

分类号: J2

密级:

学校代码: 10414

学号: 402012010857



江西师范大学

硕士研究生学位论文

宋代江西地区佛教石窟造像艺术风格研究
——以弋阳南岩石窟为例

Research on Buddhist Grotto Sculpture Art
in Jiangxi Region of Song Dynasty
— Use Nanyan Grotto in Geyang as the Example

张冰清

院 所: 美术学院

导师姓名: 夏学兵

学科专业: 美术学

研究方向: 雕塑

二〇一五 年 六月

独 创 性 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名： 签字日期： 年 月 日

摘 要

南岩石窟是一座国内现存最大的在自然洞窟中开凿的佛教石窟，石窟内的佛教造像不仅仅是宋代佛教造像雕塑风格的典型代表，更是我们研究江西古代文化的一个不可忽视的重要窗口。

本文首章纵观南岩石窟的兴衰史，结合当地历史文化并联系当时的社会大环境、历史背景等分析南岩石窟的历史成因，继而研究南岩石窟造像的风格样式。次章就南岩石窟的造像风格由来进行探讨。第三章对南岩石窟佛教造像的损坏进行统计，并对南岩石窟造像的保护问题提出意见。第四章将南岩石窟与同处江西地区的通天岩进行比较，试探相同大环境下的两者差异。第五章探讨江西地区佛教石窟造像地域特色的成因。

关键词：南岩石窟；宋代；佛教造像

Abstract

Nanyan Grotto is the largest existing Buddhist caves cut from the natural cave in our country, the Buddhist Sculpture in grotto is not only the typical representative of Buddhist sculpture style in Song Dynasty, but also an important window that cannot be ignored to research Jiangxi ancient culture.

The first chapter of this paper makes an overview on the history of the rise and fall of Nanyan Grotto, combined with the local history and culture, contacts the social environment and historical background at that time to analyze the historical reasons of Nanyan Grotto. Then the paper researches the styles of Nanyan Grotto's sculpture. The next chapter conducts discussion on the origins of Nanyan Grotto's sculpture styles. The third chapter counts the damages of Nanyan Grotto's sculpture and then proposes comments on the protection problems of Nanyan Grotto's sculpture. The fourth chapter compares Nanyan Grotto with Tongtianyan Grotto, which is also located in Jiangxi Region, tries to discuss the difference between them under the same environment. The fifth chapter discusses the reasons of regional characteristics of Buddhist grotto sculpture in Jiangxi Region.

Keyword: Nanyan Grotto; Song Dynasty; Buddhist sculpture

目 录

中文摘要	I
英文摘要	II
目 录	III
引 言	1
一、 南岩石窟概述	3
二、 南岩石窟佛教造像艺术	7
三、 南岩石窟造像风格的来由	15
四、 南岩石窟与通天岩石窟	20
五、 江西地区宋代佛教石窟造像的特殊风格	24
六、 南岩石窟现存塑像的若干问题	26
结 语	30
参考文献	31
致 谢	33
在读期间公开发表论文（著）及科研情况	34

引 言

我国佛教石窟造像艺术是中国雕塑史的一个最为重要的组成部分。各朝代佛教造像都有其独特的艺术风格，加之中国地大物博，各地区之间的佛教造像都充满着微妙的差异性。位于西北的敦煌莫高窟、天水麦积山石窟和中原北方地区的大同云冈石窟、洛阳龙门石窟以及西南的大足石刻都为人们所熟知，反观江南地区的佛教石窟因其规模小，保存数量少，鲜少有人关注。江西省弋阳县就有一座被誉为“中华第一佛洞”的南岩石窟。

江西弋阳，建安十五年建县，有着一千八百年历史的弋阳县文化底蕴深厚，佛教文化历史悠久，南岩石窟就是在这种浓郁的宗教氛围与第二次佛教石窟兴修浪潮的环境下孕育而生。南岩石窟是我国迄今为止发现的规模最大的以天然洞穴为依托，开凿造像的佛教石窟，该窟先有佛寺，后开凿石窟，窟、寺一体的特点在国内尚属少见。南岩石窟是我国东南地区重要的佛教圣地，更是南宗禅的主要发源地之一，加之窟内佛教造像保存基本完好，它对研究我国佛教的传播、佛学文化、江西地区石窟造像艺术等，均具有十分重要的学术研究价值和科考价值。

近年来，针对国内规模较大、较为著名的一些佛教石窟的研究逐年增多，而作为东南地区重要的佛教圣地的赣部地区却鲜少有人问津。目前国内对石窟艺术的研究或出版物多以图片形式为多，而学术研究方面大多以历史学或考古学的角度进行探讨。具有影响的专著有：宿白先生所著的《中国石窟寺考古》对我国石窟的分布和时间分期做了非常详细的阐述，为我们今后研究石窟艺术提供了依据。阎文儒先生的《中国石窟艺术总论》以及荆三林先生的《中国石窟雕塑史》对中国石窟的分布、各时期造像内容、造像题材都作了非常深入的研究。论文有：徐长清、吴海生等发表的《南岩禅寺与南岩石窟》，此文经过作者对南岩石窟的实地考察，将历史文献与考古发掘两者相结合，将南岩石窟的历史和现存造像进行了一次清晰明了的梳理。江山所写的《浅论通天岩石窟佛教雕塑艺术》，从社会、历史和地理等因素对赣州通天岩石窟修建的原因进行分析，并探讨通天岩佛教造像的艺术风格，为江西地区佛教石窟艺术的研究提供了详实的资料。

国内尚且没有针对南岩石窟佛教造像艺术进行深入探讨的研究，而江西地区佛教造像的研究也甚少。本文基于前人研究的基础上，从艺术造型、美学角度，使用文献梳理与实地考察的研究手法，对南岩石窟及其佛教造像艺术风格进行研究，并对影响其风格的因素进行分析。由于雕塑艺术表现方式的特殊性，

需深入研究每一龛的人物造型、服饰特点、处理手法等，从塑像造型和风格特征这些方面来探讨造像的深层内涵。意图通过研究南岩石窟佛教造像艺术，以小见大，对江西地区佛教石窟造像艺术的特殊风格进行分析与溯源。

一、南岩石窟概述

（一）南岩石窟的兴衰

弋阳历史悠久，自东汉建安十五年（公元 210 年）置县，至今已有 1800 年，历史文化积淀深厚。弋阳县位拥有“四省通衢，六县环拥”优越的地理位置，位于弋阳县城郊的南岩石窟历史悠久，气势恢宏，故拥有“中华第一佛洞”的美誉，是江西省唯一的佛窟寺。清代弋阳知县刘临孙曾在《游南岩记》中写道：“岩下洞穴，逶迤空中，而旷度可置千余人。寺随岩架立，不瓦而栋，不檐而藩。”可见，南岩石窟有多么壮观。

纵观我国的佛教石窟的兴衰史会发现一条由西至东、由北及南的发展轨迹。从佛教石窟的分布数据来看，在魏晋南北朝直至晚唐之前，绝大部分的佛教石窟分布在黄河流域，且修建年代多为魏晋南北朝时期。黄河流域在“安史之乱”之前不仅是佛教传播与交流的中心地带，也一直是我国古代政治、经济与文化的中心。故历史上第一次佛教石窟兴修时期是以黄河中上游为中心的魏晋南北朝时期。南岩石窟正是受到这波佛教大发展的热潮影响开凿石窟，建立寺庙。



图 1-1

第一波佛教石窟兴修的热潮虽传至弋阳，但并未产生巨大的影响。据《弋阳县志》记载，早在南朝宋昇明至齐永泰年间（447 年——498 年）就有佛教信徒利用南岩山下的这个天然红砂岩洞穴修建寺庙，南岩石窟的开凿时间虽与云岗石窟、龙门石窟接近

（云岗石窟开凿于 460

年，龙门石窟开凿于 494 年，南岩石窟开凿于 477 年——498 年），但只建寺并未凿龕造像。随后的时间里，佛教石窟修建热潮的中心依然在黄河流域，南岩石窟沉寂百年并无增修。以黄河流域为中心的佛教石窟兴修之风走向衰落是在“安史之乱”之后。叛乱发生后，黄河流域战乱不断，民不聊生，政治局势动荡不安。而长江流域并未受到太大的波及，较为安定，经济发展势头良好，大批居民向长江流域迁徙。战争结束了黄河流域佛教石窟的繁荣时代，这一地区

出自涂新华的《弋阳赋》。

的佛教石窟也逐渐走向衰落。与此同时，以长江流域为中心的唐宋佛教石窟修建的繁荣时期开始了，即第二次佛教石窟大发展时期。南岩石窟也正是这个时期开始凿龕造像，且初具规模。

南岩石窟于唐太和年间(827年——835年)增修，僧人神曜继承晋僧的遗愿，率领众弟子重修南岩寺，并开始在石壁上开凿石窟，诸佛、罗汉、菩萨、天神等三十余尊。遗憾的是这些造像并无留存至今，但此时的南岩石窟佛教造像已初具规模。南宋嘉定年间(1208年——1224年)，邑人王元长在南岩寺扩建殿门、堂庑、钟楼、桥亭，并沿洞穴后石壁开凿佛龕二十八座，龕内造像三十五尊(从龕内残像分析，原应有造像四十五尊)。元明之际，佛教多受到抑制，无大发展。清代重佛抑道，各地寺庙、石窟被修葺一新，南岩石窟也多有增修，“康熙五年(1666年)僧人圆修增修南岩禅寺；道光八年(1828年)僧人义林也曾‘募修神像’；咸丰三年(1853年)，僧人空凡修南岩禅寺堂房和厢房；同治八年，僧人空凡又重修，使寺宇神像气象一新。^[1]”清代有大量文人墨客为南岩寺赋诗，诗人陶耀在《游南岩》中写道“云峰开石龕，别自立招提；鸟影归林宿，人烟过水迷；半崖千佛具，三笑一声齐；风动烟萝色，清晕满袖携。”

