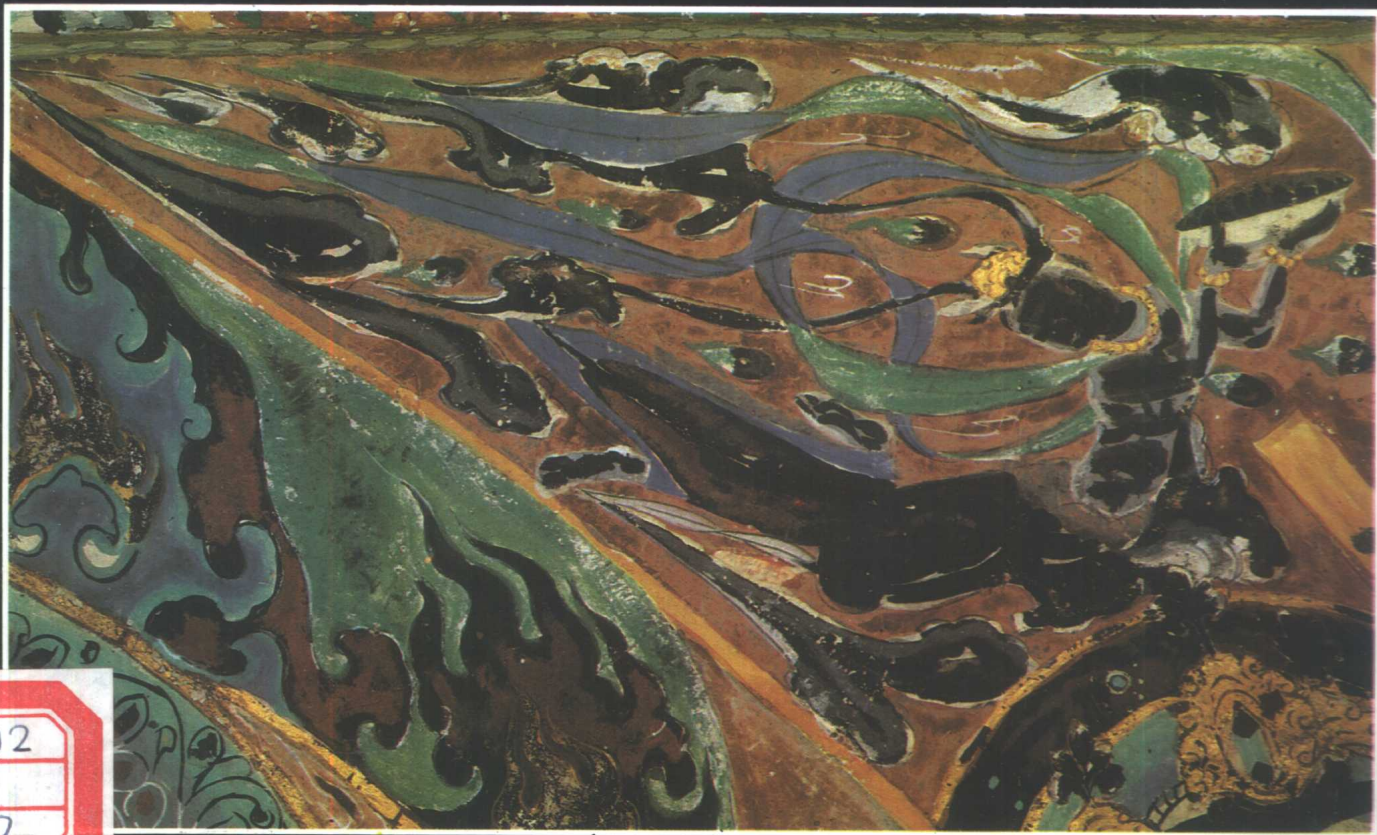


敦煌

石窟鑒賞叢書

第二輯 第五分冊 第427窟



992
6
62

THE APPRECIATION OF DUNHUANG ART
VOLUME II - BOOK 5 (cave 427)

敦煌石窟鑒賞叢書(第二輯 第五分冊)

出版者:甘肅人民美術出版社

發行者:甘肅省新華書店

印刷者:蘭州八一印刷廠

開 本:787×1092 毫米 1/20 印張:2.0

1992 年 8 月第 1 版 1995 年 5 月第 2 次印刷

ISBN7-80588-033-6/J·33

定 價:16.00 元

THE APPRECIATION OF DUNHUANG ART

(VOL. II BOOK 5)

