

與他方相遇——「亞洲探險記」 展出書畫作品選介

■ 劉宇珍

「亞洲探險記——十七世紀東西交流傳奇」特展，以荷蘭東印度公司兩度派遣使節團前往北京求見清帝的史事為引子，勾勒十七世紀中西交流的傳奇。展覽以器物類文物為大宗，事實上，「他方」亦可見於此際的書畫作品上。



今日的荷蘭一地，原屬於西班牙的領地。1568年起而反抗西班牙統治，開啟了追求獨立的八十年戰爭（1568-1648）。時身兼葡萄牙國王的西班牙國王菲利浦二世（Philip II of Spain, r. 1556-1598）將荷蘭排除於葡萄牙的貿易網之外，迫使荷蘭積極開闢新的海外貿易領域。在這個背景之下，荷蘭東印度公司（Vereenigde Oostindische Compagnie, VOC）於1602年成立，正式展開了荷蘭在海外的殖民經略，也成為東西文化交會碰撞的契機。

「亞洲探險記——十七世紀東西交流傳奇」特展，以荷蘭東印度公司前兩次派遣使節團前往北京求見清帝的史事為引子，透過不同藝術製作傳統間的取用、混搭與交融，勾勒十七世紀東西交流的傳奇。這兩次旅程都在荷蘭方面留下相關的文字敘述與圖像紀錄，以呈現行旅所見十七世紀的中國。在中國方面，亦有相應的文物留存著東西間的相遇軌跡。這些文化交逢的痕跡，多見於陶瓷類的文物；實院藏某些十七世紀的畫作，亦可為這段交流故實作註腳，或作為史事的旁證，或呈現時代的氛圍，或映照出彼此認知的差異。

圖錄他方

荷蘭東印度公司領有政府的特許狀，具有組織軍隊、發動戰爭，與締結條約的權力，可謂荷蘭政府在亞洲的海外代理人。1619年於巴達維亞（Batavia，今印尼雅加達）設立總部；1624年則占領臺灣大員（今臺南），建立熱蘭遮城（今安平古堡），並以之為中國、朝鮮、日本與東南亞間貿易轉口的重要據點。為打破葡萄牙在澳門對中國貿易的壟斷，荷蘭東印度公司亟欲與中國達成互市的

協定，然在明朝時一直未得其門而入，直至清王朝建立後，方獲准至北京覲見皇帝。

1655年荷蘭東印度公司第一次派遣使節團出使北京，由德·侯葉爾（Pieter de Goyer）與凱賽爾（Jacob de Keizer）所率領，自廣東出發，沿著京杭大運河北行，於次年七月抵達，而於九月如願覲見順治皇帝（1638-1661）。荷蘭原欲與中國平等互市，卻被清帝國納入其「朝貢」體系之內，最後只被允許八年來朝一次，所攜貨品且需「在館交易」（意即只能在中國境內接待使節團的館舍裡買賣），不得於廣東海上私自貨賣」。兩造對同一事件的認知差距，可見一斑。

使節團裡的約翰·尼霍夫（Johannes Nieuhof, 1618-1672）受命將沿途所經關隘、城鎮、鄉村、廟宇、河川、橋梁、碉堡及樣式奇特的建築等描繪下來，如實記錄。他的行旅筆記經其兄弟亨利·尼霍夫（Hendrik Nieuhof）整理後，於1665年在阿姆斯特丹出版。書裡除了約翰·尼霍夫以旁觀者角度所撰寫的文字紀錄外，還包括一百四十九張插圖，數量之多，前所未見，且在當時算是第一手的視覺見證，大異於過去「想像多於實證」的中國圖像。（圖1）是以該書甫一推出，便大受歡迎，旋即翻譯為法文（1665）、德文（1666）、拉丁文（1668）、與英文（1669）等版本。其插圖雖難免有虛構之處，相對而言仍較如實地提供了中國建築、裝束等風土民情的樣貌，而成為十八、十九世紀中國風（Chinoiserie）的重要藍本。¹