直到民国初年南岩石窟依然香火不断，之后便开始衰败。文革时期更是破坏严重，佛像被砸，所有房屋建筑均被拆除，泥塑、木雕佛像均被销毁，洞窟及佛像被刷以白色石灰作为仓库使用。直到1999年才开始修复工程，被丢弃、掩埋在放生池中的佛头、躯干等均被找到，专家们将它们按原样精心修复并将南岩寺修葺一新。

(二) 南岩石窟开凿因素分析

1. 形胜之地

佛教建筑及佛教石窟的选址不同于一般世俗的公共设施、民居建筑，佛教石窟的选址与佛教教理、所选位置的自然与人文历史因素密不可分。古代匠人开凿石窟前必须先勘察山体的岩质、山势和周围的水脉，最后测算风水才能选定合适的位置。中国现存石窟的位置基本都是依山而凿并靠近河流、自然环境优越之处，比如莫高窟位于甘肃省敦煌市东南25公里的鸣沙山东麓断崖上，前临宕泉河；云冈石窟位于山西省大同市西郊武州山南麓，临近十里河；龙门石窟位于河南省洛阳市南郊12.5公里处，龙门峡谷东西两崖的峭壁间，伊水从中流过。可以看出这些石窟的选址都是在依山傍水之处，南岩禅寺的选址也是如

史料、文献对此人均无记载，但根据他的穿着，应为官员身份。
指堂及四周的廊屋，亦泛指屋宇。

此。南岩禅寺为何选在弋阳南岩山上开凿，选址和其周围自然环境、社会因素有何种关联？经过分析，有如下因素：

（1）群山环绕，避尘嚣

弋阳县位于江西省东北部，武夷山支脉北侧，地处信江中游，信江穿弋阳县城而过，全县地形南北高，中间低，构成弋阳盆地。弋阳盆地四周群山环绕，自然风光绮丽。佛教石窟的修建是以佛教教徒修行为目的，佛教修行讲究遁世隐修，故佛教石窟一般选择在清静、幽僻的大山中修建。所以南岩石窟的修建在环境清幽，山清水秀的南岩山下，远离世俗的喧嚣。

南岩石窟选址于此不仅因为其优越的自然环境，与其便利的交通有着密切关系。交通的便利在纯人力的时代对于石窟的修建是非常必要的。弋阳地处上饶市西部，北毗安徽省池州市及黄山市，南隔武夷山脉与福建省南平市接壤，东邻浙江省衢州市。信江经鄱阳湖连通五大水系，北入长江。对于以舟楫为主要交通工具的古代江南地区，这样四通八达的水上交通具有非常大的优势。

（2）丹山碧水，诗画美景

石窟是一种凿于岩壁上的佛教建筑，所以除了易于开凿的岩石外，也需要开阔的天然岩壁为石窟的开凿提供空间。一般来说，形成陡峭的岩壁的山体，才能为石窟提供理想的开凿空间。丹霞地貌是最适合石窟开凿的地貌类型，除此之外，喀斯特地貌和河谷地貌也都能形成石壁。

南岩石窟选址于此，不仅因为南岩山具有天然形成的巨大洞穴，由丹霞地貌所形成的“丹山碧水”这一风景，也成为佛教教徒选址于此的又一大原因。由丹霞地貌形成的“丹山碧水”犹如一幅水墨丹青，给人一种“人在画中游”的感觉。因此，我国大多著名石窟都选择在这种地质的岩壁上开凿，如四川大足石刻、乐山大佛；甘肃麦积山石窟、炳灵寺石窟等。江西发现的丹霞地貌达一百五十余处，位列全国第一，弋阳南岩石窟与其临近的龟峰同属于龟峰丹霞地貌园区。

这种岩体虽易于开凿，但岩石属于砾岩，岩石整体硬度低，较为松散，表面凹凸不平、粗糙，不易于高精度的雕凿，所以南岩石窟也像莫高窟一样，塑造佛像时需要石雕与泥塑相结合。

2. 北民南迁

东汉末年，中原地区战乱，生灵涂炭，可谓“白骨露于野，千里无鸡鸣”。而江南地区则相对比较安定，因此，北方居民开始南迁。西晋末年“永嘉南渡”

指由产状水平或平缓的层状铁钙质混合不均匀胶结而成的红色碎屑岩（主要是砂岩），受垂直或高角度节理切割，并在差异风化、重力崩塌、流水溶蚀、风力侵蚀等综合作用下形成的有陡崖的城堡状、宝塔状、针状、柱状、棒状、方山状或峰林状的地形。

曹操：《蒿里行》

是中国历史上第一次大规模南迁事件，这次迁移的移民大多到达了苏浙，迁入江西地区的移民多是落脚在鄱阳湖周围和赣江流域。

大量北方、中原佛教盛行地区的居民迁入，促进了弋阳地区佛教的兴盛。移民的迁移路线与佛教石窟的出现路径基本符合，都是由黄河流域发展到长江流域。据《弋阳县志》记载，晋代就已经有僧人在南岩山下依穴建寺，唐太和年间才开始凿窟造像，石窟造像之风为此前传入弋阳，应是“安史之乱”以后，北民南移、经济重心南迁，大量石窟艺术随移民传入。此前的江西地区应该受东南沿海传入的秣菟罗风格的佛教艺术影响更多，而且南方适宜佛教石窟开凿的山体较少，所以在很长一段时期南方地区造像之风并不流行。这也解释了同为江西境内的赣州通天岩与弋阳南岩石窟皆开凿于唐代的原因。

3. 民安物阜

“安史之乱”可以说是中国历史的转折点，江南地区取代了黄河流域包括整个北方地区作为中国政治、经济中心的地位。“安史之乱”造成的时局动荡致使中原大部地区几乎变成废墟，大批的北民南迁，江南经济文化则迅速发展。

只有相对安定的社会环境和繁荣的经济才能为佛教石窟的修建提供强有力的经济支撑。而当时的弋阳正好具备这样的条件，弋阳临近鄱阳湖，当时的鄱阳地区经济发达，是重要的造船中心和水上枢纽。如王勃《滕王阁序》所言：“物华天宝，人杰地灵。”这成为唐末以后江西经济文化发展繁荣的预言。南岩禅寺正是在江西经济繁荣、社会安定的历史背景下增修石窟造像。

4. 梵音缭绕

江西位处吴楚交界之地，赣江自南向北贯通全境，自古以来是中原沟通岭南乃至海外的必经之路。据可考的史料记载，东汉末年安世高入赣避乱，这应该是佛教在赣部地区传播的序幕。

弋阳的佛教最晚不会超过晋代，可考的县境内两座最早的寺庙一座是建于东晋成康年间的真如寺，一座是建于东晋年间的莲塘寺。早在三国时期，弋阳就已经受到浙江一带传来佛教的影响。东晋时期，文化南移，原先盛行于北方的建庙、造像、译经之风迅速在江南流传开来。当时虽然战乱不断，但朝廷礼敬佛教，贵族士大夫崇尚佛教。一代大师慧远在庐山上集结贤士一百二十三人组建佛社，形成了以庐山为中心的环鄱阳湖传播圈。使庐山成为中国佛教交流的中心地带，与随后唐代兴起的禅宗更是渊源颇深，更是南宗禅的发源地之一。可见，江西在中国佛教史中小有地位。在这种佛教盛行的大环境中，南岩石窟的兴修不足为奇。

佛教学者，东汉末佛教翻译家。

二、南岩石窟佛教造像艺术

南岩石窟是迄今为止中国境内发现的最大的以天然洞穴为基础开凿的佛教石窟，它位于江西省上饶市弋阳县南郊的南岩山下，是江南规模最大的佛教石窟，开凿至今已经将近八百年的历史。

（一）窟内造像概况

南岩石窟洞穴呈半圆形，洞口宽约六十米，高近十四米，洞深约二十九米；洞穴最宽达六十多米，最高三十米，面积近一千八百平方米，可容纳千人。洞内佛像依附石壁雕凿而成，与整个洞穴浑然一体，仿佛天成。南岩石窟的兴衰在历史的长河中几经起伏，留存至今的石窟造像雕凿年代均为南宋嘉定年间。现存石龕二十八座，佛教造像四十五尊。现今的南岩石窟由洞寺、放生池、牌坊及石雕四大部分组成。

1. 主龕造像七座

南岩石窟的主龕为十三号龕，此龕位居洞窟后壁的中心位置，龕高约三米左右，其内造像最高两米五，最矮一米八，造像大小以尊卑递减。龕内造像七尊，



图 1-2

主尊释迦摩尼佛居于正中位置，其两弟子迦叶与阿难侍于释迦摩尼两侧，两弟子身旁为文殊与普贤二菩萨，随后是两天王。主龕龕形为圆拱形，龕的上方有高浮雕雕刻有云纹和山形。主尊释迦摩尼结跏趺坐于圆形莲花座上，

