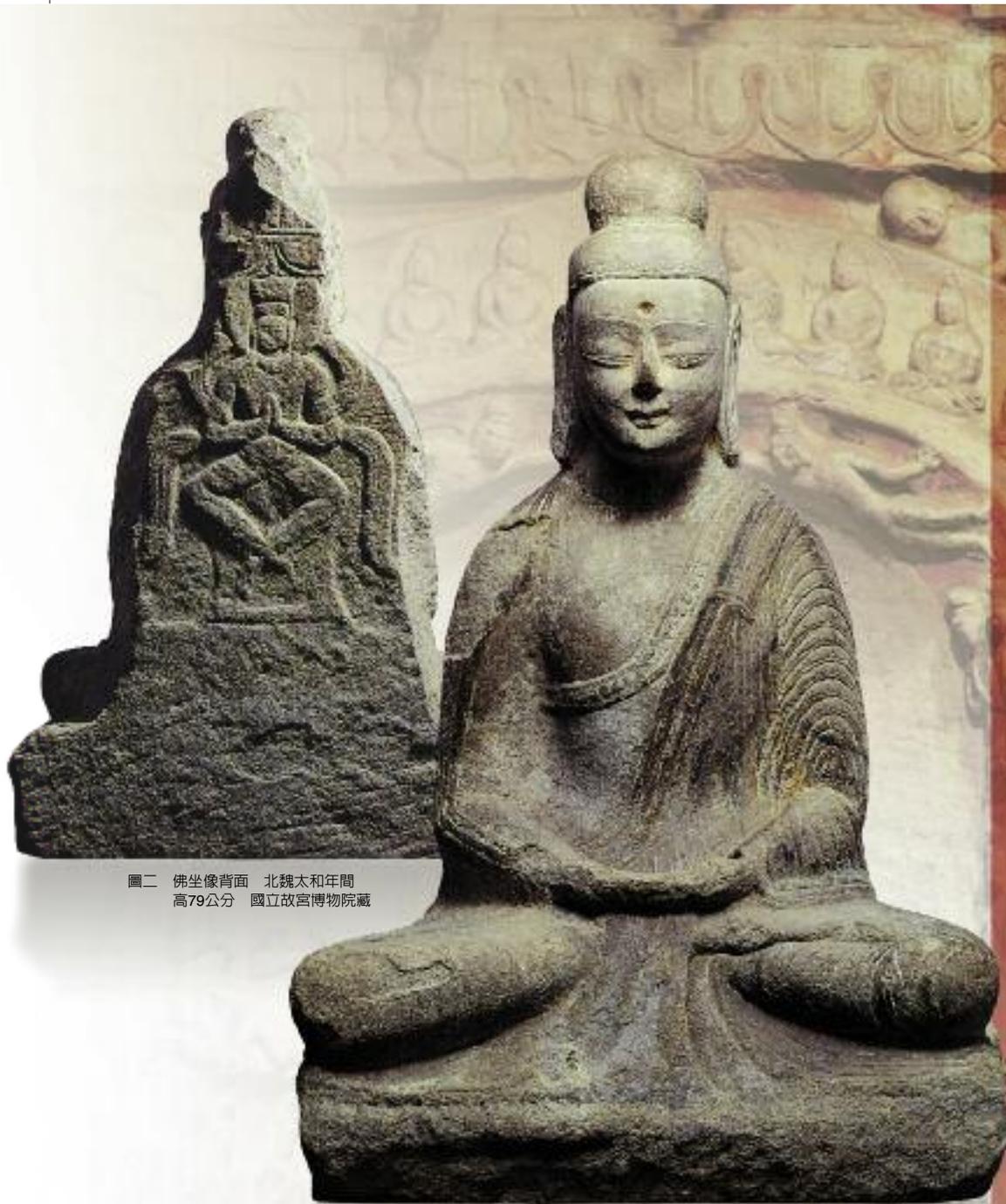


神工鬼斧

側寫院藏北魏佛坐像及其造像脈絡

王鍾承



圖一 佛坐像 北魏太和年間(477-499) 高79公分 國立故宮博物院藏

圖二 佛坐像背面 北魏太和年間 高79公分 國立故宮博物院藏

雲岡石窟是北魏平城時期的重要佛教藝術建設，它不但匯聚各地精神文明的菁華，包括由西域傳來的佛教和異於游牧民族的漢文化，同時也承接各地的藝術人材，進而創造出屬於平城特有的北魏藝術，繼而回饋、或影響其他各地，晉升為北魏佛教藝術的重要源流之一。國立故宮博物院新購藏的北魏佛坐像就是受其影響之下的造像遺例。

