

中国四大石窟之一

YUNGANG SHIKU XIANMIAOJI

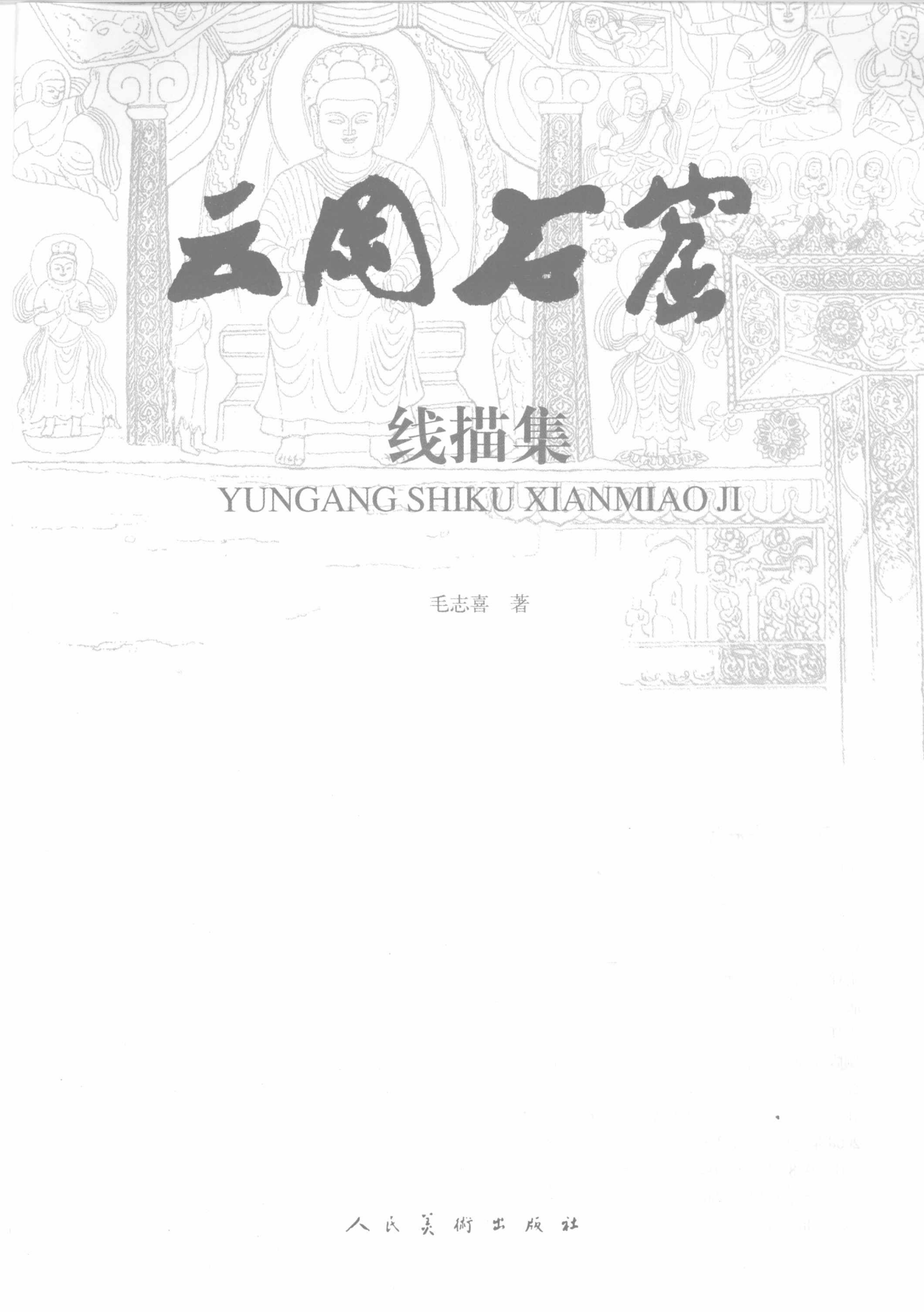
云冈石窟

线描集

毛志喜 著



人民美术出版社



云冈石窟

线描集

YUNGANG SHIKU XIANMIAO JI

毛志喜 著

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

云冈石窟线描集 / 毛志喜著. — 北京: 人民美术出版社,
2008.6

ISBN 978-7-102-04323-4

I. 云… II. 毛… III. 云冈石窟—白描—作品集—中国
IV. K879.222 J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 083077 号

云冈石窟线描集

出版发行: 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号 100735)