其面容饱满，眼睛微睁，嘴角微微上翘，

发型为浅浮雕加线刻表现的螺髻，内着僧祇支外披北朝之后流行的双领下垂式袈裟，衣物紧贴于躯体上，颇有魏晋时期“曹衣出水”之风。释迦摩尼左臂下垂覆于膝上；左臂小臂以断失，疑似施无畏印或说法印。主尊左侧分别有两尊

身着僧袍的弟子立像，左侧面容圆润丰满的是阿难；右侧满脸皱纹、脸庞干瘦的为迦叶。位于弟子像两侧是两尊菩萨像，根据头饰区分，应该分别是座于莲花座上的文殊、普贤菩萨像，菩萨像身侧的为天王立像。七尊造像均手臂断失。

从造像的面容特征以及衣着头饰，我们不难看出南岩石窟造像是典型的宋代



图 1-3

佛教造像特征。佛教教义在汲取汉族文化的同时，也受到儒家、道家的影响，佛教造像也不同程度的受到了唐宋绘画的影响，宋代的佛教石窟造像已不似前朝多有犍陀罗的遗风，无论从服饰或是面容，都已是汉人的特征。如：面庞丰润，宽额丰颐，眼角上挑，容

貌端庄秀美，神情慈爱详

和。南岩石窟造像从菩萨到供养人像，无论是脸型、身材还是服饰都是典型的汉人造型，佛与诸菩萨也不例外，除衣饰和法器上略有差别以外，形象上都是地道的汉族普通百姓的特征。

但由于当时盛行的“程朱理学”“存天理，灭人欲”的影响，使得造像具有“共性”而缺乏“个性”。我们不难发现，十三号龕的造像或站或坐都是目不斜视、端庄、内敛，已不像唐代造像那样自信的舒展着自己的躯体。而是长袍裹身，目不斜视，毫无轻浮之举，从这里我们可以看出当时社会普遍的审美要求。

2. 世俗化的十八罗汉像

位于十三号主龕的两侧各有九个圆拱形石龕，龕高一米三至一米八不等，其中的罗汉像最小的一米二最高的一米五。龕内罗汉像均是坐姿，但破坏较为严重，手臂均断失。这些罗汉像面容各异，年纪长幼各不相同，造型风格朴实，毫无隋唐时期华美、动感十足的特征。如十八号龕的罗汉像，身材比例匀称，稍显瘦弱，为典型的南方人特征。这尊造像面容丰满、光洁，眼大有神，嘴唇丰满，身穿僧袍，衣纹用浅浮雕的形式表现，流畅精致。而罗汉像中保存最为完好的当属十四号龕，此像表现的是一位年长者形象，面部干瘦，耳大下垂与下颚处平行，太阳穴凹陷，法令纹、嘴角皱纹和颈部锁骨的突出，这些特征显示了他的年纪的皱纹均是用线刻的方式表现。虽右手断失，但左手完好，覆于膝盖之上，下身长袍垂于地上，上面的宝蓝色敷彩依稀可见。在南岩石窟的四十五尊造像中，罗汉像占据了相当大的比重，这与宋代佛教造像的世俗化进程是密不可分的。

罗汉一词最早指的是如迦叶、阿难等追随佛祖得道弟子，后来就广泛用于所有



图 1-4

修行的僧侣。在唐代，我国就已有“高僧崇拜”，禅宗在中晚唐之后成为汉传佛教的主流，“高僧崇拜”也兴于此时，两宋时期罗汉像尤为流行。两宋时期，三教合一，为了满足文人与士大夫既能修行又能享受世俗生活的需要，产生了一种“以超脱心灵境界就能顿悟成佛”的将佛教信仰与

世俗生活结合的禅宗理念。禅宗的出现打破了诸神的高高在上，导致西方净土世界与现实世界并无明显界限，致使佛教的神圣性日益减弱。禅宗主要盛行于

我国的南方大部地区，并且是我国佛教各宗派中流传时间最长、影响最为广泛的一支，在中国哲学思想及艺术思想上有着重要的影响。佛教造像在当时也受禅宗“人人皆有佛性”思想的影响，加之罗汉像并无特定的程式框架阻碍其艺术创作上的自由发挥，所以罗汉的形象多以普通百姓作为参照模特，使得罗汉造像拥有了一般人的喜怒哀乐，其形貌特征也有了鲜明的个性。这也体现了宋代佛教造像的世俗化。罗汉像在佛教造像中的大量出现，是“高僧崇拜”在我国传统文化中“祖宗圣贤崇拜”的延续。另一方面，佛教要寻求更大的发展，那就必须在广大百姓中广为传播，普通百姓文化水



图 1-5

平低下，所以佛教造像和壁画能起很好的劝诫与教化作用。如果说魏晋南北朝与隋唐之际的佛教是贵族与皇家的佛教，那么两宋时期的佛教则成为普通百姓的佛教。

平低下，所以佛教造像和壁画能起很好的劝诫与教化作用。如果说魏

晋南北朝与隋唐之际的佛教是贵族与皇家的佛教，那么两宋时期的佛教则成为普通百姓的佛教。

总而言之，两宋时期佛教造像中罗汉像数量的剧增反映了佛教艺术被中国本土文化所影响，它已不是外来宗教，而是被中国百姓所认同的本土宗教。这也说明，充满世俗气息的“人间世界”已经在庄严肃穆、充满“神性”的“佛”的世界中占有一席之地。

3. 水月观音及三世佛

佛教文化发展至宋代，随着它世俗化程度的加深，人们对于来世幸福的关注程度已经大大降低，取而代之的是对“现世得福”的渴望，观音与地藏菩萨



图 1-6

此类关注、造福“现世”的神祇受到广大百姓的推崇。观音在百姓心中作为普度众生的神，这点使得他在众神中的地位有所不同，成为像关公、土地爷等一样可单独设龕供奉的神。在唐代以前，观音的形象多为男性。由于观音以救济多苦的众生为对象的特殊身份，需显得更为“慈悲”，而女性的形象相较于男性形象充满了母性和慈爱，所以观音的外形特征逐渐由男性演变为女性。

南岩石窟三号龕的这尊水月观音为女身男相造型，双臂已经断失。龕高两米，观音造像高一米四，虽风化严重，但依稀可以看出其头戴宝瓶冠，鹅蛋脸，柳叶弯眉，着双领下垂式长袍，半跏趺式坐于圆台之上，提右腿架立而舒左腿，衣纹层层叠叠覆盖于圆座表面。龕的右侧有高浮雕描绘的云纹与一轮圆月，此尊水月观音整个造型线条流畅，体态优美，是宋代佛教造像的风格之典型。

现已知的水月观音形象最早出现在唐代画家周昉的画中，此画在张彦远的《历代名画记》卷十中有提到，但此画现已失传。根据周昉的画可以推断，水月观音形象应该流行于中唐时期。唐



图 1-7

代的水月观音多为男性造像，脸上要留有胡须，而到了宋代，水月观音形象已变为女性形象居多。

位于主龕左侧十八罗汉左边的二十三号圆拱形龕内，是三世佛及两弟子五尊造像。龕高两米二左右，佛像均在一米八，弟子像为一米五。从左及右分别是：燃灯佛、释迦摩尼佛、弥勒佛，最外两侧是二弟子像，中央的主尊释迦摩尼像已经损毁。两尊佛像均坐于方圆座上，燃灯佛头顶肉髻，双目低垂，嘴唇微抿，面容浑圆，双耳垂至颈上，身披袈裟结跏趺坐于方座上，双手做禅定印。右侧



图 1-8

弥勒佛像身体倚靠石壁，双臂上举于胸前，双手断失，双腿自然垂放在足踏上。

二十三号龕的这尊弥勒佛像，应为唐代的弥勒佛像造像特征：面带笑容，脸庞饱满，双耳垂肩，身着佛装，善跏坐。此时身着菩萨装的弥勒佛已不多见，装扮、手印已向释迦摩尼靠拢，除坐姿外无明显区别。

弥勒佛造型的转变也能从一个侧面体现世俗化的过程。弥勒佛的形象在中国佛教艺术中出现较早，早期弥勒佛均是以菩萨形象出现，如甘肃炳林寺石窟就有东晋时期的弥勒像，南北朝时期多称为白衣长发弥勒。僧侣与匠人们多是将弥勒佛形象按下生信仰形象来塑造的。弥勒的形象一般是按三十二相，八十好塑造的，这是印度当时最高的审美标准，例如“鼻高直”、“面净如满月”、“眉如出生月”等，只有用这种非常理想化的细节特征才能体现出弥勒佛区别于凡人的“神性”，引导世人追随他的步伐。弥勒佛的形象演变过程共有三个阶段：十六国时期，弥勒像多以交脚弥勒菩萨形象出现。该形象依据弥勒上生经，说他本是世间的凡夫俗子，受到佛的预记，上生兜率天，成为登十地成正觉的菩萨，演说佛法，解救众生。到了北魏时期，弥勒佛像多演变为禅定式或倚坐式佛装形象，该形象依据弥勒下生经，说他将由兜率天下到入世间，接替释迦牟尼佛进行教化，由菩萨变为未来佛。五代时期，在浙江



图 1-9

弥勒在兜率天的寿命结束后，下生人间成佛。弥勒出现人间后，人间将生活幸福，得到解脱。所以百姓期盼弥勒的到来，形成了下生信仰。

佛、菩萨之身所具足之殊胜容貌形相中，显著易见者有三十二种，称为三十二相；微细隐秘难见者有八十种，称为八十种好。两者亦合称相好。

地区有一位游方僧人名叫契此，他到处参禅访道，拿一布袋到街上化缘，给什么吃什么，悠然自得，笑容可掬。契此和尚便是五代宋朝直至今日的弥勒佛的原型，此时“亲民”的弥勒佛形象已与端庄威严又不失秀美的早期菩萨形象形成巨大的反差。这一转变展现了佛教为了得到更好的发展，将佛的形象选取更易为百姓所接受的形式出现，这也说明佛教被中国文化所同化。