Published by Gansu People's Fine Arts

Publishing House

Distributed by the Gansu Provincial

Branch of Xinhua Bookstore

Printed by August 1 Printing House, Lanzhou

Size: 787×1092 mm 1/20

First Edition: August, 1992

Second Printing: May, 1995, Lanzhou

ISBN7-80588-033-6/J·33

Price: ¥16.00 Yuan

盡精微 致廣大

——莫高窟第 427 窟藝術

趙聲良

莫高窟第 427 窟開鑿于隋代中葉，是隋朝最有代表性的石窟之一。本窟位於莫高窟中段上層，洞窟分為前後室，主室（後室）是一個中心塔柱窟，中央有一方形塔柱直通窟頂，窟頂前半部為人字披頂，後部為平頂。這種洞窟型制起源于印度的支提窟，本為塔廟的形式，經西域傳入中國後，又與中國傳統建築相結合，加進了人字披頂，形成中國式的塔廟窟。北魏以來，中心柱窟很流行，在雲岡石窟，鞏縣石窟等處就保存有很多中心柱窟。中心柱在洞窟裡起着支撐窟頂的作用，從宗教的意義上講，塔最早是作為佛的象徵而用來禮拜的。北魏的石窟裡在中心柱四面開龕造像，隋唐之際又有所變化。本窟中心柱正面不開龕，直接在柱前塑出巨型佛像，在另外三面各開一佛龕，每一龕內塑出一鋪佛像。洞窟前面的南北兩壁，也各塑一鋪巨型佛像，與中心柱正面的佛像組成三佛形式。

關於三佛的含意，曾有不少專家作過研究，有的人認為是三世佛，即過去世迦葉諸佛、現在世釋迦牟尼佛、未來世彌勒佛。這是北朝石窟、寺院裡較流行的造像題材。但本窟的三尊佛像體態、手勢甚至服飾都是一樣的，看不出過去、未來的區別。因此，有人認為是三身佛，即法身毗盧遮那佛，報身盧舍那佛，應身釋迦牟尼佛。三身佛是三位一體的，法身就是佛本身，代表着絕對真理；報身佛表示證得絕對真理而自受法樂的佛身，還表示為大乘菩薩說法而變現之身；應身佛表示佛為救度世間眾生，隨三界六道不同狀況而現之身。總之，這三身佛也就是佛的三種不同的表現罷了。所以把本窟的三佛稱作“三身佛”是比較合乎實際的，況且在本窟後壁（西壁）和南北壁後部各繪有一鋪說法圖，其中南壁說法圖主尊佛像可以明確判斷出是盧舍那佛，一般來說，洞窟中壁畫是配合塑像而繪的，三鋪

說法圖與三鋪塑像一致均表現佛的法、報、應三身。

這三鋪塑像均為一佛二菩薩，正面這鋪中央的佛像頭微低，彷彿在俯視着塵世的芸芸眾生。面含微笑，莊嚴中體現着慈祥的神情。佛的左手平伸作與願印，表示能滿足眾生的願望；右手豎掌，手指向上，這是施無畏印，表示能解除眾生苦難。單純而簡練的袈裟，古樸而莊重的色調，襯托出內心的深厚與睿智。佛兩側站在蓮臺上的脅侍菩薩，比佛像略低，她們面型端莊，含嬌而笑，與佛的衣飾不同，她們衣着華麗。右側的菩薩頭戴花蔓冠，上身著菱形連珠紋短上衣，肩挎紅色披帛，淺綠色的飄帶和金色的瓔珞下垂，下身著菱格花紋錦裙，一手托蓮蕾，一手自然下垂；左側菩薩的頭冠已不存，上衣為菱格獅鳳紋，華麗的飄帶和瓔珞自肩垂下，下身也著菱格花錦裙，一手拈花，一手緊靠腿部，具有少女般的矜持神態。這兩身菩薩對稱地站在佛兩側，增添了神聖和莊嚴的氣氛。南北兩壁的塑像與正面佈局一致，都是一佛、二菩薩，立姿、手勢、神態相差無幾。這三鋪形制相同的高大的佛像在這個小小的環境中出現，像一首強烈的迴旋曲，不斷地強化主題，使人們對它的認識越來越明朗，越來越深沉，從而創造了一個理想的宗教環境。

