

「探索亞洲」筆記本

阿拉伯式圖案中的植物紋及其相關紋飾的背景觀念

李柏如

前言

自七世紀前半期以來，伊斯蘭教徒統治下的近東、北非、西班牙、印度北部等地區，在美術品和建築物上發展出一種具有伊斯蘭文化特色的圖案形製。後代將該圖案以法文通稱為阿拉伯式圖案（Arabesque），這些圖案出現在建築物材上，如牆壁、磁磚、玻璃等上；或器皿、印刷品、織品之上。其圖案的最大特色有二：一是以對稱、勻稱的幾何紋為主，二是以含有幾何因素的植物紋為主。由於在伊斯蘭社會中，與其信仰有關的圖案，不應該含有人物或動物圖案，因此基本上美術品和

建築物均採用此二種無機圖案。另外，圖案中若出現文字，則是以書法形式摻雜在幾何紋或植物紋中。這些圖案繼承了該文化中心及周圍地區的裝飾文化，並納入他們自身的信仰系統中。

伊斯蘭教信仰特色之一是嚴禁偶像崇拜，此點也影響了繪畫、雕刻等方面的美術創作的發展。只是在非關宗教的書籍等上，發展了源自埃及、羅馬等地區為發源地的，含有人物、動物的寓意畫性質的細密畫。而細密畫傳播至伊斯蘭文化中心區，以及南亞等地區，如印度蒙兀兒帝國（一五二六—一八五七）時

代，流行於宮廷中，而諸帝王編纂傳記等時的重要插圖繪畫技巧，也部分接受了中國等繪畫技巧的影響。此細密畫特別在禁止偶像崇拜的伊斯蘭文化中，並沒有被嚴格禁止，與阿拉伯式圖案共存於伊斯蘭社會中。

偶像崇拜的觀念

伊斯蘭教嚴格禁止崇拜偶像、圖像，甚至發展為禁止製作一切有靈魂的生物。另一方面，他們採用幾何、植物圖案，也將神與信徒之間媒介體《古蘭經》中的神聖性語句昇華到書法藝術的境界。同時，受有誦讀之意的《古蘭

《經》之影響，發展了詩歌及音樂、樂器方面的聽覺藝術。

穆罕默德（Muhammad, 570-632）認為猶太教徒、基督教徒未遵守神之真意，也對三位一體等觀念提出異議，為說明伊斯蘭教之對神的忠實性、嚴格性，主張真主的唯一性及神之不可取代性，而如猶太教使用植物圖案，需要恢復無圖像、無偶像為基礎的信仰表達的原始形態。因此，當伊斯蘭共同體（umma）於六三〇年來麥加（Makkah）時，預言者穆罕默德認為置於卡巴天房（Ka'ba）神像為偶像而親自破壞它們。只是，四角面向東南西北方向的卡巴建築之東角落鑲有的一塊黑色隕石，是當年穆罕默德清除偶像後唯一得以保留的，卻例外的成為具有代表神（阿拉）的象徵物。卡巴天房本身及隕石也許可視為偶像觀念中的例外。

在如此觀念下，使用在多數與宗教有關的建築物及工

藝品上的阿拉伯式圖案，基本上它是在二度空間上表達的裝飾性圖案。以線條、形狀、顏色等抽象性調和中，結合經驗數學，對神的觀念附加自然科學所重視的宇宙規律性、法則性，以視覺化意圖表達神的存在，常以彌滿空間的方式表達。以下就以幾何圖案為參考，略看植物紋的觀念。

阿拉伯式圖案的思想背景

在伊斯蘭文化形成後，統一的阿拉伯語言尚未在研究領域被普遍接受之時，伊斯蘭科學依賴希臘、波斯、印度等科學而存在。多數知識來自希臘的翻譯文獻，其領域包括幾何學、天文學、醫學、煉金術、博物學、地誌學，試圖建立起伊斯蘭或阿拉伯科學，這些外來學問也在《聖訓》中被肯定為適當的學問。

阿拉伯式圖案中的幾何紋設計的手段，以多角形、圓

形等基本的圖案及結合方式，以表達宗教或信仰中的中心思想，一面讓幾何圖形自由結合，另一面發展其圖形構造上的美學。也以此方式表達控制世界秩序的原理，例如以三角形原理表達構造之穩定性，正四角形表達自然或物質世界的「土」、「空氣」、「火」、「水」等以追求世界安定。這些阿拉伯式圖案的思想直接源自希臘科學，如歐幾里德幾何學直線與平面之無限延伸思想，或重視數學、天文學、音樂的畢達哥拉斯定理，當時研究者相信數學的法則可解釋自然、宇宙的森羅萬象。加上柏拉圖的觀念主義等說明本質永不滅的古代希臘思想，均反映在伊斯蘭植物紋中。