4. 供养人像

二十七号龕和二十八号龕位于佛龕排列的最尾端，为两组供养人像。根据《弋阳县志》记载：“宋嘉定年间，王君元长拓建殿门堂庑钟楼及架桥之亭”



图 1-10

依次可以断定，此为南宋时期主持增修南岩寺、开凿造像的功德主王元长。各类文献对供养人王元长均无记载。第二十八龕造像身着大袖长衫，头戴幞头，作袖手恭立状。其头上所戴方顶硬幞头因破损而不能辨别是直脚幞头还是交脚幞头，但可以肯定的是王元长的身份不是吏员 也是皂隶。

而此龕右侧的二十七号龕内有两尊坐像，男像头戴疑似东坡巾，女像束发，为王元长父母形象，父母像的两侧有两尊已损毁的小儿像，应为其儿女像。

供养人的出现和佛教的创建几乎是同时产生，供养人造像也随佛教石窟造像出现，从现存的早期佛教石窟中供养人造像的情况来看，供养人形象大多位于石龕的最底处，而且多为跪姿。而后来的供养人像增

大，并且位于窟壁的醒目位置，这显示着供养人造像的内涵与之前发生了改变。发生这种变化的原因可能是因为大众对佛教教义的理解加深、大乘佛教思想的传播，以及禅宗的影响，加上统治阶级势力的入侵，供养人造像的增大也是佛教造像世俗化的体现。如南岩石窟的这三尊供养人像，都与主龕释迦牟尼像的大小相差不多。



图 1-11

5. 维摩、文殊问疾

在水月观音的右侧有一号、二号上下两座龕，上龕有两尊造像，均高半米左

地方官府中的小官。
衙门里的差役。

右，多有损毁；下龕为听法信众像。左侧为文殊菩萨，高鼻深目为胡相，面朝右侧，游戏座像；右侧为维摩居士，身着世俗装扮。此组造像描绘的是维摩居士身染疾病，文殊菩萨前来探望，并讨论佛法，也就是在佛教石窟造像中经常



图 1-12

出现的题材《维摩、文殊问疾品》。

文殊问疾这一题材是根据《维摩诘所说经》中《文殊利问疾品五》所描绘的画面所塑。《维摩诘所说经》在印度本土却未发现与之有关的造像，可以看出维摩造像与文殊问疾都是佛教传入我国以后，在我国出现的。现存最早



图 1-13



图 1-14

的维摩造像位于甘肃斌灵寺石窟，随后云冈石窟、龙门石窟等都相继出现此题材造像。文殊问疾这一题材的流行与当时的社会风气很很大关系，维摩与文殊

对坐探讨问题的这种形象非常符合魏晋时期社会盛行的“清谈”之风。维摩作为形式上的世俗居士修行得道，使“在家修行”的“居士们”看到了自己的目标，成为当时世俗佛教徒模仿的榜样。这一形象也使得更多的社会人士参与信仰与传播佛教，对佛教的传播与发展产生了巨大的影响。

（二）对南岩石窟的评价

南岩禅寺历史悠久，寺庙从北魏开始修建以来，又经历唐、宋、清几代的增修，已经延绵了一千四百多年，香火不曾间断。石窟内佛教造像保存较为完好，虽经历了破“四旧”的浩劫，但依旧保存下来，窟内宋代造像包括佛、菩萨、罗汉、供养人像四十五尊，还有一些风化较严重的佛传故事高浮雕。整个石窟，造像内容完整、齐备，总体风格一致。南岩石窟开凿时间与造像时间有据可考，释迦摩尼、诸菩萨、水月观音、罗汉、供养人形象清瘦，塑造线条流畅，着汉族服饰，为典型的宋代佛教造像特征。

所谓“清谈”就是就一些玄学问题做反复的讨论、辩论。

唐宋时期是继魏晋南北朝之后的又一个佛教造像兴盛时期，当时全国佛寺数量多达四万余座，寺内开龕造像之风盛行。宋时的石窟分布已与唐代之前的分布发生了巨大变化，虽在中原北方地区的石窟依旧有所增修，但已经逐渐衰落下去，势头大不如前。南方地区，由于宋代政治、经济和文化中心的南移，佛教在南方地区尤为兴盛。但因受禅宗影响，并不重视大兴土木开凿大规模石窟，故南岩石窟规模远不及北方石窟。

虽然南岩石窟规模较小，塑像体积也不大，但它是我国迄今为止发现的最大的以天然洞穴为依托开凿的佛教石窟。在佛教石窟较少的南方地区，江西境内的赣州通天岩与弋阳南岩石窟都具有较高的艺术价值和科考研究价值，对于研究江西地区的宋代佛教造像有着珍贵的史料价值。南岩禅寺也是南宗禅的发源地之一，它对我国的佛教传播、佛学文化、佛教造像艺术都有着重要的研究价值。

三、南岩石窟造像风格的来由

南岩石窟佛教造像为典型的宋代风格特征，但同时又展现出由多种因素融合而成的地方特色。究其独特风格的由来，需对历史环境、区位因素，以及佛教造像风格演变过程进行分析。

（一）释入弋阳

1、吴地传入

“佛像虽于明帝时传入中国，然而为即传播，东汉之世，可称其最初潜伏期。至桓帝笃信浮图，延熹八年，于宫中铸老子及佛像，设华盖之座，奏郊天之乐，亲祀于濯龙宫。此中国佛像之始也。^[2]”对于佛教的传入时间年代，现已很难考证，但一般公认的说法是从汉明帝求法开始。佛教石窟造像在汉魏时期也随着佛教的传播传入我国，起初在新疆地区发展随后传入中原地区。其传播路线大致是从新疆沿河西走廊东进，从甘肃陇东一带向东发展，或由山西大同向西传播，由中原地区向南方地区传播。西南丝绸之路与海上丝绸之路也为南方佛教的传播起到重要作用。由于古代交通的落后，各地区信息交流十分缓慢，学术界普遍认为，佛教传入中国的路线与佛教石窟修建的位置有着十分密切的关联。

东南吴地出土了大量装饰有佛教塑像的谷仓罐。根据考古发现不完全统计，三国西晋时期谷仓罐佛造像的出土点在东南地区有36处，其中有纪年的计15处^[3]，其中江西瑞金便有一处。这些出土的谷仓罐中，年代最久远的塑有佛像的谷仓罐为吴赤乌四年（241年）。另有多部地方志及史料记载三国至西晋年间浙江地区的佛寺修建。由此可见，浙江地区佛教在吴赤乌年间至西晋初已相当流行。谷仓罐佛造像的出现不是偶然的装饰，而是佛教广为传播的产物^[4]。根据蔡俊士先生的研究，佛教亦有可能是东南地区和西北地区同时向内地传播。孙吴注重海上交通的发展，开拓了西南航线，最远可达印度东南海岸，这为佛教的传入提供了渠道。另外，由于孙吴对交州发展的重视，交趾成为当时中国最大的通商口岸，佛教很可能通过交趾传入内地。

江西地处“吴头楚尾”，三国时期弋阳属吴国鄱阳郡。鄱阳湖具有优越的

又称魂瓶。三国时期，长江中下游地区墓葬中独有的随葬品。

中国古代名。东汉时期，交州包括今越南北部和中部、中国广西和广东。

中国古代名。位于今越南社会主义共和国北部。

自然地理条件，其连通赣江、修河、饶河、信江、抚河等汇入长江，水运非常便捷。自汉代起，鄱阳和浔阳就是中国的两大造船基地。东吴孙权执政时，更是将全国能工巧匠汇聚于此。贞观年间唐太宗攻打高丽，命阎立德于饶州、南昌、九江造船。时至宋代鄱阳的造船业空前繁荣。古代江南地区交通以舟楫水运为主，信江又经弋阳城内经过，水路运输之便利为佛教经长江流域传入弋阳提供了十足的可能。瑞金地处赣南，出土装饰有佛造像的谷仓罐说明赣州通天岩的修建也可能是受到东南地区佛教传入的影响。

2、“永嘉南渡”移民传入

佛教不仅随着繁荣的商道向周边传播，人口的迁移也为佛教的传播提供了不可或缺的渠道。黄河流域是中华文明的最主要的发源地，是中华大地上开发最早的一片区域。这里人口集中，经济文化发达，是中国早期的经济中心，故早期佛教石窟多建在黄河流域。而地处江西东北部的弋阳南岩石窟距离丝绸之路这一传播路线甚远，未能在早期受到佛教石窟兴修之风的影响。但中国古代北方战乱一直较多，历史上出现了三次经济重心南移，人口南迁时期：西晋末年“永嘉南渡”；唐“安史之乱”；北宋末年“靖康之变”，中原地区的居民因躲避战火而向江南地区涌去，而佛教及其造像艺术也随着移民的南迁传入内地直至沿海地区。