敦煌彩塑一般是用木頭作骨架敷泥而塑，

最後彩繪，比起大理石、青銅等塑造材料來，它顯得平凡而樸素，而在古代天才的藝術家手下，這些平凡的泥土卻散發出異樣的光彩。本窟的塑像比例協調，造型簡練、優美，成功地表現了佛、菩薩的精神面貌。佛教藝術傳入中國後，在人體造型方面產生了很大影響，到了隋代，藝術家已經熟練掌握了人體造型的各種技巧，但在藝術創作中並不滿足於真實與準確，而是按照和諧的原則來思考。本窟的三身佛佈局呈U形環狀，構成一個完整的視覺空間，而佛像高達4米多，佛前的地面卻僅有4米見方，這樣狹小的空間安放如此巨大的佛像很容易造成視覺上的變形，因此，藝術家特意把佛、菩薩的頭部造得很大，上身也稍微拉長，這樣從下向上仰視，通過視差而平衡，當我們站在窟內瞻仰這些佛、菩薩像時，感到比例非常協調，沒有什麼變形的地方。祇有通過平面投影圖才能看出他們的身體比例並不準確。在前室的天王和金剛像也採用了這種辦法來造成視覺的和諧。這裡我們看到藝術中的美與真實是不完全一樣的，美是在真實的基礎上加入了藝術家的理想的構思，經過藝術改造而形成的。

佛是佛教信仰者崇拜的對象，在佛經裡對佛像的塑造有種種細致的規定，有所謂“三十二相，八十種好”，具體規定佛像各個部位和基本尺度，但古代的藝術家並沒有依賴經文規定而

造成千篇一律的形象，而是各聘奇思，創造出不同風格的藝術佛像。北魏早期的佛像，較多的受到健陀羅佛教造像的影響，北魏晚期到西魏時代，北方佛教藝術大量接受了南朝藝術的影響，形成了以“秀骨清像”為特徵的佛像藝術。東魏北齊以響堂山石窟為代表的佛像，大多擺脫了浮雕式或貼壁塑的作風，雕塑呈圓柱形，動態很少。隋代雕塑較多地吸取了北齊的造像風格，在第427窟的彩塑中也可以看出塑像大體呈圓柱形，雕塑家為了使它不致過分僵直，而使身體略向前傾，而且利用手勢來打破僵局。佛右手豎掌，手指向上，左手平伸而略朝下傾斜，這一上一下造成了一種動律，而改變了平板、呆滯的缺陷。佛的面部表情刻畫尤為細膩，佛目光下視，嘴唇欲開未啟，顯出慈祥、大度的神情。頭部整體看略呈方形，而在每個面的轉折處，卻盡量使之圓潤，頭部的髮髻也省去了細部雕刻而顯得完整而柔和。因此這幾身佛像在整體龐大之下並不給人以威壓，而是集偉大與慈祥為一體，集陽剛之氣與陰柔之美於一身。

菩薩的形象最初並非女性，由於菩薩的職責在於救度、教化眾生，在中國便賦予了他一種母性的慈悲特性。本窟的菩薩嘴上都畫出了鬚鬚，意在表明菩薩非女性。然而，在形象塑造上卻體現出女性特徵。她們腰部略細，具有輕柔而略顯拘謹的動態，抵着的小嘴，似乎帶着一絲嬌

羞，含蓄地透露出細微的情感。尤其是一手托着蓮蕾，一手自然下垂而握着飄帶，更增添了幾分嫵媚。

如果說主室的佛、菩薩形象具有含蓄和內在的情感，那麼前室的天王、力士則要外露得多。門兩側塑的是金剛力士，他們是護法之士，門左側這身力士張口大呼，右拳回收，似乎正要向外砸去，他的頭部、面龐與下頷、脖子等轉折處，棱角分明，胸部、手臂隆起一塊塊強健的肌肉，表現出一個剛毅、勇猛的戰士形象。門右側這身力士正緊握雙拳，準備上陣廝殺，藝術家除了誇張地塑出他身上突出的肌肉外，着重刻畫了面部表情，緊咬的牙齒，瞪圓的眼睛，充滿張力的肌肉，表現出一種強烈的感情和正待爆發的力量。

前室南北壁各有二身天王，分別為東方持國天王，南方增長天王，西方廣目天王，北方多聞天王。他們是佛國世界裡守衛四方之神，驅除魔鬼，以保護佛國淨土的安寧，這些天王身著鎧甲、戰袍，手持法器（已失），足踏惡鬼，比起勇猛的金剛力士來，天王顯得穩重沉着，面含勝利的笑意。動作豪邁而不失將軍的雍容氣概。最有趣的是天王足下的小鬼，他們身材短小、肌肉發達，形象醜陋，有的俯伏地下，彷彿承受不了天王的巨大壓力，有的則奮力頂住上面的重量，有的吡呀咧嘴，好像在呻吟，有的盡力用手徒勞地

