唐代的蓮花紋飾（二）

陸艷冰

本文榮獲范道南獎學金

四、色彩

寶相花的莊嚴華麗，種因於花式的錯綜組合與色彩的經營得體。民族文化和社會風氣，帶動著賦彩的走向。不過，最爲密切相關的，還是當時的工藝科技成就，這直接影響著色的提煉以及文物的製作。施於三彩器和藻井上寶相花的色彩，雖然只是黃、綠、藍、褐、朱、白等色的變化，也足以反映唐人在經驗累積下對銅、鐵、鈷這三種金屬著色劑的研究，已經有了相當豐富的認識和把握（註8）。三彩器和藻井兩者，無論在材料、製作方法和用途等方面，都毫不相同，韻味迥異。

唐三彩的釉色，是一種含鉛量高達百分之七十的軟玻璃釉。鉛釉有毒，不宜作飲食器皿，只供製作觀賞用的藝術品和殉葬明器。鉛釉的折光指數高，在燒成時會降低釉面的表面張力，因此有助於器物表面的光滑明亮。不過，鉛是一種很好的熔劑，鉛釉在熔融時流動性很大，要得到明亮活潑的釉色，施釉時必需豐厚，自然產生垂流的現象（註9）。在以上各條件相互影響下製作出來的唐三彩，其特色爲：造型變化多端，裝飾手法自由，色澤亮麗豐盈，恰好呈現了唐人熱情奢華的一面。

石窟寺院爲宗教崇拜而建，窟內一切設施裝飾，均以引起信徒的宗教情操爲首務。方形的藻井，乃建築物內部的最高點，藻井中心飾以一朵完整的寶相花，象徵著美滿和諧的佛國淨土，藻井四周重重圍繞著很有秩序的邊飾，導引著禮拜者的視線與意念層層上升，終而凝聚於泱泱法海之中。所以，整個覆斗形天花上的圖案，不論它的色彩、造型、編排方式，必須融和一體，不能用唐三彩那種多彩對比、追求强烈效果的裝飾法。通常是採取較冷靜的色調或近似色系的變化，以創造一個莊嚴平和的世界，反映了唐人樸拙寬厚的一面（圖40）。

五、興起背景

楊堅奪取北周天下，民生凋弊，百廢待興。楊廣淫逸，荒誕無度，社會風氣漸入奢糜。初唐在歷史上，留下許多輝煌的治績，《羅通掃北》、《薛仁貴征東》、《薛丁山征西》等民俗文學，低訴著開國的艱辛與無奈。雖然藻井上的各式寶相花，在初唐時已齊備，眞正達到莊嚴富麗的還是在盛唐時期（比較圖41、42）。三彩的興

圖40 盛唐 敦煌79窟

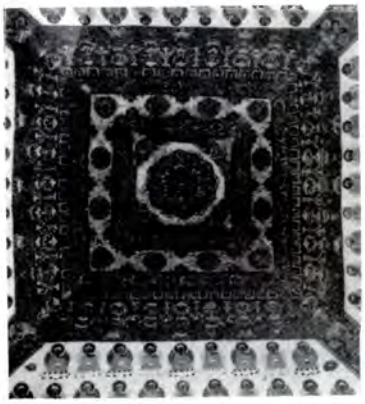

圖41 初唐 敦煌117窟

旺，只不過是在明皇開元、天寶年間的三十多年光景。除了圖案裝飾外，其它如書法、繪畫、雕塑，甚至唐詩等文藝作品，也反映了時代的變遷，由勁健而壯美（圖43）。堪爲時代表徵的寶相花，自非一蹴而成，但也有其催生的背景。

張騫通西域，隋帝開運河，六朝官民遷徙流竄。初唐東征西討，經過高宗武后的悉心經營，才成就了玄宗開元、天寶年間的和平、繁榮與强盛。大唐自開國以來一百多年間，海陸交通頻繁，新興商業都市在全國各地崛起，東西兩京更是當時世界的文化與貿易中心。傳教士、留學生、朝貢使節、藝匠、商旅、移民等，紛紛自亞洲各地湧入中原，自信、熱情、慷慨的李唐子民，敞開寬容的胸懷迎納外來的刺激，在本土文化裡開拓多元多變的新天地，處處生意盎然。

國家富饒安定，老百姓生活水準高度提昇，上層社會生活漸入奢華，對美的追求、對精緻消費品的需要日益殷切，並以之爲財富地位的象徵。厚葬之風甚盛，雖謂視死如視生，不無生人藉死人來顯揚富貴之意，也因此帶動了當時的審美品味和工藝技術的發展。在累積的經驗和智慧下，陶瓷藝匠對化學元素的調配、控制燒還原焰的技巧已臻成熟，突破了過去的單色敷彩，燒製出色調交錯亮麗的三彩器，迎合了當時的社會氣息。