网 址: www.renmei.com.cn

绘图撰文: 毛志喜

责任编辑: 卢援朝

版式设计: 徐 洁

责任印制: 赵 丹

制版印刷: 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

经 销: 新华书店总店

开 本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 印张 6.5

2008 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-102-04323-4

印 数: 0001-3000

定 价: 20.00 元

云冈石窟

中西文化交流的辉煌巨作

云冈石窟研究院院长 张焯

云冈石窟是公元五世纪中西文化共铸的历史丰碑，是举世闻名的佛教艺术宝库。1961年3月，被国务院公布为第一批全国重点文物保护单位；2001年12月，被联合国教科文组织列为世界文化遗产。

云冈石窟坐落在山西省大同市〔北魏（公元386—534年）首都平城〕城西16公里的武州山南麓。石窟倚山开凿，东西绵延1公里。现存大小窟龕254个，主要洞窟45座，造像51000余尊。石窟规模宏大，造像内容丰富，雕刻艺术精湛，堪称中国佛教造像艺术的巅峰之作，代表了当时世界美术雕刻的最高水平。

云冈石窟，北魏称武州山石窟寺或灵岩寺。据《魏书·释老志》记载：“和平初，师贤卒。昙曜代之，更名沙门统。初，昙曜以复佛法之明年，自中山被命赴京，值帝出，见于路，御马前衔曜衣，时以为马识善人。帝后奉以师礼。昙曜白帝，于京城西武州塞，凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕饰奇伟，冠于一世。”文中讲述的五所佛窟，即今云冈第16~20窟，学者称之为“昙曜五窟”。

昙曜五窟的开凿，掀起了武州山石窟寺建设的高潮。从文成帝开始，经献文帝、冯太后，到孝文帝迁都，皇家经营约40年，完成了所有大窟大像的开凿。期间，广泛吸收民间资金，王公大臣、各地官吏、善男信女纷纷以个人、家族、邑社等形式参与石窟建造，或建一窟，或捐一龕，或造一壁，

或施一躯，遂成就了武州山石窟寺的蔚为大观。494年北魏迁都之后，武州山的小规模石窟建设并未停息，直到正光五年（524年）六镇起义的战鼓响起。

云冈石窟是北魏一个朝代完成的伟大工程，大致开凿了70年之久。武州山石窟的创作，最初是凉州（今甘肃武威）高僧带来了西域风格的佛教造像艺术，然后是西域诸国的胡沙门带着佛经、佛像和画本而至，再后是昙曜建议征集全国各地的宝像于京师，最后是徐州僧匠北上主持云冈佛事。一代代、一批批高僧大德、艺匠精工，共同设计、共同制作，创造出云冈石窟一座座旷世无双的佛国天堂。其不同凡响之处在于：一改葱岭以东昔日佛窟的石刻、泥塑、壁画三位一体的模式，直接比照古印度的大型石窟建筑，在东方首次营造出气势磅礴的全石雕性质的佛教石窟群；同时，广泛吸收中外造像艺术精华，兼容并蓄，融会贯通，成为中国早期佛教艺术的集大成者。从而，对华夏佛教石窟的推广、雕刻艺术的发展，产生了深远的影响。

一、帝王象征的昙曜五窟

沙门礼拜皇帝，是北魏首创。据《魏书·释老志》记载：“皇始中，赵郡有沙门法果，诚行精至，开演法籍。太祖闻其名，诏以礼征赴京师。后以为道人统，绾摄僧徒。……初，法果每言，太祖明睿好道，即是当今如来，沙门宜应尽礼，遂常致拜。谓人曰：‘能鸿道者人主也，我非拜天子，乃是礼

佛耳。”法果和尚以皇帝为佛的弘法思想，确立了北魏佛教为统治者服务的基调，也奠定了北魏佛教昌盛的基础。半个世纪后，先是师贤建议文成帝“诏有司为石像，令如帝身。”然后，又“敕有司于五级大寺内，为太祖已下五帝，铸释迦立像五，各长一丈六尺”。最后，昙曜则进一步建议将这五位皇祖雕造成顶天立地的石窟巨佛，从而使武州山石窟寺升格为北魏皇室的家庙，神圣不得侵犯。