引言

圖一的佛坐像是本院於二〇〇八年新購藏的一件重要作品，它的風格特徵不禁令人聯想到現存的重要佛教遺跡——山西大同雲岡石窟。作為北魏平城時期的重要佛教藝術建設，雲岡石窟不但匯聚各地精神文明的菁華，包括了由西域傳來的佛教和異於游牧民族的漢文化，同時也承接各地的藝術人材，進而創造出屬於平城特有的北魏藝術，自成一格，繼而回饋、或影響其他各地，晉升為北魏佛教藝術的重要源流之一。

這件北魏佛坐像很早就吸引佛教藝術史重量級學者的目光，例如會對雲岡石窟做過重要的考古調查和研究的學者水野清一，早在一九五四年的《佛教藝術》第二十一期就介紹此坐像，當時為日本私人收藏家小沢龜三郎氏所收藏，且將它訂為雲岡中期至後期之作品；此外，對中國雕刻史用功極深的松原三郎也將本件造像收錄在一九六六年的鉅著《增訂中國佛教彫刻史研究》之中，並標明該像已成為藤井有鄰館的收藏，初步將其訂年

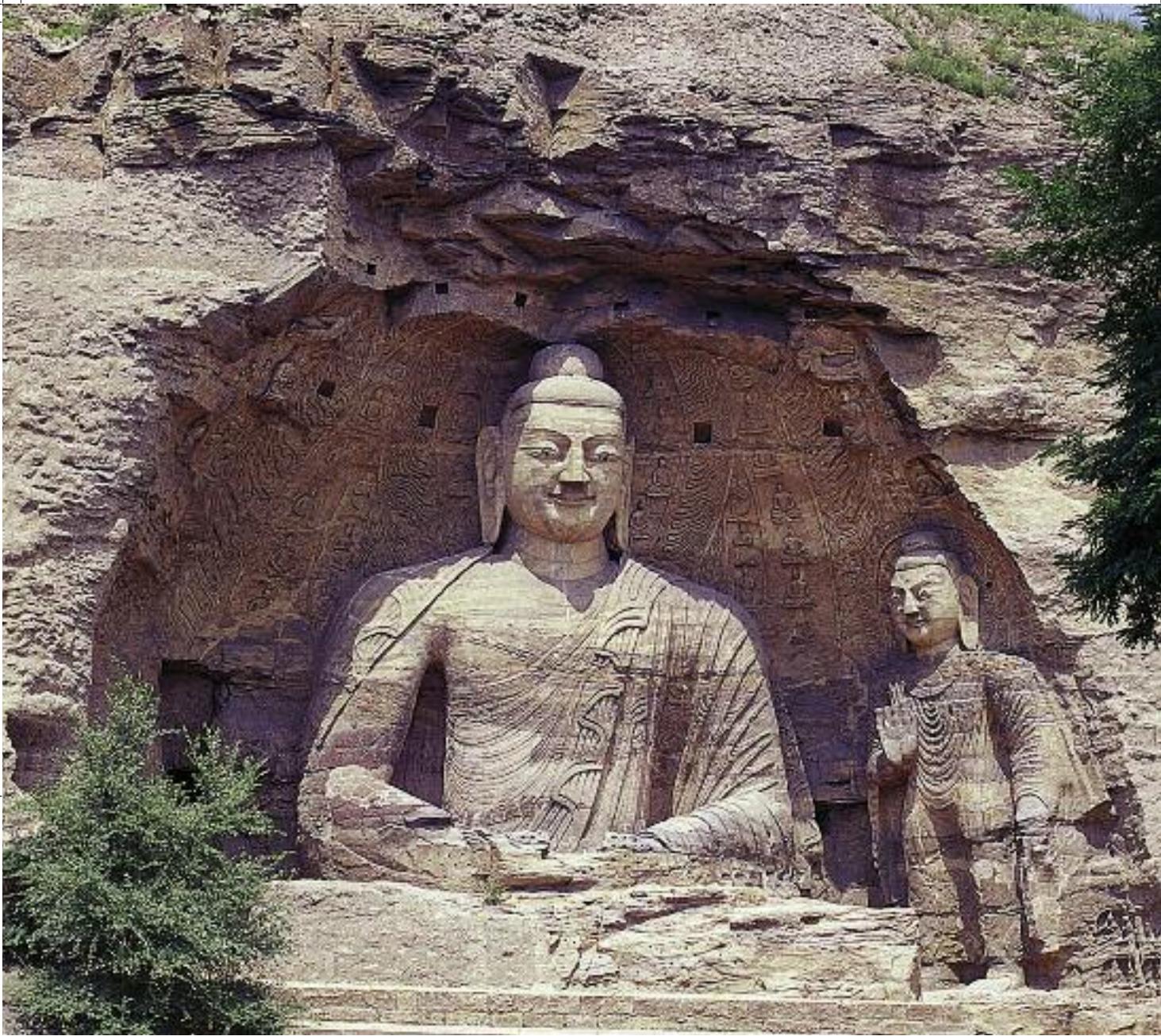
為四六五至四八五年之間；松原氏的學術研究精益求精，於一九九五年將前述的著作改版為《中國佛教彫刻史論》，更進一步地將該件文物的年代訂為太和時期（四七七—四九九）的前半。太和是北魏文化建設的黃金時期，其所聚集的文化實力不容小覷，但是作為北方大國的北魏是如何形塑她獨樹一幟的文化，並將其影響力發揮作用，進而打造出黃金時期的呢？這恐怕得從平城（今山西大同）作為北魏都城說起。

