伊兒汗國早期美術所見的東西交流

桝屋友子*

【摘要】歷史上首次發生從日本海到黑海的歐亞大陸廣大地區在13世紀中葉至14世紀中葉都被同一宗主—大汗，也就是大蒙古帝國統治。伊兒汗國，即蒙古政權在伊朗、伊拉克、阿富汗地區建立的汗國，與中國中央政府（元朝）之間互有往來，彼此交流著物資、商品、知識、科技以及人才。本文考察在13世紀下半葉伊兒汗國早期階段傳入西亞美術的諸多東亞美術要素，以及發掘這二種不同的傳統如何在交流的最初階段找到共存的方式。本文特別選擇二件伊兒汗國早期具有紀念碑性質的美術作品作為探討。

第一件作品是定年為西元1270年代建於Takht-e Soleimān的伊兒汗國行宮，我們可從中觀察到其具有諸多蒙古宮殿的特徵，例如宮殿整體設施維持朝向南南東方的傳統、設施中包含一些多角形的建築物，以及使用在中國具帝王象徵的龍與鳳凰圖像來裝飾建築物。另一方面，我們又可見到伊朗陶工延用了伊朗傳統式的宮殿設計，擷取伊朗的國民敘事詩－菲爾多西（Ferdousī）所著的《王書》（*Shāhnāma*）裡描寫的場面以及引用文本文字來裝飾這座伊兒汗國行宮。

另一作品則為Ibn Bakhtīshū'所著的《動物的效用》（*Manāfe'-e ḥayāvān*）其完成於西元1297－1298年的寫本（藏於摩根圖書館M.500）插圖，從中可看出三種不同的畫風，也就是說插畫是由一位中近東樣式、二位外來樣式的畫家所完成的。本文旨在討論三位具不同畫風的畫家如何在同一寫本上分工繪製插圖，以及二位外來樣式畫家如何根據文本敘述內容而創造出新的動物圖像。

關鍵詞：伊兒汗國、蒙古、Takht-e Soleimān (Takht-i Sulaimān)、Ibn Bakhtīshū'

伊兒汗國是由來自中亞東部的蒙古人所建立的王朝，在13世紀中葉至14世紀中葉統治今日西亞的伊朗、伊拉克、阿富汗地區。作為伊朗的異民族統治者，蒙古人是歐亞大陸最東端的民族，在將中國、中亞、伊朗、俄羅斯這塊大陸的大部份地區都納入同一宗主國的統治之前，東亞文化只有透過貿易及外交往來傳入伊朗。起初因與蒙古帝國首都和林（今蒙古國境內）及西元1271年遷至大都（今北京）之大汗的中央政府有連結關係，東亞文化才開始直接而大量地傳入伊朗地區。到了14世紀伊兒汗國晚期，來自東亞的異質美

＊日本國東京大學東洋文化研究所　教授

臺灣大學學術期刊資料庫

術要素已在伊朗生根定著，與當地美術相融而成獨特的伊兒汗國美術，並逐漸發展成熟而對後來的伊朗美術產生重大影響。成熟期的伊兒汗國美術作品現存較多，也有各式各樣的論文發表。① 但是有關伊兒汗國早期美術，二種截然不同的文化相會之現場，究竟發生什麼狀況？咸少有綜合性的考察。本文選擇以二件下限為1300年左右、具有紀念碑性質的伊兒汗國早期美術作品作為考察，概觀當時傳統性的伊朗美術與新傳入的東亞美術交會的情形。

一、歷史的背景—伊兒汗與大汗的關係

自1206年，太祖成吉思汗（1206－1227在位）統一蒙古高原建立大蒙古帝國以後，朝向東亞及西亞擴張領土。第二代太宗窩闊台（1229－1241在位）在位期間，東滅金朝（1234年），西滅因蒙古入侵而逐漸衰弱的花剌子模王朝（1231年）。從日本海到黑海的歐亞大陸廣大地域都變成蒙古統治。到了成吉思汗的孫子－第四代憲宗蒙哥（1251－1259在位）時，委派其弟忽必烈（元世祖，1260－1294在位）征服南宋，又命令另一弟旭烈兀征服西亞。因此，旭烈兀在1258年滅了尼查里派（Nizāriyya，是「什葉派」（Shī'a）的少數派「伊斯瑪儀派」（Ismā'īl）的分支）的中心地，也就是位於裏海南西的阿拉穆特城（Alamūt）；同年又攻陷巴格達（Baghdād），滅了始建於西元750年但延續至13世紀中葉，此刻幾乎已徒具形骸的阿拔斯王朝（'Abbās），使得蒙古帝國的領土擴張到西亞。至此阿富汗、伊朗全域、伊拉克、安那托利亞（Anatolia）都變成大蒙古帝國的直接統治地區。

① 有關伊兒汗國美術的眾多研究，在此不可能全數列出。但有一論文集重點式討論伊兒汗國美術與伊朗美術對其後的影響，請參考Raby, J. & T. Fitzherbert eds., *The Court of the Il-Khans 1290-1340* (*Oxford Studies in Islamic Art* XII) (Oxford: Oxford University Press, 1996); Komaroff, L. & S. Carboni eds., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353* (New York, New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2002); Komaroff, L. ed., *Beyond the Legacy of Genghis Khan* (Leiden and Boston: E. J. Brill, 2006). 此外，最新出版的相關著作則是Kadoi, Y., *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009).

臺灣藝術期刊資料庫

另一方面，因為蒙哥在1259年突然去世，忽必烈與么弟阿里不哥發生繼位之爭。次年忽必烈單方面地宣佈即位，與同樣即位為大汗的阿里不哥，陷入鬩雙胞的局勢，最終阿里不哥在1264年投降，確立了忽必烈的大汗地位。這段期間，旭烈兀正遠征西亞，全心致力於鞏固自己在西亞的領土，此一旭烈兀統領之地，也就是伊兒汗國，確立歸屬為大蒙古帝國政權統轄之下的汗國。相較於置身在自己的兄弟奪位鬥爭中而被分裂為敵我的蒙古王族們，旭烈兀與這樣的情勢隔了相當的距離，這是此後伊兒汗國能與大汗（元朝）維持良好關係的原因之一。

再者，旭烈兀稱自己為「伊兒汗」（1256－1265在位）。伊兒（il）在突厥語是「國、地域」的意思，是大蒙古帝國內汗國的汗，也就是承認大汗忽必烈之宗主權的稱號。② 伊兒汗對大汗的從屬關係貫穿整個伊兒汗國的歷史。新的伊兒汗即位時得到了大汗的承認，③ 伊兒汗國的貨幣、印璽、外交文書中都附有大汗的稱號，顯示伊兒汗國承認大汗的權威。④ 還有，大汗曾經賞賜漢語的官位給伊兒汗國的官吏。⑤ 到了14世紀，伊兒汗持續以寶石、佩刀（大馬士革刀）、西馬（阿拉伯馬）、單峰駱駝、虎、獅子、豹等寶物、珍獸作為朝貢獻給大汗，而大汗則回賜金、貨幣、絹織物、藥等。⑥ 大汗有時也會下賜衣服、絹織物、印璽、銀、貨幣等給伊兒汗及其家族。⑦

---

② 有關「伊兒汗」之語義的詳細考察，請參照北川誠一，〈イルハン称号考〉，《オリエント》，30卷1號（1987），頁41-53。

③ 拉施特（Rashīd al-Dīn），《史集》（北京：商務印書館，1997），III，頁102-104、136-137、193-194。

④ Allsen, T. T.,“Changing Forms of Legitimation in Mongol Iran,”in G. Seaman & D. Marks eds., *Rulers from the Steppe: State Formation on the Eurasian Periphery* (Los Angeles: Ethnographics Press, 1991), pp. 223-241; Mostaert, A. & F. W. Cleaves,“Trois Documents Mongols des Archives Secrètes Vaticanes,”*Harvard Journal of Asiatic Studies*, 15 (1952), pp. 482-485, pls. VI-VIII.

⑤ 例如在1286年忽必烈賞賜給伊兒汗阿魯渾（在位1284－1291）的大臣不花「丞相」的地位。拉施特，《史集》，III，頁193-94。

⑥ （明）宋濂等撰，《元史》（北京：中華書局，1976），II，頁460；III，頁645、646、662、667、671、672、674、675、677、678、760、803、805、812（卷21、29、30、34、36、37）。

⑦ （明）宋濂等撰，《元史》，I，頁222-223；III，頁661、801（卷11、29、36）等。

臺灣大學學術期刊資料庫

如此可知，大汗（元朝）與伊兒汗之間儘管相隔甚遠，卻頻頻有正式的互饋活動以及貴重文物往來。此外也有官吏、技術者及學者等人才的往來。⑧

中國與伊朗之間的貿易也愈發興盛，尤其是稱為斡脫的伊斯蘭商人的共同出資組織扮演了重要角色。伊斯蘭商人將西亞的寶石、礦物、藥、稱作納石失的金線織造錦和以此材質做成的衣裳、阿拉伯馬、武器帶至中國，又將中國的布、陶器、金屬器運至西亞。⑨

二、伊朗唯一殘存的伊兒汗行宮Takht-e Soleimān

旭烈兀的首都位於今日伊朗的北西部，東亞塞拜然（Ādharbāijān）的Marāgha。夏營地為Ala Tagh（今土耳其北東部，凡湖（Lake Van）之東北），冬營地為Jaghatu（今伊朗，烏爾米耶湖（Lake Urmia）以南），寶物庫在烏爾米耶湖上的Shāhī島（圖1）。⑩據聞在Ala Tagh曾建有宮殿，⑪但上述地點均未進行正式的考古發掘調查。

第二代伊兒汗阿八合（在位1265－1282）以Tabrīz（今伊朗東亞塞拜然州）作為首都。夏營地為Ala Tagh、Siyāh Kūh（雖被認為在今伊朗Hamadān的西北，不明）、Sughurluq（見後述）；冬營地為Arrān（今亞塞拜

⑧ 本田実信，〈ラシード・アッディーンの「中国史」について〉，《東方学》，76輯（1988），頁1-17。Allsen, T. T.,"Biography of a Cultural Broker. Bolad Ch'eng-Hsiang in China and Iran," in Raby, J. & T. Fitzherbert, *The Court of the Il-Khans 1290-1340* (Oxford Studies in Islamic Art XII, 1996), pp. 7-22.