人在治世中，不若在亂世時那樣依靠宗教信仰，佛教雖盛，其它宗教亦受到尊重（註10）。開放、安定的環境，給予佛教更多發展的空間。時人追求的，不再是現世的解脫與慰藉，進而求取福分的把握與延續。壁畫上但見淨土片片，歌舞昇平。敦煌一帶因爲岩質疏鬆，改以泥塑彩繪的方式經營，我國彩塑技藝源遠流長甚於石雕（註11），彩塑也較易表現出華麗豐盈，效果倍勝於雕鑿，恐怕這也是我國洞窟藝術重心西移的原因。

上述種種條件相輔相成，因緣巧合，孕育出燦爛的寶相花朵，雍容華貴如怒放的牡丹、盛妝的貴妃。

圖42 盛唐 敦煌320窟

圖43 唐 顏氏家廟碑（天寶）

(Ⅲ) 中西式樣觀念的結合——西番蓮卷草紋

西番蓮卷草紋興盛於唐朝，卷草是這類圖案結構的通稱，西番蓮則是圖案主題的專稱。若主題更換則名稱也跟著變易，如葡萄卷草、牡丹卷草等。稱謂雖然不同，基本結構都是以波浪形的主莖爲骨架，主題紋飾配置於主莖旁，有時主題紋飾複雜得把骨架隱藏起來（圖44）。

這種裝飾觀念早在周代的玉器、銅器、漢代的空心磚上應用過。可惜，卷草結構限制太大，無法跟時代精神與藝術功能配合，並沒有受到重視。直到魏晉南北朝時期，受到外來佛教藝術的激盪，才逐漸普及（註12）。早期出現的卷草紋很簡單，而且沒有時代的主題。到了北魏，風格較精細，以野蕨卷草紋較普遍（圖45）。

圖44 隋唐五代 胡服

圖45 北齊 罐

隋是南北朝到唐的過渡期，以卷草紋的轉變最明顯，內容上突然變得豐富，用整朵的蓮花，還有化佛，而且形態不同，交錯使用。發展到唐朝才算成熟，能在穩定中求變化，跟宗教和民俗內容配合，衍生出許多樣式。因爲在唐朝達於鼎盛，所以東傳日本之後，被稱爲「唐草」，西番蓮唐草只是其中的一種。

西番蓮爲一種多年生的蔓莖植物，原產於歐洲和中亞，葉子有五瓣，分裂如手掌，凡花葉和蔓莖相接的地方都有一片托葉，夏天開白花，花蕊爲紫色針狀。唐代所見，主要是圖案化的葉子紋樣，整朵花並不多，基本樣式有四（圖46），可以獨立使用，也可以跟其它紋飾組合成一新單元，幾個單元又可以再組合成另一單元，（圖47），六個單元便可以組合成一朵寶相花了。

不過，最常見的西番蓮圖案，多數以卷草結構出現。這種結構最適宜用在狹長的裝飾面，如藻井、光背、壁畫的邊緣裝飾。非宗教性的事物則多見於金銀器、銅鏡和織繡服裝，尤其是後者，因發展空間較自由，可以把主莖隨意屈折，主題圖案因而特別活潑有趣（圖48）。隨著時光流逝，西番蓮唐草越來越多變化，越來越複雜華麗，逐漸遠離其基本形態。它也不再是惟一的主題，甚至成爲另一主題的一部份，大唐盛世亦近尾聲了。

(Ⅳ)宗教、風俗、現實的反映——童子戲蓮紋

圖49是一件唐代長沙窯釉下彩執壺（註13）。壺面上，以傳統的鐵線描法，繪一奔跑小孩，右手持一莖蓮花，左手執飄帶，回頭顧盼，衣帶飄飄，大有唐代「吳帶當風」的韻味，開啓我國陶瓷器上嬰戲蓮紋的先河。這種以小孩跟蓮花配搭的紋飾題材，也見於金銀器和佛教建築上。顯然，唐代器物上的童子戲蓮紋，是藝匠從佛教藝術中取得靈感，融合了民俗思想、民間生活而產生的。