想推開天王的腳，各具神態、滑稽可笑。

在佛教石窟裡，佛像是主體，四週的壁畫都是為主像服務的。本窟的壁畫正是為配合彩塑而起到裝飾和補充的作用。由於主室前面三鋪塑像占據了很大的空間，洞窟自然產生擁擠之感，畫家便採用簡化的辦法，在中心柱正面、窟頂和四壁繪滿了排列整齊的千佛。這些小小的千佛按不同的顏色交替染出，排列起來形成一道道色光，具有圖案性質。從形體上講，千佛密密分佈，與彩塑的巨大身軀相對；從色彩上看，千佛以青綠色為主，具有推遠的效果，而佛的身上則以紅、金等暖色調為主，在對比中突出了佛的形象，同時滿壁的千佛在視覺上起到了擴展窟內空間的作用。

全窟的壁畫以裝飾為主，圖案在本窟便具有重要的意義。如人字披頂中脊上的橫條裝飾，若在早期洞窟中，不過是一條色帶而已，或土紅，或青、綠。而在這裡，畫家卻不厭其煩地繪成了精緻的圖案：在深綠底色上，以纏枝蓮莖和忍冬紋按波浪形延續，而構成一個個圓環形空間，其中繪出盛開的蓮花以及坐在蓮花上的化生童子。佛教認為，要進入極樂世界須從蓮花中化生出來，這些化生童子顯然象徵着往生極樂淨土的途徑。圖案中的化生童子坐在蓮花上，有的懷抱琵琶，有的吹着豎笛，一副無憂無慮、愉快歡樂的神態。這條長長的裝飾圖案隨着起伏的蓮

葉，充滿運動的韻律，白色的綫描明晰流暢，色調搭配和諧、清爽，它既調節了頂部千佛形成的單調氣氛，又完全融合在頂壁氛圍之中。

在四壁上部與窟頂相接處，還繪出了一週飛天的形象，這一長長的飛天行列，遠遠望去如一條美麗的花邊，在窟內也同樣起着裝飾的作用。飛天是佛教中的香音神，常在佛說法時從空中散花，或歌舞供養。本窟飛天數量眾多，光是四週這一圈就達 108 身，由於被限制在狹長的畫面中，飛天一身接一身從窟後嚮窟前飛來，她們大都上身赤裸，着長裙，拖着長長的飄帶，有的手托蓮花，有的雙手合十，有的懷抱箜篌，有的彈奏琵琶，或漫不經心，或凝神專注，或迎風疾馳、或悠然而來，千姿百態，美不勝舉。飛天身旁的流雲，配合飛天的飄帶，構成了輕快而充滿生機的樂章。飛天形象的描繪，充分表現了古代畫家表現各種人物動態的本領，這 108 身飛天，沒有一身的姿勢雷同，儘管由於時代久遠，大多已經變色，但一個個飛天顧盼有情，或輕柔、或疾速、或文靜、或猛烈，不同的精神狀態躍然壁上。飛天的主要色調以青綠色為主，顯得清爽明淨，又與全窟壁畫的基調相統一。

飛天下面是天宮欄牆，畫家描繪出一個個凹進或凸出的方形平臺，表現了一定的透視效果，但又不是完全按透視的原則來處理，而是根據色彩的裝飾需要來繪製，因而產生一種游移

不定的空間感。在欄牆上，則精心刻畫了華麗的花紋圖案，每一方形平臺中繪出一朵團花，團花四週呈旋轉狀態，與飛天的動勢相呼應。畫史上曾記載南朝著名畫家張僧繇在一乘寺畫凹凸花，遠看就像真的一樣有立體感，近看纔知道是畫在平面牆上的。當時引起了很大的轟動，人們就把一乘寺稱做“凹凸寺”了。從本窟的天宮欄牆來看，有凹凸效果的繪畫確是很迷人的。

總之，洞窟是一個完整的宗教世界，也是完整的藝術世界，在這個獨特的空間裡，宏偉壯觀的佛像與細膩精緻的壁畫和諧地統一起來，既有雄渾、粗獷的精神，也有理深思遠的作風，這便是第427窟以及它所代表的隋朝藝術的風格。當我們繞過中心塔柱，繼續參觀後部的壁畫與彩塑藝術時，同樣會強烈地感受到這種鮮明的藝術特色。

中心塔柱的南向面。開出圓券龕，龕內塑一佛二弟子。佛結跏趺坐於佛座上，身披紅底綠方格的田相袈裟，右肩露出華麗織錦圖案的僧祇支，神情端莊、肅穆。佛右側為弟子阿難，正合掌侍立，一副虔誠恭謹的神態。阿難是佛弟子中最年輕的一個，他圓圓的面龐露出一種單純的稚氣，紅色的圓領袈裟嵌以綠邊，顯示出青春的活力，在造型上具有單純的整體感。佛左側的弟子迦葉是最老的門徒，他的臉上佈滿皺紋，袒露的胸部，肋骨清晰可見，深棕色的袈裟使他更顯得