這一次不算成功的出使，讓歐洲看見作為「他方」的中國。而中國方面又是如何看待並記錄荷蘭使節團的到訪呢？國立故宮博物院所藏〈賀蘭國人役牛馬圖〉（圖2），罕

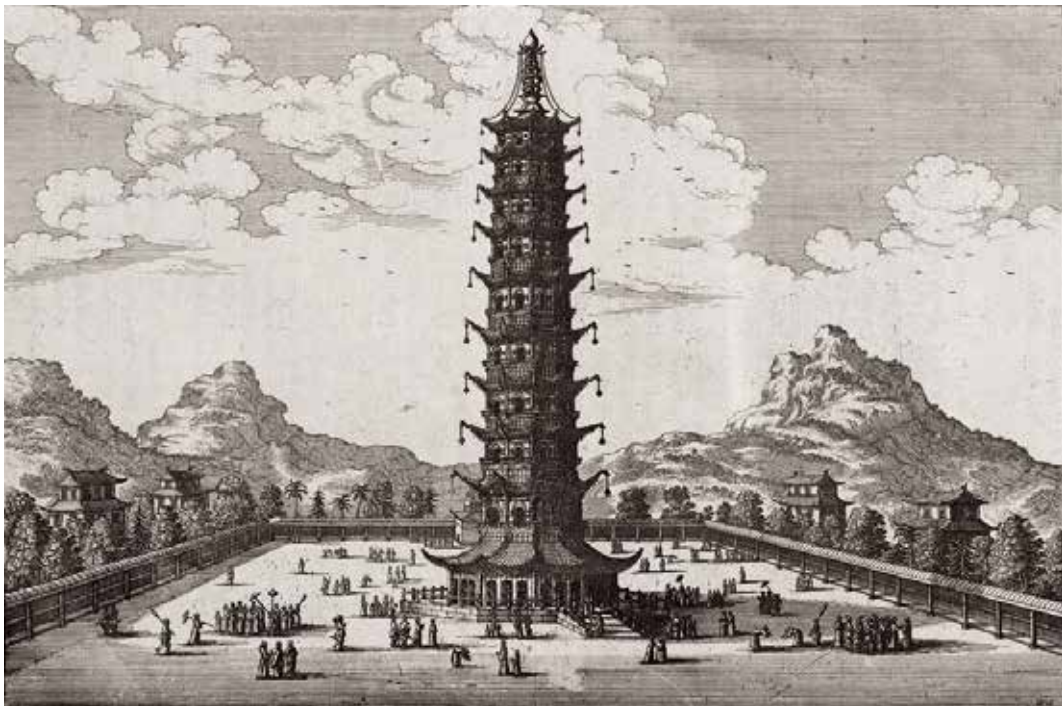


圖1 | 17世紀 《荷使初訪中國記》插圖 南京報恩寺塔 國立臺灣大學圖書館提供

見地留下了荷蘭人的身影。²此畫繪牛四頭、馬四匹，分別由八個荷蘭人牽引進呈。其詩塘題識云：「康熙陸年伍月初壹日，荷蘭國人進到馬肆匹，牛肆隻。本年陸月初伍日奉旨著將進到馬牛並捧馬牛人役畫圖樣呈覽，欽此。該內工部於本月初捌日開工畫起，至柒月參拾日畫完。謹將畫完圖樣恭呈御覽。」可知是荷蘭東印度公司於1666年第二度派遣使節團前往北京向清朝乞市的圖像紀錄，由內務府轄下掌管宮廷修繕工程的內工部奉旨於康熙六年（1667）繪製。這不僅是中國方面對此事件留下的唯一圖像記錄，也是清宮造辦處成立之前的清宮圖像製作，極具歷史價值。荷蘭東印度公司因鄭成功的進擊而於1662年退出臺灣；他們為維持其於東南亞與

東北亞的貿易地位，亟欲與清廷交好。除派兵助清攻打明鄭臺灣外，又派遣由范·侯爾恩（Pieter van Hoorn）所率領的使節團赴京請求自由貿易，跋涉六個月，方抵達北京。

誠如學者王靜靈的觀察，全幅運用了傳統描繪異邦人進貢天朝的「職貢」格套，省略背景，圖繪役人牽引進呈之狀。牛、馬與人各四組，各為同一樣式，宛若同一圖案的重複出現，僅以服色與裝飾紋樣表其差別，此或為詩塘題識稱之為「圖樣」的原因。此「圖樣」是否做為樣稿而另有他用，目前不得而知。然畫裡牛、馬、人的樣貌卻確有所本，或可據其特徵追索本源。如學者根據牛隻背部的突起（圖3），以為是原產於印度的瘤牛（zebu）；依據荷蘭東印度公司的貿