亂世百姓祈望來生脫離痛苦，憧憬那神秘的淨土世界，在雲岡、鞏縣、龍門諸窟中創造出一系列蓮花化生變化的世界（圖50、51、52）。凡浮游於虛空中或天人菩薩手持的各式蓮花，都是萬物化生的母胎，可從中誕生出無數佛、菩薩、天人、夜叉、苦行僧、一切自然生物。因此，佛國中蓮花處處，甚至供養人往往持一莖蓮也就不足爲奇了（圖53）。唐朝阿彌陀佛淨土信仰在民間迅速興起，更具推波助瀾的功效。（註14）

淨土信仰「提倡除了現世所居娑婆世界之外，還有一個極樂世界，信徒們除了日常生活要依佛所制定的戒律實行外，只要專心一意的稱念阿彌陀佛的名號，便可見到此佛的形像，而得到庇佑，尤其在臨命終時，念佛名號至一心不亂時，更可蒙佛接引，往生淨土。」（陳清香《佛經變相美術創作之研究》頁8）。淨土變相主要依據《無量壽經》、《阿彌陀經》、《觀無量壽佛經》的內容

圖51 雲岡

圖49 唐 長沙窯執壺

圖48 唐 麻布

圖46 西番蓮基本樣式

圖47 唐 西番蓮卷草紋

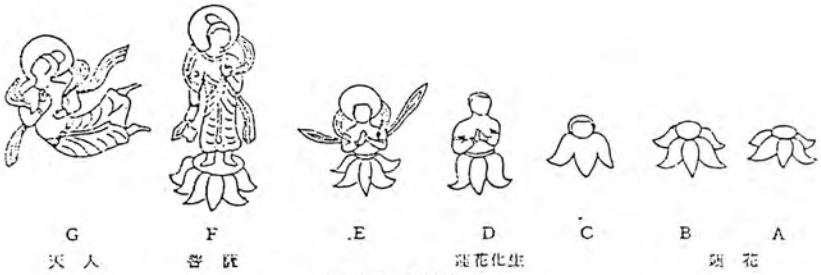

圖50 雲岡

創作（註15）。根據《觀無量壽佛經》，凡夫要靜心觀照西方極樂淨土是一片以金剛七寶金幢（註16）支撐的透明琉璃地，地上有七寶合成的宮殿樓閣、功德池，流著七寶變成的水，生長著七寶蓮花、樹林、花果、葉子等，一切都排列得整齊有序，棲息著各種瑞鳥，當八方清風吹過時，各種絲竹管弦、樹木、飛鳥、流水都宣說法音，講演佛理，有無量的諸天作伎樂，有無量的童子享受著快樂。

西方教主無量壽佛坐在七寶池正中央的寶蓮花上，左右兩側分別爲幫助他教化一切衆生的觀世音菩薩和大勢至菩薩，他們都在寶蓮花上放出金色的光芒。在一株株的寶樹下，各有三朵大蓮花，其上爲三尊像，就這樣無量無數大大小小的化佛佈滿淨土，在蓮座上演說佛法，救度衆生。

當有人要往生時，阿彌陀佛就拿了蓮台，領著淨土衆生，放出身光，以手相迎，死者就會看到自己的身體坐在蓮台上，坐好後，蓮花合攏，跟著阿彌陀佛往生七寶池中，按照各人業力，在花裡劫滿後，蓮花自然張開，往生者得以在淨土中修行。

敦煌壁畫中的淨土變相，最原始的式樣，便是以七寶蓮池爲中心的一佛五十菩薩構圖。西方三聖置於畫面中央，四周圍繞著或跪或坐在蓮台上的菩薩，化生童子和包在蓮花中的童子多數置於三尊像前（圖54）。在這基本式樣上的後面增加樓閣和虛空，左右兩側加上樓閣，前面多了化生菩薩在跳舞宴樂的場面，以寶池爲中心的一佛五十菩薩，變成以寶池爲中心的極樂世界。發展到盛唐時，以這兩種式樣爲基礎衍生出結構更嚴密，內容更複雜的觀經變，把主題放在中央卻分成三個單元，正中的阿彌陀佛和左右的兩脇侍菩薩，都被一羣化生菩薩圍繞著自成一單元，三個單元間有欄杆隔開，這是觀