老成持重，他的頭部，雕塑家有意保存了一個明顯的塊面結構，形成轉折處的棱角分明的情況，用以強化這個飽經滄桑的老僧形象。

據說佛有十大弟子，一般在佛兩側祇塑出阿難、迦葉這兩身作為代表，在這個龕內，則在兩身弟子塑像後面壁上各繪出四身弟子，以補足十弟子數。這些弟子中，有的正展開經卷閱讀，有的托蓮花供養，有的執香爐供養，有的似在思索，有的若有所悟，有的正欲論辯，儘管顏色多已變黑，但神情歷歷可見。龕頂兩側各有一飛天散花供養。在佛座兩側還繪出了兩個外道的形象，右側執烏耆為婆耆仙，據說他不信佛法，主張殺生食肉，佛曾使人勸告他放棄自己的主張，但他始終堅持，最後墮入了阿鼻地獄。左側手托髑髏的是鹿頭梵志，傳說他是個奇異的人，能根據髑髏辨別死者是男是女和死因。有一天，佛找了一個僧人的髑髏讓他辨別，他怎麼也不能辨識，於是明白了佛法的偉大，從此皈依了佛門。這兩個外道的形象畫在佛的兩旁，表示佛法的廣大無邊。

不僅通過各種內容來突出佛的崇高，而且在形式上利用各種手段來烘托佛的形象。龕內的佛光便是出色的例子。頭光是一層層圓形的光環，最裡一層是銀綫描出的團花圖案，底色是由深藍到石綠色的過渡，形成一種奇麗的色光，使團花如懸在空中一般。第二層底色已經變黑，

石綠色的散花似乎也發着螢光。背光的最裡層是綠底金色火焰紋，第二層是綠底白綫描出的菱形花。第三層是紅底，白綫描出波浪形捲草紋。第四層則是充滿動感的忍冬紋，底色由深藍的石青色漸石綠色過渡，與頭光部份一樣充滿了光感。頭光與身光的每一層之間都有金色鑲嵌。佛光的最外層、頭光與身光聯在一起，形成華麗無比的火焰紋，金色與紅、綠、藍等色交相輝映，形成漸上飄動的趨勢和撲朔迷離的光效應。古代石窟壁畫裡曾繪過不少佛光，但唯有本窟的佛光最華麗，燦爛，最富有迷人的光感，體現了隋朝畫家運用色彩的高超水平和出人意表、巧奪天工的裝飾技藝。

龕外兩側壁上各繪一身菩薩，變色嚴重，已看不清楚。值得一提的是龕樑的兩側各有一龍頭，一龍爪蹬蓮形龕柱，一爪支撐着頭部。二龍相對，似乎守衛着神聖的佛龕。龍是我國傳統中最獨特的藝術形象，早在五千多年以前，我國人民就創造了龍的形象，在封建社會裡，龍又常常成為皇權的象徵，長期以來，龍已成了中華民族傳統的裝飾物。在佛教石窟裡造出龍的形象，正說明了佛教藝術的中國化。

中心柱北向面的佛龕也像南向面的一樣，有龍首龕梁和蓮花形龕柱，龕內塑一佛二弟子，佛左側的弟子形象較為特別，他的眉棱很高，眼窩較深，鼻樑也較高，具有西域少數民族形象的

特徵。龕內壁畫中也繪出了八身弟子，西側外的三身弟子神態虔誠，拈花供養，最裡的一身佛弟子半遮在佛光後面，正打着手勢，似在招呼外面的弟子，形象生動。東側的弟子或雙手合十，或捧蓮花，虔誠文靜。龕頂兩側各有三身飛天，有的演奏琵琶，有的捧蓮，有的散花，在翻捲的彩雲中自由地翱翔。龕外兩側各有一身菩薩，體態修長，衣飾華麗。從半裸的上身可以看出隋代人物造型的暈染方法，它結合了西域式暈染法和中原式的暈染法。西域式的染法是用色從輪廓綫內由深到淺暈染，從而表現出立體感，如菩薩的手臂部份，中原式的暈染法則相反，在臉部等凸起部份暈染，如菩薩和龕內弟子的面部即是。這兩種染法同時併用，使人物形象具有厚重而色彩變化細膩豐富等特點。