平城造像實力的聚集

平城是北魏中期重要的國都，她作為京畿的年代為西元三九八年至四九四年之間。鮮卑族拓跋珪（三七一一—四〇九），即北魏太祖道武帝，趁著北方混亂時，於西元三八六年時，在盛樂（今內蒙古和林格爾）自封為代王，復興其被滅的父祖之國——代國，改元登國（三八一—三九六），並改國號為「魏」，即史稱的「北魏」（三八一—五三四）。西元三九八年又將國都遷至平城，自此展開近一百年

的平城盛世。

道武帝即位之初便開始積極地擴張領土，囊括各地各式人材至京畿，例如西元三九八年平定太行山以東、中山等地之後，便遷徙太行山以東六州的民吏、百工伎巧等十萬餘口充實京師，其中也包括了來自河北地區、後來擔任縮攝全國僧徒職務的道人統釋法果（三四三—四二六）。他所主張的「皇帝即如來」的觀點，在《魏書·釋老志》（成書於西元五五四年）「法果每言：太祖明教好道，即是當今如來，沙門宜應盡禮，遂常致拜，謂人曰：能鴻道者人主也，我非拜天子，乃是禮佛耳」的文句中表達無遺，為日後佛教作為北魏國教鋪設了重要的基石。此外，由於佛圖澄（二二一—三三八）及其弟子釋道安（三一—三三五）在河北地區長期的弘法，佛教在該地甚為流行。由現存的佛教造像遺例可以得知，河北的造像風氣非常地興盛，例如一九五四年於河北曲陽修德寺出土超過二千餘件的白石造像，其中就不乏北魏之作，而現存的北魏金銅佛造像也不在少數。



圖三 第二十窟全景 北魏和平年間（460-465） 筆者2002年攝

再者，文獻的記錄說明當地的僧侶們視造像為一項極重要的工作，《高僧傳·卷五·釋道安》記錄一尊丈六佛像安置完成時，道安歎曰：「安既大願果成。謂言。夕死可矣。」這一段話全然展現他對於造像的殷切之情。除了釋法果、釋道安與河北有極深的淵源之外，在太武帝拓跋燾滅佛時（四四六），雲岡石窟創建的重要僧人曇曜（活動於五世紀下半葉）就是暫避於中山（今河北定縣），可見河北佛教根基十分深厚，即使在法難時，該地成為僧人避難的場所。

除了對河北地區的佛教文化底蘊貢獻良多之外，釋道安弘法的足跡還遠達長安地區，他於前秦苻堅建元十五年（三七九）被請至長安五重寺說法。其後名僧鳩摩羅什（三四四—四一三）亦為姚興延請至長安譯經講學（四〇一），所譯之經典不勝枚舉，其中《維摩詰經》和《妙法蓮華經》對造像藝術影響尤深。長安地區就是在這些大師長期說法的薰習之下，成為十六國時期佛教的重鎮，太武帝在西元四二六年取得長安時，自然承襲了

長安佛教的傳統；根據《魏書·世祖紀·下》的記載，即使在毀佛的太平眞君七年（四四六）「三月，詔諸州坑沙門，毀諸佛像，徙長安城工巧二千家於京師。」長安的工匠遷入平城，而其造像的傳統也就跟著進入了京畿之中。