圖2 | 清 無款 賀蘭國人役牛馬圖 軸 國立故宮博物院藏



圖3 | 清 無款 賀蘭國人役牛馬圖 局部 牛 國立故宮博物院藏



圖4 | 清 無款 賀蘭國人役牛馬圖 局部 馬臂 國立故宮博物院藏

易網絡，有可能即自印度攜來。³ 此次進貢的馬匹，在中國文獻裡以「大尚馬」稱之，或許亦取自印度。馬匹的鞍具形式與中國所習見者不同，如馬鞍後側用以固定馬鞍與馬尾位置的吊繩（crupper），在這幅畫裡只有單股（圖4），與中國古畫上常見以雙股分別自左右垂下圈繞馬尾根部者不同。（圖5）本幅對此吊繩的結構雖未交代清楚，然極有可能是以單股垂至馬尾處才環套馬尾根部的形制。類似的樣式可見於十七世紀的歐洲畫作（圖6），⁴或為歐洲樣式，並未流行於中國，



圖5 | 五代 趙鼎 八達春遊圖 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖6 1672-1690 亞當·法蘭司·范·德·穆勒 (Adam Frans van der Meulen) 路易十四於羅比斯挺進尼德蘭 (Louis XIV Crossing into the Netherlands at Lobith) Rijksmuseum藏 取自荷蘭國家博物館資料庫：<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3753> (public domain)，檢索日期：2019年2月13日。



〈路易十四於羅比斯挺進尼德蘭〉局部

可見畫家有所依憑。就連對荷蘭人的形貌與服飾的描繪，相較於明代時期的文獻，亦更貼近於事實。

而此畫除了標示牲口的尺寸之外，亦註記了牽引馬、牛之荷蘭人的身形尺寸，以之為值得觀察紀錄的對象；如此宛若「圖譜」一般提供所繪事物的尺寸註記，真可謂視異邦人如異獸。荷蘭使節團在行旅結束之後，大量印刷書籍廣為流布與中國相關的訊息與知識；康熙朝宮廷對於荷使的初步認識，卻僅以此「圖樣」紀錄留存。此畫完成後不知作何用途，似乎僅收儲於宮中，要到嘉慶二十一年（1816），才被當成值得著錄的作品，收入《石渠寶笈三編》，成為書畫收藏

的一部分。中、荷雙方對於「他方」的訊息與知識，態度迥然不同。

看不見的他方

異文化交會時，亦有許多僅憑眼見也無法明瞭之處，特別是與文化習俗和文化價值相關的部分。如以農曆五月五日為端午節、並於是日從事龍舟競渡活動（圖7），是歐洲所無有的習俗，看在荷蘭東印度公司使節團

成員的眼裡，竟以為是在慶賀新年。⁵ 除此之外，還有更多旅途中不見得能遭逢、或即使遭逢了也無法領略其佳處者。

十七世紀江南繪畫風格的多元性，或許亦是當時歐洲人所「看不見」的他方。此時期的畫風的多樣，即使同樣來自松江地區，



圖7 明 張宏 競渡圖 軸 國立故宮博物院藏



圖8 明 沈士充 郊園十二景 冊 第一開 雪齋
國立故宮博物院藏

亦有差別。如明末雲間派名家沈士充（fl. 1602-1633），與同時期的董其昌（1555-1636）相較，畫風便極為不同。沈士充，字子居，華亭人。活動於明萬曆、崇禎年間，為宋懋晉（約 1556-1622 左右）弟子，兼師趙左（約 1570-1633）。其《郊園十二景》冊，成於 1625 年，乃是受王時敏（1592-1680，號煙客）所托，描繪王氏位於太倉城東門外的別墅「郊園」。⁶

此冊描繪郊園裡的「雪齋」、「穠閣」、「霞外」、「就花亭」、「浣香榭」、「藻野堂」、「晴綺樓」、「竹屋」、「掃花菴」、「涼心堂」、「飄影閣」與「田舍」等十二景，每開均以篆書題名。全冊以俯瞰視角描繪，強調主人與友朋在其間的流連遊憩。如〈雪齋〉一景（圖 8），主人雖於高樓獨坐，小齋



