



天下之石窟在于中华，中华之石窟在于陇，陇之石窟在于敦煌。而想要了解敦煌石窟，则首先要了解敦煌早期的北朝石窟。

为什么佛教会进入中国？石窟中有哪些内容是来自西方的印度佛教艺术？又有哪些内容是源自我国的中原传统艺术？它们分别代表了怎样的文化和历史背景，为什么会在这幽暗的洞窟中相会、碰撞？

这些问题，都只能到敦煌的北朝洞窟中寻找答案。

敦煌石窟艺术自前秦建元二年（366年）乐僔开凿第一个洞窟，历经十多个朝代，绵延一千六百多年，才造就了灿烂辉煌、驰名中外的敦煌艺术。而要了解在这漫长的岁月中，先人们一代一代是如何传承、如何发展的，也首先需要了解其源头——北朝时期的敦煌艺术。

从洞窟建筑形制来看，敦煌北朝时期的洞窟形制多种多样。既有来自西域的令人联想到帐篷的穹隆形龕顶，也有似乎受到中原汉墓影响的长方形盝顶；既有供僧人坐禅修行的禅窟，也有供佛教徒右旋绕塔巡礼观像的塔庙窟（中心塔柱窟），还有供善男信女顶礼膜拜的佛殿窟（殿堂窟）。其中禅窟和塔庙窟

源于印度的“精舍”“僧院”和“支提窟”，而佛殿窟的覆斗形窟顶则源于中国古代的“斗帐”。

从彩塑内容来看，这一时期的佛教造像也是多姿多态。既有释迦牟尼说法像，也有释迦牟尼的禅定像、苦修像、思维像；既有释迦、多宝并坐像，也有交脚弥勒菩萨像；既有胁侍菩萨像以及佛弟子像，也有天王像和金刚力士像。这些造像，既有圆塑，也有高浮塑，还有模制的影塑。影塑中既有合十或捧花胡跪的供养菩萨，也有在天空中挥洒香花的飞天。另外，龕梁两侧出现了中原传统形式的龙首、凤首装饰，北周第 297 窟龕楣上还出现头出双角，臂生羽，鸟爪的乘龙羽人像。北周时期出现的阿难、迦叶弟子像，阿难均为汉族形象，面相丰圆，少年英俊；迦叶多为胡人相貌，高鼻深目，大眼宽腮，肌肉松弛，老态龙钟。

从壁画内容来看，这一时期的绘画题材更是丰富多彩。既有佛、菩萨像，也有佛、菩萨的侍从伎乐、飞天和佛教的护法神金刚力士，还有大量的千佛画像。既有宣扬释迦牟尼“前生善行”的本生故事画，也有宣扬佛教因果报应的因缘故事画，还有介绍释迦牟尼生平事迹的佛传故事画。既有来自印度神话中的阿修罗、那罗延天、摩醯首罗天、毗那耶迦天、鸠摩罗天以及日天、月天等诸天神王，也有来自中原传统神话中的伏羲、女娲、雷公、辟电、风伯、雨师、东王公、西王母以及飞廉、开明、乌获等神灵。另外，还有大量具有民族特色的藻井、平棋、