北魏太武帝（四二三—四五二在位）雄才大略，結束了長期戰亂的五胡十六國，完成北方的統一，其疆土之擴及北涼（三九七—四三九）的領土——涼州，正如《魏書·世祖紀·上》所載他於太延五年（四三九）西征姑臧（今武威）、酒泉等地，回京時還遷徙涼州居民三萬餘家於平城。北涼皇室篤信佛教，在帝王的支持下，涼州佛教鼎盛，《魏書》記述大批涼州移民遷居至平城，其中不乏高僧和藝匠，他們具有深厚的佛教文化涵養，無怪乎後世史家魏收（五〇五—五七二）形容「沙門佛事皆俱東，像教彌增」，以禪觀見稱的師賢和其弟子曇曜先後成為北魏的最高僧官沙門統，他們對北魏佛教影響深遠。涼州佛教文化直接移植至平城，成為後

來文成帝復佛（四五二）極為重要的依據。

雖然已經統一了北方，但軍事行動未曾停歇，驃悍的遊牧民族乃是占領各地的常勝軍，遷徙各地居民充實京畿的政策未曾改變，太武帝正平元年（四五二）將淮南降民五萬餘家遷入平城地區；獻文帝皇興三年（四六九）又納青、齊（今山東青州、濟南）入其版圖。青齊原屬南朝劉宋的舊地，漢化程度極深，北魏帝王徙青齊人士入京師，為平城文化帶來了新的養份，其中如蔣少游（？—五一〇）即是通曉各種技藝之文人，北魏服制改革的主事者；劉孝標（四六二—五二一）本來是南朝的名士，後在雲岡石窟寺從事譯經筆受的工作，在北魏佛教史上，扮演著重要的角色。

平城不但是北魏網羅各地移民的政治、文化中心，在當時也是一個國際性都會，來自西域、印度等國之沙門、使者、商賈紛紛來到了北魏的首都，其所帶來的域外影響自不在話下。僧侶也常攜帶佛像、佛畫至京畿，例如西元四五五年的復佛時機，

師子國（今錫蘭）沙門邪奢遺多、浮陀難提等五人奉佛像三尊至平城，而《魏書·釋老志》轉述時人傳說僧人難提在西域造的大佛「去十餘步，視之炳然，轉近轉微」；又如沙勒（今新疆喀什）沙門赴京師致畫像，為天山南麓藝術傳入京畿的一個例證。

各地優秀的菁英集中於這個都城，她不但蘊含著雄厚的佛事基礎，還具備充足的人力、物力和各種工巧的人才，而且西域諸國的影響源源不絕於京畿之中。再者，文成帝下詔復佛（四五二），全國各地佛事迅速恢復，終於在和平（四六〇—四六五）初年，因縮攝全國僧徒之沙門統曇曜的請求和皇室的全力支持之下，於平城京近郊的武州山南麓開創出氣勢宏偉的雲岡石窟，也是平城的佛教造像最傑出之代表。

