

美术史在中国是一个古老而年轻的学科。作为世界范围内第一部美术史著作，9世纪张彦远的《历代名画记》奠定了美术史写作的基本框架。近代“美术”概念的输入，又引领研究者拓展出诸如雕塑史、建筑史等专门的艺术类型，为中国艺术传统增加了新的篇章。与此同时，一个多世纪以来的考古发现，源源不断地为中国美术史学的重建提供着新的材料。那些令人耳目一新的材料，也启发研究者不断探索新的解释方法，从中国出发重塑美术史学的形状。

与欧洲中心主义单一的线性叙事不同，近代中国美术史的研究一直在一种文化比较的视野中发展。近年来，学者们试图超越中西二元对立的框架，寻找更多观照中国古代美术的角度，年轻一代的中国学者着手尝试从我们的亚洲近邻重新“发现”中国文化。

从另一个角度看，美术史学在受到考古材料巨大支持的同时，也必然以其特有的方式反哺考古学、文物学和博物馆学的研究。美术史学者更具实验性、开放性的姿态，对形式和视觉的敏感等，也有助于深入发掘各种图像和器物中的历史与文化信息。

基于上述理解，我们利用两期刊发的这组美术史专题研究文章，不再局限于传统中国卷轴画，而包含了更多的艺术形式，涉及古代造像、壁画、器物、刻经等诸多方面，也包含了对于朝鲜半岛古代绘画的研究，在一定程度上可以呈现当下中国美术史研究新的取向。

北京大学艺术学院教授 郑 岩

# 神妙金粟影 ——永宁寺出土泥塑与洛阳样式<sup>\*</sup>

莫 阳<sup>\*\*</sup>

摘要：本文以北魏永宁寺遗址出土的泥塑为研究对象，探讨其在北魏洛阳时期视觉文化革新中的地位。永宁寺出土的泥塑残件虽历经损毁，但仍展现出北魏时期独特的艺术风格和空间表现手法。特别是其中的影塑像，通过多角度的浮塑形式，呈现了复杂的人物和空间关系，体现了艺术家对空间的探索和对叙事性的追求。通过对影塑像的分析，本文揭示了“样”在艺术创作和生产中的关键作用，指出塑像所使用的“原型”是当时艺术风格得以传播和流行的重要媒介。这些发现不仅丰富了对北魏洛阳视觉艺术的理解，也为研究中国古代艺术史提供了新的视角。

关键词：北魏 永宁寺 影塑像 洛阳样式

2012年，笔者初访洛阳博物馆时，被一件塑像引得驻足良久。此像（图1）被置于独立展柜内，虽残缺不全——无首，且手足皆失，但其衣饰之华美、体态之婀娜，犹可见一二。它所塑造的是一位华服丽人，约略是缓步轻移的姿态，身披重重华服。匠师似乎醉心于表现覆盖于身体上的各种织物——最上层是帔帛，覆于双肩，顺背部垂坠而下，形成优美的半环；其下是交领广袖衫，袖长过膝，与背侧的帔帛平齐；下裳是曳地的褶裙，可见裙在腰部环绕数匝，最后于背后交叠，左覆于右；此外，在衣袖和裙

摆之间，帔帛经胸前垂落的两端，恰到好处地盖在拖曳的裙摆上——每一处衣褶的起落、翻转与叠合，都经过设计，使之既包含真实的穿着细节，又精巧得当，富有美感。整体观之，衣纹顺畅流动，如丝帛为微风所吹拂，颇有“罗衣何飘飘，轻裾随风还”<sup>1</sup>之意。

在绕着展柜观看的过程中，不难发现，塑像躯干的左前侧，即上肢和左侧胸腹部分，被人为削平。笔者经反复审视，确认是工匠刻意为之，使塑像可以附于某处平面之上。若将削去部分转动180°，所得应为塑像之“正面”。