龕楣、边饰等装饰图案以及大量的僧侣、王公贵族和侍从奴婢、少数民族人物等供养人画像。

为了帮助读者能够比较全面地了解敦煌北朝时期的佛教艺术，本书将以由浅入深、循序渐进的方式多角度地介绍有关内容：

一、从佛教发展史的角度，依次介绍北凉、北魏、西魏、北周时期的经典壁画故事（第1—4章）。

二、从信仰的角度，介绍敦煌北朝佛教艺术的内涵，分析宗教与政治、经济之间的关系（第5章）。

三、从中西文化交流的角度，介绍北朝洞窟中的龙图像，分析外来的佛教艺术与汉文化之间的关系（第6章）。

四、从继承与创新的角度，介绍敦煌龙凤驾车图像的源流，指出模仿性是敦煌艺术发展的一种动力（第7章）。

五、从考古学和美术创作的角度，介绍与千佛画有关的概念、佛经依据、佛教信仰、修行方式以及壁画制作过程（第8章）。

六、从心理学的角度，介绍洞窟外貌与环境、洞窟形制、窟内造像、窟内壁画以及明窗和视觉心理之间的关系（第9章）。

七、从美学的角度，介绍敦煌艺术中的于对称中求不对称的美学特征、供养人画像的美学意义和装饰图案的美学特征（第10—12章）。

八、从法律文化的角度，介绍北凉第275窟本生故事画的历史背景以及艺术特色、美学特征（第13—14章）。

九、从人生哲学的角度，以诗歌形式介绍敦煌壁画给人的感悟、启迪（第 15 章）。

敦煌艺术之所以辉煌灿烂，之所以为全世界所关注，正在于其文化源流的多元化。所以，只有当我们离开喧嚣纷杂的城市，沉下心来，静静地从不同角度去观察它，去欣赏它，去体味它，才可能真正发现它的美。让这些美为我们自己心灵深处的精神土壤提供养分，并伴随时间的指针精细地磨砺自己的美感，为自己的未来创造更多更美好的世界。



第一章 北凉时期：东西方文化在这里碰撞

佛教进入中国初期，人们把“佛”看作是神，龙图像作为瑞像出现在北凉第 272 窟，反映了当时人们渴望新神能带来安宁稳定的生活。北凉第 275 窟中所塑的弥勒菩萨便是给人们带来希望的新神，不管是释迦佛还是弥勒佛，都是以帮助世间百姓脱离苦难为己任，代表了当时广大民众的利益。第 275 窟所绘有国王请劳度叉说法的壁画故事，反映了佛教及佛教艺术必须适应中国本土的需要。从北凉第 268 窟来看，当时佛教徒所选择的成佛之道主要是坐禅苦修，佛教的禅修源于古印度婆罗门的苦行，与中国道教以及儒家的修身方法类似。

一、印度风格的佛、菩萨像与中国特色的龙图像

当我们走进莫高窟最早开凿的三个洞窟之一——北凉第 272 窟窟内时，立刻会感受到这平面呈方形的仅有几平方米的空间，就好像一个起居室，特别是头上那穹隆形的令人联想到帐篷的窟顶，似乎还带有西域游牧地区传来的遗意。显然，在洞窟建筑形制上，敦煌最早主要是继承了从西边传来的艺术形式。



图 1 北凉第 272 窟西壁佛像



再看正面西壁圆拱形龕内所塑的佛像，肩宽体壮，姿态雄健，身着袒露右肩的土红袈裟，胸露僧祇支；其衣纹以平列的凸起贴泥条为主，明显是从印度笈多时期的茱兔罗派造像发展而来（图1）。

龕内佛像南北两侧分别绘一形象较为突出的供养菩萨，面相椭圆，体态丰满，手臂细长柔软，十指纤细修长，特别用厚重的晕染突出乳房和腹部及肚脐，明显反映出印度壁画人物造型强调乳房和腹部的特征（图2、图3）。

西壁龕外南北两侧还对称描绘了两队动态极为优美的供养菩萨。分别为上下四组，每组五身，各自动态不一，婀娜多姿。每组相邻的两身动势连贯，互为因果，均向中间的佛陀塑像运动。两队供养菩萨的动势方向相反，形成强大的向心力，使八组共四十身不同的菩萨统一在佛陀的周围，表现供养菩萨的虔