中心柱西向龕塑像與南北龕內一樣，祇是佛兩側壁畫沒有畫佛弟子而是繪出六身頭戴寶冠、雍容華貴的菩薩。佛的背光同樣具有精緻富麗的風格，龕頂兩側各有一飛天，尤其生動活潑。龕外也繪出二身菩薩，北側的菩薩體態婀娜，左手提淨瓶，右手托供寶，身體略向左傾，欲行又止，顯得優雅而瀟灑。南側這身菩薩左手托蓮花，右手輕握飄帶，溫婉的神態，纖細而靈巧的手指，愈顯嫵媚動人。

在中心柱南西北三面龕的龕沿上，還繪出了須達拿太子本生故事，這是個非常動人的佛

經故事，它敘述了古代印度葉波國國王有一太子名叫須達拿，他從小樂善好施，經常幫助貧苦百姓，凡有求他施捨的，都有求必應，從不拒絕。此事讓敵國知道了，就派了八個道士來到葉波國，專門要那頭名叫須檀延的白象，那白象本是葉波國的國寶，打仗時，祇要白象參戰，每戰必勝。但須達拿還是將白象施給了八道士。國王知道後大怒，便驅逐太子到深山反省。於是太子帶着妻子兒女離開了國都，成千上萬的人都來送別。太子趕着馬車上路了。途中遇婆羅門乞馬，太子便將馬施捨給人；又有人乞車，太子復將車予人。太子一家人步行。不久見到一座城，城裡的人熱情接待太子，并希望他們留在城裡，太子謝絕，繼續向深山走去，經過了很多艱難險阻，他們到了山裡，結草為庵，開始了清苦的生活。過了很多年，有一婆羅門得知須達拿太子在山中修行，就跑來要求太子把兩個子女施捨給他作奴隸，須達拿讓婆羅門把孩子帶走，婆羅門驅趕着兩個孩子，一路鞭打不停，到家時已經遍體鱗傷，無法替他幹活，於是婆羅門又將兩個小孩子賣掉，城裡有人認出了這兩個孩子是須達拿的子女，就報告了國王。國王和王后心里很難受，非常想念太子，便使人贖回皇孫，又派人到山中迎接須達拿太子回宮，一家團聚。

這個故事是以長卷連環畫的形式繪出的。由於龕沿凸出，壁畫長期受到人為的磨損，大部

份畫面已經模糊不清，祇有部份內容隱約可辨。如南向面所畫的須達拿施象及八個道士與高采烈地騎走白象，人物神態生動活潑。後面國王在宮中議事的場面刻畫得也很細緻。國王正襟危坐，一班大臣侍立於陛下，為首一個大臣面嚮國王，似乎正在稟報事情。在曲折的宮牆後面，還畫出幾個竊竊私語的宮女，形象生動，描繪細膩。對比龕內的畫像就可看出，畫家描繪佛像及菩薩、弟子像，採用重彩暈染的畫法，而故事畫中的人物則完全不同，幾乎不作暈染，主要靠綫描造型，人物體態修長，眉目清秀，頗具魏晉風度，明顯地帶有南朝繪畫遺風。說明隋代的藝術包含了不同風格、不同的個性，體現出恢弘的氣象。

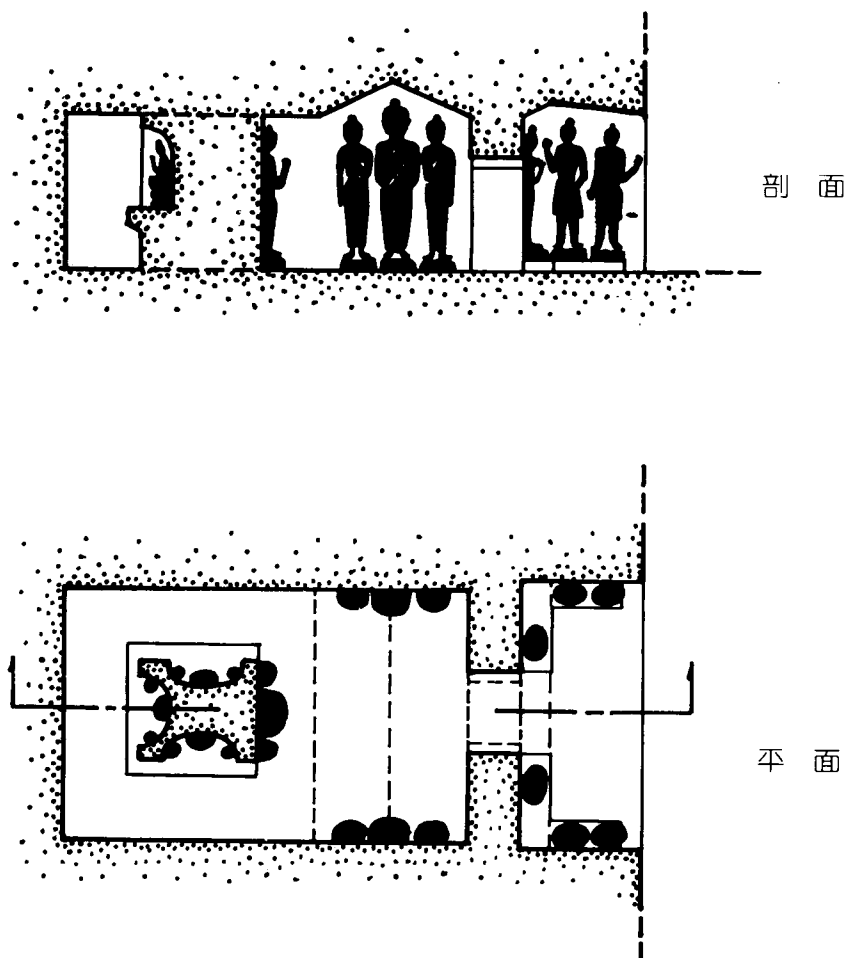
綜觀本窟的壁畫，具有很強的裝飾性，體現出“細密精緻而臻麗”的風格。構思精美、描繪細膩、色彩豪華的壁畫與雄渾、莊美的彩塑完美結合，盡精微、致廣大，這就是第427窟藝術魅力之所在。