北方的战乱致使居民南迁可谓“天时”，弋阳社会的安定、优越的自然环境可以说是“地利”。《史记》有云：“楚昭王时，吴伐楚取番，是也。”可见，秦汉之前鄱阳地区为兵家必争之地。后因县境的南扩，鄱阳湖成为周边地区天然的屏障，一般的战乱无法波及这里。如后来的“安史之乱”、“安史之乱”都未波及此地，这一地区成为中原居民的避难之所。西晋末年“永嘉南渡”这一人口南迁历史事件正好与弋阳佛教传入的时间相吻合，虽无史料可考，但弋阳现存东晋时期的真如寺和莲塘寺就是针对这一设想最好的佐证。

（二）影响南岩石窟造像风格的多种因素

1、造像风格受时代特征影响

自汉代佛教传入我国起，佛教造像艺术也开始了从外来化到本土化的演变。魏晋南北朝时期，开窟造像，成为一时的风气。虽然这一时期的石窟开凿时间跨度很大，受本民族文化影响的程度不同，形成了前后较为不同的两种艺术风格，这也是佛教造像艺术本土化演变的开端。北魏时期的佛教造像以直鼻高额，

西晋长达十六年的“八王之乱”直接招致了永嘉时期的民族战争“永嘉之乱”，中原居民迁至长江流域者超过百万，其中相当一部分是士大夫阶层和贵族阶层，南迁时间持续了两个世纪之久。其为中国古代出现的第一次人口南迁的高潮。

两眼微张，神情冷静，略带思索状的异域形象为主。形象上还是深受印度犍陀罗风格的影响，但服饰已经出现了汉化的倾向，应是受到当时曹仲达“曹衣出水”的影响，出现了造像服饰“贴体透肌”的特征。就石窟造像所表现的场景来看，多为发生在理想世界中，并无对现实世界的描绘，给人以不可言说的神秘、肃然起敬之感。

唐代政治、经济、文化的不断发展，雄厚的国力与国民自信的心态也体现在佛教造像上。其中，菩萨的形象最富感情色彩，唐代的雕塑家不仅有意识的突出慈祥和蔼、关怀世事的属性和那睿智仁爱的神情，而且努力打破‘神’与‘人’的界限，更多的赋予温柔娟美的女性特点。^[5]此时的佛像塑造手法也一改北魏时期惯用的线刻，更为注重雕塑的立体感，造像上生硬的转折和棱角都消失了，造像姿势也富有动感又不失端庄。总而言之，在唐代佛教造像中那种庄严肃穆，略带神秘的宗教性有所减弱。

宋代为我国佛教石窟发展的晚期，但以其民族化和世俗化的风格，在我国佛教石窟开凿之风即将衰落之前写上了浓墨重彩的一笔。宋时已不像前朝一样，拥有雄厚的财力去支撑石窟的大规模开凿，此前一直兴盛的北方石窟也逐渐落没。艺术、文化的繁荣与国家政治、经济的稳定息息相关，所以唐末的战乱使得相对稳定的南方地区开始了石窟修建活动，但由于经济上没有强大国力的支持，故第三次石窟开凿盛行时期的石窟规模远不及前两次的规模，但造像风格最具民族特征。佛教融和了中华民族的伦理道德，并被我民族的世界观所影响，佛教造像也已经基本脱离了之前造像西域风格的外貌特征，被汉族人的体貌特征所取代。民族化不仅仅体现在外貌特征上，由于受到中国画审美及技法的影响，佛教造像在衣服纹饰、姿态表情上都发生了巨大变化，由唐代的大气、端庄又不失动感转变为内敛、秀美。从此时起，佛教被彻底的植入了中华民族的文化烙印。

2、各地区佛教造像风格相互影响

据《光绪仙居志》中记载：浙江地区在东汉兴平元年就建有东南地区最早的“石头禅院”，但没有修建石窟和佛教造像。故研究早期佛教石窟造像还是要从石窟分布最密集的西北地区入手。

（1）西北地区影响中原地区

西北地区是我国佛教造像最为兴盛之地，由于连接西域，是佛教传入的重要通道。位于新疆拜城县的克孜尔石窟，是目前中国现存建造最早也是位置最西的石窟。它始建于东汉末年至五胡十六国时期，和克孜尔石窟同时期的还有森木塞姆和库木吐拉石窟。这些中国早期石窟在佛教造像的造型以及佛像的组

浙江地方志。

合上都是印度犍陀罗风格的复制，并对敦煌莫高窟早期造像有着很深的影响。随后甘肃的敦煌莫高窟、天水麦积山和永靖炳林寺石窟迅速发展，这些石窟较之前的新疆地区的石窟已经有了一些自己本土的造像特征。

甘肃走廊的这些石窟影响着甘肃以东的大部地区，由于它靠近中原地区，甘肃走廊佛教石窟的兴建直接影响着云冈石窟的开凿。云冈石窟始建于北魏时期，其中最早的昙曜五窟是北魏早期造像风格的杰出代表，是印度佛教造像中国本土化的结果。云冈石窟的兴建土木，凿窟建寺又影响到山西以南的龙门石窟，故龙门石窟的早期佛教造像与云冈石窟的北魏佛教造像是一脉相承的。

（2）中原地区影响西北地区

公元493年太和十八年，北魏孝文帝把首都从平城迁往洛阳，促成鲜卑人的一次大规模南迁，以及随之而来的全面汉化，这改变了自石窟造像出现以来，西北地区造像风格左右中原造像风格的状况。此时的西北地区造像早已不是当时的主流，但其影响力依然巨大，龙门石窟北魏晚期佛教造像新风格的产生也是基于对西北地区北魏早期风格的吸纳和学习借鉴。

北魏迁都洛阳后，佛教石窟的大规模修建也迅速南移，昔日占据着重要位置的云冈石窟也随着都城的迁移落没下去，取代其的是龙门石窟的繁荣。孝文帝推行汉化改革，王公贵族也喜着汉服，这一特征在佛教造像上也明显的体现出来，当时“宽衣博带”的汉族着衣特色以及“秀骨清像”的汉人形象在石窟造像中逐渐成为主流，并开始成为各地石窟模仿的范本。此时以龙门石窟北魏晚期佛教造像风格为代表中原佛教造像特色，开始向西北蔓延，影响云冈石窟及甘肃一带敦煌莫高窟等后来的造像风格。

（3）中原地区向四周扩散

“佛教石窟艺术在我国内地中心龙门开花，向四面放射，产生了数以百计的大小石窟群，形成了一个石窟寺造像网。^[6]”洛阳地处中原，是南北文化交融的中心地区。北魏迁都洛阳后，龙门石窟成为全国佛教石窟造像潮流的引领者。

隋唐时期，中国重归大统一局面，洛阳大规模扩建，隋炀帝、武则天以洛阳为东京，更加促进了洛阳的繁荣。据《金石萃编·唐奉先寺像龕记》：“皇后武氏助脂粉钱二万贯。”。奉先寺、万佛洞等就是此时开凿的。此时龙门石窟的影响已经从它的四周发散出去，例如巩县石窟就深受其影响，无论从佛像的特征、塑像的技法以及造像的题材样式均和龙门石窟如出一辙。

3、地域文化造成造像风格的独特性

南岩石窟的佛教造像既符合宋代造像外形秀美，衣着朴实，感情内敛的总体风格，也有明显的地域特色，诸如：面容清瘦，两肩削窄，身材矮小等南方居民的体貌特征，并且造像体积相较于其他地区略小。地域性对南岩石窟造像风格的影响主要表现在以下四个方面：

(1) 弋阳古属吴地，水上交通便利。佛教极有可能是由浙江东南沿海港口经长江流域传入弋阳，从这一佛教传播路线传入我国的佛教艺术并非犍陀罗风格，而是印度中部的秣菟罗风格。出土于吴地的谷仓罐上面的佛像均是圆脸、大眼、通肩大衣紧贴躯体，有“曹衣出水”之风的秣菟罗风格。相较于受希腊影响颇多的犍陀罗风格，秣菟罗风格更为本土化。也许由于弋阳乃至江西地区最初接触的佛教艺术风格就与西北、中原地区不同，所以形成了后来区别于南方其他地区的造像风格。

(2) 据《弋阳县志》记载，三国时期，道教四大祖师之一的葛玄曾来弋阳炼丹，并于此处得道升仙，葛仙观就是他曾捣药的地方。弋阳道教始于三国时期，晋代佛教传入时，正是弋阳道教最兴盛的时期，佛教的发展受到抑制。唐代弋阳佛教发展迅速，其吸收了道教、儒家的相关内容，形成了三教合一的思想。最初道教是仅供奉牌位和壁画而不造像的，魏晋时期道教造像开始兴起，早期受佛教造像模式影响较大。唐以后，道教也形成了自己的造像风格，造像多有武宗元“吴带当风”之感。弋阳及周围地区道教历史悠久，东依三清山，西连龙虎山，道教艺术应对南岩石窟造像产生了一定的影响。

(3) 元魏时，南岩石窟是南宗禅的发源地之一。自魏晋南北朝时期，禅宗思想一直受到推崇，对南岩石窟的修建产生了很大的影响。南方信众注重对佛教义理的探讨和辩论，北方则更注重修建石窟、开凿造像，以修功德。这一差异直接体现在南北地区石窟的规模和造像的体积上。由于这种理念上的差异，南岩石窟造像最高也只有两米五。