图2 北凉第272窟西壁龕内南侧 菩萨



图3 北凉第272窟西壁龕内北侧 菩萨



诚心理及其与佛的关系。这些菩萨的舞姿多有扭腰、侧目、弄指、跷脚等动作，显然是受了印度舞蹈风格的影响。

窟顶四披所绘天宫，也皆为穹隆顶的西域式建筑，门两侧有希腊式柱头，栏台用透视画法，立体感很强，这是中国古代绘画中第一次采用透视法描绘建筑。

如此等等，在莫高窟北凉第 272 窟，从内容到形式处处可感觉到西方文化的影响。然而，在西壁佛龕两侧，却分别绘有一个从内容到形式都纯粹是中国传统特色的龙首图像。两个龙首均为正面，黑头（变色），绿眼，白牙，舌是在黑底上用白线勾勒；龙身实际上是整个龕梁，构图非常简单。将其与沂南古画像石墓中室八角擎天柱两旁斗拱上的龙首对比，可以看到两者形象有相似之处。不同之处是前者为绘画，后者为雕刻；前者头上之角已漫漶不清，后者头上的独角、双角则很明显；前者系正面构图，牙、舌特别突出，后者衔物，牙、舌未显露。但从两者的头、眼、身（龕梁、斗拱）等基本特征都非常相似来看，敦煌北凉第 272 窟龙图像显然受汉代中原风格影响无疑（图 4、图 5）。

莫高窟早期洞窟中的龙图像，均受汉文化传统艺术表现形式的影响。现在我们想进一步知道，汉文化的东西为什么会进入佛教石窟，中国人眼里至尊至上的龙在佛教艺术中究竟扮演的是什么角色？

《山海经》中古人之注为我们了解龙图像之所以会进入佛教石窟提供了线索。如郭璞云：“《归藏郑母经》曰：‘夏后启筮：御飞龙登于天，吉。’明启亦仙也。”郝懿行云：《太平御览》82 卷引《史记》曰：“昔夏后启筮：乘龙



图 4 北凉 272 窟西壁
龙首龕梁（南侧）



图 5 北凉 272 窟西壁
龙首龕梁（北侧）



以登于天，占于皋陶，皋陶曰：‘吉而必同，与神交通；以身为帝，以王四乡。’”一个“吉”字，道破天机。佛教石窟中塑绘仙人乘龙，“与神交通”——吉！佛（佛教）的到来，“以王四乡”——吉！

具体地说，佛教石窟中的龙图像与神有关，它是伴随着神而出现的祥瑞。据《后汉书·襄楷传》云：“龙形状不一，小大无常，故《周易》况之大人，帝王以为符瑞。”王充《论衡》也载道：“龙，潜藏之物也，阳见于外，皇帝圣明，招拔岩穴也。瑞出必由嘉士，佑至必依吉人也。”《论衡》又谈及龙与神的关系：“世谓龙升天者，必谓神龙。不神，不升天；升天，神之效也。”

佛教进入中国初期，人们把“佛”看作是神，如《高僧传》卷9《佛图澄传》中谈到王度对石虎奏曰：“佛出西域，外国之神，功不施民，非天子诸华所应祀奉。”而石虎则曰：“朕生自边壤，……佛是戎神，正所应奉。”

在封建社会，人们有时又把“圣人”“天子”作为神的化身，因此我们还可以把佛理解为人们渴望的“圣明天子”；人们渴望由“圣明天子”带来的安宁稳定、风调雨顺、五谷丰登的生活。

由此可见，龙图像之所以出现在早期佛教石窟，反映了当时人们对安宁生活的追求，对“圣明天子”的渴望；人们需要“神”，欢迎或许能带来希望的新神——佛的来临。龙图像就是在这样的历史条件下，作为一种祥瑞伴随着佛（神）进入了佛教石窟。

二、弥勒菩萨：给人们带来希望的新神

北凉第275窟中所塑的弥勒菩萨便是给人们带来希望的新神。

第275窟是莫高窟最早开凿的三个洞窟之一，其窟形比较独特，是一个长方形盝顶形窟；窟顶南北两侧的人字披形上浮塑脊枋和椽子。该窟形似乎受到中国汉墓的影响。墓室是安葬死人的地方，同时也意味着一个人可能将从这里获得新生。许多墓室中所绘的升天图便表现了人们企望死者再生的想法。

不过，第275窟试图表现的并不是期望死人升天，而是表现作为救世主的弥



图6 北凉第275窟西壁 交脚菩萨

勒菩萨正从天而降来帮助活人。

紧贴正面西壁所塑的交脚弥勒像，高3.4米，在高不足4米、宽约3.5米、纵深约6米的空间中显得庞大威严，给人以很强的安全感和依赖感。此像头部方中带圆，鼻梁高隆，眼球外突，体态健硕，具有西域少数民族特点；而衣纹以平行的凸起贴泥条为主，则显示了犍陀罗造像风格的影响（图6）。显然，