<sup>\*</sup> 本文为中国社会科学院（中国历史研究院）考古研究所研究阐释课题“从都城佛教遗存看中古时期佛教中国化”阶段性成果。

<sup>\*\*</sup> 莫阳，中国社会科学院考古研究所副研究员，主要从事汉魏洛阳城田野考古发掘工作和美术考古研究。

因此，这件塑像实际表现的是华服丽人的背影。塑像的残缺使人遗憾和好奇，此后每每再见，都会让笔者陷入遐思，妄图构想她的完整面貌——是回眸之姿，或半侧之颜，抑或是完全的背影？

在对人物漫长的表现历史之中，成熟地描绘背身形象，已经是极晚的事情了。但在南北朝时期，“背影”却并不罕见，在北魏时期的石窟浮雕和石刻葬具（图2）上，都可见以背影示人的形象。这些背身像通常不是被单独表现的，而是出现在群像之中——艺术家巧妙地摆置人群中不同人物的正、背关系，可以在二维平面之中构造出三维的空间幻境，显然“背影”是艺术家表达三维空间的一项重要发明。巫鸿将画面中同时出现人物正面和背面形象的构图方式称为“前后式”（front-and-back）构图，并将其形成追溯至5世纪晚期到6世纪早期。<sup>2</sup>在魏晋南北朝时期，视觉艺术的革新，不仅体现在对于空间的试验性探索方面。此前的研究者已经敏锐发现，在以洛阳为中心的北魏时代，出现了诸多以视觉为中心的全新实践。这些创举不仅体现在文献的记载中，近年来也逐步反映在日新月异的考古发现中。

爬梳这一时期的经典之作，不论是龙门石窟宾阳中洞、古阳洞浮雕，以美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏孝子石棺和波士顿美术博物馆藏宁懋石室为代表的北魏石质葬具，还是永宁寺塔基出土的泥塑像，无不反映出北魏洛阳时期创制的全然不同于平城时代的视觉文化。其在形式上主要表现为复杂的人物和空间关系以及衣饰华丽的纤细人物形象；在内容上则更着力于探索图像的独立叙事性。<sup>3</sup>这些都意味着艺术家对新艺术形式的追求和探索，也意味着新图式的诞生。本文将以北魏永宁寺遗址出土泥塑为研究对象，试图由此窥视北魏洛阳诞生的新样式的具体构成和实现方式。

### 一、永宁寺遗址出土泥塑

前文所述的背影塑像，出土于北魏都城洛阳永宁寺遗址。这座寺院可以说是中古时期中国最负盛名的佛寺之一，在《洛阳伽蓝记》的开篇，杨衒之便以详尽的笔墨记述了寺院的宏阔、寺塔的巍峨，以及发生在这座寺院内的种种故事。对于曾经生活在洛阳城的杨衒之而言，永宁寺不仅

是城内最大的寺院，更如文化符号一般，承载着对逝去的北魏王朝的历史记忆与文化情感。

永宁寺（图3）建于熙平元年（516），从修建到完工用时约两年。寺院以方形的九级木塔为中心布局，内有佛殿和千余僧房。根据文献，永宁寺塔高逾百米，是中古时期中国最高的建筑，杨衒之称其“殫土木之功，穷造形之巧”。近年考古发掘所见的百米见方的夯土地基也可佐证文献的可信性。永宁寺由北魏皇室主导营建，赞助人为当时执掌朝政的胡太后。这位笃信佛教的统治者在修建永宁寺时，出于政治和宗教信仰的双重考虑，极尽铺张，不仅挑战高度上的极限，亦对寺院装饰投入靡费——这点仅从遗址出土的残件即可窥见一斑。遗憾的是，永熙三年（534），即其建成后的第十六年，永宁寺塔毁于天火，“火经三月不灭，有火入地寻柱，周年犹有烟气”。现存的泥塑残件即出土于这座毁废千余年的塔基周边。

自1962到2005年间，中国社会科学院考古研究所汉魏洛阳城队对永宁寺遗址进行了系统勘探与发掘，共



图1 洛阳博物馆展厅中的永宁寺出土背身像（李思思摄影）

出土泥塑残件四千余件。这些泥塑残块被发现于塔基周边，据推测原为塔内供奉的佛像及装饰。塑像本为彩绘泥塑，部分表面贴金或配置金属装饰物。但永熙三年的大火不仅焚毁了木塔，也使塔内泥塑遭受严重损毁，历经千余年后再现于世时已难复旧观。经过高温和火焚，泥塑的物理性状发生了改变，被烧结为接近于陶的硬度不同、深浅