本窟在宋代經過了較大規模地維修，并重建了窟檐，在窟檐當心間的承椽枋下還保存着當時的題記：“維大宋乾德八年歲次庚午正月癸卯朔二十六日戊辰敕推誠奉國保塞功臣歸義軍節度使特進檢校太師兼中書令西平王曹元忠之世創建此窟檐紀”。由此，我們知道這座窟檐建於公元970年，北宋的乾德年號祇有六年，970年已經是開寶三年了。看來當時由中原到敦煌，

交通不便，信息不通，中原已經換了年號，敦煌還不知道。曹元忠是歷任歸義軍節度使時間最長的人，從 945 年至 974 年經過後晉、後漢、後周、北宋四朝，在此期間曹元忠在莫高窟重修了很多洞窟，并新建了一批洞窟。本窟窟檐是保存最完好的宋代木構建築之一，也是莫高窟現存宋代窟檐中最大的一座，窟檐斜拱為六鋪作，嚮外挑出三層華檐。斜拱尺度大，前伸較遠。屋檐平直，屋角也不像內地宮殿建築那樣往上翹，自有一種古樸大方之美。窟檐為三開間，中央門上開一小明窗，門兩側各有一窗。立柱與橫枋間的空隙處繪有佛像和伎樂形象。

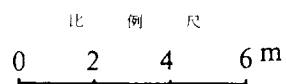
除了重修窟檐外，曹氏家族還在主室、甬道和前室重繪了一些壁畫。主室的四壁下部繪出供養人 103 身，從殘存的部份題記看，這些供養人大多是當時敦煌的官員和他們的眷屬以及較有地位的高僧。官員們都戴展腳幞頭，著襴袍，形象大體一樣，比起隋朝的壁畫，宋代的人物畫

顯得缺乏神氣，筆力纖弱。甬道南側繪出曹元忠的形象，他頭戴展腳幞頭，著大紅袍，革帶、烏靴，形象高大，氣宇軒昂、身後隨從持箭囊侍立。甬道北側是曹元忠夫人供養像，頭戴鳳冠，飾步搖，面貼花鈿，身體大部份已較模糊。前室壁畫完全是宋代重繪，連隋塑的金剛與天王身上也重繪了顏色。甬道門上部繪《涅槃變》一鋪，南北壁和西壁大部繪菩薩、天王等形象。宋代壁畫用色單調，多用土紅、石綠色，格調清澹。因此，本窟前室與主室的氣氛不太一致，主室深厚、莊重而又富麗；前室則淺澹、清冷而單調。如果說隋代藝術代表了敦煌石窟發展的上昇階段那種宏大而精微的氣度，那麼宋代藝術則標志着那種構思單一、僵化的衰落趨勢。但宋代壁畫和建築同樣是非常珍貴的歷史資料，如人物服飾的資料，曹氏家族統治敦煌的史料等等，特別是本窟的木構窟檐建築是研究我國古代建築史的重要實物資料。