一千六百年前出现在敦煌人面前的，是一个崭新面貌的充满力量的新神像。

但是，古代敦煌的艺术家并不满足于照搬西来的模式。洞窟南北两壁上部各开凿有三个小龕，靠里面的是两个阙形龕，龕内塑弥勒菩萨；靠外面的是一个双树圆券龕，龕内塑思维菩萨。将弥勒菩萨所居住的天宫塑造成阙的形式，是受中国传统建筑形式的影响。阙的历史在中国至少可以上溯到周代，汉代中国各地建筑已广泛使用阙，如宫阙、城阙、墓阙、庙阙等，在考古发掘出的汉代画像砖和随葬明器中，也见到大量的阙的形象，如四川羊子山东汉墓出土的阙形画像砖，与敦煌第 275 窟的阙形龕几乎一模一样（图 7、图 8）。后人有诗云：“不知天上宫阙，今夕是何年？”反映出在中国诗人的心目中，天宫与阙是连在一起的。

小龕内的弥勒菩萨虽然不是洞窟的主尊，但仍刻塑得细腻生动，如该窟南



图 7 莫高窟第 275 窟阙形龕



图 8 四川羊子山东汉墓出土阙形画像砖

壁上部东侧阙形龕内的交脚弥勒菩萨，头戴三珠宝冠，肩披长巾，腰束短裙，双手交置于胸前，似正为惑者“决疑”解难。嫣然含笑的神情，优美自然的姿态，令人神往，使观者对富足美满文明的未来弥勒世界油然而生出向往之情。

据鸠摩罗什译《佛说弥勒下生经》记载，在弥勒世界里，风调雨顺，社会秩序稳定，人民丰衣足食：“种种树木，花果茂盛”，“雨泽随时，谷稼滋茂，不生草秽，一种七获”，“树上生衣”，有龙王“行于夜半，降微细雨，用淹尘土”，



“时世安乐，无有怨贼劫窃之患；城邑聚落，无闭门者；亦无哀恼水火刀兵，及诸饥馑毒害之难。人常慈心，恭敬和顺。”

在欣赏佛教艺术时，要注意弥勒菩萨和弥勒佛的区别。莫高窟北凉第 275 窟的塑像为弥勒菩萨，而初唐第 96 窟、盛唐第 130 窟的塑像则为弥勒佛。

从概念上讲，弥勒菩萨与弥勒佛之间最大的不同在于层次、等级的差异。确切地说，菩萨的概念在这里具有“候补”性质，弥勒菩萨相当于候补中央委员，或候补政治局常委、候补总书记、候补国家主席；弥勒佛则已经成为正式的国家最高领导者，弥勒佛的意思就相当于弥勒总书记或弥勒主席。和现实不同的地方在于，候补很有可能候空，变数很大，而按照佛教的说法，弥勒菩萨将成为弥勒佛则是铁定的、不受任何因素影响的必然结果。

弥勒是释迦牟尼临终前任命的接班人。因为佛也会死，没有任何人能长生不老（佛教领导者及其信众从来不喊万岁万万岁）；佛位也有继承更替性，但佛位的传承也是任命制。不过，佛位不能由一个人或一家人垄断，佛位必须传给既有修行经历，又有一定政绩并将继续为人民造福的具有综合管理能力的德才兼备者。尽管这种任命制受原始部落首领传承方式的影响（如我国古代的尧任命舜，舜任命禹），但在必须由家族传承帝位的封建皇权时代，宣传这种任命制显然有要求改革的意味，反映了当时部分新兴贵族阶层对皇族垄断统治的不满。

弥勒思想给人以希望，给人以鼓舞，给人以力量，因为未来能给人以丰富的想象空间。因此，在研究弥勒菩萨像和弥勒佛像时，必须了解二者在层次、等级上的差异；另外所在的国土也不同，弥勒菩萨居于兜率天宫，弥勒佛则下生在阎浮提，前者在天上，后者在人间。莫高窟早期洞窟中的弥勒菩萨，一般便是以交脚坐的形式塑于洞窟内南北壁上象征天宫的阙形龕中，预示未来佛（也是救世主）即将降临，如北凉第 275 窟的塑像即是。