植物紋

基本概念及圖案構造

古代波斯或沙漠地區之建築物，因為人在陽光、高溫、風砂、乾燥等沙漠自然氣候

下，在可利用山麓流下來的水經營生活的地方，常用牆壁、圍籬等隔間，是波斯形式建築的基礎形態，如此空間被稱為「被隔離的庭園（*paridaeza*）」，是出於保護人類本身以及和自然敵對的思想根源。

（圖一）如此自然思想，《古蘭經》中也以水利、隔間、迴廊等建築設備表達上述自然思想，形成象徵性天上樂園，地上樂園的小世界。在如此環境中，相當於稀少價值的植物發

展為常綠的植物紋，成為美術題材之一。植物紋的主要圖案結構是以蔓藤型或蔦草型為基礎，而將以幹、葉、花等互相改變方向來組織設計圖案，並在蔓藤或枝幹間加飾花葉、果實等要



圖一 伊斯蘭四方形建築物內部四面以牆壁或回廊從中央部庭院隔離。中央設置之水池相當於獎牌。（圖片引自Sheila S. Blair & Jonathan M. Bloom. *The art and architecture of Islam, 1250-1800*. Hew Haven: Yale University Press, 1994. p.121, pl.155）



圖二 印度生命之樹繪染布 國立故宮博物院藏

「探索亞洲」筆記本—阿拉伯式圖案中的植物紋及其相關紋飾的背景觀念



圖四 蒙兀兒帝國 可蘭經架 國立故宮博物院藏
有花葉紋雕琢，此植物紋分類為阿拉伯式圖案，也許受製作技術上的限制，並無蔓藤紋之特色，卻有小形生命之樹的圖案。



圖三 位於阿富汗赫拉特（Herat）建築物上的生命之樹
（圖片引自Mitsukuni Yoshida, *In search of Persian pottery*,
New York : Weatherhill, 1972. p.25, pl.17）

素。這些人工設計的圖案，不能視為實際的植物生態，例如在某些設計圖案中，蔓藤或枝幹可自由延長或終止，這就不是實際的植物生態。同時，其規律性及理智性的工藝美術背後以抽象方式表現自然世界的動作，其周期性、曲線性的連續、重複、纏繞的方式，實際上也可視為植物紋在幾何圖案上的應用，以植物紋表達生命或動作的性格，表達著伊斯蘭文化的永續性，也與女性性格

結合表達了永續成長、生產，伊斯蘭教彌滿及其普遍於世界的理想性。
除在建築方面，如此觀念背景的圖案，在形式化表達法中呈現伊斯蘭神聖世界外，另一方面，如十三世紀時東方的蓮花、牡丹、芍藥等花葉紋也被接受，十六世紀也許又受中國陶磁紋飾圖案的影響，使抽象植物紋轉為寫實性紋飾。植物紋被廣泛運用到瓷器、玉器、織品、金屬器的紋飾設計上。



圖五 伊朗古蘭經（16世紀） 國立故宮博物院藏 一種星形獎牌



圖六 十九世紀晚期蠟染古蘭經文頭巾 國立故宮博物院藏 具有獎牌及四隅圖案，其植物紋並非有足夠的規則性。

生命之樹圖案

伊斯蘭文化的植物紋也反映在「生命之樹」的圖案設計中，「生命之樹」是以樹枝、

樹葉表達從大地向天的無限延伸，進而帶入長生不老、子孫繁榮的思考境界，以本院收藏的「生命之樹」織品圖案來看

（圖二），灌木上開著花、停著鳥。由花瓶似的地方長出樹，地面上長出草，這似乎是波斯地區較受歡迎的主題圖



圖七 印度花鳥紋刺繡上衣 國立故宮博物院藏

案。此圖有左右對稱的構圖，晚期常出現的繪畫圖案，也可看到西歐寫實畫的風格。如此設計的圖案中，有時還包括權

力、財富因素的狩獵；象徵明暗對稱、季節輪替的動物；表達詩歌、小說中的饗宴等題材圖案，原來在伊斯蘭世界中不

可含有具體動物或人物等傳統文化中，部分波斯地區的人們仍然保存了如此傳統描寫圖案的風格。（圖三、四）

獎牌紋圖案

獎牌設計或裝飾常置於絨毯的中央位置。獎牌之由來有太陽、清真寺圓屋頂、佛座、祓除象徵物等之說法，不過其基本構圖是出自自然界中無範本的圖案。獎牌設計常以星形、圓形、四葉形、八角形等圖形表達，（圖五）常出現在地毯、書籍、瓷器，或波斯形式建築。這類圖案，波斯文稱為「特蘭茲」（transi），是相當於英文的獎牌（medallion）設計。譬如中央有「特蘭茲」，四隅有「拉嘉科」（rachaki）（四分之一「特蘭茲」的圖案或相似的圖案）的「拉嘉科·特蘭茲」合成圖案，常是古蘭經傳統裝訂上，例如封面、地毯頁等使用的圖案，而圖案之空間也使用各種植物紋。（圖六）如在陶瓷上