四、南岩石窟与通天岩石窟

（一）通天岩概况

江西赣州自古以来就是我国东南地区政治、经济、文化的中心，自唐中期以后，海上丝绸之路的繁荣使得位于大庾岭古商道交通枢纽上的赣州城成为我国长江、珠江和闽江三江交汇处的重要交通枢纽。大庾岭商道的繁荣不仅给赣州城带来了经济的繁荣，也带来了文化艺术上的交流和宗教方面的传播。“安史之乱”后，中原战乱，大批的中原居民为了避难向南方迁移，经济、文化重心都随之南移，佛教石窟艺术也随移民们带到了赣南地区，位于赣州市西北郊的通天岩石窟，也正是因为这一契机，开创了江南最大的一处唐宋佛教石窟群。对于研究江西境内以及南方地区的佛教文化、佛教石窟寺艺术都有着重要的研究价值和艺术欣赏价值。

（二）南岩石窟与通天岩石窟的比较

同位于江西境内的赣州通天岩与弋阳南岩石窟都是我国东南地区少有的佛教石窟，因此可以对二者进行各方面的比较，探讨较为接近的社会、自然环境下，产生个体差异的原因。

1. 同属赣部地区，差异因地理位置产生

南岩石窟与通天岩虽同为江西境内的佛教石窟，政治、经济、文化和自然环境大体相同。在大环境相同的条件下，由于地理位置的差异，产生了一些对于石窟起着决定性因素的影响。

赣州市位于赣南地区，是江西的南大门。赣州处于中国东南沿海地区向中部内地延伸的过渡地带，是内地通往沿海的重要通道之一，是珠江三角洲、闽南三角区的腹地，最重要的是其位于大庾岭古商道交通枢纽上，而大庾岭商道是海上丝绸之路的一部分。前文提到佛教传播的三条路线，对于南方佛教的传播而言，海上丝绸之路为南方地区的佛教传入提供了传播通道。西北地区的佛教石窟基本位于丝绸之路沿线，而赣州通天岩也位于海上丝绸之路必经之处。

南岩石窟所在的弋阳县地处上饶市西部，为四通八达之地。北毗安徽省池州市及黄山市，南隔武夷山脉与福建省南平市接壤，东邻浙江省衢州市。虽有信江连接鄱阳湖，但与赣州三江交汇处的地理位置相比较而言，相差甚多。这一方面直接影响到佛教的传播与经济、文化的发达程度。

2. 社会环境与经济条件影响石窟的规模

唐朝末年的社会大动荡，使得政治、经济、文化的中心南移，并伴随着大量北民南迁。社会上的动荡并未影响到赣部地区，反之，因为江南地区的相对安定，使得移民大量迁移至此，江南经济文化迅速发展。通天岩与南岩石窟都是伴随着这样的大环境开凿的，两者均为唐代佛教石窟。虽据史料记载，南岩石窟佛教造像的开凿于唐太和年间，但窟内已无唐代造像保留至今，实属遗憾。

地方经济的繁荣程度，直接影响着佛教石窟的修建规模。由于地理位置的差异，位于交通要道上的赣州具有天然的优势。“安史之乱”造成的社会大动荡并未波及位于地理位置较南的赣州城，唐末五代十国的国家分裂时期也并未影响到赣州城。唐昭宗末年，唐朝南方农民军泛滥，岭表贼寇作乱，卢光稠于南康起事，随后屡战屡胜，最后攻占虔州，自称刺史。卢光稠掌管赣州（古称虔州）将近二十多年，把赣州管理的仅仅有条，经济上更加繁荣。卢光稠非常推崇佛教，更是将自家花园捐与寺庙，还捐资铸造了高六米多的观音铁像。可以推断通天岩石窟的开凿和他也有很大的关系。时至北宋时期，全国又重归统一，大统一的局面使得赣州的经济得到了更加迅猛的发展。

相比之下的弋阳，由于地理位置不及赣州城，经济自然受到影响，没有强大的经济支撑作为后盾，石窟就无法修建浩大的造像群。南岩石窟据《弋阳县志》记载，在晋代寺庙的基础上开凿造像的是太和年间的僧人神曜，神曜一介僧人，率领众弟子重新修缮南岩寺，文献上并未记载有无官绅资助其修建南岩石窟。虽说南岩石窟佛教造像受禅宗思想影响，至规模较小。但没有强大的经济支撑，资金上的短缺是造成同属禅宗盛行地区石窟造像规模相差的一个不可忽视的原因。

3. 佛教的传播与其在当地的发展是影响石窟修建的又一原因

现在普遍认为佛教是于西晋传入赣南地区，但据记载，赣县田村的契真寺早在汉朝就已经建寺了，现契真寺罗汉殿佛座中有五言诗云“汉代弃假寺，唐代易契真”的记述；寺内藏古联“汉朝契假寺，秦代天丛山”。相传汉代有十八儒生投宿于寺，遗下十八真经，即现存的十八部《佛名经》。根据这些线索可以推断佛教汉末就已经传入赣南地区。晋太元年间，一代高僧慧远曾住持庐山东林寺，弟子甚多，随后弟子受教之后分散各地，弘扬佛法，佛教在江南地区进入鼎盛时期。唐代，马祖在赣县龚公山开山布道，创建了宝华寺，并迅速发展而被人们称为“江右第一祖庭”。北宋，赣南佛道流行。佛教出现了一个飞跃的发展。通天岩石窟造像自开凿以后，许多地方官员，或外地造访阳孝本和观光的官员也跟着响应，还有当地僧人，他们成了当时捐钱琢佛的主流群体。

唐末赣南农民起义领袖。

通天岩佛教造像开凿的最盛时期，当是北宋的中期到晚期。进入南宋后，开凿虽然还在继续，但已经渐为衰退。

相比之下，弋阳佛教传入较赣州稍晚一些，弋阳县可考的现存最早的寺庙是东晋成康年间的真如寺、莲塘寺。而弋阳佛教的发展并不如赣南地区那样一帆风顺，佛教传入弋阳之时，正为弋阳道教（葛仙道和天师道）最为兴盛时期，佛教的发展受到抑制。后来达摩于北魏末年首先活动于洛阳（今河南洛阳市），后来来到嵩山（今河南登封市）少林寺，面壁九年修持佛法，修习禅定，倡二入四行之禅修原则，以《楞伽经》授徒。随后弋阳有陈、钱二姓的僧人在南岩寺做住持，大大的推动了弋阳佛教的发展。禅宗后分为南北宗，北宗的开创者是神秀大师，北宗主渐修。南宗的开创者是慧能大师，南宗主顿悟。南岩寺、杨岐山普照禅寺、庐山东林寺都是南禅佛教的主要发源地。唐宋时期是弋阳佛教最为兴盛的时期，佛教在弋阳的发展中注意吸收了道教与儒家思想，形成了三教合一的情况，即儒释道。道教的主要阵营也从弋阳转往其他地区，这为佛教在弋阳的发展提供了更大的空间。宋代的弋阳，高僧云集，人才辈出，佛教得到进一步发展。南岩石窟现存的佛教造像均为宋代所造，虽明清弋阳佛教依旧活跃，但在南岩石窟上已无增建。

从佛教传入时间上纵向比较，因无确切的史料记载，只能通过现存寺庙的始建年代推断，赣州佛教的传入早于弋阳。虽说通天岩与南岩石窟均为唐代开凿的江南石窟，但南岩石窟已无现存唐代塑像，只能从史料中找到其开凿于唐末的文献。而通天岩与翠微岩交界处保存的八尊菩萨像，根据其服饰、造型与宋代佛教造像的差异均可以推断其雕凿于晚唐，这一点已经过专家论证。这两座江西境内的佛教石窟的开凿均始于唐末，盛于两宋，衰于元。宋末元初，文天祥于赣南抗元，赣南人口急剧减少，通天岩更是无人问津。弋阳虽未有战争波及，但元执政者崇奉密法，弋阳佛教受到抑制，许多寺庙被荒废，石窟造像无人继续开凿。但由于南岩石窟与南岩寺为寺窟一体，所以直到民国初年香火也未曾间断。

4. 通天岩与南岩石窟佛教造像的风格比较

赣州通天岩与弋阳南岩石窟同位于江西境内，因地域差距而产生的造像风格上的区别在这两座石窟身上表现的并不明显。虽两座石窟同在丹霞地貌山体上，但通天岩石窟造像均雕凿于山体石壁上，而南岩石窟造像则位于天然洞穴内，除一些高浮雕塑像为石刻，其他大部分造像为石雕敷彩，或是泥塑敷彩，石龕内石壁上还残留着安装塑像的方形孔，这一点与许多丹霞地貌开凿的塑像手法有些相同。

通天岩石窟由于修建的时间跨度大，所以涵盖了多个时期的艺术风格，根据其塑像的风格特征可分为唐末、北宋、南宋三个时期。通天岩唐末造像以其

与翠微岩交界处保存的八尊菩萨像为代表，其中保存最为完好的是一尊双手合十观音立像。她头戴宝冠，面相丰圆，披垂肩，宝缙下垂，佩项圈臂钏，璎珞珍，裙带穿环从腰际垂下，足踏莲台^[7]。唐代的佛教塑像已不像之前的佛像那样，千佛一面，而是开始追求世俗中的美。由于受到南方禅宗思想和理学的影响，佛教造像的题材和审美都发生了很大的改变，由曾经的华丽、庄严为主的风格特征转为秀美、婉约，佛教造像的程式化、宗教性相对减弱了，外来风格被本民族特征所取代。从通天岩石窟中的比卢遮那佛像到罗汉像的转变，我们更能发现世俗化程度加深的演变过程。因受南方审美文化影响较大，南宋时期的通天岩佛教造像世俗化程度进一步加深，与中原北方地区的石窟造像已有了很大区别，以朱氏大肚弥勒佛造像为例，弥勒佛以袒胸露腹，咧嘴长笑、盘腿而坐的胖和尚形象出现。