三、神和佛，都是以帮助百姓脱离苦难为己任

从北凉第 275 窟正面西壁和南、北壁上方塑造的弥勒菩萨身上，我们看到了一千六百年前人们所期望的新神形象，同时也看到了当时老百姓那一双双充满企盼的目光。

其实，不管是神还是佛，都曾以帮助世间百姓脱离苦难为己任，都曾一定程度上代表了当时广大民众的利益。

佛教的创建者释迦牟尼最初之所以出家修道，按照佛教的说法，也是因为哀悯众生，感悟人间之苦而后毅然出家修行的。

北凉第 275 窟南壁所绘佛传故事“出游四门”，便是讲释迦牟尼在净饭王家为太子时，因久居宫中闷闷不乐，便骑马出游，在东、南、西、北四门分别遇见老人、病人、死人、僧人，悟人间诸苦，立志出家，最后终于成佛。



图 9 北凉第 275 窟 出游四门（局部）



在构图上，南壁中段从西往东绘有四座城楼，即表现悉达多太子出游四门的情景。第一个画面中，一位白发苍苍的老人双眉紧皱，胡须颤动，抬眼望着马上的太子，似在诉说人老之后的各种痛苦；太子眉头微蹙，眼望老人似在倾听，如在思索。另外城楼内立一妇人，怀抱一婴儿，面向城外老人方向，似乎是暗示从新生婴儿到年迈老人这一人生历程（图9）。表现悉达多太子出游南、西、北三门的情景由于壁画损坏，人物形象不太清楚。

据《过去现在因果经》卷2记载，悉达多太子“出城东门”时，遇见一位“老人，头白背伛，拄杖羸步。太子即便问从者言：‘此为何人？’从者答曰：‘此老人也。’太子又问：‘何谓为老？’答曰：‘此人昔日曾经婴儿童子少年，迁谢不住，遂至根熟，形变色衰，饮食不消，气力虚微，坐起苦极，余命无几；故谓为老。’太子又问：‘唯此人老，一切皆然？’从者答言：‘一切皆悉应当如此。’”太子为此而感叹人生之老苦。太子“出城南门”时，遇见一位“病人，身瘦腹大，喘息呻吟，骨消肉竭，颜貌萎黄，举身战掉，不能自持，两人扶腋，在于路侧”，太子又为此感叹人生之病苦。太子“出城西门”时，遇见一死人，由四人扶棺，用车拉着，并用香花布洒在尸体之上。棺木之后，举家大小，号哭送行。于是感叹死者“刀风解形，神识去矣，四体诸根，无所复知。此人在世，贪着五欲，爱惜钱财，辛苦经营，唯知积聚，不识无常。今者一旦舍之而死，又为父母亲戚眷属之所爱念。命终之后，犹如草木”。最后，太子“出城北门”时，遇见一位比丘“法服持钵，手执锡杖，视地而行，在太子前。太子见已，即便问言：‘汝是何人？’比丘答言：‘我是比丘。’太子又问：‘何谓比丘？’答言：‘能破结贼，不受后身，故曰比丘。世间皆悉无常危脆，我所修学，无漏圣道，不着色声香味触法，永得无为，到解脱岸。’”于是太子感悟到只有出家修行才能摆脱人间诸苦。

弥勒之所以出家修行，据《佛说弥勒大成佛经》记载，也是因为“谛观世间五欲过患，众生受苦沉没，长流在大生死，甚可怜愍。自以如是正念，观察



苦空无常，不乐在家”，然后“剃发出家学道”。

过去佛之一的毗婆尸佛，据《长阿含经》记载，也是因为出门“见老、病人，知世苦恼；又见死人，恋世情灭；及见沙门，廓然大悟”，于是“即剃除须发，服三法衣，出家修道”。

出游四门是最经典的佛传故事，佛教信众都已熟知。故事的内容让每一个人都能联想到自己的人生遭遇，环视自己周围的亲朋好友，感叹所遇、所见、所闻的一切，遥想自己和他人的未来，同时感念佛陀的慈悲。