〈雪齋〉局部

外卻見一人踏雪而來，正準備敲門；〈浣香榭〉裡的空亭看似寂寞（圖 9），小徑上卻有二、三友人緩步前來。這些細節安排都標誌著郊園的可遊性與社交性。各幅山石筆法略有小異，設色精緻清新，尤重氤氳氣氛的經營，給人浪漫迷濛的感受。全冊更有多幅向外借景：如〈藻野堂〉（圖 10）在右上角畫入田



圖9 | 明 沈士充 郊園十二景 冊 第五開 浣香樹 國立故宮博物院藏



圖10 | 明 沈士充 郊園十二景 冊 第六開 藻野堂 國立故宮博物院藏



圖11 | 明 沈士充 郊園十二景 冊 第十一開 飄影閣 國立故宮博物院藏

畦，暗示草堂周遭的環境；〈飄影閣〉則將平疇外的帆影引入畫中。（圖11）這類猶如造園般的借景，多以雲煙或留白的手法為之，亦藉此打造了遺世獨立的生活空間。

相較之下，董其昌的畫作便呈現截然不同的繪畫取向。董其昌（1555-1636），字玄宰，亦是華亭人。他是晚明最重要的書畫家及理論家，提出「南北宗」理論，以王維為南宗之祖，影響後世甚巨。其〈煙樹茆堂〉（圖12）作於1621年，時董氏已自其多年來對古人筆墨的追索，提煉出最單純的「直皴」。⁷單純的線條，因方向、聚散、與墨色濃淡的不同，而成為構築畫面的基本單位，透過直皴調整坡坨、岩石、與山脈的走向，經營畫面整體的動勢。此以直皴為基底的畫法，少有大面積或戲劇性的暈染，摒絕了雲煙氣氛的營造，

使山水畫漸趨於形式的疊壓與排比，成為紙上丘壑的堆疊，更形抽象。

而此幅〈煙樹茆堂〉以前景左右雙樹引導視線深入畫面，順著遠景坡腳，蜿蜒而至山後，形成一「8字型」的迴旋動勢。石塊方折銳利（如中景左側大石），層理分明，與其他董其昌題為仿王維風格的山水作品相類。山腳樹叢略具趙孟頫〈鵲華秋色〉遠景樹林的風貌，遠山峰巒則有米芾的雲山意態；綜合諸家風格特色，可見董其昌「集大成」的企圖。前景雜樹樹葉與主峰苔點，因用筆粗細、方向、與疊壓的方式不同，而有細膩的變化趣味。全幅筆墨清透瑩潤，層次豐富，耐人品賞。與沈士充《郊園十二景》訴諸感性的抒情浪漫，迥然不同。十七世紀江南畫風的多樣性可見一斑。



圖12 | 明 董其昌 煙樹茆堂 軸 國立故宮博物院藏

然而，即使董其昌與沈士充兩人作畫概念如此不同，他們的畫作皆隱然帶有某種自給自足的孤絕性格。董其昌的山水毫不隨俗，多用線條勾勒皴擦，少作對比強烈的墨色暈染，猶如刻意降低情緒的渲染一般，極度智性，因而創造出只有少數人方能理解的藝術。沈士充筆下的郊園雖可遊可賞，卻與世隔絕，只能與三五好友共；時大明帝國雖已現衰象，帝國內外的紛擾喧囂，彷彿都可隔絕於園外。

明季江南文人耽溺於一己的世界，卻無法阻止國家的傾頹。1644年明朝覆滅，直至1656年，初次沿運河前往北京的荷蘭使節團仍能親見兵燹對地景的改變。《荷使初訪中國記》裡不時言及江南各城鎮在遭受「韃靼」（指清兵）侵擾後破敗的景況；⁸但他們看不到遭逢變亂時眾人內心的徬徨悔恨。這些思緒或表現在陳洪綬（1599-1652）《雜畫》冊這樣的作品上。陳洪綬，字章侯，浙江諸暨人，明亡後自悔前半生繁華靡麗，改號「悔遲」。是冊十幅，含人物、花卉、竹石，作於明亡後一年（1645），時陳洪綬避居紹興龍山。第三開提及張燕客之名，所指應為張萼，字介子，明末散文家張岱（1597-1689）的堂弟，陳洪綬作是冊時或與之相往還。第六開（圖13）題云：「天寒翠袖薄，日暮倚修竹」，取自唐代杜甫〈佳人〉詩，謂佳人避亂山中，猶守節自持，或為畫家遭逢家國巨變之自況。畫中女子毫無纖媚之態，神情端莊淡泊，極寫其嫻靜婉約，線條亦高古遒勁，敷色淡雅清麗，堪與佳人氣質相稱。第五開對幅題詩則有：「寫此自怡悅，我將安所之」句，流露對未來的不安感受。全冊構圖簡練，設色雅淡，與題識合觀，自有一番深沉的況味。