图 2.1 龙门石窟宾阳中洞皇帝礼佛图



图 2.2 龙门石窟宾阳中洞皇后礼佛图



图 2.3 美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏孝子石棺（局部）

不等的硬块，原有彩绘及装饰基本已剥落不存。尽管如此，通过这些破损严重的泥塑残块，仍能辨认出塑像原本的造型和风格。残块显示，塑像面部圆润、身材纤长，衣饰以汉式的褒衣博带为主，不同残块个体均呈现出趋同的风格，且具有明显的本土化造像特征，<sup>4</sup>是研究北魏都洛时期文化、艺术的重要材料。

根据现有泥塑残件的情况判断，永宁寺塔泥塑装饰的种类多而复杂。既有塔内中心柱各龕所供奉的佛、菩萨和弟子等，又有贴于壁面的僧俗影塑及龕楣等装饰构件。在 1996 年出版的永宁寺报告中，编写者以形体尺寸将这些泥塑像分为大像、中像、小像和影塑像四类。<sup>5</sup>其中大、中、小像为圆雕，影塑像为浮塑。<sup>6</sup>

在现存的四类塑像中，单体保存较好的是体量最小的影塑像。这些影塑像主要是高 20 ~ 30 厘米的小型塑像，为能贴于墙面，躯干均有部分被削为平面。不难想象，在影塑像所在的原始空间中，这样的表现手法使塑像凸出墙面，具有极强的立体感。同时，根据残存塑像的衣饰特征和姿势，大致可推测，这些塑像原本表现的是礼佛、佛传故事等内容。因此影塑像单体的位置需要符合整体画面构图，以形成具有叙事性的故事和场景。此前已有学者指出，永宁寺塑像在形制、造像风格、内容题材等方面，均接近同时期宾阳中洞和古阳洞内的窟龕造像，尤其在礼佛题材的表现上，永宁寺浮塑与宾阳中洞、巩县石窟（1、3、4 窟）的礼佛浮雕壁画存在一致性和关联性。<sup>7</sup>本文则更关注影塑像的形式以及其所揭示的北魏时期的空间探索——这种特殊的浮塑形式，不仅可以联系起石窟和佛寺，<sup>8</sup>亦可被视为沟通二维和三维空间的一项技术尝试。分析这些精美的影塑像，将会为理解发生在北魏时期洛阳地区的视觉文化革新，提供独特的视角。

## 二、“转动”的塑像

在宁懋石室的后壁上，工匠凿刻出包括背影在内的主体人物的三个角度（图 4）。此前学者主要关注这种特殊形式和墓主宁懋生平间的关联，以及其背后所蕴含的生死观等。<sup>9</sup>但或许除了表达某种深刻的观念外，这种多角度观察、摹写同一事物的方式，首先反映的是艺术家在空间表现技艺上的巨大突破。对同一事物进行多次的“冗余”