⑨ 當時的史料有（元）汪大淵，蘇繼廎校釋，《島夷誌略》（北京：中華書局，1981），頁346-355、360-373。Joveini J. A. Boyle tr., *The History of the World-Conqueror*, 2 vols. (Manchester: Manchester University Press, 1958), I, p. 207.另可參照陳高華，〈元代的海外貿易〉，《歷史研究》，1978年3期，頁61-69。宇野伸浩，〈オゴデイ・ハンとムスリム商人―オルドにおける交易と西アジアの商品〉，《東洋學報》，70卷3、4號（1989），頁71-104。Allsen, T. T., *Commodity and Exchange in the Mongol Empire* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)的研究。

⑩ 本田実信，〈イルハンの冬営地・夏営地〉，《東洋史研究》，34卷4號（1976），頁83-84等。

⑪ 拉施特，《史集》，III，頁94。

臺灣大學學術期刊資料庫

然共和國，Aras River北岸地區）、Baghdād、Jaghatu，⑫保持依季節遷徙的蒙古遊牧生活。之中唯有Sughurluq奇跡似的殘存至今日，它的考古發掘調查提供了有關伊兒汗宮殿的重要資訊。

Sughurluq現被稱作Takht-e Soleimān（所羅門的寶座之意），很有可能是16世紀左右賦予的名稱。它位於今日伊朗西亞塞拜然州，Tabrīz南方320公里，烏爾米耶湖東南200公里，標高2400公尺的山中。遺跡外圍有約500公尺×400公尺的橢圓形城牆，中央則有一座隨火山活動形成的小型池子。遺跡在薩珊（Sāsān）王朝時代（西元224－651）建造的祆教（Zoroastrianism）神殿遺跡土台之上，德國考古學研究所曾在1959年至1978年之間進行考古發掘。⑬出土陶磚（tile）上留有伊斯蘭曆（Anno Hegirae）670、671、674年的紀年，因此建造時期推定為西元1272年至1276年，誠然涵蓋在阿八合的統治期間內。

伊兒汗國時代的名稱Sughurluq以突厥語來說是「有很多sughur（蒙古語

---

⑫ 拉施特，《史集》，III，頁104、108。Mostoufi, Hamd-Allah; G. Le Strange tr., *The Geographical Part of the Nuzhat-al-qulub Composed by Hamd-Allah Mustawfi of Qazwin in 740 (1340)* (Leiden & London: E. J. Brill, 1919), p. 69; Grigor of Akanc'; R. P. Blake & R. N. Frye eds. & trs.,"History of the Nation of the Archers (the Mongols)," *Harvard Journal of Asiatic Studies, 49* (1949), p. 343.本田実信，〈イルハンの冬営地・夏営地〉，頁84。

⑬ 發掘報告雖然曾在*rchäologischer Anzeiger*等各式各樣的書籍、定期刊物上發表過，但大多只談到伊兒汗宮殿。請參考Naumann, E. & R.,"Ein Kösk im Sommerpalast des Abaqa Chan auf dem Tacht-i Sulaiman und seine Dekoration," in R. Naumann & O. Aslanapa eds., *Forschungen zur Kunst Asiens. In Memoriam Kurt Erdmann* (Istanbul, 1969).及*Takht-i Suleiman: Ausgrabung des Deutschen Archäologischen Instituts in Iran* (München, 1976)；Naumann, R., Die *Ruinen von Tacht-e Suleiman und Zendan-e Suleiman und Umgebung* (Berlin, 1977).最新的報告為Huff, D.,"Takht-e Soleiman," in M.Y. Kiyani ed., *Shahr-ha-ye Iran*, Vol. III, (Tehran: Jehad-e Daneshgahi, 1989)；及"The Ilkhanid Palace at Takht-i Sulayman: Excavation Results," in Komaroff, L. ed., *Beyond the Legacy of Genghis Khan*. 此外有關Takht-e Solaimān之伊兒汗建築的考察，請參照Masuya, T.,"Ilkhanid Courtly Life," in Komaroff, L. and S. Carboni eds., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia,* 1256-1353.

臺灣人文藝術期刊資料庫

稱為tarbaghan，是土撥鼠的一種）的場所」之意。Tarbaghan是蒙古人非常喜歡捕獵的動物，不但可作食用，其毛皮亦被視為貴重物品。⑭ Sughurluq或因作為伊兒汗的娛樂狩獵場所而被選作夏營地。

（一）伊兒汗宮殿的規劃

圍繞Takht-e Soleimān的橢圓形城牆是薩珊王朝時期的建物，在小池的北端也曾建有神殿設施（圖2）。伊兒汗時代大致上沿用了原有的城牆，並且利用薩珊王朝時期建造的土台興建新的宮殿（圖3）。在古代遺跡上建造新宮殿，並不是只有伊兒汗這樣做，在其他地區的蒙古君王也如此作。例如，1266年以前的大蒙古帝國首都和林，就是建於回鶻的要塞之上。⑮ 又如元朝的首都大都，亦是建於金朝（1115－1234）五都之一的中都之上。此外，旭烈兀也在亞美尼亞（Armenia）王族的夏宮原址建造Ala Tagh宮殿。⑯ 但在其他的蒙古宮殿是否像Takht-e Soleimān繼續使用原有城牆，在既有建築的土台上建造宮殿就不清楚了。

Takht-e Soleimān的薩珊朝城牆的正門是在北北西處。第二個門則在東南處，此門同時也兼任城內池水流出的渠道。儘管東南門富含華美的裝飾，蒙古人卻完全無視之而另在南南東的城牆上挖鑿新門。據此可知此一貫穿北北西門到南南東門的筆直軸線是伊兒汗宮殿規劃中所要強調的重點。推測原本在薩珊朝時代是以北北西門、拜火神殿以及神殿前方的北伊萬（īwān，一面向屋外開敞的拱券大廳）為中心來連結成一條軸線，建築群的中心是在池的北側，沒有考慮小池以南的區域。伊兒汗時代則將小池納入建築的一部份來

⑭ （元）忽思慧撰，《飲膳正要》，收入《中國古代版畫叢刊二編》（上海：上海古籍出版社，第一輯，1994），頁246，見「塔剌不花」。

⑮ Joveini J. A. Boyle tr., *The History of the World-Conqueror*, 2 vols., I, pp. 54-55, 236. 日本的考古學者白石典之提出：在窩闊台建築期之前不久的時代，建造城壁所用的尺度是與回鶻期一致的。白石典之，《モンゴル帝国史の考古学的研究》（東京：同成社，2002），頁219-221。

⑯ Grigor of Akanc', "History of the Nation of the Archers (the Mongols)," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 49, p. 343; 拉施特，《史集》，III，頁94。

臺灣大學學術期刊資料庫

建設。在小池的周圍建造了迴廊，在迴廊的北側利用薩珊朝拜火神殿原有的土台建成了宮殿大廳以及北伊萬，在迴廊的西北角同樣在薩珊朝的西伊萬基礎開設了西伊萬，隔著池子又建造與北伊萬相對應的南伊萬。也就是說，在貫穿北北西門到南南東門的軸線上，有主要建物的宮殿大廳及北伊萬和南伊萬。

13世紀已有文字記載蒙古人以南向建造建築物。法國國王路易九世的使者魯布魯克（William of Rubruck, 1220？－1293？）曾在1253－1255年期間至大蒙古帝國旅行，記錄了蒙古人支搭入口向南方的帳篷，於入口方向的對面之北側則設置主人的座位。⑰據說位在和林，蒙哥的宮殿也是南北延伸的建築。南側有三扇門板，大汗則是高高地坐在位於北端的寶座。⑱根據考古調查，其實蒙哥宮殿的主軸是從北北西方通向南南東方。俄國考古學者Minert主張，這並非是南向軸線的誤差所致，而是原本就設計好的南南東方的朝向。⑲這種面向南南東方的建築群配置法，近年來也在新潟大學白石典之所發掘的成吉思汗、窩闊台時代的行宮遺跡得到證實。⑳蒙古人考古學者Maydar指出這種建築物朝向南南東同於蒙古帳篷排列的特徵，目的在於依照太陽的方向來區分居住用途的蒙古包的內部機能。㉑

Takht-e Soleimān的宮殿包括了幾個多角形的建築物（圓堂）。在西伊萬的背後有同樣為八角形平面的北圓堂和南圓堂，而在小池周圍的西迴廊則有一座十二角形堂。伊朗建築中的圓堂通常專作墓廟建築使用，在宮殿建築中

---

⑰（法）魯布魯克、（美）柔克義譯注、何高濟譯，《柏朗嘉賓蒙古行紀　魯布魯克東行紀》（北京：中華書局，1985），頁211。

⑱（法）魯布魯克、（美）柔克義譯注、何高濟譯，《柏朗嘉賓蒙古行紀　魯布魯克東行紀》，頁284-285。

⑲ Minert, L. K.,“Drevneishie pamyatniki mongol’skogo monumental’nogo zodchestva,” in R. S. Vasil’evskii ed., *Drevnie kul’tury Mongolii* (Novosibirsk: Izdatel’stvo “Nauka” Sibirskoe Otdelenie, 1985), pp. 191-192. 感謝Thomas Allsen教授的指教，使筆者獲知此論文。

⑳ 白石典之，《チンギス＝カンの考古学》（東京：同成社，2001）；《モンゴル帝国史の考古学的研究》（東京：同成社，2002）；《チンギス・カン―「蒼き狼」の実像》（東京：中央公論新社，2006）。

㉑ 引自Minert, L. K.,“Drevneishie pamyatniki mongol’skogo monumental’nogo zodchestva,” pp.192.

臺灣大學學術期刊資料庫

竟包含接連三個圓堂的建築，非常不尋常。在此或許可以讀出蒙古君王對宮殿建築的想法，宮殿中的圓堂應是取法於蒙古人的圓形帳篷形態。

元朝首都大都在皇族行樂的地區興建了不少多角形建築物。在大汗的私人場所，太液池內的瓊華島上有金露亭與玉虹亭、方壺亭與瀛洲亭二對八角形的建築。皇太子居住的興聖宮內有一圓亭。另外據說在西御苑有用走廊連接的二圓亭及一圓殿，以及建於池中、飾以玻璃的成對的東、西水心亭之八角形圓堂。㉒上述多數的圓堂都以成對方式出現，此點與Takht-e Soleimān的宮殿情況相同。

Takht-e Soleimān宮殿的南北圓堂是以虹彩（lustre）或拉朱瓦迪那（lājvardīna）等昂貴技法製作的陶磚（tile），或是上彩的灰泥（stucco）來作豪華的裝飾，可以推測是屬於伊兒汗的私人空間。此外，十二角堂是一奇特的建築物，儘管面對著西迴廊，其入口卻是朝著南南東方向，開在狹小次間，入室行經路徑複雜。或許十二角堂具有寶物庫般的機能。

正如以上所舉之例，Takht-e Soleimān宮殿的平面包含了特定的蒙古文化元素，各建築物的使用應該也都因襲蒙古的風俗習慣。基地存在大片沒有建物的面積，這或許是與併用蒙古包的建築配置有關。

除了這些蒙古文化的元素外，在Takht-e Soleimān的伊兒汗建築中隨處可見的強烈的伊朗特徵。這是因為實際建造建築物的建築家、作業員、工人是伊朗人，根據伊朗傳統的宮殿建築樣式來建設伊兒汗宮殿使然。他們一邊遵照蒙古君王的要求，一邊使用自己熟悉而慣用的素材、樣式、技術來建設宮殿。

如果將迴廊所圍繞，包含池子的長方形視作中庭的話，宮殿全體就是伊朗傳統的四個伊萬構造宮殿的變形。通常四個伊萬的平面結構是在框圍中庭的矩形各邊之中央位置設置一個伊萬；此處雖然南、北伊萬各在中軸線上相互對峙，但東、西伊萬卻是在矩形的北端相對。東、西迴廊偏南之處設有「東邊的正方形房間」和「西邊的正方形房間」，或許就是二者相對意圖的表現。

㉒（元）陶宗儀，《南村輟耕録》（北京：中華書局，1959），卷21，頁256-257。（明）蕭洵，《故宮遺録》（《北平考．故宮遺録》）（北京：北京古籍出版社，1980），頁75-76。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）伊兒汗宮殿的裝飾

包含北伊萬、宮殿大廳、南北圓堂在內的西伊萬一帶，其內外牆面、地板、上部結構體覆蓋著陶磚或灰泥裝飾。特別是用來裝飾的陶磚，運用了各式各樣的技法，宛如是當時伊朗陶器技法的展示場。陶磚的設計、大小、形狀也很多樣，可以被辨識出大約有上百種的陶磚類型。Takht-e Soleimān的遺址內有發掘出陶器工坊及窯址，可知這些陶磚中至少有一部份是在現場製作的。㉓

在陶磚技法之中，特別受到注目的是拉朱瓦迪那技法和虹彩技法。㉔拉朱瓦迪那技法如下：為了塑造出陶磚的形狀與浮雕裝飾，採用模型製作，再於模製成形的生坯上施罩藍色或水色的不透明釉藥（有的也用極稀的白色釉藥）後，進行第一次的燒造。之後再施加黑、白、紅、茶色等玻璃質彩料（enamel），貼上金箔，再進行第二次的低溫燒造使其固定而成。由於這個技法是在13世紀後半蒙古入侵伊朗後才開發出來的，因此Takht-e Soleimān使用拉朱瓦迪那技法是在其最初的時期。㉕拉朱瓦迪那技法先由伊兒汗國傳播至鄰國欽察汗國（1243－1502），㉖後來支配伊朗及中亞的帖木兒王朝

㉓ Naumann, R.,“Brennöfen für Glazurkeramik,” *Istanbuler Mitteilungen,* 21 (1971), pp. 173-190.