圖14 | 明 張宏 石屑山圖 軸 國立故宮博物院藏



圖13 | 明 陳洪綬 雜畫 冊 第六開 國立故宮博物院藏

看見他方

儘管上述沈士充與董其昌的畫作呈現了某種自給自足的氛圍，十七世紀跨文化的東西往來，仍隱約在這時期的畫作中留下痕跡。已故中國藝術史學者高居翰（James Cahill, 1926-2014）特別注意到晚明蘇州畫家張宏（1577-1652 後）不拘成規的皴法、宛若目光逡巡的構圖概念、印象式的寫景，皆過往畫史所未見，或受歐洲描寫「所見」（而非「所知」）的作畫態度所影響。⁹張宏，字君度，蘇州人，擅畫山水，存世不少描繪特定實景之作。其〈石屑山圖〉（圖14），作於1613年，乃與唐獻可（江蘇武進人）同遊石屑山後所作。狹長的構圖，描繪的不只是一般記遊圖自山腳至頂峰的行旅路線，還有山坳內的歇腳之處。周遭有人家、寺院，流泉飛濺，引人駐足；幾個擔夫、幾具肩輿，可在此遙望石屑山。山腰處用筆顫動跳躍，近看不具形象，遠觀方知為竹影森森。似此捕捉視覺印象的畫法，亦可見於其1648年〈競渡圖〉（見圖7）。張宏以短促頓挫的筆法畫龍船與



圖15 | 明 陳洪綬 雜畫 冊 第四開 國立故宮博物院藏

人物，乍見支離破碎，而與人稍縱即逝的速寫印象。

值得注意的是，〈競渡圖〉自前景至對岸，鋪陳了漸次後退、相續不斷的水紋，使龍舟活動的水域呈現出空間的一致性。全圖雖缺乏一明確的消失點，卻隱然帶有欲統合水域空間的透視意圖。這類隱約的空間透視表現，亦可見於上述陳洪綬《雜畫》冊中。陳氏畫風古拙怪奇，常有出人意料之趣；然此冊第四開的山水（圖15）在今日看來，卻顯得無比尋常。該幅透過前景高聳的雙樹遠望，坡石沿水面漸次往後推移，遠山則恰如其分地變小，整體構局若合於單點透視的原則，大異於傳統平遠構圖隨意往上堆疊的結構；如此處理，在今日再自然不過，在當時或許正是其「可奇」之處。陳洪綬在此幅以帶有透視意味的平遠空間求奇，卻於第二開（圖16）將名款署於老梅枝幹間的空白，藉此泯除畫內的三維空間，從而點出畫作的平面性。故在同一套冊頁裡，陳洪綬採用兩種截然不同的空間處理方式：一是帶有單點透



圖16 | 明 陳洪綬 雜畫 冊 第二開 國立故宮博物院藏

視性質，將畫中景物鋪排在系統化地深入畫面、具有一致性的三度空間；另一則是強調畫作本身的平面性。

單點透視法被視為孕生於歐洲的空間表現手法，大備於文藝復興時期，約於十七世紀初期傳入中國。因其為大異於中國既有手法的「他種」空間表現觀念，或被視為具有某種「他方」的趣味。¹⁰ 在十七世紀前半，這類手法多與傳統空間表現模式混融使用，隱微不顯；直至十七世紀末、十八世紀初方流行於清宮畫院，焦秉貞《山水》冊（圖17）即為一例，後更以版畫形式，流行於民間。本次展出日本海杜美術館藏〈姑蘇閶門圖〉（圖18）與〈三百六十行圖〉（圖19），便可窺見透視法深入大眾視覺文化的程度。

當透視法成為辨識「西洋」的指標時，舊的「他方」元素在此際或許也得到了再生的機會。展出無款〈貝經清課〉（圖20），畫中羅漢的面貌大不類於常見格套，其面容髮膚經層層烘染，肌理如生，若可彈觸，彷彿具有肖像性，與身旁僅以線條框界面部輪