南岩石窟的佛教造像也正好处于南宋时期这一时间点上，其造像表现出南方人的体型特征：身材较为矮小、清瘦，比如十八罗汉像，面部特征、表情各异，十八罗汉无一造像相同，可以看出是以现实生活中的人作为塑像的原型。但十八罗汉像的姿态较为端庄，没有动势较大的造型，这一点符合宋代造像内敛、端庄的风格。就南岩石窟现存的佛教造像来看，它与通天岩石窟的风格是一脉相承。它们不但延续了宋代佛教造像的特色，更赋予其独有的江南特色。江西地区的这两座佛教石窟具有重要的史料价值和艺术研究价值，并对佛教在南方地区的传播与发展有着重大意义。

五、江西地区宋代佛教石窟造像的特殊风格

（一）赣地造像风格

两宋时期是佛教石窟造像风潮的尾声。由于国力和经济实力已大不如前朝，四川大足石刻、赣州通天岩与弋阳南岩石窟是南方地区少有的宋代佛教石窟。四川大足石刻宝顶山石窟建于南宋淳熙六年（1179年）至淳祐九年（1249年），与南岩石窟、通天岩宋代造像修建于同一时期。

然而，我们将江西地区的两处宋代佛教石窟造像与四川宝顶山宋代造像进行比较，我们可以看出：宝顶山的造像造型非常写实、生动，无论是脸部五官、头颈肩关系，还是身躯上肉体与骨骼的关系，都说明雕塑匠人们已经具备了人体解剖的概念。而反观江西地区的这两处石窟的造像，虽身材、体态以及服饰造型都与宝顶山造像风格一致，符合宋代佛教造像特征，但在塑像面容的处理手法上却有些不同。不同于宝顶山石窟造像的写实，江西地区的石窟造像更倾向于用一种类似于绘画语言的表现方式来描绘塑像的五官，使得塑像具有一种“画味”。如南岩石窟的罗汉像，五官、面部皱纹均是用线刻的方式表现，加上“曹衣出水”的衣衫表现形式，两者结合为造像增添了一种飘然的气质和名士风度。

这种独特风格也许与江西特殊的地理位置、历史文化有关。

（二）移民文化

江西是我国古代重要的移民地区。移民带来了外来文化、先进的技术和人口的剧增，为佛教的传播、发展提供了良好条件，对江西的文化、艺术、经济也都产生了巨大的影响。这些影响也体现在江西佛教石窟造像艺术中，多种文化的交融形成了江西地区佛教造像风格特征的特殊性。

江西，自古以来就被称为鱼米之乡。赣北、赣中地区土地肥沃，湖泊众多。但从江西地区的整体地形来看，还是以丘陵山地为主，故自然环境较之江南的其他地区并无优势。前秦时期，江西地区还属荒蛮之地。汉时江西得到一定的发展，西晋至南朝时期中央政权在江西设立行政区，经济文化水平急速增长。自隋唐京杭大运河贯通长江与赣江之后，江西成为四通八达的交通要道和全国经济文化的中心区域之一。由于赣江自南向北纵贯整个江西地区，造就了江西便利的水上交通，是我国三次北民南迁的主要路经地。而且整个水系覆盖面积

巨大，加之江西经济文化繁荣，社会的安定，给南迁的北方居民提供了广阔的适宜定居区域。

江西是移民迁徙途经之处和聚居之地，全境人口基本都是移民。江西文化及各家所长，兼容并蓄，所以造就了江西文化包容、多元的特性，形成了博大精深的江西文化。中国历史上三次大规模南下移民热潮为江西地区提供了大量的劳动人口，促进了农业、经济的发展。随大量移民到来的还有文人士大夫一类的知识分子精英阶层，他们为江西地区的文化、艺术不断的注入新的活力。

（三）闲适、朴实的审美趣味

佛教艺术史受到当时社会的美学趣味影响的，从艺术内容到艺术形式都受到世俗影响^[8]。

两宋时期，江西地区进入了历史上空前的繁荣时期，一跃成为全国经济、文化的中心之一。此时的江西名士辈出，如：朱熹、王安石、欧阳修、文天祥、黄庭坚等等。宋代江西文人对禅宗思想十分推崇，江西又是南宗禅传播和发展的根据地，文人们所作诗画无一不蕴含禅宗闲适淡泊的人生趣味。此时文人的艺术作品多为平淡简放的风格，“诗画常常挥手而出，不加雕饰，显得天真、自然而又有些草率。”^[9]“尚文”的文教政策使两宋时期成为一个崇儒尚文，温和敦厚的时代，这些时代特征直接体现在宋代佛教造像“端庄”、“含蓄”的风格上。而江西文人艺术作品中自然、朴实的审美趣味也影响着造像艺术。

“独特的‘线’的艺术；不管是在绘画、书法，还是建筑艺术中都有所表现。作为以体积为主要表现手段的佛教造像艺术，同样也离不开‘线’的艺术，‘线’作为雕塑艺术重要的表现手段，是我国雕塑艺术独有的特征。佛教雕塑艺术中，辅之以既有表现力又有形式美的线条手段，随处可见”。武宗元的“吴带当风”式飘逸的线描，李公麟低调、淡雅、朴实的“白描”为宋代画坛较为流行和推崇的绘画表现手法。文人的审美情趣以及当时流行的绘画风格对江西地区的佛教石窟造像艺术风格产生了一定的影响。

江西地区的宋代佛教石窟造像不似宝顶山石刻造像写实、精美，也许是受到了南宗禅和宋代绘画风格的影响，应该不存在两地雕塑工匠技艺水平差异巨大的问题。

六、南岩石窟现存塑像的若干问题

（一）南岩石窟造像现存状况主要问题记录

南岩禅寺自唐太和年间开始凿龕造像，经历数代僧侣与信众的增修和维护，期间虽经历多次严重破坏，但其宏伟的风貌依然保存至今，我们仍然能从这些残缺的佛教造像中看出它们昔日的荣光。

窟内现存佛教造像均为南宋时期建造，经历代破坏与修缮保存至今，现有若干问题做如下记录：

龕号	龕高（单位：米）	造像名称与数量	受损状况
一	1.10	维摩、文殊，共两尊。	此龕造像风化较为严重，造像大面积刷有白色石灰，文殊左手已不见其形，右手小臂断失，头颈处补塑痕迹明显，身躯上敷泥赋彩剥落，露出内胎。维摩保存相对完整，下身风化较严重。
二	1.30	听法信众像，共五尊。	均已毁坏，塑像头部被铲除。
三	2.05	水月观音，一尊。	水月观音双臂断失，头冠与面部风化严重，敷泥赋彩开裂剥落，内胎裸露。身躯大面积覆盖白色石灰。
四	1.65	罗汉，各一尊。	罗汉像均刷有白色石灰，少数塑像石灰层剥落后露出塑像本身的赋彩。大多塑像破损严重，内胎裸露。手部均断失。
五	1.85		
六	1.80		
七	1.70		
八	1.40		
九	1.30		
十	1.30		
十一	1.30		
十二	1.30		
十三	3.05	释迦摩尼、迦叶、阿难、文殊、普贤、天王像，共七尊。	七尊塑像均刷有白色石灰，主尊与二菩萨全身都有不同程度的烟熏痕迹，手部均断失。释迦摩尼胸前敷泥剥落

			严重，石灰脱落后露出赋彩，十分斑驳。阿难下半身破损严重，内胎裸露。迦叶敷泥脱落露出内胎，左袖破损掉落。文殊头冠细节风化，面部后期补塑，胸部以下破损严重，内胎裸露。普贤头冠破损，两臂敷泥破损脱落，内胎裸露。二天王像面部风化，身躯被厚厚的白石灰覆盖，衣饰细节仅隐约可见。
十四	1.75	罗汉，各一尊。	罗汉像均刷有白色石灰，少数塑像石灰层剥落后露出塑像本身的赋彩。大多塑像破损严重，内胎裸露。手部均断失。
十五	1.65		
十六	1.70		
十七	1.60		
十八	1.60		
十九	1.50		
二十	1.70		
二十一	1.60		
二十二	1.60		
二十三	2.25	释迦摩尼佛、弥勒佛、燃灯佛、弟子像，共五尊。	释迦摩尼已毁，其余四尊均刷有厚石灰，身躯敷泥破损、剥落，手部均遭毁坏。燃灯佛头部为后期修复所塑，其余三尊面部均有修补。
二十四	3.00	塑像已毁，仅留存固定塑像的方形石孔。	
二十五	3.20		
二十六	3.05		
二十七	2.40	供养人（夫妻像）、子女像，共四尊。	男供养人像鼻部为后期修补，女供养人像下巴破损脱落，两尊塑像身躯均风化、破损严重，后又被厚石灰覆盖。二子女像均已毁坏。
二十八	2.20	供养人像（王元长），一尊。	塑像鼻部为后期修补，嘴部敷泥脱落，身躯敷泥脱落，内胎裸露。

表 3-1

（二）南岩石窟造像问题分类及其原因

1、塑像问题分类

经过现场勘察与统计，将塑像的现存问题大致归纳如下：

白石灰覆盖。这些覆盖于塑像和石壁上的白石灰可以说是最棘手的问题，不仅仅因为它遮盖了塑像保存不多的赋彩，厚厚的石灰覆盖于塑像的表面产生的重量，将原本就因年代久远而出现裂缝或是松动的表层敷泥粘连脱落。