㉔ 本論文未針對虹彩陶磚多作說明，欲進一步了解請參照桝屋友子，〈タフテ ソレイマーン出土のラスター彩星形タイル〉，《東洋陶磁》，34巻（2004-05），頁45-58。另外有關伊兒汗時代的陶器，請參照Watson, O.,“Pottery under the Mongols,” in Komaroff, L. ed., *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, pp. 325-345.

㉕ 在Takht-e Solaimān出土的陶磚之中，出現了同型不同釉的二種種類。第一種是在白色不透明釉中間包含著藍色或水色的釉中彩（這是一種在燒造前將染料滲入釉 之中的著彩技法）；第二種是直接施罩藍色或水色的不透明釉。由於第一種釉中彩技法用於細緻的彩畫中，我認為要早於第二種不透明釉技法。使用第一種釉中彩技法的拉朱瓦迪那，至今只見於*Takht-e Solaimān*出土品而已，可看出技法的進化是從過去用於虹彩的不透明白色釉中彩（第一種）往不透明的藍色或水色釉（第二種）發展。Masuya, T.,“Ilkhanid Courtly Life,” p. 96.

㉖ Fedorov-Davydov, G. A., *The Silk Road and the Cities of the Golden Horde* (Berkeley: Zinat Press, 2001), Plates 68-72, 75, 77, 79, 101, etc. 但插畫說明誤植為「虹彩」。

臺灣大學學術期刊資料庫

（1370－1507）也使用該技法。㉗ 它們都是蒙古人的王朝。這個技法的特徵是多使用青色及金色，因為此色彩組合深受蒙古人喜愛，所以可能是伊朗陶工為蒙古人特別開發的技法。㉘

青色是蒙古人最喜歡的顏色。對現代的蒙古人而言，青色是天空的顏色，象徵著永遠；㉙ 但是對於蒙古傳統的薩滿教（Shamanism）信仰而言，青色則是與最高崇拜的天神滕格里（Tengri）密切相關。到了1252年，滕格里崇拜已經與蒙古宮廷裡的中國傳統昊天上帝崇拜相結合，因此昊天上帝的祭壇也使用青色。㉚ 另外，大汗的冕服、玉輅也是青色。㉛ 施單青釉的瓦到了蒙古統治時代使用得更為頻繁，但隨著元朝的結束，青釉瓦好像變得不太常用了。青瓦曾在元朝的夏都、上都（今內蒙古自治區，錫林郭勒盟）、和林等地出土，㉜也曾有大都宮殿使用的記載。㉝

對現代蒙古人而言，金色象徵愛。㉞ 正如在許多不同文化的情形一樣，金色常被用於君王所擁有的器物上。據說曾在1246年出席了第三代大汗貴由（1246－1248在位）登基大典的羅馬教皇使者John of Plano Carpini（1182－1252），提及貴由當時登基所用的金色斡魯朵（宮帳），由金板覆蓋的柱子支撐，而且還使用了金釘。㉟ 俄國的研究者Neklyudov曾指出，金色對蒙古人、突厥人而言是象徵豐穰的意思；在中世時期的蒙古薩滿信仰裡，有一神

㉗ 如撒馬爾罕（Samarkand）的帖木兒朝墓地Shāh-e Zinda的陶磚裝飾之類的。

㉘ Masuya, T.,"The Ilkhanid Phase of Takht-i Sulaiman," (Ph.D. dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 1997), pp. 590-592.

㉙ D・マイダル，加藤九祚譯，《草原の国モンゴル》（東京：新潮社，1988），頁155。

㉚（明）宋濂等撰，《元史》，VI，卷72，頁1781、1794。

㉛（明）宋濂等撰，《元史》，VII，卷78，頁1930-1933，1944-1946。

㉜ 魏堅，《元上都》（北京：中國大百科全書出版社，2008），上，頁304-306，下彩版壹陸壹。Kiselev. S. V. et al., *Drevnemongol'skie goroda* (Moscow: Izdatel'stvo "Nauka", 1965), p. 148.

㉝（元）陶宗儀，《南村輟耕錄》，卷21，頁254。

㉞ D・マイダル，加藤九祚譯，《草原の国モンゴル》，頁155。

㉟（義）柏朗嘉賓、（法）貝凱，韓百詩譯注，耿昇譯，《柏朗嘉賓蒙古行紀　魯布魯克東行紀》（北京：中華書局，1985），頁98。

臺灣大學學術期刊資料庫

話說宇宙是由青色的永遠天空之父與金色的偉大大地之母所生出。㊱但不清楚在Takht-e Soleimān宮殿建設的背後是否存在這個特定的思想。

臺灣國立故宮博物院所藏的元代景德鎮窯霽青單把杯及霽青盤，㊲其色調與伊朗的拉朱瓦迪那陶器非常接近，或許二者都是在蒙古的美學意識下製作的。筆者雖未親眼見過此霽青單把杯及霽青盤，但依據民國90年（2001）臺灣國立故宮博物院《大汗的世紀》展覽圖錄，該作品呈現藍色釉，據說內外壁隱約能見原來黏貼或描繪金銀花的痕跡，金銀皆已脫落。由於可在杯內底部看到十二星芒團花以及在口沿處有一周菱形紋樣等稜角式輪廓表現，看來是像拉朱瓦迪那陶器一般使用金銀箔貼飾而不是彩繪。雖然不能斷言被訂為14世紀的霽青單把杯及霽青盤確實與伊朗的拉朱瓦迪那陶器之間有直接的關連，但若考慮同為蒙古國家的欽察汗國及帖木兒王朝都喜愛拉朱瓦迪那陶器，無法相信二者全無關連。不過，霽青單把杯及霽青盤沒有使用玻璃質彩料（enamel），這是與拉朱瓦迪那陶器之間最關鍵的差異。只能寄望未來能出土可說明二者關係的作品。再者，有關蒙古統治下的製陶情形，元代景德鎮窯青花瓷器的發展以及磁州窯翠藍釉陶器㊳的製作也許與蒙古人鍾愛青色有關。

陶磚上描繪的母題（motif）可以區分為二類，一是反映蒙古君王意向的母題，二是伊朗陶工習慣用來裝飾伊朗傳統宮殿建築的母題。

在橫向排列以形成陶磚裝飾帶的長方形簷壁（frieze）陶磚上，或是與十字形陶磚共同構成壁面的星形陶磚上，描繪了成對的中國式龍與鳳凰，這必然是依照蒙古君王的意思來繪製的（彩圖A、B）。龍與鳳凰是中國虛構的動物，表示瑞兆之意，但最重要的還是作為天子的象徵，在中國用來裝飾天子的宮殿以及作為天子擁有物的母題，元朝的大汗也遵循了這個中國的傳統。1314年禁止官僚使用五爪二角的龍及鳳凰圖像，它成為大汗獨佔的裝飾母題。㊴

㊱ Neklyudov, S. Yu,"Zemetki o mifologicheskoi i fol'klorno-épicheskoi simvolike u mongol'skikh narodov," *Etnografia Polska,* 24-1 (1980), p. 71.

㊲ 國立故宮博物院，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》（臺北：國立故宮博物院，2001）頁154-155。

㊳ 國立故宮博物院，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，頁152-153。

㊴ （明）宋濂等撰，《元史》，VII，卷78，頁1942-1943。

臺灣大學學術期刊資料庫

各式各樣的發掘資料證實了龍與鳳凰圖像曾經使用在蒙古及中國地區的大汗官衙及皇族的宮殿上。㊵ 尤其是描繪於滴水、勾頭等簷瓦上的龍圖像，酷似於Takht-e Soleimān陶磚上的龍圖像（圖4、5）。㊶ 無論是龍頭朝向或是尾巴和腳的位置，可以說是採用相同的設計。意味著這樣的設計是直接根據元代朝廷指示的樣本所製作的。㊷ 雖然這對伊朗陶工來說是一種全然陌生的圖像，卻是適於裝飾宮殿的設計，是伊朗陶工在伊兒汗或是蒙古官僚的要求下，為回應上意之期待而努力產出的陶磚。不過所有的龍圖像皆為四爪，不清楚這是否具有特定意圖。

其他具有中國風格的獅子、鹿、牡丹等母題，也為Takht-e Soleimān的陶磚使用。㊸ 獅子的尾巴結髻於後，口裡銜著一成串的球（圖6）。此為中國的吉祥紋樣「獅子戲球」的圖像。原本生長於伊朗地區的獅子，在中國圖像中畫成幾近虛構的動物，而且又以中國化的樣態回到伊朗原鄉，實在非常有趣。

㊵（元）陶宗儀，《南村輟耕錄》卷21，頁250-257；（明）蕭洵，《故宮遺錄》，頁73-76等。

㊶ 請參照Kiselev, S. V. et al., *Drevnemongol'skie goroda*； 魏堅，《元上都》。及其他有關大都的發掘報告書。

㊷ 施靜菲曾分析一批被視為使用於蒙元宮廷的瓷器，指出紋樣中以龍鳳紋較為常見，推論此現象可能顯示出元代統治階層對此類紋飾的特殊愛好。參照施靜菲，〈蒙元宮廷中瓷器使用初探〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第15期（2003），頁192。

㊸ 有許多論文論及出現於伊兒汗陶器上的龍鳳紋、獅子紋、鹿紋等中國圖像，在此特舉Crowe, Y.,"Change in Style of Persian Ceramics in the Last Part of 7/13th c.," *Rivista degli studi orientali* LIX, pp. 47-55;"Late Thirteenth-Century Persian Tilework and Chinese Textiles," *Bulletin of the Asia Institute*, New Series V, pp. 153-161; Soucek, P. P.,"Ceramic production as exemplar of Yuan-Ilkhanid relations," RES 35 (Spring 1999), pp. 125-141; Kadoi, Y., *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran.* 供讀者參考。此外，在伊兒汗時代傳入伊朗的中國圖像，不僅陶器發揮了很大的作用，紡織品也深具貢獻。可參照Allsen, T. T., *Commodity and exchange in the Mongol empire*; Watt, J. C. Y. & A. E. Wardwell, When Silk Was Gold: Central Asian and Chinese Textiles (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997); Komaroff, L., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*. 此處提出的數篇論文是經由審查人提供的資訊，特此誌謝。另外有關中國圖像透過伊兒汗國傳佈至亞美尼亞（Armenia）的著作，請參考Kouymjian, D.,"Chinese Motifs in Thirteenth-Century Armanian Art: the Mongol Connection," in Komaroff, L. ed., *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, pp. 303-324.