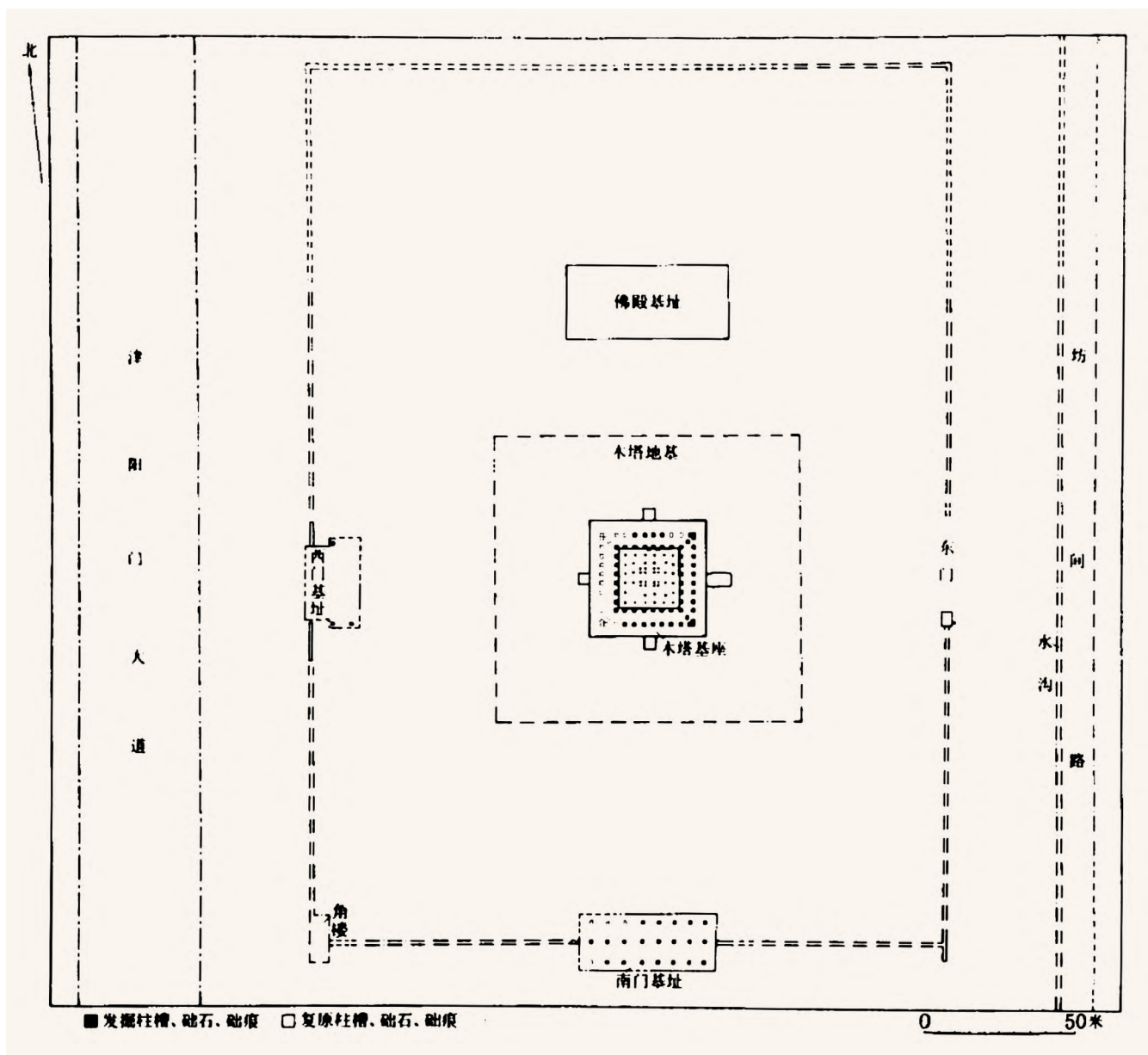


图3 永宁寺遗址平面图

描绘，恰恰是艺术家“炫技”式的表演。如前所述，学者们普遍认可，在这一时期的空间表达中，背影的出现提示了二维画面中三维空间的存在。那么，这种多角度描绘同一事物的方式，则完整呈现了对表现对象的“转动”观察。除了其中包含的空间性外，更重要的是，重复出现的主体人物暗示了画面中时间的存在。不应忽视的是，这种特殊形式的出现，也与5世纪到6世纪艺术家在图像叙事性方面的追求与突破紧密相连——空间转换和时间推移正是构成叙事性的基础。

值得注意的是，在6世纪初的洛阳地区集中出现的

精美线刻画和浮雕中，都可捕捉到这种独特的构图方式，甚至可以说它是洛阳地区先进视觉艺术的一种典型表现。不妨大胆猜测，这种正一侧一背、多角度表现同一事物的描绘方式，是某位艺术家的发明。此后这类将对空间的理解表现在二维平面上的突破性的构图方式，逐步成为表示技艺高超的特征，并自上而下地迅速流行。作为皇室营建的代表，制作于熙平年间的永宁寺塔内装饰也呈现出对这一趋势的回应。通过对永宁寺影塑像残块的观察，不难发现塑像天然比绘画更容易实现这种“转动”。对制作者而言，塑像与自身在三维空间内存在的同构关系，使得制作