昙曜五窟是北魏最早开凿的洞窟。昙曜五佛是云冈石窟的典型代表，也是西域造像艺术东传的顶级作品。大佛身着的袈裟，或披或袒，衣纹厚重，这无疑是中亚葱岭山间牧区国家的服装特征。大佛高肉髻，方额丰硕，高鼻深目，眉眼细长，嘴角上翘，大耳垂肩，身躯挺拔健硕，神情威严、睿智而又和蔼可亲，气度恢弘。诚如唐代道宣大师所云：“造像梵相，宋、齐间，皆唇厚、鼻隆、目长、颐丰，挺然丈夫之相。”（宋《释氏要览》卷2）。特别是第20窟的露天大佛，法相庄严，气宇轩昂，充满活力，将拓跋鲜卑的剽悍与强大、粗犷与豪放、宽宏与睿智的民族精神表现的淋漓尽致、出神入化，给人以心灵的震撼。

第18窟是昙曜五窟中造像组合最为合理、完备的洞窟，主尊大佛身披千佛袈裟，东、西两侧对称分布着十弟子、一菩萨、一立佛。立佛脚踏莲花，头罩华盖，神清气朗，端庄慈祥；菩萨头戴宝冠，面如满月，衣饰华美，高贵典雅；十位弟子相貌各异，均为西方人种特征，而神态生动、微妙，或闭目聆听，或若有所思，或喜从心生，令人叹为观止。

昙曜五窟，在艺术效果上突出了造像雄浑伟大、盖世无双的气势，在宗教意义上体现了佛法流传不息、世代长存的思想，从而将一个英姿勃发的民族、一种百折不挠的精神刻入山岩，化作永恒。

二、绚丽多彩、富丽堂皇的中期风格

从献文帝时代开始，云冈石窟皇家工程转入大规模建设阶段，到孝文帝太和年间达到鼎盛。不仅昙曜五窟的雕刻仍在进行，而且云冈所有的巨型洞窟都陆续开工。这一时期开凿完成的洞窟有第1、2窟，第5、6窟，第7、8窟，第9、10窟四组双窟和第11、12、13窟一组三窟，以及未完工的第3窟。在洞窟形制上，不仅有穹庐型，还出现了方形中心塔柱窟，以及前后室殿堂式洞窟。在佛龕造型上，不仅有圆拱龕、尖拱龕、盪形龕、宝盖龕，又增加了屋形龕、帷幕龕和复合形龕等。平面方形洞窟的大量出现，对较早期穹庐型洞窟而言，雕刻面积大幅度增加，雕刻内容与形式也变得复杂起来。洞窟的顶部，多采用平棋藻井式雕刻。壁面的雕刻，采取了上下重层、左右分段的方式。这一时期的造像题材，虽仍以释迦、弥勒为主，但雕刻内容不断增加，依凭的佛经明显增多，普遍流行的是释迦说法或禅定龕像、释迦与多宝并坐龕式、七佛造型，维摩与文殊问答以及菩萨装或佛装的交脚菩萨龕式等等。护法天神像，开始雕刻在门拱两侧；佛本生、佛本行故事龕和连环画刻，出现在列壁最直观的位置；特别是作为出资者的供养人形象，以左右对称排列的形式出现在壁龕的下方。佛塔、廊柱、庑殿等建筑造型，跃然而出；飞天、比丘、力士、金刚、伎乐天、供养天，千姿百态；各种动物、花纹图案，争奇斗妍。至此，云冈石窟佛教艺术宝库的真容毕具。

中期石窟建设，一方面是西来之风不断，胡风胡韵依然浓郁；另一方面是中华传统势力抬头，汉式建筑、服饰、雕刻技艺和审美情趣逐渐显露。我们能够感觉到，佛、菩萨等造像的雕凿，主要模仿的是新疆泥塑，那种制作便利、样式纷繁、面如满

月、充满异国情调的黄泥制品,当时已在北魏首都附近大批量生产,用来装潢佛塔、寺院,这为云冈雕刻提供了大量鲜活的样本。与早期造像相比,中期造像健硕、美丽依旧,但似乎逐渐丧失了内在的刚毅与个性,雕刻如同拓制泥塑一样程式化了。大像、主像和重要造像的雕琢是精细的,普通性的造像略显草率,工匠洗练的刀法仿佛于漫不经心间流淌出来,反而给人以自由、活泼、奔放的感觉。部分佛像开始变得清秀,面相适中;佛衣除了袒右肩式、通肩式袈裟之外,出现了“褒衣博带”样式。菩萨的衣饰也发生了变化,头戴宝冠者外,又流行起花蔓冠;身佩璎珞,斜披络腋,转变为身披帛帔;裙衣贴腿,转变为裙裾张扬。这些佛装、菩萨装向着汉族衣冠服饰转化的倾向,显然是太和十年(486年)后孝文帝实行服制改革、推行汉化政策的反映。由此,表现出我国南北朝佛教艺术从“胡貌梵相”到“改梵为夏”的演变过程。