臺灣大學學術期刊資料庫

另一方面，在Takht-e Soleimān陶磚上的伊朗式母題則是從伊朗的國民敘事詩－菲爾多西（Ferdousī，約934－約1025年）所著的《王書》（*Shāhnāma*）裡頭描寫的場面以及援引文字內容而來的。《王書》載錄了從伊朗建國以來至薩珊王朝為止的列王紀事，在1010年左右成書，約多達六萬對句的長篇大幅作品，是適合作為伊朗傳統式宮殿的裝飾。

從這部長篇敘事詩中截取出來當作Takht-e Soleimān裝飾的有二個部份，一是推翻暴君、恢復正統政權之伊朗傳說中的君王Farīdūn（圖7），另一則是帶著女奴隸狩獵瞪羚（gazelle）之薩珊王朝實存的君王Bahrām Gūr（Bahrām五世，在位420－438）（圖8）。前者在強調王的正統性上適於裝飾宮殿，後者則是因為描繪王者的娛樂活動場面而適於裝飾在狩獵行宮之中。從美國哈佛大學福格美術館所藏的壁畫[44]（1935.23）以及法國巴黎羅浮美術館所藏的單色釉浮雕陶磚（MAO256）[45] 等二件歸為13世紀初期的作品可知，《王書》裡描述的這二個場面早在Takht-e Soleimān宮殿之前就已使用在建築裝飾上了。因為上述美、法收藏的作品來源不明，不能確定是否曾屬宮殿的一部份。但顯然這二件作品原屬於原有建築物的裝飾系譜裡的一部份。

關於在陶磚上援引《王書》文字內容的情形，由於現存的陶磚數量稀少，無法確切說明，但已知至少有三段長引文字，而三者同樣都是引用了故事的開頭部份（圖9）。它們分別是：《王書》初始的部份、英雄Rostam因不知Sohrāb為自己的兒子而誤殺的悲劇故事，以及被Rostam打敗的王子Esfandiyār的悲劇故事。這些引用都不是最高潮的情節而是故事開頭部份的文字敘述，應該是和當時人們喜好《王書》的詩句而去背頌詩句的情況有關。在陶磚上用開頭的詩句來表現，人們可以立刻知道這些詩句是哪一個故事的起頭，整個故事就用此暗示的方式表達。像陶磚這樣陳列出來的波斯文字，

---

[44] Pope, A. U. ed., *A Survey of Persian Art* (Oxford: Oxford University Press, 1939), pl. 554.

[45] Fontana, M. V., *La leggenda di Bahram Gur e Azada: Materiale per la storia di una tipologia figurative dale origini al XIV secolo* (Napoli: Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Asiatici, 1986), tav. XVI, 34.

臺灣人文藝術期刊資料庫

蒙古人伊兒汗阿八合大概完全無法理解。㊻但是作為統治伊朗的君王，坐在使用象徵伊朗王權傳統之既有裝飾系譜來裝飾的宮殿裡，這應該是可以十分自豪的事。

在伊兒汗統治伊朗未滿二十年時就進行建造的Takht-e Soleimān宮殿，無論在平面配置還是在裝飾上，都可看到外來蒙古人伊兒汗的願望以及伊朗建築家與陶工保有的傳統技術和設計，二者交會、折衷的樣貌。它們表現出伊兒汗企圖採納伊朗的傳統，而伊朗建築家及陶工則努力回應伊兒汗要求的蒙古式與中國式的象徵及傳統，運用伊朗自有的技術，創生出新美術的情形。

三、《動物的效用》寫本

（一）Marāgha天文臺和那裡的科學家們

初代伊兒汗旭烈兀曾於1259年命令天文學者Naṣīr al-Dīn Ṭūsī（1201－1274）在首都Marāgha建造天文臺。因為是征服巴格達之後翌年之事，所以這可能是伊兒汗最早的建築事業。另外，忽必烈也曾下令在大都建造天文臺，1271年命令伊朗人天文學家扎馬魯丁（1301歿）創設回回司天臺，㊼又建造了中國式的司天臺。似乎當時東、西天文學者交流風氣相當興盛，據說有一位稱為Sīnk Sīnk（先生？）的中國人天文學家Fūm.n.jī（因短母音不明，故不知正確的中國名字）駐居在Marāgha天文臺，Ṭūsī向他學習中國天文

㊻ Melikian-Chirvani, A. S.,"Le livre des rois, mirror du destin, II — Takht-e Soleyman et la symbolique du Shah-Name," *Studia Iranica* 20 (1991), pp. 33-148. 認為Takht-e Soleimān出土陶磚上所引用《王書》的文字是為蒙古君王的緣故而特意改寫過，目的是將伊朗的異民族統治正當化。但實際上有幾本《王書》的寫本是有改寫過的變異版本，因此無法判定陶磚上的改寫文句是具有正當化蒙古政權的意圖。參照Masuya, T.,"The Ilkhanid Phase of Takht-i Sulaiman," pp. 484-504. 此外，O'Kane, "Persian Poetry on Ilkhanid Art and Architecture," in Komaroff. L. ed., *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, pp. 346-354. 的文章有論及出現在伊兒汗美術上的波斯語詩作。

㊼（明）宋濂等撰，《元史》，VIII，卷90，頁2297；羽离子，〈紀念元代傑出的波斯援華科學者紮馬魯丁〉，《內蒙古大學學報》（哲學社會科學版），1992年4期，頁8-15。

臺灣大學學術期刊資料庫

學，而他則在當地學習西亞的天文學。㊽

伊朗考古學者曾在1960－1970年代發掘Marāgha天文臺的遺跡，但最終的發掘報告書尚未出版。位在Marāgha的郊區，高110公尺的小丘上，在長139公尺的北壁和西壁，長200公尺的東壁所圍的基地內，留有直徑約為25公尺的天文臺、幾個較小的圓形建築物、貼近外壁的二個較大的矩形建築物以及幾個獨立的矩形建築物的基部殘跡。㊾Ṭūsī所建立的不只是天文臺，還有各種不同領域的科學研究所；除了上述所舉的中國人學者之外，還聚集了來自伊斯蘭地區全域的科學家。㊿目前已知有一座擁有大量科學書籍的圖書館，除天文臺之外可能還有圖書館以及某種科學相關設施。這些設施至少仍持續使用到14世紀初。

（二）寫本的概要

伊斯蘭地區的圖書館並不單只是藏書與提供閱覽藏書而已，也負責書籍的製作，包括新書的製作以及將外國書籍翻譯成阿拉伯語或波斯語。(51) 現藏

㊽ 本田実信，〈ラシード・アッディーンの「中国史」について〉，頁8。本情報來自於拉施特（1247-1318）所著名作《史集》中的《中國史》序文。有關拉施特的部份，將於本文後述。

㊾ 請參照Vardjavand, P., “Rapport préliminaire sur les fouilles de l’observatoire de Marâqe,” *Le monde iranien et l’Islam: Sociétés et cultures* (Paris: Société d’histoire de l’Orient,1975), III, pp. 119-124. 及“La découverte archéologique du complexe scientifique de l’observatoire de Maraqé,” *Akten des VII. Internationalen Kongresses für iranische Kunst und Archäologie: München 7.-10. September 1976* (*Archäologische Mitteilungen aus Iran*, Ergänzungsband 6) (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1979), pp. 527-536.。

㊿ Daiber, H. & F. J. Ragep,“ al-Tusi, Nasir al-Din,” *The Encyclopaedia of Islam*, New Edition (Leiden: Brill, 2000), X, p. 747.

(51) 有關伊兒汗時代圖書館的情形，我們從位於Tabrīz郊區拉施特所擁有的個人式都市「拉施特區」裡的圖書館可知：圖書館負責製作拉施特著作的寫本，如《史集》等。請參照Blair, S. S.,“Ilkhanid Architecture and Society: An Analysis of the Endowment Deed of the Rab’i Rashidi,” *Iran* 22 (1984), pp. 67-90; “Patterns of Patronage and Production in Ilkhanid Iran. *The Case of Rashid al-Din,” in Raby, J. & T. Fitzherbert, The Court of the Il-Khans 1290-1340* (*Oxford Studies in Islamic Art* XII),pp. 39-62; “Calligraphers, Illuminators, and Painters in the Ilkhanid Scriptorium,” in Komroff, L. ed., *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, pp. 167-182.

臺灣人文學術期刊資料庫

於紐約皮爾朋・摩根（Pierpont Morgan）圖書館，Ibn Bakhtīshū'所著的《動物的效用》（*Manāfe'-e ḥayāvān*）之寫本（M.500）（譯註：暫稱摩根本，下同），如實地記載了Marāgha天文臺的圖書館在伊兒汗時代早期製作書籍的狀況。除了西元1290年Joveinī所著《世界征服者的歷史》寫本（法國國立圖書館，Mss. or., Suppl. persan 205）的扉頁跨頁圖版[52]之外，摩根本明顯在所有受到中亞、東亞繪畫樣式影響的伊兒汗國寫本當中，是現存最古老的。

在摩根本的版權頁，即第84葉的裡頁中寫道：「此《動物的效用》寫本因擁有者的幸運與繁榮，得以在Marāgha的街道，伊斯蘭曆……『□』／九十／六百年的……『□月』十一日……完成（圖10）。[53]」雖然代表年代的第一位數字已損傷，但隱約可以看出最後兩個文字的形狀，懷疑很有可能就是「七」。所以摩根本的製作年代推定是伊斯蘭曆697年，也就是西元1297－1298年。另外，在第2頁表頁裝飾著一圓形花飾（rosette），花飾內含「Shams al-Dīn ibn Żiyā' al-Dīn al-Zūshkī」這個名字，被認為是摩根本的擁有者。而從第2葉裡頁到第3葉則記載了原文翻譯過程的原委。據此可知《動物的效用》是在第七代伊兒汗合贊（在位1295－1304）的命令下，由'Abd al-Hādī ibn Muḥammad ibn Maḥmūd ibn Ibrāhīm al-Marāghī 將《動物的效用》原本的阿拉伯語翻譯成波斯語（譯註：合贊命令翻譯成波斯語的此一寫本暫稱為合贊本，下同）。[54]不過，完全不知道其贊助者及翻譯者的相關資料。

雖然內文完全沒有提及《動物的效用》的作者，[55]但我們曉得這本書是一位服務於阿拔斯王朝的景教徒醫師Ibn Bakhtīshū'（1058歿）用阿拉伯語所

---

[52] 附有伊斯蘭曆689年12月的記年。Komaroff, L. & S. Carboni, *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia*, 1256-1353, 圖錄編號1、圖201等。此《世界征服者的歷史》寫本的本文部份並沒有插畫。

[53] Schmitz, B., *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library* (New York: The Pierpont Morgan Library, 1997), p. 9. 此寫本的插畫及彩飾可在http://corsair.themorgan.org/見到。圖10的版權頁周圍繪畫乃是現代畫家後添的。

[54] 在Schmitz, B., *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library*, p. 11有全文的英文翻譯。

[55] 如Schmitz, B., *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library*, pp.10- 11所見，即或有作者資訊也可能是現代補記於繪畫之下的。

臺灣大學學術期刊資料庫

寫的科學書籍，記述了人物、野生動物、家畜、鳥、爬蟲類、昆蟲的特徵、習性以及作為藥材的功效。[56] 從摩根本所載之擁有者不是伊兒汗合贊而是al-Zūshkī來看，摩根本不是為合贊翻譯成波斯語的那個版本（合贊本）。從剛才提及合贊稱號時的描述可知合贊命令製作翻譯本是在即位（1295年）之後的事，而摩根本的紀年是合贊即位後不久的1297－1298年，因此可知摩根本是在波斯語翻譯完成後不久所抄寫製作的。另外，從譯者al-Marāghī（名字可以顯示出包括自己、父輩的祖先是誰以及出身自Marāgha等訊息）的名字來看，可以發現合贊本和摩根本的製作地均為Marāgha，二本具有地緣關係。還有，從作為科學書籍的波斯語譯本來看，合贊本和摩根本都極有可能是在13世紀末仍有運作的Marāgha天文臺圖書館所製作的。因此摩根本確實與合贊的波斯語譯本（合贊本）有密切的關係。