图4 美国波士顿美术博物馆藏宁懋石室后壁画像（郑岩绘）

塑像比绘制图像更容易解决多角度观看的问题；或许“转动”在图像中的表现就曾从造像中获取灵感。

首先选取永宁寺塔基出土的一组僧侣影塑像（图5）加以说明。从表现对象和衣饰细节来看，这3件影塑像具有高度一致性：均塑造的是内着僧祇支、外披袈裟的僧侣形象，在姿势上均为两膝分开的跪坐姿，双臂贴合身体，双手合十或拢于袖内。此外，这3件影塑像甚至在细节上也表现出一致性——身披的袈裟均自右肘下绕到身前，搭于左侧臂弯，袈裟末端自然垂落于两膝之间。如果这3件塑像是圆雕的话，那么它们表现的僧人形象应别无二致，但作为浮塑，每件影塑像被削平处理的部位不同，则其在壁面上呈现的角度也全然不同。其中编号为01LYT305①:057的影塑像（图5.1、图5.4），其左臂外侧及左侧躯干被削为平面，贴于壁面时，从塑像的右侧观看，是右侧面像。编号79LYT1:2002的影塑像（图5.2、图5.5），则左侧肩胛至足部被削为平面，从塑像的右前方观看，是右侧60度像。编号79LYT1:2016的影塑像（图5.3、图5.6），尽管残损严重，只剩右侧躯干的大部分，但根据残存部分观察，像的背部被削平，在壁面上应作正面展示，是正面像。

通过以上案例可以看出，影塑制作核心理念在于：

先塑造出完整单体，再通过在其不同位置进行切削，使其在壁面上呈现出不同姿态和角度，即达到采用同一模型塑造不同的、具有差异性的个体的目的。当然，这并不意味着在实际制作过程中工匠都需要先塑造完整单体，再对其进行切削。事实上，工匠只需熟练掌握几种基本的人像原型，然后便可根据画面需要，选择从不同角度进行重点塑造即可。

关于在批量制作的影塑像中，存在某几种人像原型的推测，可以在影塑女性供养人立像上得到印证。选取一组5件表现女性供养人形象的泥塑残件（图6），不难看出这些塑像均表现华服丽人的形象，广袖、帔帛和裙角微向一侧飘摆，似为微风吹拂，或是暗示着前行的动态。塑像均取立姿，呈现为躯体微向后仰、腰部弯折的姿态，这样的细节使躯干有曲线变化，不显得僵直，还多了些女性的纤柔之感。塑像的双手贴于胸前，拢于袖内，袖口叠合处多可见细小孔洞，原应举持某种长柄道具。其中编号01LYT404:033的影塑像（图6.1、图6.3）为背身，身右右侧被刮削为平面，可知该像右前侧贴合墙面，是背身像。编号80LYT3:2787的影塑像（图6.2、图6.4），则背部被刮削，上身仅右肩胛略削平，自腰部偏左位置削平至裙摆，越往下的位置被削去的部分越多，则可知该像右背侧贴合墙面，是左侧60度像，且身躯微向下倾斜，可能

原位置较视平线更高。编号 79LYT1:2318 的影塑像（图 6.5），仅残存女性供养人膝部以下的部分，长裙曳地，覆盖双脚，裙摆上窄下阔，在接近地面位置散开。在裙摆之上、人像身前的位置，是腰带、广袖和帔帛末端，可大致看出袖子分为两层、拢于身前，被袖子盖住的有纵向纹路的织物，应是束腰垂落至身前的余带，帔帛从前臂外侧垂落。层叠的衣褶自身体右侧摆动向左侧，表现出迎风站立或行走的动态。整体看来，它与 80LYT3:2787 的下半部分几无二致，只是在衣褶的处理上稍显繁复。该残块背侧被削平，原应为正面像。编号 79LYT1:2035 的影塑像（图 6.6），亦仅余下肢残块，姿势和衣饰与 79LYT1:2318 大致相同，但在细节表现上略有差异，袖口下不见束腰余带，且帔帛较细，处理方式较简约和平面化，没有丰富的褶皱和纹路细节。79LYT1:2315 残块（图 6.7），在姿势和衣饰上与 79LYT1:2318、79LYT1:2035 大致相同，唯一不同在于与上述两像的行进方向相反，为 79LYT1:2318 和 79LYT1:2035 的镜像。

