《中國史研究》，2020 年 2 期，頁 145-164；萬明於文中所參考的《編年史》及其介紹，可見陳達生，〈鄭和、東南亞的回教徒與《三保壘編年史》〉，收入曾玲編，《東南亞的鄭和記憶與文化詮釋》（合肥：黃山書社，2008），頁 124-151。
9. （葡）多默·皮列士著，何高濟譯，《東方志：從紅海到中國》（南京：江蘇教育，2005），頁 136。井里汶經過約二世紀後，人口已成長至 21.6 萬人，其中華人佔了 2,334 人，數據參見：Thomas Stamford Raffles, *The History of Java 1* (London: John Murray, 1830, Second Edition, From the collections of Harvard University), 70. Leiden University Libraries Digital Collections, accessed March 20, 2024, <https://archive.org/details/historyjava00raffgoog>.
10. 陳尚勝，〈海外穆斯林商人與明朝海外交通政策〉，《文史哲》，2007 年 1 期，頁 103-112。
11. James Bennett, “Islamic art & civilization in Southeast Asia,” in James Bennett, *Crescent Moon: Islamic Art & Civilisation in Southeast Asia* (Adelaide: Art Gallery of South Australia, 2005), 47.
12. 相關紀錄見：《明實錄·太祖》，卷 116，「洪武十年十一月至十二月·十一月九日」；《明實錄·太祖》，卷 141，「洪武十五年正月十五日」；《明實錄·太宗》，卷 130，「永樂十年七月二十五日」；《明實錄·宣宗》，卷 28，「宣德二年五月至六月·六月二十九日」；《明實錄·英宗》，卷 234，「廢帝郕戾王附錄第五十二·景泰四年十月八日」。上述資料檢索自中央研究院歷史語言研究所、韓國國史編纂委員會，《明實錄·朝鮮王朝實錄·清實錄資料庫》<https://reurl.cc/j3NKZ2>（檢索日期：2024 年 3 月 15 日）。
13. 威廉·關輝龍（William Kwan Hwie Liong），〈峇迪行業裡的土生華人〉，收入廖建裕編，《華人在印尼民族建設中的角色和貢獻·第三冊》（香港：香港生活文化基金會，2018-2021），頁 239-253。