（三）寫本繪畫

摩根本寫本為書中介紹的動物繪製了各種插畫。但很遺憾的是，摩根本在19世紀末至20世紀初左右出現於市場的時候，插畫幾乎全被添加了較濃的色彩予以「修復」了，其中還包括難以識別的加筆，而且還在文字部分的上頭加入了與內容毫無關連的新圖畫。[57] 因此，要詳論此寫本的插畫畫風變得非常困難。儘管如此，還是可以將插畫分出二種非常明顯不同的繪畫樣式。

在寫本起頭的11張插畫（第4－20葉）和第24葉表頁的插畫，繪有人物（圖11），以及野生動物當中幾乎都是棲息在非洲或中近東的動物（獅子、象、犀牛（圖12）、虎、長頸鹿（彩圖C）、單峰駱駝、豹、印度豹、狼、鬣狗、熊）。畫家把畫框下緣當作地平面，由此表現生長的植物，包括了如草坪般的短草、中等高度且具有如菖蒲般細長葉的開花植物、高度達到或超過畫框上緣且帶有小型花葉的植物（偶有鳥類駐留其上）。另外，動物也是

[56] 有關阿拉伯語的寫本，參照Contadini, A., “The *Kitab manafi’ al-hayawan* in the Escorial Library,” *Islamic Art* III (1989), pp. 33-57; “A Bestiary Tale: Text and Image of the Unicorn in the *Kitab na’t al-hayawan* (British Library, Or. 2784),” *Muqarnas* XX (2003), pp. 17-33.

[57] Schmitz判斷有二位現代畫家。Schmitz, B., *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library*, pp. 12-15. 此外寫本還欠缺了一葉。

臺灣人文學術期刊資料庫

直接立足於畫框下緣。除了植物之外，背景平素無紋，也沒有著色。畫家以細而均一的線條描繪動物的輪廓。這些是用中近東傳統的繪畫樣式所繪製的插畫。[58] 這裡暫稱其為第一位畫家。（譯註：「中近東」是指包括今日伊朗、伊拉克、沙烏地阿拉伯、以色列、埃及等地。）

另一方面，除去被現代加筆所繪的插畫之外，仍存有一些不被視為中近東繪畫樣式的異質性插畫，也就是呈現出外來的繪畫樣式。其中的第1張圖是在第22葉的表頁（圖13），描繪狐狸站立於畫框下緣。這張圖很有可能是利用擔任寫本起頭插畫之中近東樣式畫家的底稿，用他殘留的紅線加工完成的。第2張圖是第23葉表頁（圖14），雖然也有殘留的底稿紅線，但這次加工的畫家無視底稿的存在，畫出完全不同的構圖。[59] 除了第24葉表頁有第一位畫家繪製熊的插畫之外，第23葉表頁及第25葉表頁之後的插畫都是在框內畫出有草生長的水平地面線，有時重疊了二、三層的地面線條，設立地平線在畫面上方，以此來表現空間的深度。動物則是站在框的內部某一地面線上。這種掌握空間表現的方法後來被波斯寫本插畫所繼承，可謂是劃時代的變化。

不僅止於地面，岩、崖的表現也出現外來的繪畫樣式。例如出現了可透過岩中洞穴看見對面景色的奇形岩石，亦即導入了太湖石之母題。有時候還會在地面或岩石上施加紅色、青色等色彩來蘊釀幻想式的氛圍。除太湖石外，也有描繪瑞雲、靈芝等來自東亞的母題。[60] 例如在青色背景上繪製白色的浪

---

[58] 伊斯蘭美術史家－美國先驅學者Richard Ettinghausen將這位畫家的作風視為阿拉伯繪畫的傳統，但整理藏於皮爾朋・摩根圖書館波斯語寫本的Barbara Schmitz則是認為這位畫家的畫風是根據前朝塞爾柱王朝的繪畫傳統而來。但是塞爾柱王朝的寫本繪畫幾乎沒有留存，只能從陶器上的彩畫來推測。鑒於摩根本插畫的修復部份很多，本稿不將此畫家歸類於特定王朝或民族的繪畫樣式，而認為他是隨從包括陶器上的彩畫在內那種當時盛行於廣大中近東地區的繪畫樣式。

[59] Schmitz 指出有紅線的存在。紅線自第25葉之後的插畫則全然不見。Schmitz, B., *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library*, p. 18.

[60] 有關14世紀末以後的伊斯蘭繪畫出現的中國樣式雲及太湖石，請參照Yamanlar 水野美奈子，〈イスラーム美術における「雲」のモチーフ〉，《芸術学》，1997年1號，頁30-36；〈太湖石からサズ葉文様への系譜〉，《オリエント》，43卷1號（2000），頁71-88；〈イスラーム世界の空想動物に見る中国的衣装：楽園思想との接点〉，《装飾衣装にみる東西交流―東漸と西漸の事例研究》，《シルクロード学研究》18（2003），奈良：（財）ならシルクロード博記念国際交流財団／シルクロード学研究センター，頁43-70。

臺灣大學藝術期刊資料庫

頭，或是畫出有如青海波一般重疊同心圓那種翻騰起伏的波浪，這在中近東是新的繪畫元素。在此之前，中近東是用大量的白色或黃色的不規則曲線來表現水景。

普遍來說，這些作品的描線都是從運筆控制來強調線條粗細，藉以顯示畫作欲表現的重點。這與中近東樣式的畫家採用細而均一輪廓線的表現方式形成對比。

在表現植物方面，相對於中近東樣式的第一位畫家之插畫是以明亮的黃綠色謹慎地在植物的葉片或莖部上彩，外來繪畫樣式的畫家則是用深綠色來畫植物的葉片，而且還可看到表現節多而不光滑的樹木。若仔細來看，植物的描繪方式和動物眼部的描繪方式還可再細分為二種畫風。[61] 表現外來樣式的第二位畫家，展現出一氣呵成的筆致，除了大型葉之外，葉片一律不用輪廓線，而用側鋒一筆俐落完成，因此葉片的色彩可以看出運筆造成的濃淡變化。沿著地面描繪的短草，其葉片向左、右開展重疊，形成細網模樣（第22葉表頁至第23葉表頁，第25葉表頁至第29葉裡頁，第50葉表頁至第82葉裡頁）（圖13－17、彩圖D）。所繪動物的眼白面積大，是其特徵。這位畫家所負責的大多是小型畫面，被分配去繪製比寫本裡的文字欄位寬度更窄的插畫。

第三位畫家幾乎將所有葉片、花瓣的輪廓仔細地鉤勒，為了表現出樹幹凹凸不平的質感而用細線詳細地描畫（第30葉表頁至第49葉裡頁）（圖18－21）。表現牡丹、梅花等東亞喜好的花卉，以及太湖石、靈芝、瑞雲等東亞風格的情形要比第一位畫家來得多，而且對陡峭懸崖的描繪也多。和第二位畫家相比，第三位畫家的畫面大，大多數的插畫寬度與文字欄位的寬度相當。所繪動物的黑瞳孔面積大，作品也多包含人物的表現。

---

[61] Schmitz是最早提出插畫作者有中近東樣式畫家一名及外來繪畫樣式的畫家二名等共三種畫風的看法。參照Schmitz, B., *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library*, pp. 9-24. 但是她在區分外來樣式有二種不同作風的識別點上，則與筆者的意見有若干差異。此外Schmitz提及在二本分別藏於愛丁堡大學圖書館由Bīrūnī所著記年為1307-08年的《古代民族年代記》（*al-Āthār al-bāqiyya*）寫本(Ms. 161)，以及藏於大英圖書館由Qazvīnī所著推定製作於1300年左右的《創造的不可思議》（*'Ajā'ib al-makhlūqāt*）寫本(Or. 14140)中，外來繪畫樣式的二名畫家都繪有插畫。

臺灣人文學術期刊資料庫

應進一步注意的是龍與鳳的圖像。1270年代Takht-e Soleimān宮殿中採用了和中國同樣具有象徵意義的鳳凰和龍這二種來自東亞的虛構動物圖像，此寫本雖也描繪了這二種動物圖像，卻不具有象徵意義（這些都屬第二位畫家的作品）。在第55葉表頁，畫家採用了鳳凰的圖像來描繪名為Sīmorgh的伊朗靈鳥（彩圖D）。根據文本文字記載，Sīmorgh住在接近赤道的島上，所以畫家用正上方俯視的角度來描繪海水圍繞的島嶼，島的輪廓有如畫框的功能，畫家以側面的角度來呈現站立在地平線上的Sīmorgh。在第71葉表頁則是用龍的圖像來表現鱷魚主題（圖17）。

（四）畫家與寫本製作的狀況

為了探究這二位用外來樣式繪製插畫的畫家是什麼人？此寫本是在什麼樣的狀況下製作的？下面將詳細考證畫題與圖像。

中近東樣式的第一位畫家，製作了直至第24葉表頁為止的底稿，而繪製完成的部份只有到第20葉裡頁及第24頁表頁的插畫。如前述所說，此畫家負責繪製人物以及棲息於非洲或中近東的野生動物，除了第14葉裡頁的犀牛（圖12）是憑空想像的動物圖像以外，[62] 其他插畫都相當忠實地表現出實物的樣貌。先不論第4葉裡頁的人物插畫，其他的動物插畫不太可能全部都是在親眼見到的狀態下畫的，所以可能有參考某個範本。另外，此畫家沒有畫出文本裡特別記載的動物特徵，只是作動物圖鑑式的羅列而已。

外來樣式畫家所負責的幾乎全是狐或豬、山羊、猿等各地常見的野生動物，以及家畜、鳥、爬蟲類、昆蟲、魚類等。由於第三位畫家特別只處理普通的野生動物與家畜，所以他對於將動物化為圖像的工作似乎不感困難（第30葉表頁至第49葉裡頁）。不過，第二位畫家負責的部份卻是包含了畫家不熟悉的動物，所以畫家或照動物名稱的字面意涵繪製，或是採用中國式的圖像來處理。例如在第27葉裡頁的鼠海豬（khūk-e ābī，直譯為水豬），畫家描

[62] 有關伊斯蘭美術中獨角獸（包含犀牛在內）的表現，請參照Ettinghausen, R., *The Unicorn* (Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1950).