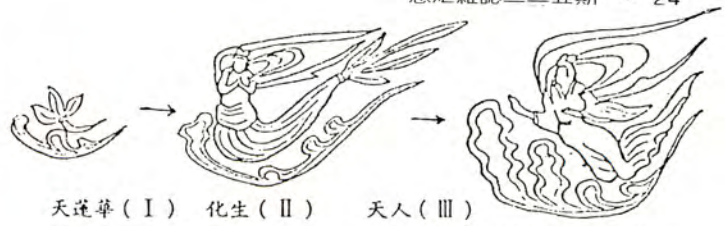

圖52 龍門古陽洞

圖54 初唐 敦煌332窟

圖53 北魏 賓陽洞

圖55 隋 敦煌419窟

經變的正圖。有些會在正圖的左側畫序分的內容，右側畫正宗分，下面爲流通分（註17）。

根據經文以及變相圖，化生童子徧佈極樂世界，而且意義特殊，他們象徵了新生、活力與愉悅，甚爲中國人所鍾愛。在雲岡、龍門、鞏縣等石窟的一系列化生圖像，化生者多先以童子形像出現，長久以來化生童子都離不開蓮座，並且以一種靜態的、寫實的形式呈現。北朝末年至隋唐之際，開始有動態的表現，甚至以飛天、伎樂的姿勢出現（圖55）。眞正擺脫蓮台，只以手持蓮，如同民間小兒嬉舞的活潑表現，恐怕已到了大唐帝國的輝煌時代，這種轉變跟當時的社會狀況有關。

西方淨土變相，從一佛五十菩薩發展到觀經變，其內容的擴充，反映了由早期精神性的追求逐漸轉移到現實生活的關注。富裕的社會，提供了享樂的環境。飛燕輕盈可在掌上舞，漁陽鼙鼓驚破了霓裳羽衣曲。樂舞是我國傳統宮廷生活中、貴族間社交娛樂不可缺的項目。文人雅士流連於歌臺舞榭，老百姓聚集於廟堂、莊頭看雜耍、聽大鼓書。外國人也帶來他們的歡樂方式，胡人樂舞的場面出現在陶瓷器（北朝便有）、金銀器上的數量不少。或許歌舞比打馬球、踢毬子、放風箏等活動較不受年齡、場地、技術、人數的限制，全民皆可參與，這好比打麻將、拿筷子，凡是中國人沒有學不會的，只有程度深淺、表現巧拙之別。今天，國際學者視敦煌壁畫爲研究我國古代樂舞的寶藏，足見當時風氣之盛，文獻中也有孩兒歌舞、成人或孩童執蓮而舞的記載（註18）。現實與宗教結合，化生童子也要翩翩起舞於蓮台上，這種式樣爲藝匠應用到其它文物上，因爲不必受教義的限制，蓮座消失，童子的姿勢更活潑動人。何以不是成人執蓮而舞呢？這恐怕跟民族的祈子思想有關。

我國倫理以孝悌爲本（註19），沒有後代是三不孝罪中最重者（註20）。在傳統的儒家教化下，中國人內心深處都有傳種延嗣的責任感，祈求多子多孫多壽考，希望晚年得到奉養，享受到含飴弄孫之樂。在太平盛世

，無論是農業家庭或豪門望族，對生命宗族的傳衍都特別重視，於是產生祈求子嗣的禮俗（註21）。唐人於每年七夕「以蠟作嬰兒，浮水中以爲戲，爲婦人生子之祥，謂之『化生』。」（註22）。七夕乞子的習俗，早已存在於魏晋時代（註23），當時只是在庭院中祈乞。至於唐人的做法，是否受七寶蓮池化生的影響仍有待探討。總之，童子執蓮而嬉舞的裝飾，是在民族信仰、現實生活、宗教理念三方面激盪下的產物，萌芽於唐，當時的使用並非十分普遍，只施於壁畫、金銀器上，安排在位置不甚顯明的裝飾面上，到兩宋才得以充分的發揮。

參、結論

唐高祖、唐太宗奠下李唐基業，經過高宗、武后的經營而日趨昌隆，至玄宗開元、天寶年間達於鼎盛，無論政治、軍事、經濟、文化都在中國歷史上寫下光輝燦爛的一頁。浪漫、壯麗、渾厚、躍動與寬容等感覺充塞於一切文物間，構成大唐文化之特色，如顏眞卿的書法、繪畫中的仕女、器物中的三彩陶和金銀器、裝飾圖案中的寶相花、李杜的詩，都是劃時代的標誌。

六朝以來盛極一時的蓮花紋飾，在唐代依然蓬勃，並且有新創的樣式，蓮花紋飾的基本結構和形式已然齊備。雖然唐朝是佛教昌盛的時代，由於環境不同，各式蓮花紋的使用便不像六朝時期的蓮花紋那樣單純統一，而是跟其它許多紋飾交錯，編織出多彩多姿的圖案世界。缺少了蓮花紋的點綴，大唐文化便爲之黯然失色。然而，僅有蓮花紋飾，也不足以構成大唐文化的特質。