三、异军突起的秀骨清像

在云冈石窟中,汉民族意识的觉醒,我们说不清经历了多长时间。但是,深受西域佛教、像法影响的凉州僧团的领导地位,大约从太和五年(481年)开始动摇了。随后,徐州义学高僧接受了孝文帝的邀请,率徒北上,“唱谛鹿苑,作匠京缙”(《广弘明集》卷24),代京平城的佛学风气为之一变。到在太和十三年(489年),“褒衣博带”、“秀骨清像”,登上了云冈第11窟外壁的佛龕,并从此成为时尚。

孝文帝迁都洛阳后,云冈的皇家工程基本结束,但民间盛行的开窟造像之风犹烈。尽管大窟减少,但中小窟龕却自东迄西遍布崖面。晚期洞窟主要分布在第20窟以西,第4、14、15窟和第11窟

以西崖壁上部的小窟,第4~6窟间的小窟,大多属于晚期作品。这些数量众多的中小型洞窟,类型复杂,式样多变,但洞窟内部日益方整。塔窟、四壁三龕及重龕式的洞窟,是这一时期流行的窟式。造像内容题材,趋于模式化、简单化。佛像一律褒衣博带,面容消瘦,细颈削肩,神情显得飘渺虚无;菩萨身材修长,帛带交叉,表情孤傲。从效果上看,给人以清秀俊逸、超凡脱俗的感觉,显然符合了中国人心目中对神仙形象的理解。从艺术上看,造像相貌、衣着变化的同时,仿佛失却了石雕内在的活力;但民间自发、自由的行为,似乎又激发了另一种创造力。造像衣服下部的褶纹越来越重叠,龕楣、帐饰日益繁杂,窟外崖面的雕饰也越来越繁缛。上述风格与特征,与龙门石窟的北魏造像同出一辙,标志着中华民族对西来佛教像法的引进与吸收过程的初步结束。

面对如此瑰丽缤纷、空前绝后的石窟艺术宝库,我们今天的美术工作者应该采取怎样的态度?本书的作者毛志喜同志做出了很好的回答。他用线描图的形式,认真地模仿、谦虚地学习、忠实地测绘、潜心地钻研、完整地记录,不但熟练把握了云冈造像的“形”,而且成功体现出云冈佛像的“神”;不仅以线描、临摹作为自己绘画生涯的起始,甚至以此作为研究、展示、宣传云冈的毕生追求。这不能不说是一种高尚的敬业精神。惟此,方有益于我们对佛教石刻艺术的研究,有益于我们对中华传统文化的弘扬,有益于我们艺术家自身的成长。毛志喜在云冈石窟工作近30年,对造像艺术矢志不渝,孜孜以求真,苦苦以寻法,默默而无悔,岂不伟乎?故为记。

目 录

云冈石窟——中西文化交流的辉煌巨作	张焯
-------------------------	----

第一期（云冈石窟早期）

图 1	第 16 窟	北壁 主佛 北魏早期	1
图 2	第 17 窟	交脚弥勒菩萨主像 北魏早期	2
图 3	第 17 窟	南壁东侧佛龕右侧 胁侍菩萨 北魏早期	3
图 4	第 17 窟	西壁佛龕内右侧 供养天 北魏早期	4
图 5	第 17 窟	明窗东壁小龕右侧 思惟菩萨 北魏早期	5
图 6	第 18 窟	主佛 北魏早期	6
图 7	第 18 窟	南壁 因缘故事 北魏早期	7
图 8	第 18 窟	东壁 胁侍菩萨头像 北魏早期	8
图 9	第 18 窟	弟子头像 北魏早期	9
图 10	第 18 窟	东壁 提净瓶弟子像 北魏早期	10
图 11	第 19 窟	北壁 主佛 北魏早期	11
图 12	第 19 窟	南壁 上层西侧立佛 北魏早期	12
图 13	第 19-1 窟	右胁侍菩萨 北魏早期	13
图 14	第 19-2 窟	主佛 北魏早期	14
图 15	第 20 窟	主佛及胁侍佛 北魏早期	15
图 16	第 20 窟	主佛局部	16