臺灣大學學術期刊資料庫

繪了一隻站在河邊的豬，肩上加添了可在中國麒麟或龍的圖像上見到的二片翅膀（圖16）。又如在第29葉裡頁的河馬（asb-e ābī，直譯為水馬），畫成在水中游泳也是肩上長有翅膀的馬，但不是奇蹄而是依照文本所提及的特徵畫成偶蹄（譯註：馬是奇蹄，而河馬是偶蹄）。還有像剛才提過的，用鳳凰的圖像來表現第55葉表頁的Sīmorgh，用龍的圖像來表現第71葉表頁的鱷魚（彩圖D、圖17）。Sīmorgh是出自於《王書》裡的靈鳥，雖然在伊朗慣用五彩繽紛的鸚鵡圖像來表現，[63] 但此寫本並未採用鸚鵡圖像而是描繪成鳳凰的樣貌。另外，鱷魚雖是實存的動物，畫家卻用虛構的動物來表現，表示這位畫家對鱷魚不甚清楚。

從第三位畫家負責的部份可以看出他似乎特別重視文本文字描述的內容與圖像之間的對應關係。例如在第37葉裡頁繪製山上的山羊，文本敘述其「可以從高處跳下，用角著地」，畫家完全依照文字內容畫出（圖19）。又如在第48葉裡頁，畫家則是依照文本所記述的「用火引誘海狸，即可以簡單地捕獲之」，描繪一位在水畔拿著火炬的男子以及一隻朝向火來的海狸（圖21）。

通常在伊朗要製作有插畫的寫本前，會先決定安排插畫的位置，然後先請書家書寫文字，再請畫家繪製插畫。[64] 由於在製作完成前的書葉還沒裝訂，所以插畫不一定要照寫本起頭的順序依序畫入，但此寫本是由第一位畫家開始進行作業的，他負責起頭的繪畫而且為第二位畫家留下底稿。由於Ibn Bakhtīshū'所著的《動物的效用》是西元11世紀的著作，即使第一位畫家從阿拉伯語的原版或是合贊下令譯成的波斯語版（合贊本）拷貝原版裡的中東樣式插畫，也不是什麼不可思議的事。由於合贊本現已不存，所以無法否定它與摩根本同樣具有外來樣式插畫的可能性，但從摩根本所見這種運用第一位畫家留下的底稿而繼續繪製插畫的安排，的確可以想像摩根本有獨立的製作

---

[63] Masuya, T.,"The Ilkhanid Phase of Takht-i Sulaiman," (Ph.D. dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 1997), pp. 579-81; 桝屋友子，〈イランに住み着いた中国の鳳凰〉，東京大学東洋文化研究所編《アジアを知れば世界が見える》（東京：小学館，2001），頁162-173。

[64] Canby, S. R., *Persian Paintng* (London:British Museum Press, 1993), p. 19, etc.

臺灣大學學術期刊資料庫

計畫。第一位畫家因某些原因而從製畫作業中途下場，第二、第三位畫家繼續完成作業。那麼，為什麼此寫本會發生這樣中途替換畫家以及變化繪畫樣式的情形呢?

筆者認為理由如下。由第一位畫家擔任繪製棲息於非洲、中近東的野生動物插畫之安排並非偶然，是因為這些動物是第二、三位畫家所不熟悉的，一旦到了第二、三位畫家熟悉的動物部份，就交棒給繼任者完成之。也就是說，雖然摩根本的主要著眼點是要在此科學書中附上由外來樣式畫家繪製的動物插畫，但是卻有中東樣式的第一位畫家能比第二、三位畫家處理得更好的一群動物存在。第一位畫家被賦予繪製到第12折（即第24葉）的工作，他也有將底稿製作至此，但實際完成的插畫只到第20葉及第24葉表頁。[65]

在製作含有插畫的寫本過程中，如果有原始版本可參考的話，一般都會連同原始版本的插畫從頭到尾地摹繪下來，這樣也應該較容易些。但是，就算第一位畫家有參考某一寫本，顯然第二、三位畫家也刻意不去參考那一寫本。那麼，第二、三位畫家作畫時候，是否有參考中亞或東亞的繪畫呢？（譯註：「中亞」則是指歐亞大陸中央的內陸地區、沙漠地帶，一般指稱橫跨今日的哈薩克、烏茲別克斯坦、吉爾吉斯、土庫曼、塔吉克等共和國及中國新疆維吾爾地區。）

在14世紀初的作者拉施特（Rashid al-Din，1247－1318）的著作裡，附有直接摹繪自中國書籍的插畫。拉施特是後來改信伊斯蘭教的猶太人醫師，在第七代伊兒汗合贊（在位1295－1304）至第八代伊兒汗完者都（在位1304－1316）的統治期間擔任宰相，同時撰寫《史集》，致力於接受蒙古及中國文化。拉施特得到定居在伊朗之中國學者的幫助，完成了中國史的撰述以及中國式的歷代皇帝肖像圖。[66] 此外，還留下介紹中國醫學的波斯語著作《珍貴

---

[65] 關於第24葉表頁的熊之插畫，Schmitz認為是第二位畫家的作品。Schmitz, B., *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library*, pp. 15, 19. 據聞這張以第一位畫家風格繪製的圖畫背景有很多的現代補筆，但是動物直接站在圖框下沿的構圖確實是第一位畫家的底稿。我認為這種不用黑墨鉤勒輪廓線的動物插畫是第一位畫家的作品。

[66] Blair, S. S., *A Compendium of Chronicles: Rashid al-Din's Illustrated History of the World* (London: The Nour Foundation, 1995), fols. 249a-257b.

臺灣大學學術期刊資料庫

的書》（*Tanksūqnāma*），同樣也附了幾張可能摹繪自中國醫學書籍裡的插畫。[67] 但是，這些附在以介紹中國的歷史或醫學為目的之著作的插畫，性質不同於《動物的效用》的插畫。

為要將自阿拉伯語翻譯成波斯語的動物誌配上插畫，畫家們是否參考中國的動物誌、地理書等刊本裡的插畫呢？雖然早如敦煌寫本，至遲迄11世紀，中國的科學書寫本及刊本上已附有插畫，但溯及元代包含動物誌的刊本，只剩下元天曆三年（1330）刊行的營養學書—忽思慧所著的《飲膳正要》之元刻本殘卷（只剩魚類及植物部），所以不可能進行具體性的比較。[68] 若參照《飲膳正要》明刻本，則可看出二書描繪豬牙的方向不同，《動物的效用》裡鼠類的耳朵畫得特別突出等，二書在圖像上有相當大的差異。

另一方面，Barbara Schmitz指出由第三位畫家繪製第33葉裡頁的山牛身體與第35葉表頁的羚羊身體，二者在大小及姿態上完全相同，這是因為二圖都使用同一底稿，利用鏤孔粉印技法（pouncing，是stencil的一種）（譯註：是撒粉在鏤有圖案的模板或紙等，使得襯於下方的紙或織物等印出圖案的複製方法）摹繪後再完成畫作所致。[69] 這意味這些插畫是利用既有的底稿再重新創作新的構圖。再配合上述第二、三位畫家根據《動物的效用》文本敘述來進行繪畫，第二、三位畫家的作品極有可能是為此寫本而作的原創性繪畫。

那麼，第二、三位畫家是中國人嗎？從第三位畫家所繪的人物服裝來看

---

[67] 此寫本保存於伊斯坦堡的Süleymaniye Kütüphanesi圖書館（寫本編號Ayasofya 3596）。參照Rashid al-Din; M. Minuvi intr., *Tanksuqnama-ye Il-khan dar fonun-e 'olum-e Khata'i* (Tehran: Daneshgah-e Tehran, 1972); Jahn, K.,"Some Ideas of Rashid al-Din on Chinese Culture," *Central Asiatic Journal,* 28 (1984), pp. 161-175. 此外，拉施特在吸收中國農業相關知識後撰寫的書籍《功績與動物》（Āthār va aḥyā'）是沒有插畫的。參照Rashid al-Din; Sotude, M. & I. Afshar eds., *Athar va ahya'* (Tehran: McGill University, Institute of Islamic Studies, Tehran Branch, 1989); Allsen, T. T.,"Biography of a Cultural Broker. Bolad Ch'eng-Hsiang in China and Iran," pp. 14-15.

[68] 徐小蠻、王福康著，《中國古代插圖史》（上海：上海古籍，2007），頁19-20、70-76。感謝審查人提供本文獻資訊。參照（元）忽思慧撰，《飲膳正要》。

[69] Schmitz B., *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library*, pp. 19-20. 在本稿中的「第三位畫家」亦即Schmitz文章中的'Painter II.'

臺灣大學學術期刊資料庫

的話，男性是身著長袖的長衣，腰繫寬鬆的帶子，腳穿長筒靴，頭戴高聳、無帽簷如黑色毛氈般的帽子，或是頭上披戴著有格子紋樣的頭巾，除了帽子以外，其他特徵與塞爾柱王朝（Saljuq）繪畫、陶器上所見到的突厥系人物沒有什麼不同。第二位畫家的人物表現只有修補嚴重的女性像（第54頁表頁），以及捲起衣服來解剖魚的場面（第79頁表頁）而已，要從服裝樣式上來判斷人物來自於哪一個民族實有困難。將不同的空間表現手法、線條具粗細變化的筆致以及東亞式母題導入傳統的中近東繪畫，這顯示出第二、三位畫家受到了東亞繪畫樣式的影響並且懂得如何表現東亞的繪畫樣式。但是與同時代已相當洗練的中國繪畫相比，卻顯得既粗雜又稚拙，顯然畫家不是中國人。例如在Sīmorgh的插畫（彩圖D）所見，繪製靈鳥採用表現靈鳥的側面，繪製靈鳥所站立的島嶼則改用俯視的角度，這種組合並未見於中國繪畫之中。

這麼說來，第二、三位畫家是學會使用東亞繪畫樣式的伊朗畫家嗎？雖說第二、三位畫家有根據文本敘述內容來製作插畫，未必能證明他們就是懂得波斯語的伊朗人。因為只要有懂得波斯語的人將內容告訴他們就行了。像這樣捨棄傳統中近東繪畫樣式，又學會如此大不相同的外來樣式而且能將此外來樣式應用於最早紀年的伊兒汗寫本插畫上，筆者不認為當時的伊朗畫家能夠達到這種程度。而且，如果是伊朗畫家的話，要表現在伊朗敘事詩中也有出現的著名靈鳥Sīmorgh，怎麼會無視於熟知的伊朗圖像，非得用不熟悉的中國鳳凰圖像來畫不可呢？雖然還不能下定論，不過我認為摩根本裡的插畫儘管受到中國繪畫的影響並且採納了中國式的母題，以及運用重疊的地平線來表現空間深度，但使用正上方俯視的構圖表現被海水框圍的島嶼，開創了獨自的繪畫樣式，這可能是來自於中亞地區的畫家所為。⑦⓪

如此，由蒙古政權帶來的外來繪畫樣式，介紹給伊兒汗國的中近東人畫家，這本並存著二種不同繪畫樣式之《動物的效用》寫本，正是呈現出這二種美術在此刻交會的樣貌。

⑦⓪ 從西元1309年的拉施特區捐獻簿裡可知：14世紀初的拉施特區拉施特圖書館裡至少有一位突厥人畫家Qutulugh Buqa naqqāsh. Blair, S. S., “Calligraphers, Illuminators, and Painters in the Ilkhanid Scriptorium,” in Komroff, L. ed., *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, p. 178.