在傳統基礎上發展出來的寶相花，以其豐富多變的色彩、層次、花式、組合方法，散發出既瑰麗流動又莊嚴凝重的時代氣息。圖案的特性，在藻井、三彩陶和織物服飾上，得到充份的發揮。

動中有序的S形波浪式結構，深受既奔放又有教養的唐人所喜愛。菩薩的站姿、飛天的飄帶、邊飾寶相花的安排、各式卷草紋等多用S形結構。出現在同一陶瓷器、金銀器上的蓮瓣紋、西番蓮卷草紋和其它紋飾，充分顯示唐代寬容開放的社會風氣、中西雜處的狀況。本來只適宜作狹長面積裝飾的西番蓮卷草紋，運用到織物上時，因空間限制較少，藝匠作了較活潑自由的安排，爲日後纏枝花卉的先聲。太平盛世的人民熱愛現實生活，卷草結構的裝飾主題日益擴大，不讓西番蓮獨尊，所增加的，都是跟佛教無關的吉祥花果、瑞獸等民俗題材，多數用來裝飾金銀器和青銅鏡，遠渡東瀛後，被譽爲「唐草」，印證了當時佛教文化跟民俗文化時而融合、時而平行發展的盛況。

時光苒荏，民族思想、佛教義理、現世生活逐漸融和，童子戲蓮紋便是三者揉雜得水乳交融的新生兒。「芙蓉如面柳如眉」，「並蒂蓮不常開，開則主發科」，唐人愛將蓮花比作美人，寫其嬌豔，視並蒂蓮爲盛世禎祥之兆。至於明清以來流行的「蓮生貴子」、「一房百子」等聯想，在當時並不明顯。因此，較晚興起的童子戲蓮紋，是到了祈子風俗特盛的宋代才得以充分發揮，成爲一門重要的裝飾題材。

漁陽鼙鼓驚破霓裳羽衣曲的同時，也震碎了李唐的繁華，旋即陷入顚沛割據的亂局。歷劫河山雖爲趙宋統一，然而，大唐王朝那種國富兵强、歌舞慶昇平的輝煌景況已是杳如黃鶴。終宋一代，始終在內憂外患的壓力下求生存，社會風氣改變，知識份子追求儒釋道三家哲學精神的融合，更多的民俗信仰滲入佛教中，藝術品味趨向靜謐秀麗，始終爲中國人青睞的蓮花紋飾，又有了新的轉機。唐代的蓮花紋飾跟其它藝術一樣，有承先啓

後的貢獻，在中國藝術史上綻放著不朽的光芒。

註釋

8. 在顏料和釉料中，含銅量的多寡，會變化出綠、深綠、草綠等綠色系。含鈷量跟藍色系有關。含鐵量則跟黃、朱甚至黑色系有關。

9. 劉良佑《古瓷研究》第二節〈唐三彩的製作與鑑定〉，頁73—76。

10. 外國人帶來不同的信仰，在道教、佛教之外，尚有祆教、摩尼教、景教、回教。

11. 彩塑在新石器時代晚期已有很高的成就，彩陶文化是舉世矚目的最佳例證。東北紅山文化也已發現與人身大小相等的陶製人像殘件《文物》一九八六年八月號，頁1—17。大型石雕在秦漢時才發展。

12. 印度笈多王朝（公元4—6世紀）時，秣菟羅地區製造的佛像，頭光裝飾極爲繁縟典雅，作同心圓安排，佈滿整片圓板，其中一圈便是卷草紋。它跟佛像身上「曹衣出水」式的衣紋，對我國南北朝時代的藝術有很大影響。

13. 我國陶瓷器的裝飾手法，自魏晉以來，都是以貼塑、刻劃、模印爲主。到唐代，燒製技術有新的突破，發展出釉下彩瓷，才恢復傳統的彩繪方式法。釉下彩就是用色料在土坯上作畫，再在外表上敷上一層透明釉，然後入窯燒製，因爲有一層透明釉層保護，器表上所見的紋飾較不易損壞或脫落。四川邛崍窯及湖南長沙窯爲當時生產釉下彩器的兩大名窯。（劉良佑：《古瓷研究》頁77）。

14. 在中國流行的淨土有三：東方藥師淨土、彌勒淨土、西方阿彌陀佛淨土。三者當中東方淨土的影響力最少，彌勒淨土盛行於南北朝。西方淨土在唐時開出燦爛的花朵——淨土宗，其影響至今未衰，一般所說淨土，若無特別的指明，便是西方的極樂世界。