为此，常常看到一些游客，站在第275窟南壁前面，一边看着壁画上正倾听老人述苦、眉头微蹙、陷入沉思的太子，一边听着导游娓娓深情的讲解，一边眉头微皱，眼睛微闭，也陷入长长的沉思……

可以想象，当时悉达多太子出家修行的心情正如《诗经·黍离》所云：“知我者谓我心忧，不知我者谓我何求。悠悠苍天，此何人哉？”

四、佛陀出家的历史背景：复杂的社会矛盾

北凉第275窟南壁描绘的是佛教宣传的释迦出家的缘由，而该窟北壁所描绘的内容则与释迦出家的历史背景有关（图10）。

让我们先了解一下北壁描绘的故事内容：

北壁中层最西端绘的是毗楞竭梨王本生，故事讲的是有一大王名叫毗楞竭梨，他为求妙法，让一个名叫劳度叉的婆罗门在自己身上钉了一千根铁钉。

此画东侧绘的虔阇尼婆梨王本生，也是讲一个名叫虔阇尼婆梨的国王为求妙法而让劳度叉在自己身上剜肉燃千灯。



图10 北凉第275窟北壁本生故事画



紧接虔阇尼婆梨王本生东侧的是尸毗王本生，描述了一个叫尸毗的国王为了拯救鸽子以自己全身之肉交换给老鹰的故事。

东侧接画月光王本生，故事说有一个叫月光的国王乐善好施，被另一小国国王名叫毗摩斯那者心生忌妒，设法招募劳度叉去乞月光王之头。而月光王不顾家人和大臣、百姓的反对，慷慨将自己之头让劳度叉砍去。

北壁东端所绘快目王本生，也是讲一个叫快目的国王乐善好施，其管辖下的一个小国的波罗陀跋弥王，自大傲慢，不遵从快目王的统管，于是快目王欲发兵讨伐。波罗陀跋弥王为了逃避打击，便派遣一盲婆罗门去乞求快目王的双眼。而快目王不顾众人的反对，叫人将自己的双眼剜出施舍给了盲婆罗门。

这组故事画选择了几个悲剧性的主题，如施头、挖眼、割肉等。而画家在描绘这些故事时又特别强调突出惨烈的场面，如刽子手持刀割人肉、行刑者挖眼等，以悲惨壮烈的画面来反衬故事主人翁的崇高——超人的痛苦，超人的忍受力，抛舍一切的狂热，执着赤诚的信仰。这种种交织着呻吟、叹息，同时又激昂、庄严、遥远而又沉重的历史回声，让我们知觉到人类的坚忍、毅力、勇气和大无畏的牺牲精神。

然而，这几幅故事画的内容中，却有许多值得注意和令人思考的情况：

为什么国王们在劳度叉这个婆罗门面前毕恭毕敬，为什么国王们面对劳度叉和盲婆罗门的各种乞讨都有求必应，为什么国王们不顾一切地渴求所谓“正法”“经法”“妙法”“大法”，并且要乞求一个凶残的婆罗门说法？

难道劳度叉“四方追学，劳苦积年”的“大法”是佛法？修行多年的佛法宣传者竟是一个贪婪凶残的恶棍？

透过现象看本质，原来这组画面反映的故事内容与释迦牟尼出家修行前的历史背景有关。

实际上，释迦牟尼，即悉达多太子出家修行有其复杂的社会背景。原来在三千年前的印度社会，随着生产力和生产关系的变化，出现了严重的职业分化和种族尊卑观念，形成了统治者与被统治者的关系。当时的第一种姓是从事文