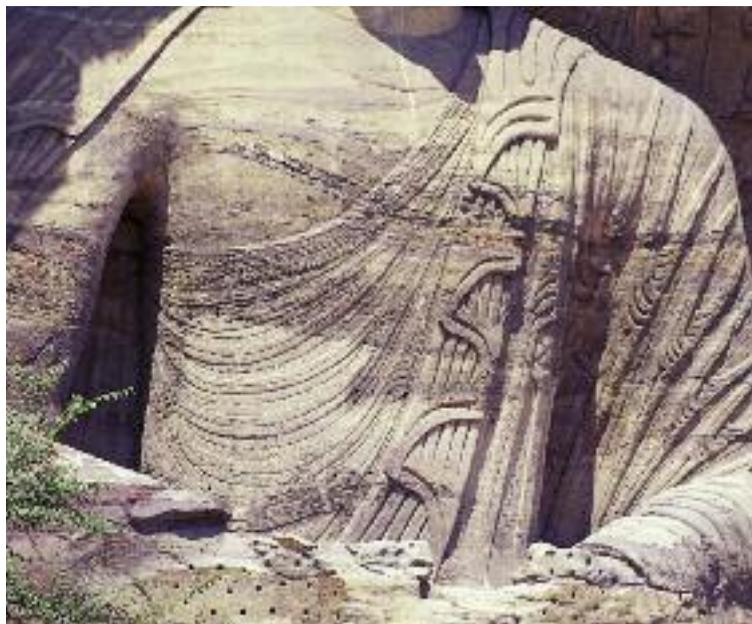
平城時期的造像風格

作為首善之區的平城因北魏帝王連年擴張領土範圍而吸納各地各式人材，一直到西元四三九年統一北方，征戰大幅減少，都城的各項建設也得以積極地進行。然惜太武帝下令（四



圖七 佛立像 北魏太平真君四年（443） 東京國立博物館藏
引自《增訂中國佛教彫刻史研究》圖版12

雕刻，呈現出雄強的氣勢；菩薩的頸部粗短，且與肩部的連結處不甚自然，即使畫家巧妙地藉由頸飾的佩戴企圖掩蓋，但生硬之感還是十分明顯。此外，北涼的菩薩像都具有肩寬體壯、胸部飽滿、臂膀渾圓的特色，尤其是圖五胡跪的菩薩畫像，身著右袒式袈裟已經顯露出



圖六 坐佛局部 北魏和平年間（460-465） 雲岡石窟第二十窟 筆者2002年攝

身著右袒式袈裟，衣緣搭在袒露的右肩上，袈裟內為帶有連珠紋邊飾、貼體的僧祇支，可遠溯及貴霜健陀羅、笈多秣菟羅的造像，近可在新疆、涼州看到先驅者。
第二十窟坐佛的肉髻和頭部皆平素無紋，面容飽滿豐腴，深目高鼻，細眉長眼，唇上蓄鬚；嘴角上揚雖略顯笑意，但雙眼直視前方，透露出肅穆的神情。雖然在頭、頸、胸和臀部之間的銜接部分處理較為生硬，但短頸寬肩，胸厚體壯，整體造型展現厚實的雄健之風，充分呈現遊牧生活的純樸和金戈鐵馬統一北方、傲視群倫

的雄心壯志。這些造像特徵似乎能在河西石窟找到它的源頭，但是北涼所留下來的遺跡不多，所幸，原來位於武威天梯山第四窟中心柱右面向下層龕外右側第一層的菩薩立畫像（圖四）和中心柱正面向下層龕外右側第一層所殘留的菩薩畫像（圖五）表現了北涼佛教藝術傳統的特徵。圖四雖然是二度空間的平面繪畫且為菩薩像，但其臉龐十分渾圓豐腴，以高光法表現他的深目高鼻，濃重的墨色細細勾勒雙眉和拉長的上眼瞼，這種繪畫方式正是來自西域的傳統，也傳至雲岡立體的雕像之中，以平直剛勁的方刀手法



圖五 菩薩殘像 北涼 武威天梯山石窟第4窟中心柱正面向下層龕外右側第一層
引自《武威天梯山石窟》彩版四四

四六）燒經毀像並坑殺沙門，使得京畿的「土木宮塔，聲教所及，莫不畢毀矣。」所幸文成帝（四五二—四六五在位）努力補救，他應是受其未能登上王位的父親——太子拓跋晃（四二八—四五二）在法難期間極積護持佛教的影響，即位之初，立刻下詔復佛。因根基深厚，全國各地佛事迅速恢復，原本因滅佛被迫還俗的僧侶回歸寺院，因擔心法難無端毀壞而秘藏

的經像也重新使用，積極修復毀損的寺院和營建新寺，造像之事業於是再度興盛。平城對於復佛的志業自是不能置身事外，讓沈潛已久的造像實力也迅速動員了起來，《魏書·釋老志》有言：「興光元年（四五四）秋，敕有司於五級大寺內，為太祖以下五帝，鑄釋迦立像五，各長一丈六尺，都用赤金二十五萬斤。」由此看來，復佛後的文成帝不但大張旗鼓地為太祖以下的五位帝王造丈六釋迦像，而且還所費不貲地耗用為數驚人的銅料。而現今所存、最能展現平城造像實力的莫過於雲岡石窟。它開鑿的時間超過六十年，可以分為三期工程，即第一期為和平年間、第二期始於西元四六六年至遷都洛陽（四九四）之前和第三期遷洛之後至正光年間（五二〇—五二五）。然最能體現平城時期造像風格的應該是第一、二期石窟，以下擬以雲岡石窟的材料鉤勒這兩期平城地區造像的風貌。
帝王式的都會風