15. 淨土宗的重要經典計有東漢靈帝時譯出的《般舟三昧經》、《無量清淨平等覺經》，曹魏時的《無量壽經》，西晉時的《大阿彌陀經》，後秦時的《阿彌陀經》，劉宋元嘉年間的《觀無量壽佛經》，唐玄奘大師譯的《稱讚淨土佛攝受經》。其中，以《觀無量壽佛經》對南北朝以後的淨土思想及美術創作影響最鉅，因而淨土變又稱觀經變。淨土變相的內容和構圖，都在盛唐時發展到顛峯，有一定的佈局，以莫高窟壁畫的成就最高。

16. 七寶是金、銀、琉璃、玻黎、硨磲、赤珠、瑪瑙。也可解釋爲多種玉石。

17. 佛經經文分做三分。序分說明佛說該經的因緣。正宗分乃正文的主旨所在。流通分是在正文之後，要把佛所說的正文流傳到後世，使後世人都可以看到聽到獲益，如佛在世時一樣。

18. 九功舞：「……以童兒六有四人，冠進德冠、紫袴褶、長褒、漆髻、屣履而舞。」《文獻通考》卷145）

龍池舞：「……舞者十有二人爲列，服五色紗雲衣，芙蓉冠、無憂履、四工執蓮花，以引舞，一奏而五疊……。」（唐現璠《唐代社會概略》頁172）

坐舞：「……堂上堂下，登歌四人，在堂下坐……舞童五人，衣繡衣，各執金蓮花，引舞者如仙家行者也，舞在階下，設錦筵，宮中有雲韶院……。」（同前書，頁174引《樂府雜錄》）。

19. 《論語・學而篇》：「有子曰：『其爲人也孝弟，而好犯上者鮮矣。不好犯上而好作亂者，未之有也。君子務本，本立而道生。孝弟也者，其爲仁之本與！』」

20.《孟子・滕文公章句下》：「孟子曰：『不孝有三，無後爲大。舜不告而娶，爲無後也，君子以爲猶告也。』」

21. 婚禮中求子的禮俗有撒穀豆、撒帳、交杯、吃子孫餑餑、壓床、子孫桶等。婚後祈子的禮俗有偷送子觀音、繡鞋、拴娃娃、偷瓜送瓜。求子神明有高宣褋、女媧、九子母、註生娘娘、送子觀音、送子張仙等。（郭立誠《中國生育禮俗考》）

22. 七夕乃人的生生交替之日，如天人降生凡塵或回到仙界，所以在七夕祈子，因爲相信此日所得之子皆爲天人之化生。（聶志文《中國傳統陶瓷嬰戲紋裝飾之研究》頁177）

23.「七月初七日，其夜灑掃於庭，露施几筵，設酒脯時果，散香粉於筵上，以祈河鼓（〈爾雅〉曰：「河鼓謂之牽牛。」）織女。言此二星辰當會，……而願乞富、乞壽、無子乞子，唯得乞一，不得兼求。」（晉周處《風土記》，引自註22頁200）

參考書目

期刊論文

1. 王仲殊　河南洛陽燒溝戰國墓　考古學報　1954-8
2. 河南省博物館　河南安陽北齊范粹墓發掘簡報　文物　1972-1
3. 淄博市博物館　淄博和庄北朝墓出土青釉蓮花尊　文物　1984-12
4. 大同市博物館　山西大同石家寨北魏司馬金龍墓　文物　1972-3
5. 敦煌文物研究所　新發現的北魏刺繡　文物　1972-2
6. 中野徹　中國的紋飾（阿吾譯）　雄獅美術　1985-12
7. 林良一　佛教美術的裝飾文樣4蓮花1（林保堯譯，以下同。）　藝術家　1982-5
8. 林良一　佛教美術的裝飾文樣5蓮花2　藝術家　1982-7
9. 林良一　佛教美術的裝飾文樣6蓮花3　藝術家　1982-9
10. 林良一　佛教美術的裝飾文樣6蓮花3　藝術家　1982-12
11. 柳　涵　漫談中國古代的蓮荷圖案　文物　1959-9
12. 歐陽琳　敦煌壁畫中的蓮花圖案　敦煌學輯刊　1981
13. 陳履生　絲路石窟壁畫中的荷花形象　敦煌學輯刊　1985
14. 關友惠　敦煌莫高窟早期圖案紋飾　敦煌學輯刊　1980
15. 陳擎光　瓷器上的吉祥圖案　故宮文物月刊　1985-10
16. 馮先銘　魏晉五代瓷器的裝飾特徵　文物　1959-10
17. 譚旦冏　中國文飾的起源與演進——歷代文飾考緒言　故宮文物月刊　1986-11
18. 劉萬航　唐代的金銀器　故宮文物月刊　1984-8