化教育和祭祀的婆罗门阶层；第二种姓为从事行政管理和打仗的刹帝利阶层；第三种姓为主要从事商业贸易的吠舍平民阶层；第四种姓为主要从事服务业的首陀罗贱民阶层。

实际上，面对劳度叉、盲婆罗门的乞讨有求必应，并不一定是国王内心乐善好施，而是印度当时的法律规定如此，印度《摩奴法论》规定国王“必须把所有的珍宝依资格布施给精通吠陀的众婆罗门”，“他应该把种种供享受的物品和钱施舍给婆罗门”，因为婆罗门的职责是“教授吠陀、学习吠陀、祭祀、为他人祭祀、布施和接受布施”，而国王，即刹帝利的最好本业是“保护百姓”，是“听从并执行婆罗门所制定的法”，婆罗门接受布施和刹帝利进行布施，这是当时各自应遵行的职责和法。

另外，从《摩奴法论》的内容来看，法的含义是“事物的秩序”，而国王的职责主要是“保护百姓”，也就是维护社会秩序。所谓百姓的利益，实际上主要是婆罗门种姓的利益，因此作为较次等级的刹帝利的国王必须听从最高等级婆罗门的指示来维护社会秩序。这就是国王必须“求法”，而又必须由婆罗门“说法”的缘由。

莫高窟第 275 窟北壁的佛教本生故事画，反映了印度早期佛教时期的各种社会矛盾，其中特别是婆罗门种姓与刹帝利种姓之间的矛盾。

原来，悉达多太子虽然贵为王族，但却是以保护婆罗门利益为第一己任的武士阶层。所以，出家修行的缘由其实与阶级利益有很大的关系。悉达多太子通过出家修行，便有可能由刹帝利阶层转化成为婆罗门阶层，就好像资产阶级渴望成为贵族阶级一样。

五、禅修：源于古印度婆罗门的苦行

不管是缘于印度早期社会的各种社会矛盾，还是反映我国南北朝时期人们追求安宁生活，渴望“圣明天子”的美好愿望，人们除了寄希望于新的神灵外，还需要个人的努力。佛教的基本教义“苦、集、灭、道”四谛，其“苦”与“集”



是对人生的认识，“灭”乃人生之目标，而作为人生之行为的“道”则是具体的，必须付诸实践的。

条条道路通罗马，成佛的“道”有很多种，从莫高窟最早的洞窟——北凉第268窟（含267、269、270、271窟）来看，当时佛教徒选择的“道”主要是坐禅苦修。

第268窟是由窄长的通道式柱窟和左右两侧壁各两个禅窟组成，开凿极不规范，大小深浅参差不齐，显示出明显的探索特征（图11）。窟顶为浮塑斗四平棋，西壁开一尖楣圆券形龕，内塑交脚佛像（图12）。

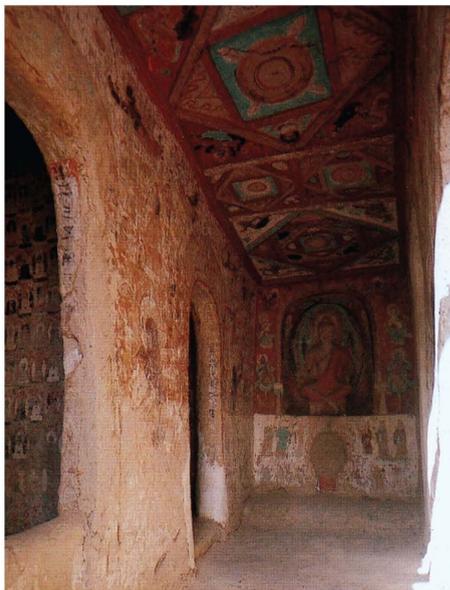


图11 北凉第268窟内景

禅窟起源于印度的毗诃罗窟，“毗诃罗”为梵文的音译，意译则为“精舍”“僧房”等，主要是供僧侣坐禅修行时用。印度和我国新疆地区还保存有大量这种类型的洞窟，因此可证敦煌佛教艺术受西方影响无疑。

第268窟的功能和第272、275窟很不一样，其中第268窟为禅窟，第272窟为供朝拜的佛殿，第275窟为用作教育和宣传的讲堂。

从文献上看，莫高窟最早开凿洞窟的目的也是为了坐禅修行。据莫高窟第



图12 北凉第268窟西龕 佛像