通过上述案例，尤其是 5 件女性供养人影塑像的衣饰细节来看，这些精美塑像显然出自不同匠师之手。从表现手法上可见或繁或简的区别，有的偏繁复华丽，有的则更简约和平面化。但从服饰细节上看，这些像不仅衣着一致，连腰带、帔帛、广袖的相对位置，甚至衣褶的叠压关系和褶皱线条的数量都高度相同——显然这些不同的影塑像个体，都严格遵照同一模式，有共同描摹的原型。而这件被不同匠师模仿的原型，或许就是“样”的实体。

### 三、塑像原型与洛阳样式

魏晋南北朝时期是中国艺术史上一个重要的转型阶段，这一时期出现的艺术革新，通过新图式的创造将时间这一维度纳入视觉艺术的表达中，实现了叙事性。例如《洛神赋图》以长卷形式描绘了曹植与洛神从相遇、欢会到离别的故事，通过在长卷上重复出现的人物实现了时间流逝的效果。自此后，绘画不再仅仅是空间的艺术，时间维度也被融

入其中。类似的手法亦见于孝子石棺线刻画中，通过相同人物多角度的重复出现展现事件的进程，使观者在静态画面中可以捕捉到空间变化和时间流动。

在雕塑领域，永宁寺影塑以浮塑的形式使平面的绘画“凸出”墙壁。不同于圆雕的观者可自行环绕观看，浮塑在制作伊始便预设了观看视角，又进一步通过人物排列、动态趋势和层次叠加，营造出空间感和叙事性。不论是浮雕形式的《帝后礼佛图》，还是永宁寺浮塑，都比圆雕更接近绘画的表现和观看方式。当然，现在很难说多角度呈现同一事物的方式是首先发生在绘画上还是塑像上，但这种同构关系或许表明，当时的艺术家在探索不同媒介的表现潜力时，形成了相互影响的艺术观念。

此外，在深入比对永宁寺影塑像的过程中，一些细节提示我们，风格和图式是怎样流行和生产的。尽管永宁寺出土的影塑像均为手制，仿佛一件件独立的泥塑作品，但在工匠大批量制作这些精美塑像时，必然不像艺术家一样深思熟虑，而是遵照一定的程式，以达到确保品质和讲求效率的目标。通过对比不同影塑像单体的塑造细节，可以推知不同角度的人物形象，可能都出于对同一塑像原型的模仿、变形、翻转及切削。而这些切实存在的泥塑原型，或许便是文献中屡屡论及的“样”。



图5 僧侣影塑像  
1、4 编号为 01LYT305 ①:057 的影塑像 2、5 编号为 79LYT1:2002 的影塑像  
3、6 编号为 79LYT1:2016 的影塑像



图6 女性供养人影塑

1、3 编号为 01LYT404:033 的影塑像 2、4 编号为 80LYT3:2787 的影塑像  
5 编号为 79LYT1:2318 的影塑像 6 编号为 79LYT1:2035 的影塑像 7 编号为 79LYT1:2315 残块

《历代名画记》中最早提到佛事画中有四家样，“至今刻画之家，列其模范，曰曹、曰张、曰吴、曰周，斯万古不易矣。”<sup>10</sup> 这些被后世匠人模仿的“样”，分别被冠以艺术家之姓，通常被理解为不同的艺术风格。<sup>11</sup> 但同书又有“（敬爱寺）佛殿内菩萨树下弥勒菩萨塑像，麟德二年自内出，王玄策取到西域所图菩萨为样”<sup>12</sup> 的记述，显然“样”除了风格意义外，还存在实体。而正是这些可携带的画样通过丝绸之路流通，使特定图式得以跨地域复制。