19. 武佰紋　唐代廣州至波斯灣的海上交通　文物　1971-8
20. 段文杰　敦煌早期壁畫的民族傳統和外來影響　文物　1978-12
21. 黃錫改　敦煌壁畫和唐代舞蹈　文物　1982-12
22. 陳清香　西方淨土變相的源流及發展　佛教藝術　第四期
23. 楊惠南　從中亞到中原的淨土思想　佛教藝術　第四期
24. 林保堯　淨土美術的頂盛創作　佛教藝術　第四期
25. 蘇瑩輝　郭煌莫高窟的淨土變相　佛教藝術　第四期
26. 林保堯　雲岡、龍門圖像學(上)(下)吉村玲氏蓮華化生及其天人誕生衍變研究試析　藝術家　1982-11　1983-1
27. 林保堯　西佰爾罕遺寶記——本世紀中亞考古最大發現　藝術家　1983-3
28. 郭乃彰　印度佛教蓮花紋飾之探討　文大印度研碩論文　1987
29. 聶志文　中國傳統陶瓷嬰戲紋裝飾之研究　文大藝研碩論文　1988
30. 陳聖萌　唐代詠花詩研究　政大中研碩論文　1982

專書、畫冊

31. 敦煌文物研究所　敦煌藝術寶藏(一)　地球出版社　1988
32. 敦煌文物研究所　敦煌藝術寶藏(二)　地球出版社　1988
33. 敦煌文物研究所　敦煌藝術寶藏(三)　地球出版社　1988
34. 敦煌文物研究所　敦煌藝術寶藏(四)　地球出版社　1988
35. 沈以正　敦煌藝術　雄獅圖書公司　1981
36. 劉慶孝　敦煌裝飾圖案　丹青圖書公司　1986
37. 常沙娜　敦煌歷代服飾圖案　萬里書店　1986
38. 索予明　余城　中國文物(5)　織繡　光復書店　1983
39. 高春明　周汎　中華服飾五千年　邯鄲出版社　1987
40. 高春明　周汎　中國歷代婦女妝飾　南天書局　1988
41. 沈從文　中國古代服飾研究　南天書局　1988
42. 文物集刊編委會　中華五千年文物集刊服飾篇　台北故宮　1986
43. 輔大織品服裝系　中國紋飾　南天書局　1987
44. 山西文物工作委員會　雲岡石窟　北京文物出版社　1977
45. 陳清香　佛經變相美術創作之研究

46. 呂石明　宗教藝術大觀　華園出版社　1987
中華叢書編審委員會　1977
47. 莊伯和編　中國名山古刹(上)　自然科學文化事業公司　1981
48. 莊佰和編　中國名山古刹(下)　雄獅圖書公司　1981
49. 賴傳鑑　佛像藝術　雄獅圖書公司　1981
50. 莊伯和　佛像之美　藝術家出版社　1986
51. 台北故宮編　金銅佛造像特展圖錄　雄獅圖書公司　1987
52. 台北歷史博編　中國古代石雕藝術論集　台北故宮　1987
53. 世界遺跡大觀　中國五千年的文化遺產　台北市史博物館　1984
54. 中國美術全集・工藝美術(1)　華園出版社　1988
55. 中國美術全集・工藝美術(2)
56. 蘇利文　中國藝術史(曾　堉譯)　南天書局　1985
57. 劉良佑　中國工藝美術　藝術家出版社　1983
58. 田自秉　中國工藝美術史　丹青圖書公司　1986
59. 譚旦冏　中國陶瓷史　光復書局
60. 顧　俊　中國藝術大觀：陶瓷　新夏出版社　1981
61. 顧　俊　中國藝術大觀：銅器　新夏出版社　1981
62. 台北故宮編　海外遺珍：陶瓷　台北故宮　1986
63. 台北故宮編　海外遺珍：陶瓷(續)　台北故宮　1989
64. 陸九皋　韓偉　唐代金銀器　文物出版社　1982
65. 北平故宮編　全國出土文物珍品選　1976－1984　北京文物出版社　1987
66. 劉良佑　古瓷研究　幼獅文化事業　1988
67. 黃士强　考古中國　錦繡出版社　1982
68. 莊伯和　書道藝術(第四卷)　藝術圖書公司　1976
69. 洪順隆譯　中國書道史之旅　故鄉出版社　1986
70. 沈福傳　中西文化交流史　上海人民出版社　1985
71. 尚秉和　歷代社會風俗事物考　商務印書館　1985
72. 郭立誠　中國生育禮俗考　文史哲出版社　1979
73. 鄭志明　中國社會與宗教　台灣學生書局　1986
74. 馮作民　西洋神話全集　星光出版社　1977
75. 世界遺跡大觀　愛琴海與希臘文明