臺灣大學藝術期刊資料庫

四、結尾

建於西元1270年代的伊兒汗夏宮Takht-e Soleimān，在蒙古君王的主導下，帶給伊朗的建築家、陶工完全不同的宮殿規劃構想以及具君王象徵意義的裝飾母題。他們一邊使用了伊朗傳統的宮殿平面配置和君王的象徵，一邊致力於用自己習得的技法回應蒙古君王的要求。也就是說，Takht-e Soleimān宮殿中共存了二種不同傳統的宮殿平面配置與裝飾母題。

在西元1297－1298年製作的《動物的效用》寫本，由於有過多的現代修補，過去雖然強調它是同時存有二種不同繪畫樣式的唯一寫本，但是卻沒作更深入的考察。在13世紀末，為了添附插畫於奉蒙古君王的命令而從阿拉伯語翻譯成波斯語的《動物的效用》寫本，一名持守中近東樣式的畫家與二名表現外來樣式的畫家組成了團隊，而至少後二名畫家創造出新的插畫，將外來樣式的繪畫介紹到伊朗。顯然負責此寫本插畫的外來樣式畫家具有較優越的地位。事實上，中亞繪畫與中國繪畫在此後一世紀裡對伊朗具有決定性的影響，不消數十年，中近東樣式就在伊朗完全消聲匿跡了。

在Takht-e Soleimān所使用與中國同樣具有象徵意義的龍與鳳凰之圖像，在《動物的效用》寫本則被外來的畫家援用於表現中近東的動物（雖然其中包括一個虛構的動物）。此後這些圖像變成了固定的伊朗虛構動物之圖像。鳳凰被視同為伊朗靈鳥Sīmorgh，龍則被視同為惡獸Ezhdehā，14世紀初始出現在伊朗敘事詩寫本插畫裡。然而因為龍在伊朗被視為惡獸，所以陶器只出現靈鳥的描繪。後來，除了寫本插畫以外，在伊朗的地毯、金屬器上還出現龍鳳爭鬥圖的母題，這是象徵善惡交戰的圖像。[71] 龍與鳳凰用以象徵君主的功能已經喪失殆盡了。

[71] 桝屋友子，〈イランに住み着いた中国の鳳凰〉。有關中國的虛構動物圖像在伊斯蘭美術中如何被接受及發展，亦可參照Yamanlar水野美奈子，〈イスラーム世界の空想動物に見る中国的衣装：楽園思想との接点〉。感謝審查人的指教，使筆者獲知此一論文。

臺灣人文藝術期刊資料庫

目前在文獻及作品上，還不能證明位於伊朗的伊兒汗國裡是否曾存在中國的畫家，但有大量的中國文物在伊兒汗時期被帶至伊朗則是清楚的歷史事實。希望從中國美術史的觀點，對於中國美術與中近東美術的交流方面能夠得到諸位先進的批評與指教。⑫

（翻譯：陳萍）

（責任編輯：王淑津）

⑫ 本稿寫作期間，承蒙國立臺灣大學藝術史研究所施靜菲教授的關照。同時也要感謝同研究所的謝明良教授。謝謝翻譯難解日語的陳萍同學以及編輯陳卉秀小姐。我由衷感謝不吝花費寶貴時間給予本稿審查及適切建議的匿名審查人。還有要向所有為本稿圖版貢獻心力的諸位致謝，無論是同意圖片刊登或是盡力取得圖片的諸位美術館窗口、Dietrich Huff博士、弓場紀知教授、Abdollah Ghouchani先生。

臺灣藝術 期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

（明）宋濂等撰
《元史》，北京：中華書局，1976。
（元）汪大淵，蘇繼廎校釋
《島夷誌略》，北京：中華書局，1981。
（元）忽思慧撰
《飲膳正要》，收入《中國古代版畫叢刊二編》，上海：上海古籍出版社，第一輯，1994。
（元）陶宗儀
《南村輟耕録》，北京：中華書局，1959。
（明）蕭洵
《故宮遺録》(《北平考・故宮遺録》)，北京：北京古籍出版社，1980。
（義）柏朗嘉賓、（法）貝凱，韓百詩譯注，耿昇譯
《柏朗嘉賓蒙古行紀　魯布魯克東行紀》，北京：中華書局，1985。
（波斯）拉施特主編，余大鈞、周建奇譯
《史集》，北京：商務印書館，1983、1997。
（法）魯布魯克、（美）柔克義譯注、何高濟譯
《柏朗嘉賓蒙古行紀　魯布魯克東行紀》，北京：中華書局，1985。

近人論著

羽离子
1992〈紀念元代傑出的波斯援華科學者紮馬魯丁〉，《內蒙古大學學報》（哲學社會科學版），4期，頁8-15。
施靜菲
2003〈蒙元宮廷中瓷器使用初探〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第15期，頁169-203。
徐小蠻、王福康
2007《中國古代插圖史》，上海：上海古籍出版社。
陳高華
1978〈元代的海外貿易〉，《歷史研究》，3期，頁61-69。
國立故宮博物院
2001《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院。
魏堅
2008《元上都》，北京：中國大百科全書出版社。

臺灣大學學術期刊資料庫

宇野伸浩
1989〈オゴデイ ハンとムスリム商人―オルドにおける交易と西アジア の商品〉,《東洋學報》, 70卷3、4號，頁71-104。
北川誠一
1987〈イルハン称号考〉,《オリエント》, 30卷1號，頁41-53。
白石典之
2001《チンギス=カンの考古学》, 東京：同成社。
2002《モンゴル帝国史の考古学的研究》, 東京：同成社。
2006《チンギス カン―「蒼き狼」の実像》, 東京：中央公論新社。
本田実信
1976〈イルハンの冬営地・夏営地〉,《東洋史研究》, 34卷4號，頁81-108。
1988〈ラシード アッディーンの「中国史」について〉,《東方学》, 76輯，頁1-17。
D ・マイダル，加藤九祚譯
1988《草原の国モンゴル》, 東京：新潮社。
桝屋友子
2001〈イランに住み着いた中国の鳳凰〉, 東京大學東洋文化研究所編,《アジアを知れば世界が見える》, 東京：小學館，頁162-173。
2004-05〈タフテ ソレイマーン出土のラスター彩星形タイル〉,《東洋陶磁》, 34卷，頁45-58。
ヤマンラール水野美奈子
1997〈イスラーム美術における「雲」のモチーフ〉,《芸術学》, 1號，頁30-36。
2000〈太湖石からサズ葉文様への系譜〉,《オリエント》, 43卷1號，頁71-88。
2003〈イスラーム世界の空想動物に見る中国的衣装：楽園思想との接点〉,《装飾衣装にみる東西交流―東漸と西漸の事例研究》,《シルクロード学研究》18，奈良：(財）なら・シルクロード博記念国際交流財／シルクロード学研究センター，頁43-70。
Grigor of Akanc'; Robert P. Blake & Richard N. Frye eds. & trs.
"History of the Nation of the Archers (the Mongols)," *Harvard Journal of Asiatic Studies,* 49 (1949), pp. 269-399.
Joveini; John Andrew Boyle tr.
The History of the World-Conqueror, 2 vols., Manchester: Manchester University Press, 1958.
Mostoufi, Hamd-Allah; G. Le Strange tr.
The Geographical Part of the Nuzhat-al-qulub Composed by Hamd-Allah Mustawfi of Qazwin in 740 (1340), Leiden & London: E. J. Brill, 1919.
Rashid al-Din; Mujtaba Minuvi intr.
Tanksuqnama-ye Il-khan dar fonun-e 'olum-e Khata'i, Tehran: Daneshgah-e Tehran, 1972.
Rashid al-Din; Sotude, M. & Iraj Afshar eds.
Athar va ahya', Tehran: McGill University, Institute of Islamic Studies, Tehran Branch, 1989.

臺灣大學學術期刊資料庫

Allsen, Thomas T.
1991 "Changing Forms of Legitimation in Mongol Iran," in Gany Seaman & Daniel Marks eds., *Rulers from the Steppe: State Formation on the Eurasian Periphery*, Los Angeles: Ethnographics Press, pp. 223-241.
1996 "Biography of a Cultural Broker. Bolad Ch'eng-Hsiang in China and Iran," in Raby, Julian & Teresa Fitzherbert, *The Court of the Il-Khans 1290-1340* (*Oxford Studies in Islamic Art* XII), pp. 7-22.
1997 *Commodity and exchange in the Mongol empire*, Cambridge: Cambridge University Press.
Blair, Sheila S.
1984 "Ilkhanid Architecture and Society: An Analysis of the Endowment Deed of the Rab'i Rashidi," *Iran* 22, pp. 67-90.
1993 *Persian Painting*, New York: Thames and Hudson.
1995 *A Compendium of Chronicles: Rashid al-Din's Illustrated History of the World*, London: The Nour Foundation.
1996 "Patterns of Patronage and Production in Ilkhanid Iran. The Case of Rashid al-Din," in Raby, Julian & Teresa Fitzherbert, *The Court of the Il-Khans 1290-1340* (*Oxford Studies in Islamic Art* XII), pp. 39-62.
2006 "Calligraphers, Illuminators, and Painters in the Ilkhanid Scriptorium," in Komroff, Linda ed., *Beyond the Legacy of Genghis Khan*,Leiden and Boston: Brill, pp. 167-182.
Canby, Sheila R.,
1993 *Persian Painting*, London: Brtish Museum Press.
Contadini, Anna
1989 "The *Kitab manafi' al-hayawan in the Escorial Library*," *Islamic Art* III, pp. 33-57.
2003 "A Bestiary Tale: Text and Image of the Unicorn in the *Kitab na't al-hayawan* (British Library, Or. 2784)," *Muqarnas* XX, pp. 17-33.
Crowe, Yolande
1985 "Change in Style of Persian Ceramics in the Last Part of 7/13th c.," *Rivista degli studi orientali* LIX, pp. 47-55.
1991 "Late Thirteenth-Century Persian Tilework and Chinese Textiles," *Bulletin of the Asia Institute*, New Series V, pp. 153-161.
Daiber, Hans & F. Jamil Ragep
2000 "al-Tusi, Nasir al-Din," *The Encyclopaedia of Islam*, New Edition, Leiden: Brill, X, pp. 746-752.
Ettinghausen, Richard
1950 *The Unicorn*, Washington D.C.: Smithsonian Institution.
1962 *Arab Painting*, Geneva: Skira.

臺灣大學學術期刊資料庫

Fedorov-Davydov, German Alekseevich
2001 *The Silk Road and the Cities of the Golden Horde*, Berkeley: Zinat Press.
Fontana, Maria Vittoria
1986 *La leggenda di Bahram Gur e Azada: Materiale per la storia di una tipologia figurative dale origini al XIV secolo*, Napoli: Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Asiatici.
Huff, Dietrich
1989 "Takht-e Soleiman," in M.Y. Kiyani ed., *Shahr-ha-ye Iran*, Vol. III, Tehran: Jehad-e Daneshgahi.
2006 "The Ilkhanid Palace at Takht-i Sulayman: Excavation Results," in Komaroff, Linda ed., *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, pp. 94-110.
Jahn, Karl
1984 "Some Ideas of Rashid al-Din on Chinese Culture," *Central Asiatic Journal* 28, pp. 161-175.
Kadoi, Yuka
2009 *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
Kiselev, Sergei Vladimirovich et al.
1965 *Drevnemongol'skie goroda*, Moscow: Izdatel'stvo "Nauka".
2002 "The Transmission and Dissemination of a New Visual Language," in Komaroff. Linda & Stefano Carboni eds., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia*, 1256-1353, pp. 169-195.
Komaroff, Linda ed.
2006 *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Leiden and Boston: Brill.
Komaroff, Linda & Stefano Carboni eds.
2002 *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, New York, New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press.
Kouymjian, Dickran
2006 "Chinese Motifs in Thirteenth-Century Armanian Art: the Mongol Connection," in Komaroff, Linda ed., *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Leiden and Boston: Brill, pp. 303-324.
Masuya, Tomoko
1997 "The Ilkhanid Phase of Takht-i Sulaiman," Ph.D. dissertation, Institute of Fine Arts, New York University.
2002 "Ilkhanid Courtly Life," in Komaroff, Linda and Stefano Carboni eds., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia*, 1256-1353, New York, New

臺灣大學學術期刊資料庫

Haven and London: The Metrpolitan Museum of Art and Yale University Press, pp. 75-103.

Melikian-Chirvani, Assadullah Souren

1991 "Le livre des rois, mirror du destin, II — Takht-e Soleyman et la symbolique du Shah-Name," *Studia Iranica* 20, pp. 33-148.