第一期代表為雲岡第二十窟（圖三），其開鑿年代為和平年間。主尊



圖四 菩薩立像 北涼 武威天梯山石窟第4窟中心柱右面向下層龕外右側第一層
引自《武威天梯山石窟》彩版五一

的經像也重新使用，積極修復毀損的寺院和營建新寺，造像之事業於是再度興盛。平城對於復佛的志業自是不能置身事外，讓沈潛已久的造像實力也迅速動員了起來，《魏書·釋老志》有言：「興光元年（四五四）秋，敕有司於五級大寺內，為太祖以下五帝，鑄釋迦立像五，各長一丈六尺，都用赤金二十五萬斤。」由此看來，復佛後的文成帝不但大張旗鼓地為太祖以下的五位帝王造丈六釋迦像，而且還所費不貲地耗用為數驚人的銅料。而現今所存、最能展現平城造像實力的莫過於雲岡石窟。它開鑿的時間超過六十年，可以分為三期工程，即第一期為和平年間、第二期始於西元四六六年至遷都洛陽（四九四）之前和第三期遷洛之後至正光年間（五二〇—五二五）。然最能體現平城時期造像風格的應該是第一、二期石窟，以下擬以雲岡石窟的材料鉤勒這兩期平城地區造像的風貌。
帝王式的都會風

長，故又可分為前後兩期。繼第一期之後，首先開鑿的應是第七、八窟，是第二期前期窟的代表。本期風格以第七窟後室西壁第五層南側佛龕主尊為例，一方面延續前述第二十窟造像特色，依然身著右袒式袈裟，且同樣地頸部粗短，也還是未能處理頸胸之間的關係，同時也並未交代腰部過渡至腿部的身軀，肩寬的程度雖略遜於第二十窟，但仍保有壯碩厚實體態。然而另一方面本期造像的衣褶卻大多

為階梯式的衣紋，或簡單的陰刻線條，簡化許多，著重線條性的表達。線性趣味之採用極有可能是受到青徐人士和河北、長安等地移民工匠之影響，因為他們有些人本來就深深地浸淫在擅長使用線條的漢文化之中。此外，本期造像臉部的線條變得較為柔和（圖八），不像第二十窟主尊的五官具有方直刀痕的銳利之感，細眉杏眼微視下方，再加上揚起的嘴角，使得整尊佛像增添了不少的親切感，與南



圖九 二佛並坐龕 雲岡石窟第六窟中心塔柱北面下層 引自《雲岡石窟（一）》圖版62

圖八 佛龕 雲岡石窟第七窟後室西壁第五層南側 引自《雲岡石窟（一）》圖版147

肩部的寬度，再以紅色鈎染輪廓，試圖表現立體感，使得胸膛超乎尋常的寬厚飽滿、臂膀渾圓壯碩。這些河西石窟早期的造像特色似乎隨著涼州「沙門佛事皆俱東，像教彌增」而進入平城，也融入雲岡石窟的造像之中。

比較有趣的是，雲岡第二十窟坐佛的衣紋處理方式較為細膩，即在凸起的陽面之中兩個凸面之間，都加上一條陰刻的凹線，以線條強調平面性的衣褶層次感，尤其是左膀臂Y字形的衣褶更是別具特色（圖六）。雖

然衣變面的立體感減弱，線條性增強，但是像這樣藉由深淺不同的雕刻手法表現衣紋，使得整個造像看起來更顯精緻。這種衣紋表現的手法並非獨創，早在太平真君四年（四四三）銘的金銅佛立像（圖七）之中就出現了。此尊金銅佛像的五官雖然較不立體，但其面容十分飽滿豐潤；身體比例雖頗為合理，但卻也短頸寬肩、臂膀圓滾如柱；通肩式袈裟衣褶的表現除了能與肢體動作相互呼應、令曲線畢露之外，在臂膀的正面和身旁兩側的袈裟上都出現了明顯的Y字形衣紋，也能與身體的起伏而作寬窄的變化。此件金銅佛的造像題記說明它的供養人苑申是高陽（今河北博野縣西南）人，所以這種衣紋的表現手法應該是河北巧匠細膩思維的呈現。這件苑申造的金銅佛較雲岡第二十窟的坐佛早了十年，足見雲岡沿用Y字形衣紋，是河北的工匠在平城地區耕耘的結果，雲岡的匠師吸收河北的造像元素後，展現出自我的新面貌。