第二期（云冈石窟中期）

图 17	第 2 窟	中心塔柱南面 北魏中期	17
图 18	第 3 窟	后室北壁 主佛及胁侍菩萨 北魏或隋唐	18
图 19	第 3 窟	后室北壁主佛西侧 胁侍菩萨头像 北魏或隋唐	19
图 20	第 3 窟	后室北壁主佛东侧 胁侍菩萨头像 北魏或隋唐	20
图 21	第 5 窟	后室北壁 坐佛 北魏中期	21
图 22	第 5 窟	后室北壁 坐佛及西立佛 北魏中期	22
图 23	第 5 窟	拱门东侧 树下禅定 北魏中期	23
图 24	第 5 窟	后室南壁拱门西侧 供养菩萨 北魏中期	24
图 25	第 6 窟	后室南壁 北魏中期	25
图 26	第 6 窟	后室南壁 北魏中期 局部 1	26
图 27	第 6 窟	后室南壁 北魏中期 局部 2	27
图 28	第 6 窟	后室南壁 北魏中期 局部 3	28

图 29	第 6 窟	后室南壁	北魏中期	局部 4	29
图 30	第 6 窟	后室南壁	北魏中期	局部 5	30
图 31	第 6 窟	后室东壁	北魏中期		31
图 32	第 6 窟	后室东壁	北魏中期	局部 1	32
图 33	第 6 窟	后室东壁	北魏中期	局部 2	33
图 34	第 6 窟	后室东壁	北魏中期	局部 3	34
图 35	第 6 窟	后室东壁	北魏中期	局部 4	35
图 36	第 6 窟	后室东壁	北魏中期	局部 5	36
图 37	第 6 窟	后室中心塔柱下层西面南侧	佛传故事	北魏中期	37
图 38	第 6 窟	后室中心塔柱下层西面北侧	佛传故事	北魏中期	38
图 39	第 6 窟	后室中心塔柱下层北面佛龕右侧	佛传故事	北魏中期	39
图 40	第 6 窟	后室中心塔柱下层南面佛龕东侧	树神	北魏中期	40
图 41	第 6 窟	后室中心塔柱下层东面	帷幕飞天	北魏中期	41
图 42	第 6 窟	后室中心塔柱上层东面北侧	供养菩萨	北魏中期	42
图 43	第 6 窟	后室中心塔柱上层西面南侧	供养菩萨	北魏中期	43
图 44	第 6 窟	后室东壁	佛传故事	北魏中期	44
图 45	第 6 窟	后室南壁	佛传故事	北魏中期	45
图 46	第 6 窟	后室南壁	佛传故事	北魏中期	46
图 47	第 6 窟	后室东壁南侧	佛龕	北魏中期	47
图 48	第 6 窟	明窗西侧	佛龕	北魏中期	48
图 49	第 6 窟	后室西壁	佛龕	北魏中期	49
图 50	第 6 窟	后室东壁上层北侧	弟子像	北魏中期	50
图 51	第 6 窟	后室西壁中层南侧佛龕右侧	供养菩萨	北魏中期	51
图 52	第 7 窟	后室	平棋藻井	北魏中期	52
图 53	第 7 窟	后室	平棋藻井	北魏中期 局部 1	53
图 54	第 7 窟	后室	平棋藻井	北魏中期 局部 2	54
图 55	第 7 窟	后室南壁拱门上部	伎乐天	北魏中期	55
图 56	第 7 窟	后室南壁拱门上部	伎乐天	北魏中期	56
图 57	第 7 窟	后室南壁拱门上部	六供养天	北魏中期	57
图 58	第 7 窟	后室南壁拱门上部	六供养天	北魏中期 局部	58
图 59	第 8 窟	后室拱门东侧	摩醯首罗天	北魏中期	59
图 60	第 8 窟	后室拱门西侧	鸠摩罗天	北魏中期	60
图 61	第 9 窟	前室北壁	北魏中期		61