Minert, L. K.

1985 "Drevneishie pamyatniki mongol'skogo monumental'nogo zodchestva," in R. S. Vasil'evskii ed., *Drevnie kul'tury Mongolii*, Novosibirsk: Izdatel'stvo "Nauka" Sibirskoe Otdelenie, pp. 184-224.

Mostaert, Antoine & Francis Woodman Cleaves

1952 "Trois documents Mongols des Archives Secrètes Vaticanes," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 15, pp. 419-506.

Naumann, Elisabeth & Rudolf

1969 "Ein Kösk im Sommerpalast des Abaqa Chan auf dem Tacht-i Sulaiman und seine Dekoration," in R. Naumann & O. Aslanapa eds., *Forschungen zur Kunst Asiens. In Memoriam Kurt Erdmann, Istanbul*, pp. 35-65.

1976 *Takht-i Suleiman: Ausgrabung des Deutschen Archäologischen Instituts in Iran*, München.

Naumann, Rudolf

1971 "Brennöfen für Glazurkeramik," *Istanbuler Mitteilungen* 21, pp. 173-190.

1977 *Die Ruinen von Tacht-e Suleiman und Zendan-e Suleiman und Umgebung*, Berlin.

Neklyudov, Sergei Yu

1980 "Zemetki o mifologicheskoi i fol'klorno-épicheskoi simvolike u mongol'skikh narodov," *Etnografia Polska* 24-1, pp. 65-94.

O'Kane, Bernard

2006 "Persian Poetry on Ilkhanid Art and Architecture," in Komaroff. L. *ed., Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Leiden and Boston: Brill, pp. 346-354.

Pope, Arthur Upham ed.

1939 *A Survey of Persian Art*, Oxford: Oxford University Press.

Raby, Julian & Teresa Fitzherbert eds.

1996 *The Court of the Il-Khans 1290-1340* (*Oxford Studies in Islamic Art* XII), Oxford: Oxford University Press.

Schmitz, Barbara

1997 *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library*, New York: The Pierpont Morgan Library.

Soucek, Priscilla P.

1999 "Ceramic production as exemplar of Yuan-Ilkhanid relations," *RES* 35 (Spring 1999), pp. 125-141.

臺灣大學學術期刊資料庫

Varddjavand, P.

1975 “Rapport préliminaire sur les fouilles de l’observatoire de Marâqe,” *Le monde iranien et l’Islam: Sociétés et cultures*, Paris: Société d’histoire de l’Orient, III, pp. 119-124.

1979 “La découverte archéologique du complexe scientifique de l’observatoire de Maraqé,” *Akten des VII. Internationalen Kongresses für iranische Kunst und Archäologie: München 7.-10. September 1976* (*Archäologische Mitteilungen aus Iran*, Ergänzungsband 6), Berlin: Dietrich Reimer Verlag, pp. 527-536.

Watson, Oliver

2006 “Pottery under the Mongols,” in Komaroff, L. ed., *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Leiden and Boston: Brill, pp. 325-345.

Watt, James C. Y. & Anne E. Wardwell

1997 *When Silk Was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　伊朗北西部地圖（筆者作圖）

圖2　Takht-e Soleimān（Sughurluq），薩珊王朝時代平面圖
出處：Huff, D.,“Takht-e Soleiman,”in M.Y. Kiyani ed., *Shahr-ha-ye Iran*, Vol. III (Tehran: Jehad-e Daneshgahi, 1989), p. 6.

圖3　Takht-e Soleimān（Sughurluq），伊兒汗國時代平面圖
出處：Huff, D.,“The Ilkhanid Palace at Takht-i Sulayman: Excavation Results,”in Komaroff, L. ed., *Beyond the Legacy of Genghis Khan* (Leiden and Boston: Brill, 2006), p. 545.（建築物的名稱有部份修改）

圖4　大都出土元代龍紋琉璃瓦（北京：首都博物館）
攝影：弓場紀知

圖5　大都出土元代鳳凰紋琉璃瓦（北京：首都博物館）
攝影：弓場紀知

圖6　Takht-e Soleimān（Sughurluq），獅子紋 拉朱瓦迪那陶磚
（德黑蘭：伊朗國立博物館，收藏編號21537）
攝影：伊朗國立博物館

圖7　Takht-e Soleimān（Sughurluq），Farīdūn紋 虹彩陶磚
（巴爾的摩：華特美術館，收藏編號48.1296）
48.1296 *Kashan Ware Tile with Figures and Animals, Anonymous, Iranian, late 13th century*, fritware with underglaze and luster decoration, 11 1/8 x 11 7/16 x 1 1/16 in. (28.3 x 29.1 x 2.6 cm)
Photo©The Walters Art Museum, Baltimore

圖8　Takht-e Soleimān（Sughurluq），Bahrām Gūr紋 虹彩陶磚
（倫敦：維多利亞＆亞伯特美術館，收藏編號1841-1876）
© Victoria and Albert Museum, London.

圖9　Takht-e Soleimān（Sughurluq），虹彩星形陶磚（內有《王書》銘文）
出處：Abdollah Ghouchani, *Persian Poetry on the Tiles of Takht-i Sulayman* (*13th Century*), Tehran, 1992, 詩40以及80的彩色圖版（今收藏地點不明）

圖A　Takht-e Soleimān（Sughurluq），龍紋 虹彩陶磚
（倫敦：維多利亞＆亞伯特美術館，收藏編號541-1900）
© Victoria and Albert Museum, London.

圖B　Takht-e Soleimān（Sughurluq），鳳凰紋 虹彩陶磚
（紐約：大都會美術館，收藏編號12.49.4）
Image copyright © The Metropolitan Museum of Art/ Art Resources, NY

臺灣大學學術期刊資料庫

本稿原本預定刊載紐約市摩根圖書館所藏Ibn Bakhtishu'著《動物的效用》寫本（MS M. 500）的圖版照片以作附圖（圖10-21、彩圖C及D），自2009年11月下旬起，多次以電子郵件聯繫該圖書館接洽購買圖版照片及請求許可刊登事宜，過了2010年2月中旬卻未得到任何回應，因而來不及刊登。筆者原以為已有非常充分的時間接洽此事，最後卻陷入到無法將這些重要圖片隨文刊登的異常情況，對於一直等候圖版到最後期限的《國立臺灣大學美術史研究集刊》編輯人員以及因為無圖而招致諸多不便的讀者們感到非常抱歉，在此致歉。因為這次是個可向不太熟悉伊斯蘭繪畫的臺灣研究者們介紹的好機會，所以我感到非常惋惜。

關於本文附圖，勞駕各位讀者透過摩根圖書館網站所公開的圖像來做參照。非常感謝您的諒解。

桝屋友子

http://corsair.themorgan.org/
（請注意：本網站於美國東岸時間凌晨一至三點進行伺服器備份作業，該時段不提供網路連結。）

→「Images from Medieval and Renaissance Manuscripts」
→「Browse list of all digitized manuscripts」
→「M. 500」
→「View list of folios with images」

圖10 版權頁（f. 84v）
圖11 人物（f. 4v）
圖12 犀牛（f. 14v）
圖13 狐狸（f. 22r）
圖14 山犬（f. 23r）
圖15 鼠海豬（f. 27v）
圖16 馬（f. 28r）
圖17 鱷魚（f. 71r）
圖18 山上的羊（f. 37r）
圖19 山上的山羊（f. 37v）
圖20 水牛（f. 42r）
圖21 海狸（f. 48v）

彩色圖版
圖C 長頸鹿（f. 16r）
圖D Sīmorgh（f. 55r）

臺灣大學學術期刊資料庫

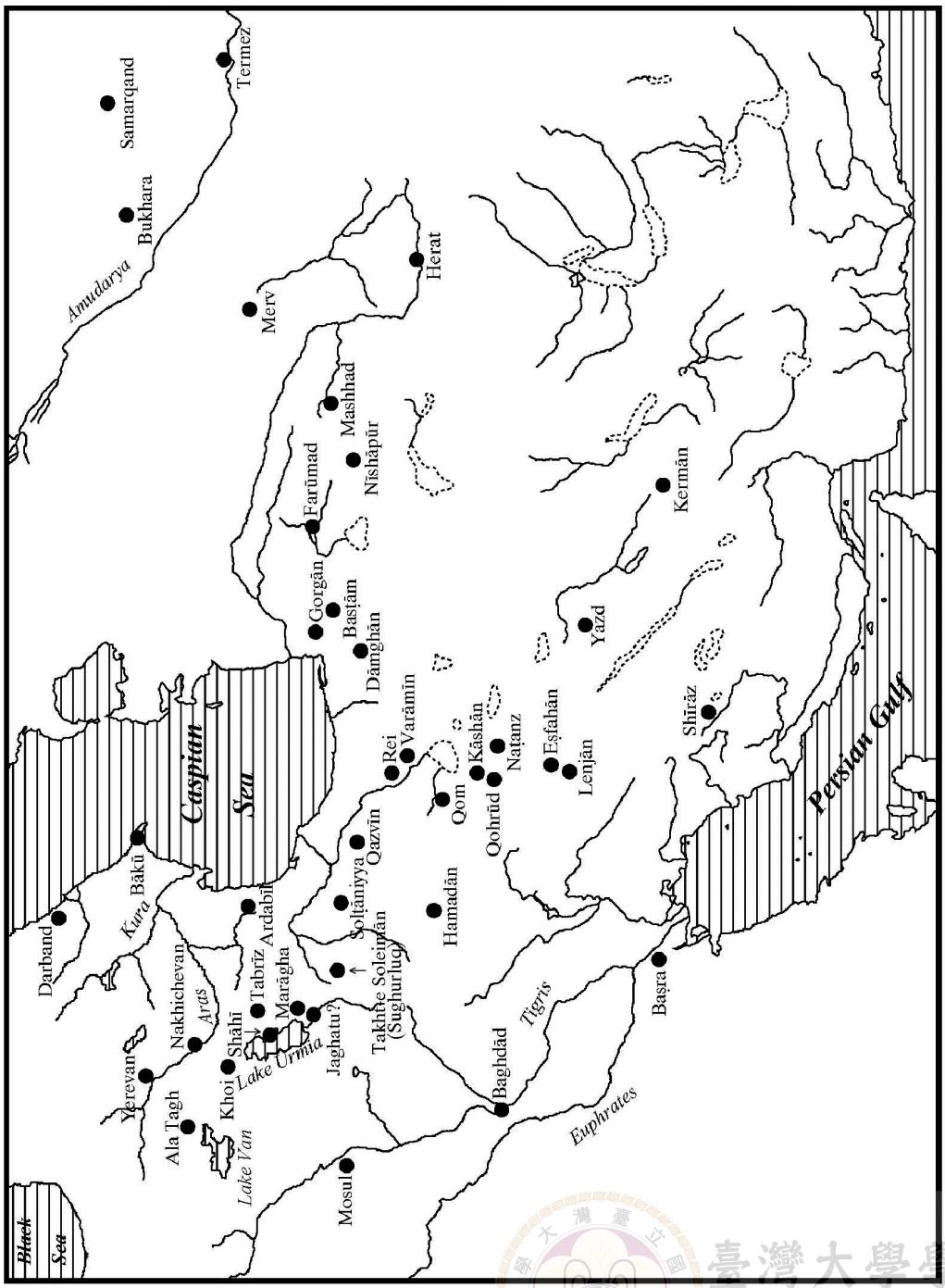


圖1　伊朗北西部地圖（筆者作圖）

臺灣大學學術期刊資料庫