融合漢風的轉化

雲岡石窟第二期開鑿的時間較

朝造像風格頗有雷同之處（下詳）。

擺脫前期造像風格束縛的典型範例應為第五、六窟，它們已經具有獨特的雲岡第二期造像之特色，是雲岡二期後半所開鑿的石窟。以第六窟中心塔柱北面下層的二佛並坐龕像（圖九）為例，在拉長的臉形上，往昔高目深鼻的五官已然不存，漢人較為平面的面容代之而起，眉眼細長，雙頰豐潤，臉龐呈現出柔和的線條，透著和藹的微笑表情和慈悲下視的眼神。體形俊秀，若與前期相較，胸膛則較為扁平，也許是受到青徐人士將南朝造像風格傳入京城的影響；袈裟雖然厚重蔽體，但腹前的衣紋微微起伏，似乎是雕刻者意識到合理的人體結構，暗示腰部至腿部身軀的結構部位。特別值得注意的是，受到南朝文化的影响，這一尊坐佛都是穿著南朝士大夫「褒衣博帶」的服式。

北魏一連串漢化政策下的服制變革始於太和十年（四八六），也就是孝文帝開始服袈裟的時間。而前述遷移平城的青徐人士蔣少游等和太皇太后馮氏在對此服制之改革上，具有功

不可沒的地位。馮氏本為漢族，對於漢化政策之推行不遺餘力，而孝文帝在親政（四九〇）之後，也肅規曹隨地施行更多的漢化政策，服制之改革仍然循序漸進地繼續進行。而在現存的佛教造像之中，看到最早的「褒衣博帶」式袈裟應是四川茂縣出土的南齊永明元年（四八三）銘之釋玄嵩造像碑（圖十），由於它明確的紀年早於北魏服制改革之始，而且它所呈現的線性、平面趣味更是其造像的特點，是南朝佛教造像風格最佳的範例，它造像的特色也都出現在本期的造像之中。造像碑的坐佛肉髻高聳，額寬臉方，五官輪廓並不凸出明顯，較似漢人，雙眼細長，樣貌溫和親切，肩部單薄，胸膛扁平，身體完全



圖十 釋玄嵩造像碑 南齊永明元年（483）四川省博物館藏 引自China: Dawn of a Golden Age, 200-750 AD, Pl. 122

總之，此造像已不再呈現遊牧民族的雄壯威武，帝王式的雄強之風逐漸褪去，漢文化的特色日積月累地馴服、琢磨著驍悍的遊牧民族。無論是其臉形較為拉長、線條較為柔軟，不如第一期的那麼的方圓、線條剛硬，或是其肩膀不如第一期的厚實。整體而言，本件作品的厚實壯碩之中，尚可發現許多的娟秀柔和之氣，呈現出一股流暢舒緩之感。也就是在經過漢文化的洗禮之後，將方刀銳利的懾人氣勢蛻變為圓刀娟秀的穩定之感。

由於上述的造像特徵，我們可以將這件新購藏的造像訂為雲岡二期窟後半的作品；而它的造像材質與雲岡石窟的相同，皆為砂岩。那是一種主要由石英，也就是砂子所形成的岩石，具有如呼吸般的多孔特質，容易吸收水份，引入污染物質而產生病變，進而導致斑點、脫落、風化、甚至崩裂等劣化的情況，最極端的例子就是雲岡第二十窟，它本來欲鑿成石窟，但是其具有明窗的南壁和部分窟頂在營建之時，就已經崩塌，成為今日的景象。此外，近年來，因惡劣的

隱沒於袈裟之中，結構不明，完全沒有考量到人體應有的量感，十分平板；但引人注目的是他的袈裟，那是標準的「褒衣博帶」式僧衣，即內有結帶、外為雙領下垂的袍服，是南朝士人慣穿的服飾。衣紋作淺階梯狀，其落差極小；而下裳的衣褶更像是將原有立體的衣襖面熨平的結果，淺浮雕的衣褶充滿著線性的裝飾趣味，以上所述的特點與第一期的造像大相逕庭，都呈現在第二期的造像中。

雲岡的第一、二期的造像風格在融合各地文化菁華之後，形成自己特有的風貌，其所依賴的實力正是由首善之區所提供的，進而影響平城時期的佛教造像。現存許多單尊的石造像、造像碑和金銅佛像都是在平城造像風格自我蘊釀和向外傳輸的大潮流下所塑造出來的，本院新購藏的佛坐像即為一例。

院藏的北魏佛坐像

本件新購藏的禪定佛（圖一）身著右袒式袈裟，其衣緣搭在袒露的右肩和右臂之上，衣角延伸至左臂垂落

氣候和環境，許多造像都像脫皮一樣地剝落，如同本件新購藏作品的舊損傷一樣。不論是從風格，或是從其雕鑿的石料來看，本院新入藏的佛坐像應是北魏中期平城地區的造像，也就是五世紀下半葉山西大同地區的重要作品之一。