圖八 伊朗古蘭經（16世紀） 國立故宮博物院藏 有橢圓形輪廓及垂飾構成，而充滿植物螺旋紋；基本形制與織品類相同。



圖九 伊朗古蘭經（16世紀） 國立故宮博物院藏 有橢圓形輪廓及垂飾構成，而充滿植物螺旋紋；基本形制與織品類相同。

之土耳其「花紋」(Gül)，常為長六角形，亦與「獎牌」有相似的特性，在此不談其細節。

除此，從服裝上的紋飾也可想像獎牌及四隅設計圖案之構圖因素，植物紋是相當寫實的。（圖七）又，圖書或《古蘭經》中的獎牌圖案相關頁面，也可看出典型的獎牌設計及四隅設計。其空間填滿規則性植物紋。（圖八、九）

與書法並存的植物紋

伊斯蘭文化中的書法紋飾，除選用《古蘭經》中的經文外，也著錄吉祥語、贊詞、警語、符咒等生活規律用語及文學作品中的名言等語句。

阿拉伯書法與幾何紋、植物紋不同，並不是表達觀念的美術。其特殊性在於，被認為是具有威嚴性、審美性的阿拉伯文不以誦讀而以視覺方法表達，並傳承他們的信仰、文化，建立他們共同語言的工具。文句中如果含有《古蘭



圖十 庫法體（三分之一處）及蘇魯斯體共存之青花燭臺。（圖片引自Blue & white: Chinese porcelain around the world / John Carswell. London: British Museum Press, 2000. p. 146-147, pl.170）

《經》中等的神聖意識文句，可成為具有宗教精神的最高貴美術品，其文字也會昇華到高美術性的表達工具。因此，《古

蘭經》在阿拉伯書法及書體發展、語言的發展與普及有相當大的影響力。

阿拉伯書法也具有與其

它語言書法作品相同的共同特色，其書法也常成為審美或哲學討論的對象。雖然，有時重視裝飾性而難能解讀的文字，其難解部分也許可解釋為表達偶像崇拜的忌避、禁止圖像美術的相對發展成分。不過，除部分實質應用性、實際可讀性的書體外，正如含有九至十世紀體系化的，追求與神一體化的蘇菲觀念，每文字含有其宗教意義的因素灌入各種書體中。因此，《古蘭經》的製作，長久以來採用書寫方式，其書法家及可創造書法美術的書法家成為特殊身分者。

雖然，有些文字的動筆線條是以應用幾何理論構成，而有些文字受自然環境影響，正如文字的線條相似於書寫在砂地上的文字或相似於植物枝葉之曲線。如此的抽象而無固定、自由流動發展的字形適合表象神的聲音、精神的形象，但是書體本身，如《古蘭經》中描述著各種生活上的問題，建立嚴格的生活規律或法規，



圖十一 伊朗古蘭經（16世紀）局部 國立故宮博物院藏
多數手抄本《古蘭經》有如此文字與植物紋的組合。相似的例子可在建築物、瓷器上看出。此圖案有「花紋」（Gul）的特性。



圖十二 印度蘇丹比哈律體古蘭經（16世紀）國立故宮博物院藏
比哈律（Bihari）體是印度地區書抄《古蘭經》的書體，邊框以納斯赫體傾斜書寫方式加註，形成版面設計之美學。

自然環境中建立秩序，是可歸類於理念宗教的生活環境。似可遵照神的意識以抽象化方式表達出來的文字規律，因而也遵守著筆法文字學的因素。

第二代哈里發（Khalifa）奧馬爾·伊本·哈塔卜（'Umar ibn al-Khattab, 634-644）於六三八年規定庫法（Kufic）體為書寫《古蘭經》的正體字，幾何性直線

為特徵，常與植物文並存。（圖十）原始庫法體字已在前伊斯蘭時代阿拉伯半島使用在古紙、羊皮等上。之後，方便書寫文字的相當於草書體文字出現，十一世紀時開發另一書寫《古蘭經》的納斯赫（Naskhi）體文字，（圖十一）之後出現蘇魯斯（Thulth）體、迪瓦尼（Diwani）體等各種書體，

應用在伊斯蘭世界的表達宗教、科學思想的阿拉伯文；表達美術、詩歌等波斯文；記述法律、社會制度等土耳其文，而各地發展了獨特的書體。例如，在伊朗用來表達詩歌的達里克（Taliq）體；在土耳其用來記錄行政資料的迪瓦尼體及表達宗教問題的利卡赫（Rika）體等等多數書體在各地區、各時代，依各目的，