古籍經典外文書籍

76. 黃智海註　觀無量壽佛經　香港佛教流通處　1977
77. 晉　張華　博物誌　商務印文淵閣四庫全書本
78. 古今圖書集成　食貨典　藝術典　草木典
79. 史記大宛傳
80. 司馬彪　續漢書
81. 唐詩三百首
82. 中野徹中國の文樣　株式會社平凡社　1985
83. 中野徹　小川忠博　中國の文樣展開寫眞による　平凡社　1985
84. Yutaka Mino Katherine R. Tsiang〈Ice & Green Clouds–Traditions of Chinese Caladon〉Indiana University Press 1986
85. Roy C. Craven〈Indian Art〉Thames and Hudson 1987
86. Mary Tregear〈Chinese Art〉Thames and Hudson 1987
87. 水野清一　雲岡石窟

作者自傳

我在民國四十二年出生於廣州，是家中老大，下有二弟二妹，五歲時雙親撇下家園店舖，帶著我跟弟弟逃離大陸。定居香港未幾，父親生意失敗，遂將我輪流寄養於親友家。直到念中學，姨母把我接住她家才安定下來，姨母視我如己出，我於課餘陪伴她打理家務，照顧表弟妹，一家相處甚爲融洽。

自幼愛書愛畫，中學時尚知勤勉，老師都鼓勵我繼續升學，礙於家境清寒，專以國立台灣師範大學爲努力目標，父母也同意我念美術系。詎料正當高中三年級下學期，二妹突患肺癌，升學之願就此耽擱。

高中畢業後，任職於香港政府補助的社會福利機構，因工作所需，每天下班後，到克勞英文專科學校夜間部上課，以加强英語能力。專科畢業後，考上珠海書院夜間部外文系，這時二妹已病入膏肓，更不幸的是姨母也得了癌症。

二妹與姨母先後病逝，我又重新考慮延遲了五年的升學計劃，重拾舊書，參加聯考，結果分發到僑生大學先修班，一年後終於如願分發到師大了。不過，我選了英語系，因爲在香港已念了一年的外文系，不想半途而廢，且深感有好的外語能力，對於吸收知識、開拓未來、服務社會，極爲重要之故。

在學期間，對藝術方面的興趣未衰，認識了一些美術系的同學，經常跟他們一塊去博物館和畫廊。在一次演講中，認識了吳翰書老師，他家就在師大附近，得以常去求教。如此三、四年來，在吳老師的薰陶鼓勵下，又萌生繼續升學之意。當時全台灣只有文化大學有藝術

研究所（師大美術研究所、台大藝術史研究所均未成立），因此在大四結業後馬上辦理休學，搬到山仔后，在文大美術系旁聽了中國藝術思想、中西美術史、色彩學等相關課程，同時學習中文和練習說國語。瞬間兩年過去，休學期滿，此時吳老師已搬回台中老家，爲了能繼續到老師處上課，便申請分發台中實習。在台中清泉國中任職英語教師及導師，四年後，考進文大藝研所，辭去教職，專心求學。

念大學期間，偶然認識了靈山講堂的淨行法師，在佛法感召下，於民國七十一年皈依了三寶。這段期間的經驗，使我在研究所選修了中國佛教藝術史研究的課程，在陳清香老師的教誨下，不僅完成了論文「魏晉南北朝的蓮花紋飾」、「唐代的蓮花紋飾」、「麥積山石窟——北魏佛教造像」，並且在靈山講堂創辦的《現代佛教》雜誌上開闢了「佛藝之窗」專欄，每月有系統的介紹有關佛教藝術的基礎常識。我願以精進自勉，在佛藝的園地中繼續耕耘，以報師長提攜之恩，回饋社會，不負各位大德提供獎學金的一番心意。

精采新書 熱烈編印中

- **一元多重心物觀**／李杏邨　著
- **慧眼初開**／蘇吉達　文／藍吉利　圖／鄭振煌　譯
- **法味**／達賴喇嘛等　著／鄭振煌　譯
- **弘一大師李叔同音樂集**／秦啓明　編著
- **雪域境外流亡記**／約翰・F・艾夫唐　著／尹建新　譯
- **基本漢藏梵英佛學術語**／林崇安　編著