圖17 清 焦秉貞 山水 冊 第五開 國立故宮博物院藏



圖20 傳宋人 貝經清課 軸 國立故宮博物院



圖18 1734 姑蘇閩門圖 日本海の見える杜美術館提供



圖19 不明 三百六十行圖 日本海の見える杜美術館提供

廓的侍者，在描繪手法上適成一大對比。本幅舊傳為宋人所作，然棕欄與庭石的搭配，常見於明代中後期畫作裡的庭園。羅漢衣袂的翻捲，不僅趨向格式化，且多集中於衣裳的邊緣，略帶刻意圖案化的變形趣味，或為十六、十七世紀時期作品。羅漢面部以烘染為主的「凹凸法」，相傳於南朝六世紀時自西域傳入，存世之例可見於傳張僧繇〈五星十八宿神形圖〉（大阪市立美術館藏），可謂是中國繪畫傳統裡來自「他方」的元素。然在元代以降的羅漢圖格套裡，如此層次細膩的凹凸法愈來愈少見。本幅罕見地運用此技法，以提供更詳盡的視覺細節，呈現來自印度或南洋之人的形貌特徵。自羅漢與侍者

面容在繪畫技法上的對比，可知此凹凸法的使用乃刻意而為，不只在區分主從，亦在區分模式化與非模式化的描摹。則此技法何以在此時復現？何以表現更接近實際人種樣貌的西域羅漢在此處變得如此重要？是否因為十七世紀東西間的貿易往來讓更多印度僧人活生生地在周遭出現，而不再只是格套化的樣板形象？

這些問題，實仍有待探究。然這些足以讓人看見他方的作品，皆見證了十七世紀的開放性與東西交會的光亮。與他方相遇，無疑地更豐潤了中國既有的視覺表現語彙，也擴充了我們對歷史的想像。

作者任職於本院書畫處

註釋

1. 如倫敦 Kew Gardens 裡的中國塔，便以插圖「南京報恩寺塔」為藍本。相關研究見 Jing Sun, "The Illusion of Verisimilitude: Johan Nieuhof's Images of China" (Ph.D. diss., University of Leiden, 2013), 269-280.
2. 相關研究，見王靜靈，〈圖像證史——《荷蘭國人役牛馬圖》瑣談〉，《故宮文物月刊》，336 期（2011.3），頁 88-99。
3. Thomas Kaufmann, "Scratching the Surface: On the Dutch in Taiwan and China," in Michael North and Thomas DaCosta Kaufmann eds., *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia* (Amsterdam, Chicago and London: Amsterdam University Press and University of Chicago Press, 2014), 183-214.
4. 另可參見 René-Antoine Houasse, *Louis XIV on Horseback*。現藏於凡爾賽宮（Chateau de Versailles），圖像參見法國國家博物館聯合會（Réunion des musées nationaux）資料庫：<https://www.photo.mn.fr/archive/15-601704-2C6NU0AN0N1BS.html>（檢索日期：2019 年 02 月 12 日）。
5. 見英文譯本：Johannes Nieuhof, *An Embassy from the East-India Company of the United Provinces, to the Grand Tartar Cham, emperor of China* (London, 1673), 83. 參見 University of Wisconsin-Madison 資料庫：<http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/DLDecArts/DLDecArts-idx?type=header;pview=hide;id=DLDecArts.Nieuhof>（檢索日期：2019 年 02 月 11 日）。中文譯本則作「新月節」，見包樂史、莊國土，〈《荷使出訪中國記》研究〉（廈門：廈門大學出版社，1989），頁 70-71。
6. 侯米玲，〈沈士充《郊園十二景圖》——兼論陳廉《郊園小景圖》冊〉，《故宮文物月刊》，348 期（2012.3），90-97。
7. 石守謙，〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，65 本 2 分（1994），頁 307-332。
8. 包樂史、莊國土，〈《荷使出訪中國記》研究〉，頁 64-66。
9. 高居翰，〈氣勢逼人——十七世紀中國繪畫中的自然與風格〉（臺北：石頭出版社，1994），頁 15-59。
10. 關於新視覺輔助工具（如望遠鏡）之傳入與單眼視境（monocular vision）對中國視覺文化的衝擊，見 Jennifer Purtle, "Scopic Frames: Devices for Seeing China c. 1640," *Art History* 33, no.1 (2010): 54-73.