本件流傳有緒的石雕佛像不但保留雲岡第一期窟的許多特徵，而且也呈現出帶有雲岡二期窟後半期風格的

而下，袈裟內為帶有連珠紋邊飾的僧祇支，圓鼓高聳的肉髻和頭頂皆平素無紋；耳長及肩，眉間有白毫，這些特徵與雲岡第二十窟的造像十分相似。本件坐佛的五官以陰刻線條表現的弦月眉、下視微睜的杏眼和微笑上揚的嘴角，在在使得此佛方額豐頤的臉龐散發著慈悲柔和的莊嚴表情，與前述第六窟坐佛的神情有異曲同工之妙。雖然袈裟遮蓋住左上身和腰間，而且肩部顯得頗為削狹，但圓滾如柱的臂膀、豐腴渾圓的右胸和穩若磐石的結跏雙腿使得這尊坐佛的身軀依然壯碩。帶有形式化衣褶的佛衣雖然強調線性的趣味，與雲岡二期窟的造像不分軒輊，但其隨著身體的起伏，暗示著腰和髖部的位置，而不像第二十窟主尊忽略兩者之間的關係，可見本件作品的雕鑿者依合理的人體結構造像，只是「隱身」於袈裟之中，如同第二期後期的造像一樣（圖九）。此外，該像背面（圖二）尚有一淺浮雕，刻有一尊頭戴高冠、身披天衣的交腳菩薩像，其上方似為建築物屋簷的一角，但此浮雕應為後加之作。

新因素，再加上其造像石材的關係，能推定為平城一帶、受雲岡石窟造像影響下的作品，因此本件新購藏的佛坐像對於平城時期造像風格的演變有著說明性的指標作用，實是不可多得之佳作，彌足珍貴，尤其是對於那些無法前往山西大同雲岡石窟的人而言，此尊佛像可以彌補其不能親炙佛像之美的缺憾。

作者任職於本院保存維護處

參考資料

1. 雲岡石窟文物保管所（編），《中國石窟—雲岡石窟（一）》，北京：文物出版社，1991。
2. 雲岡石窟文物保管所（編），《中國石窟—雲岡石窟（二）》，北京：文物出版社，1994。
3. 雲岡石窟文物研究所（編），《雲岡百年論文選集》，北京：文物出版社，2005。
4. 雲岡石窟研究院（編），《2005年雲岡國際學術研討會論文集·研究卷》，北京：文物出版社，2006。
5. 石松日奈子、岡田健，〈中國南北朝時代如來像的衣著研究（上）、（下）〉，《美術研究》356、357，1993，頁1-23、1-20。
6. 宿白，〈涼州石窟遺跡和「涼州模式」〉，《考古學報》1986:4，頁435-446。
7. 宿白，〈雲岡石窟分期試論〉，《考古學報》1987:1，頁25-38。
8. 宿白，〈平城實力的集聚和「雲岡模式」的形成與發展〉，《中國石窟—雲岡石窟（一）》，北京：文物出版社，1991，頁176-197。
9. 宿白，〈中國石窟寺研究〉，北京：文物出版社，1996。
10. 李玉珉，〈河北早期的佛教造像——十六國和北魏時期〉，《故宮學術季刊》11:4，1994，頁1-80。
11. 李玉珉，〈中國佛教美術史〉，臺北：東大圖書公司，2001。
12. 松原三郎，〈增訂中國佛教彫刻史研究〉，東京：吉川弘文館，1966。
13. 松原三郎，〈中國佛教彫刻史論〉，東京：吉川弘文館，1995。
14. 張學榮、何靜珍，〈論涼州佛教及沮渠蒙遜的崇佛尊儒〉，《敦煌研究》1994:2，頁98-110。
15. 敦煌研究院、甘肅省博物館（編），《武威天梯山石窟》，北京：文物出版社，2000。
16. 楊泓，〈試論南北朝前期佛像服飾的主要變化〉，《考古》1963:6，頁330-337。
17. Soper, A. C., Northern Liang and Northern Wei in Kansu, *Artibus Asiae* 21: 2 (1958), pp. 131-164.
18. Watt, James C. Y., *Dawn of a Golden Age, 200-750 A.D.*, New Haven and London: Yale University Press, 2004.