在敦煌就曾发现大量专用于复制图像的画样实物，印证了画样在佛教艺术传播中的核心作用。如 P.4517.2 号文书的刺孔粉本（图 7），即与敦煌第 196 窟的千佛图

（图 8）存在对应关系。<sup>13</sup> 敦煌粉本通常由多层厚纸制成，其上绘制需要复制的图像，并顺其线条穿凿小孔；当使用时，将刺孔的图样置于纸上，撒下的墨粉则能通过粉本上的小孔，在纸上形成墨粉连成的轮廓。<sup>14</sup> 这些实例体现了“样”作为技术媒介的特性——既保证宗教图像的正确性，又解决大规模制作的效率需求。林圣智在研究北魏洛阳出土的石质葬具时，也曾指出工匠集团内流通画稿的问题。<sup>15</sup> 显然，永宁寺塑像的情况也与之近似，作为皇室雇佣的工匠，在完成永宁寺塔内装饰工程的过程中至少面临几个问题：一方面需要将新的流行图样体现在浮塑的制作上，一方面又需要处理工匠团体内部的分工协作和批量生



图7 P.4517.2 刺孔粉本

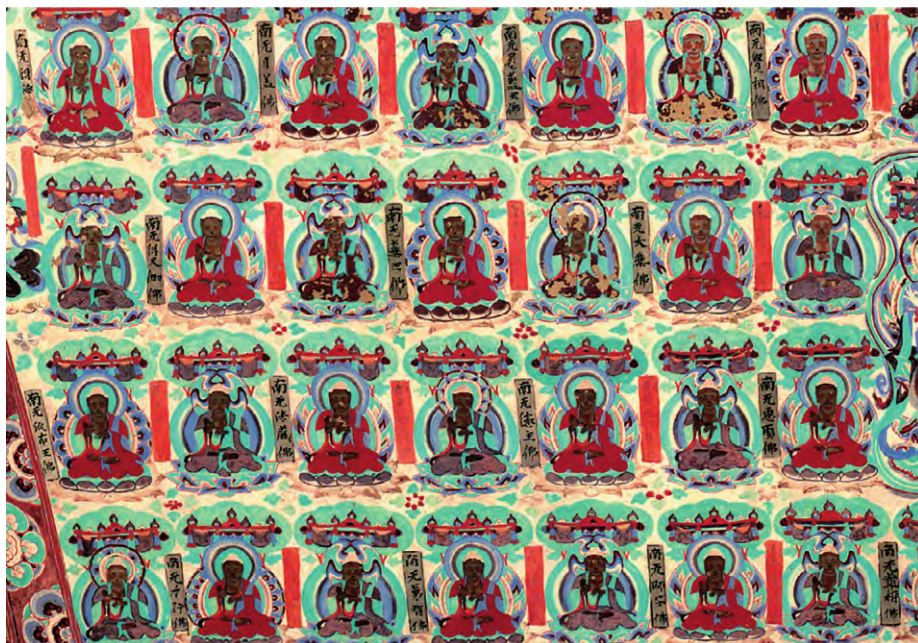


图8 敦煌第 196 窟《千佛图》（局部）

产问题。前者是艺术创造的过程，但后者同样重要——如何经由不同人之手，将伟大的创作落地？在此过程中，显然如粉本类的画样和永宁寺塑像“原型”的泥样起到至关重要的作用。

将“样”置于制作情境中考量，就会发现在具体的操作层面，如何将艺术创造转化为可传授的技术语言，才是“样”存在的根本意义。张彦远所称的“四家样”，虽追溯于名家，实际则是流行于匠师之间，由画师、塑作匠师摹写名家之作，并改制成易于复制和组合的图样或泥样。在使用“样”完成工程的过程中，工匠们需要凭借自身的经验和技能，摹写和组合各类“样”，在这个过程中，还需要不断平衡个性与统一性，控制技术变形——结合了名家之作，并叠合工匠在实践中不断总结的经验，最终才凝结为经典的“样”。