圖十三 明 正德 青花阿拉伯文番蓮紋盤 國立故宮博物院藏
外壁繪有整齊的青花番蓮紋，同時夾雜著阿拉伯文。

各書體間互相影響下，在默罕默德逝世後（六三二）迅速的發展出來。其書體常與植物紋共存，甚至融入在植物紋中。只是，如其陶瓷上的中國式書體（Sini），其本身的圖案化，也許也可當另一種替代幾何紋、植物紋的書體。還有作為圖書版面設計之一部分。

（圖十一）

明正德年間的青花瓷器



圖十四 明 正德 青花阿拉伯文番蓮紋尊 國立故宮博物院藏

附有雲龍紋或植物紋，圓形瓷器紋多數以同心圓或加上傾斜四十五度的正方形或菱形做為基礎，此或許也可視為圓形等獎牌紋，而有些植物紋由文字書法替代。碗、硯屏、瓶、爐、圓盒、碗、燭臺等類平面上之書法紋的性格亦相同。

（圖十三~十五）

小結

阿拉伯式圖案的背景含有如希臘等的古代波斯文化的思想、表現在舊新約聖經中的神的觀念，以及各種外來的文化因素。

阿拉伯式圖案中的植物紋，包括幾何紋因素，採用自然界的花、葉等植物，蝶螺等動物中有秩序的比律規則性生態，後代或被稱為數學上的黃金律或黃金分割律的規則性圖



圖十五 明 正德 青花阿拉伯文番蓮紋七孔花插 國立故宮博物院藏

案常應用在繪畫、陶瓷、建築裝飾等上。伊斯蘭文化中發展此規律性，表達比例性、美術性、和諧性在裝飾作品中。然而，包括幾何、書法的植物紋飾的共同性在於：在多變化的紋飾中表達唯一神的存在，這也是伊斯蘭信仰的基本觀念。

阿拉伯式圖案中使用單一或孤立圖案的情況並不多，多數是同一圖案的複製作為連續圖案的基礎。重複的表達連續性及無限性，而形成流動性及無焦點性的圖案。在植物圖案的構圖也相似，在追求線的組合及表達下，也常忽略實際自然界的形態。雖然這會違反實際植物的特性，但用意在藉著宇宙的抽象性、無終止性等特性，來表達神聖的萬物創造者。不過，此連續性圖案不容易表達雲紋等渾沌的觀念，如自然界的氣候或現象難能均以衡對稱的觀念或技巧表達，也就是表達萬物之創造者是唯一性的選擇方式並不多。

伊斯蘭文化的理論核心

思想含有其社會的統合性、融合性，因此不同空間、時間的作品中可找出相似的紋飾特色，而基於科學的、數學的宇宙界普遍規則性觀念也在其共同體中形成圖案上的普遍性且固定性性格，而其圖案可表達過去、現在、將來的文化共存及其連續性。同時，其圖案中的規律也被視為伊斯蘭宗教法體系〔*Sharia*〕等能融合伊斯蘭共同體的媒介之一。其規律雖然被認為都是由神來安排的，其結果也許是伊斯蘭神秘蘇菲主義者所說，是人神合一或是精神世界及物質世界的合一的主張，也是利用此圖案表達地上人類接近神及與神一體化的表達手段。理論上，如此自然界中存在的秩序及統一性，特別隱藏在有如此圖案的清真寺等建築物或其它物質中，神所創造的理想世界就是存在於其圖案中。

作者任職於本院圖書文獻處

參考文獻：

1. Ahmad, Shabbir. *Development of science & technology in Islamic history* (Riyadh: Darussalam, 2008).
2. Beurdeley, Michel. *Chinese trade porcelain* (Rutland, Vt.: Charles E. Tuttle Co., 1962).
3. Blair, Sheila S. & Jonathan M. Bloom. *The art and architecture of Islam, 1250-1800* (New Haven: Yale University Press, 1994).
4. Brookes, John. *Gardens of paradise: the history and design of the great Islamic gardens* (London: Widenfeld and Nicolson, 1987).
5. Carswell, John. *Blue & white: Chinese porcelain around the world* (London: British Museum Press, 2000).
6. Critchlow, Keith. *Islamic patterns: an analytical and cosmological approach* (Rochester, Vt.: Inner Traditions, 1999).
7. El-Said, Issam. *Islamic art and architecture: the system of geometric design* (Reading, UK: Garnet Publishing Ltd., 1993).
8. Khan, Gabriel Mandel. *Arabic script: styles, variants, and calligraphic adaptations* (New York: Abbeville Press, 2001).
9. Ünsal, Behçet. *Turkish Islamic architecture in Seljuk and Ottoman times, 1071-1923* (London: Tiranti, 1970).