第 427 窟平剖示意图

The cave 427 sketch map of plane & section



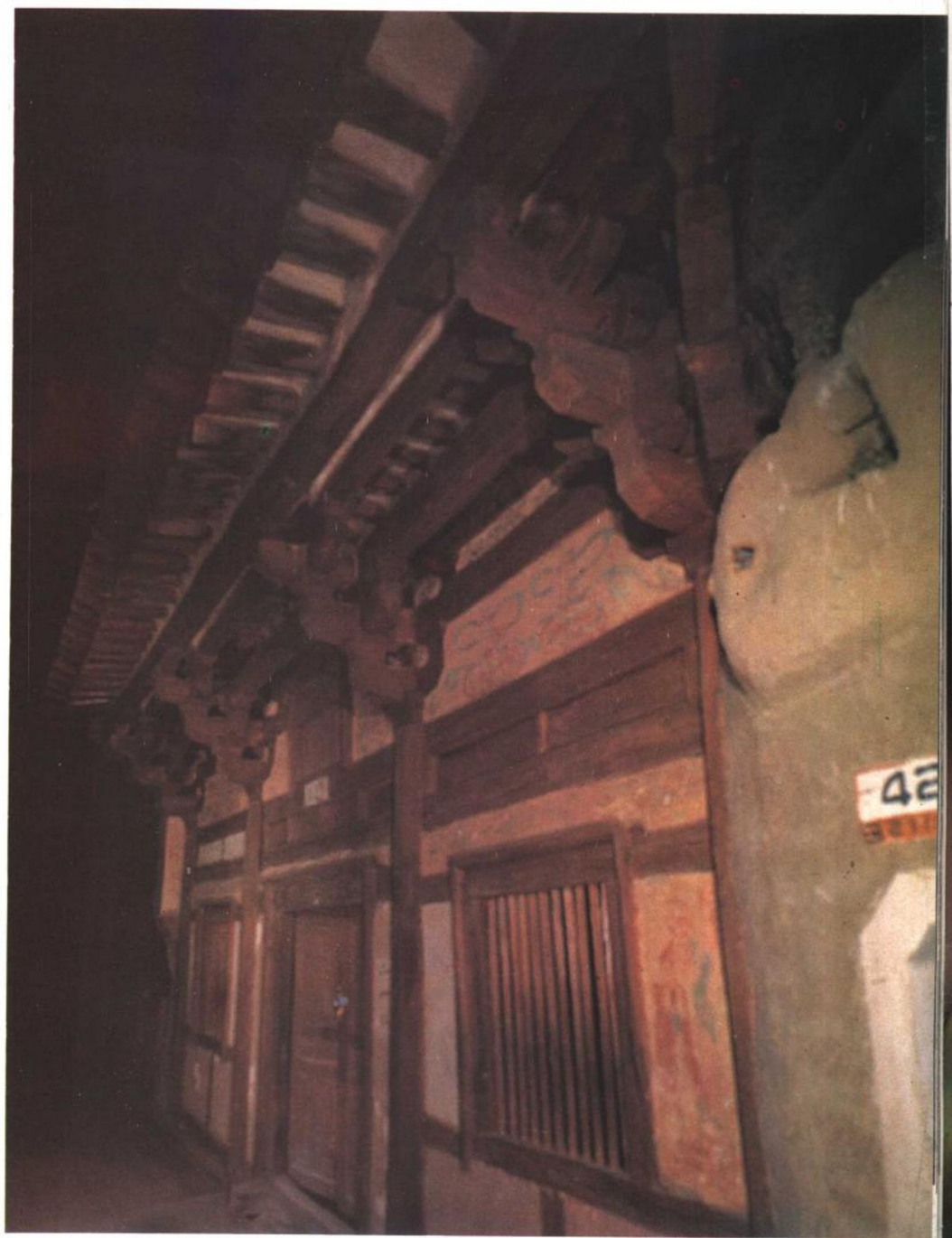


版

PLATES

1. 洞窟外景
Exterior of the grotto

第 427 窟經
宋代重修の木構窟
檐建築仍保存下
來，具有重要的歷
史價值。





2 • 前室內景

Interior of the front section of the grotto

前室隋塑

四天王、二力士，
宋代重妝顏色，
上部木構窟檐為
宋代所建。

主室為中心柱窟型，前部有人字披頂。中心柱正面和兩壁人字披下各塑一鋪佛像，共同組成佛的法、報、應三身。

3. 主室內景

Interior of the main section





4. 前室南側天王

Maharaajakayikas in the southern portion of the front section

天王

頭戴寶冠，
身披鎧甲，
足踏惡鬼，
威風凜凜。

5. 前室北側力士

Vajradhras in the northern portion of the
front section

金剛

力士上身
裸、怒目圓
瞪，張口欲
吼，藝術家
突出地表現
了他隆起的
肌肉，極富
有個性。