永宁寺塑像中纤丽的供养人形象，不但与龙门石窟、巩县石窟同时期造像形成呼应，也与洛阳出土的各类墓葬图像暗相关联——这些重要图式，共同构成6世纪洛阳地区视觉艺术的“标准语汇”，在此可被笼统地称为“洛阳样式”。虽然不能如其后的四家样那样，将这些“画样”“泥样”的原型归于某一位大艺术家的名下，但这些样式也必然是艺术家、画师、巧工通力合作的结果，是代表北魏都城和时代风貌的艺术创造。一种经典“样”从创作、流行到被改制，最终转为流俗，再被新样所取代——这一过程在历史中重复上演，而正是无数“样”的创造与竞争，造就了艺术和技术的不断演进。

- 1 (魏) 曹植：《美女篇》，(唐) 徐坚等：《初学记》卷一九《人部下》，中华书局，2004 年，第 457 页。
- 2 [美] 巫鸿著，梅玫、肖铁、施杰等译：《重访〈女史箴图〉：图像、叙事、风格、时代》，《时空中的美术》，生活·读书·新知三联书店，2009 年，第 313 页。对于这种独特构图方式的分析又见《透明之石：一个时代的终结》，其中以“二元”图像指称这种构图并展开论述，[美] 巫鸿著，李清泉、郑岩等译：《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，上海人民出版社，2009 年，第 342～352 页。
- 3 李思思：《塑绘之间：北魏洛阳永宁寺浮塑的美术史观察》（未刊稿）；焦琳：《形式的力量：帝后礼佛图形式研究》，《艺术探索》2024 年第 38 卷第 5 期。

- 4 关于永宁寺泥塑像的造型风格及来源的梳理，见拙文《北魏洛阳永宁寺泥塑初探》，《美术大观》2024 年第 3 期。
- 5 中国社会科学院考古研究所编：《北魏洛阳永宁寺：1979～1994 年考古发掘报告》，中国大百科全书出版社，1996 年，第 22 页。
- 6 李思思指出，永宁寺出土的这类影塑像并没有用到“浮雕”的技法，而是先用泥塑成单独的个体后，再与壁面结合，应属于在墙壁上作“加法”的浮塑，见《塑绘之间：北魏洛阳永宁寺浮塑的美术史观察》（未刊稿）。本文也沿用“浮塑”这一指称，替代浮雕的表述。
- 7 钱国祥：《北魏洛阳永宁寺塑像的初步研究》，《中原文物》2005 年第 1 期。
- 8 杨泓认为影塑是流行于北魏平城和洛阳寺庙和石窟中的一种装饰方式，其来源可能是受到南朝佛寺的影响。杨泓：《漫话北魏影塑艺术》，中国社会科学院考古研究所编著：《赫奕华丽：北魏洛阳永宁寺出土塑像精粹》，上海书画出版社，2023 年。
- 9 郑岩：《青州北齐画像石与入华粟特人美术——虞弘墓等考古新发现的启示》，[美] 巫鸿主编：《汉唐之间文化艺术的互动与交融》，文物出版社，2001 年；[美] 巫鸿：《“华化”与“复古”——房山石经的启示》，《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，生活·读书·新知三联书店，2005 年；邹清泉：《图像重组与主题再造——“宁懋”石室再研究》，《故宫博物院院刊》2014 年第 2 期；李梅田：《北魏宁懋石室再检讨》，《故宫博物院院刊》2021 年第 9 期。
- 10 (唐) 张彦远：《历代名画记》，人民美术出版社，1964 年，第 126 页。
- 11 张总曾对四家样的意涵作出辨析，认为需明确区分四家样中样式与风格的成分。见张总：《风格与样式——中国佛教美术中四家样说简析》，《敦煌研究》2017 年第 3 期。
- 12 (唐) 张彦远：《历代名画记》，第 67 页。
- 13 [美] 胡素馨：《敦煌粉本及其画工实践》，《美术大观》2022 年第 6 期。
- 14 [美] 胡素馨著，唐莉芸译：《模式的形成——粉本在寺院壁画构图中的应用》，《敦煌研究》2001 年第 4 期。
- 15 林圣智：《图像与装饰：北朝墓葬的生死表象》，台大出版中心，2019 年，第 188～196 页。

(责任编辑：李梅)