剥落。由于塑像的年代久远，表面泥层经过长期的风干而收缩，出现裂缝。因泥皮的厚重，泥层的松动，塑像表面大面积坠落。表层剥落这一现象在南岩石窟塑像上普遍存在。

龟裂、起甲。彩塑颜料层发生龟裂，进而形成鳞片状卷翘，甚至脱落，只剩下泥层。南岩石窟塑像均存在这个现象，只有少数塑像的表层还保留有颜料层。

烟熏。信众巡礼朝拜时熏香燃灯使塑像受到烟熏的损害。如十三号主龕的释迦摩尼、文殊和普贤三尊塑像，面部、胸腹及莲座均有不同程度的烟熏发黑。

残损。南岩石窟塑像的残损大多数是人为造成，损坏最为严重的是位于石壁下方的塑像，可能与石窟渗水、环境污染，以及窟内阴暗潮湿、开门后光照引起的乍干乍湿有关。另一方面也不能排除病虫害对塑像的损坏。

2、造成塑像损毁的主要原因

中国幅员辽阔，不仅仅由于佛教传入中国路线的不同导致各地石窟现存状况的差异，气候、自然环境和地质的不同也是产生差异的一个重要原因。这种差异对石窟建造及保存的影响主要体现在：岩质、日照、风沙和降水量。岩质、日照、降水量及风沙侵袭影响对石窟的保存起到非常重要的作用。如：北方气候干燥，壁画及彩塑上的矿物颜料不易受气候的影响产生反应，使得壁画和彩塑上的颜料较牢固，相对来说更易于保存；而南方气候湿润，不易于色彩的保持。由于南北岩石石质的差异，北方石窟的壁画和彩塑的色彩保存较好，而南方石窟的石质塑像保持较好。

经过多次对南岩石窟及其周围环境的调查、分析和研究，总结出以下几个主要原因：首先，对于南岩石窟塑像损害最大的应该是文革时期人为的破坏，石窟在那时受到了严重的洗劫，大部分造像头部及手部被砸、丢失，随后洞窟被作为存放物资的仓库，而这些对塑像有着非常严重损害的石灰也是在那时被

壁画或彩塑的底色层或颜料层发生龟裂，进而成鳞片状卷翘。

涂抹于石壁与塑像上，造成了不可弥补的破坏。其次，南方气候潮湿，洞窟内湿度大，大门敞开造成窟内空气乍干乍湿，窟内湿度不稳定，对塑像从内到外都有严重的影响。

3、需进行保护性维修

南岩石窟塑像与中国大多数石窟造像一样，是在石头的胚胎上塑泥赋彩而，所以洞窟浸水或长期潮湿容易使得塑像泥层产生酥松或裂缝。观之南岩石窟塑像的现状，可以说每尊塑像上都不同程度的存在着敷泥酥松、开裂、表层脱落、起甲和残损等问题，而且程度都较为严重。因此，当务之急是作抢救性维修，应对前文所提到的各种致使塑像损坏的原因作出补救措施。若这些问题得不到及时的补救，任由其发展，很可能造成塑像更大面积的脱落或损坏。

针对南岩石窟塑像现存的问题，提出以下几点建议：

第一、尽快对塑像易脱落部位作局部加固，比如头冠、衣饰、衣袖褶皱等，以此延缓塑像的损坏。

第二、为南岩石窟塑像建立详细的图像信息与文字记录，以防止塑像受到更严重的损坏后，无法根据原有样像为损坏的塑像做修复工作。保存翔实的塑像资料有助于南岩石窟塑像的长期保存与学术研究。

第三、平衡南岩石窟旅游开发与石窟塑像保护的关系，减少石窟开放时间或是采取更加有利于保护塑像的游览方式进行参观。

第四、有条件的话，尽可能的对塑像进行完整的复制。既可以使得传统塑像工艺得到传承，又可以实现塑像的完全开放参观而不用担心过多的游览量给塑像带来的不利影响。

结 语

通过研究南岩石窟的兴修史及其风格产生的原因，发现南岩石窟造像虽与其他南方地区的宋代佛教石窟造像艺术一脉相承，但其位处三国时期东吴属地，又逢禅宗盛行之时，因地域文化差异产生了江西地区特殊的造像风格。

这一特殊风格展现了江西地区文人朴实、素雅的审美情趣，加之江西地区禅宗盛行，讲究内心的修行而不拘泥于佛教石窟的规模、佛像的大小，故南岩石窟与通天岩的造像体积均不大。而南岩石窟不仅是善男信女敬香、礼拜表达对神佛敬畏和请求庇护的处所，其造像更是通过雕塑工匠之手传达当时江西地区的人们对美的理解。通过将弋阳南岩石窟与同处江西境内的赣州通天岩进行比较，发现江西地区的佛教石窟艺术既符合宋代佛教石窟造像世俗化并且造型端庄秀美的艺术特色，又具有江西地区特有的地域特色。

需重点一提的是江西地区石窟的保护问题。南岩石窟造像破损和毁坏较为严重，塑像表面泥层剥落问题非常突出。通天岩不似南岩石窟为一洞穴有殿门作为保护，其塑像均是露天，风化非常严重。望有关部门采取更好的保护措施，以延长石窟的存世时间。

本文只是对南岩石窟造像艺术的粗浅研究，更完整、全面的学术研究还需更多的学者不懈的努力。

参考文献

- [1]徐长青.吴海生.翁志强.南岩禅寺与南岩石窟[J].南方文物,2005,2:8-12
- [2]梁思成.佛像的历史[C]见:林洙编.北京:中国青年出版社,2010.4:6
- [3][4]蔡俊文.略谈佛教艺术在南方的传播路线[J].杭州大学学报,1993,6:10-14
- [5][7]江山.浅论通天岩石窟佛教雕塑艺术[D]:[硕士学位论文].江西:江西师范大学,2007:18-21
- [6]宫大中.龙门石窟艺术试探[J].文物,1980.1:24
- [8](韩)李正晓.中国早期佛教造像研究[C]见:李红.王伟编.北京:文物出版社,2005.9 157-164
- [9]葛兆光.禅宗与中国文化[M].上海:上海人民出版社,1987
- [10]弋阳县文物局.鄱阳湖印社.印证弋阳[C]见:翁志强编.北京:中国文史出版社,2010.12 215-217
- [11]文史知识编辑部.佛教与中国文化[C]见:冯宝志.刘淑丽编.北京:中华书局,2010.10 121-126 399-419
- [12](美)芮沃寿.常蕾译.中国历史中的佛教[C]见:吴敏编.北京:北京大学出版社,2009.6 65-80
- [13]张明远.白志宇等.善化寺大雄宝殿彩塑艺术研究[C]见:刘士忠.管维.北京:人民美术出版社,2010.12 195-201
- [14]张海澄.五代两宋佛教雕塑的佛学内涵[J].雕塑,1997.2
- [15]阎文儒.中国石窟艺术总论[M].广西:广西师范大学出版社,2003
- [16]吴为山.王月清.中国佛教文化艺术[M].北京:宗教文化出版社,2004
- [17]张育英.中国佛道艺术[M].北京:宗教文化出版社,2000
- [18]黄河涛.禅与中国艺术精神[M].北京:中国言实出版社,2006
- [19]刘长东.宋代佛教政策论稿[M].成都:巴蜀书社,2005
- [20]王清廉.张和纬.中国佛寺地域分布与选址相地说[J].河北师范大学学报(自然科学版),1991,15(3):73
- [21]李永春.丹霞地貌与佛教文化遗存的关系初探[J].经济地理,1999,19(增):54-57
- [22]孙振华.关于中国雕塑史研究[J].新美术.1995(03)
- [23]苗苗.唐代中原北方地区佛教石窟造像艺术语言的形成研究[D]:[硕士学位论文].吉林:东北师范大学 2008
- [24]干树德.弥勒信仰与弥勒造像的演变[J].宗教学研究.1992(Z2)

- [25] 金永安,黄厚明,陈云海.论丝绸之路南北两道的佛教造像艺术[J].美术及设计版. 2003(03)

致 谢

本研究及学位论文是在我的导师夏学兵老师的亲切关怀和悉心指导下完成的。他精益求精的工作作风，严谨求实的态度，踏踏实实的精神，不仅授我以文，而且教我做人，虽历时三载，却给以终生受益无穷之道。从论文的选题到论文的最终完成，夏老师始终给予我不懈的支持，并为我指点迷津，帮助我开拓研究思路，精心点拨、热忱鼓励。三年来，夏老师不仅在学业上给我以精心指导，同时还在思想、生活上给我以无微不至的关怀，在此谨向夏老师致以诚挚的谢意和崇高的敬意。

同时，我还要感谢吴翹璇老师对我的教育与培养。他细心指导我的学习与研究，并给予我不倦教诲和全面持久的关心、帮助。在此，我要向吴老师深深地鞠上一躬。

另外，感谢学习期间在各方面对我寄予帮助的美术学院领导、老师和同学们，感谢你们对我的关系和帮助。

最后，感谢我的家人，他们一直是支撑我生命的强大后盾和鼓励我不断前进的巨大动力。此外，对各位评审专家和老师百忙之中审阅我的论文表示最衷心的感谢。

在此，谨向在学习上、生活上给予我关心、帮助和爱护的老师、同学、朋友和家人们致以最诚挚的感谢。

在读期间公开发表论文（著）及科研情况

[1]张冰清.浅谈滑田友雕塑艺术[J].金田.2015.1:114