图 62	第 9 窟	前室北壁	北魏中期	局部 1	62
图 63	第 9 窟	前室北壁	北魏中期	局部 2	63
图 64	第 9 窟	前室北壁	北魏中期	局部 3	64
图 65	第 9 窟	前室北壁	北魏中期	局部 4	65
图 66	第 9 窟	后室明窗东壁	文殊菩萨	北魏中期	66
图 67	第 9 窟	后室明窗西壁	普贤菩萨	北魏中期	67
图 68	第 10 窟	前室北壁	北魏中期		68
图 69	第 10 窟	前室北壁	北魏中期	局部 1	69
图 70	第 10 窟	前室北壁	北魏中期	局部 2	70
图 71	第 10 窟	前室北壁	北魏中期	局部 3	71
图 72	第 11 窟	西壁中层南侧	七立佛之二佛	北魏中期	72
图 73	第 11 窟	东壁第三层中部	佛龕	北魏中期	73
图 74	第 11 窟	西壁中层	涅槃像	北魏中期	74
图 75	第 12 窟	后室拱门顶部	交龙	北魏中期	75
图 76	第 13 窟	北壁	交脚菩萨像	北魏中期	76
图 77	第 13 窟	南壁	北魏中期		77
图 78	第 13 窟	南壁	北魏中期	局部	78
图 79	第 13 窟	南壁中部	七立佛之一	北魏中期	79
图 80	第 13 窟	明窗东壁	菩萨	北魏中期	80

第三期（云冈石窟晚期）

图 81	第 5 窟	前室上层东侧	佛像	北魏晚期	81
图 82	第 11-8 窟	北壁西侧	胁侍菩萨	北魏晚期	82
图 83	第 11-7 窟	佛像	北魏晚期		83
图 84	第 12-1 窟	佛像	北魏晚期		84
图 85	第 13-31 窟	顶部西侧	飞天	北魏晚期	85
图 86	第 30 窟	顶部	飞天	北魏晚期	86
图 87	第 34 窟	北壁上部西侧	飞天	北魏晚期	87
图 88	第 37 窟	东壁	佛传故事	北魏晚期	88
图 89	第 38 窟	顶部	平棋藻井	北魏晚期	89
图 90	云冈石窟全景图				90

绘制云冈石窟线描图的艺术感受 毛志喜

图1 第16窟 北壁 主佛 北魏早期

主佛立像为释迦牟尼，高13.5米。旋转波浪式发髻，面形长方，高鼻修直，眼广长，两耳下垂，身着褒衣博带式袈裟，手施无畏印，造像身躯高大，挺拔劲健，庄严如法。可惜下部风化残损较重。



图2 第17窟 交脚弥勒菩萨主像 北魏早期

弥勒菩萨像，高15.6米。头戴宝冠，面相方圆，长发披肩，胸佩项圈、璎珞与蛇形饰件，佩臂钏，穿长裙，交脚坐于狮子座。



图3 第17窟 南壁东侧佛龛右侧 胁侍菩萨 北魏早期

菩萨头戴三珠高冠，宝缙向上飘扬，眉目清秀，嘴角含笑，亲切慈祥。左手持珠，右手轻握长带，姿态自然，造型优美。



图4 第17窟 西壁佛龛内右侧 供养天 北魏早期

供养天头束高髻，面部丰润，弯眉细长，鼻梁挺直，笑容满面，手捧供品作胡跪式。长带飘扬，刻线流畅。雕刻造像十分精美。



图5 第17窟 明窗东壁小龛右侧 思惟菩萨 北魏早期

菩萨坐于束帛座上，其坐姿为“舒相坐”。左手掌心向外，屈中指、无名指、小指，拇指、食指轻抚面颊，头微侧，呈思惟状，神情自然，生动无比。



图6 第18窟 主佛 北魏早期

主佛为释迦立像，高15.5米。面相丰圆，肩宽体阔，
身着袒右肩式千佛袈裟，左手持衣襟于胸前，右手下垂。
造像浑厚、挺拔、雄健。



图7 第18窟 南壁 因缘故事 北魏早期

佛像身着袒右肩袈裟，左手轻拈衣袖于胸前，右手持钵，赤足立于莲台上，一儿童蹬在同伴身上给佛施“土”（谷）。此像应为“阿输迦施土”因缘故事。



图8 第18窟 东壁 胁侍菩萨头像 北魏早期

菩萨头戴宝冠，耳戴饰物，面相丰圆，双目炯炯，微微含笑，庄重慈悲。为云冈石窟大型菩萨造像之一，是早期菩萨造像的典型代表。

