

毗沙門天王崇拜源流 及其造像藝術

朱 剛

中國佛教藝術，在長期的實踐中，形成了宗教形象與藝術美的類型的高度一致性，如果說佛陀是以渾厚與慈祥，以那種包容一切的寧謐的微笑來征服人心，使之自覺其渺小無常而回向皈依的話，唐代的菩薩造形則以超塵脫俗，以女性的美麗風姿來召喚向善愛美的靈魂，投向明淨的理想世界，至於本文要論述的天王力士，卻是以撼天拔地的陽剛之氣，以那種穿透一切的神聖的震懾力，來體現毀滅的威脅、懲罰的警告與扶持的安全感，它既是完備的宗教神系不可或缺的成員，也是造形藝術所追求的普遍理念之一。在這追求的過程中，世界各古老民族都形成了他們獨特的範式，其表現的手段與涵泳着的人文精神，都各有區別性的特徵；而在人類各民族互相認識、交流的過程中，隨着表現對象所依附的文化載體（如宗教）的傳播，這些各有區別的藝術特徵，又難能可貴地得到交匯與融合，輾轉相生，其最後所至之境，有殊非起源時所能預想者。考察此種輾轉相生的具體環節，是一件饒有興味之事。這裏拈出一個特殊的天王，即著名的毗沙門天王，來作為我們考察的對象。

毗沙門，梵文 Vaisravana，于闐文 Vaisramana，俗語纔是 Vesamana⁽¹⁾，譯名當來自俗語。希麟《續一切經音義》卷六釋：“毗沙門，梵語也，或云毗舍羅婆拏，或云吠室囉末那，此譯云普聞，或云多聞。”後兩種對音比較準確些，義淨譯《金光明最勝王經》，於《序品》稱“毗沙門”，而在《四天王護國品》諸咒語中，則改為“薜室囉末

那”，大概因為咒語要靈驗必須發音準確的緣故，但究以“毗沙門”為北方多聞天王的最流行之譯名。自佛教東傳以來，經過了一系列曲曲折折的演化，此天王變為我國近古戲曲小說中的托塔天王李靖，而同時，他的造像也成為佛教藝術所表現的一個重要題材，千餘年來產生過不少優秀的作品。關於這方面的研究，就筆者所知，近代自俞曲園先生發端，見《曲園雜纂》三十六及《茶香室三鈔》卷十七“托塔天王”條，略說“塔”之來由；1944年王遜先生作《雲南北方天王石刻記》一文，對雕像的儀規及源流略有考釋^[2]；1958年柳存仁先生著《毗沙門天王父子與中國小說之關係》，可許為二十世紀有關該課題的最詳細深入之論述^[3]；此後比較重要的文章，有章伯和先生的《兜跋毗沙門天》^[4]和張政烺先生《〈封神演義〉漫談》^[5]等，最近則有鄒西禮、夏廣興二位先生的《毗沙門天王信仰與唐五代文學創作》^[6]，引述包括敦煌遺書在內的各種文獻，以再現唐代毗沙門天王信仰的流行盛況。以上諸先生的文章為此課題的研究奠定了良好的基礎，但我以為，到此為止，研究尚未完成，諸先生之說中猶有論之未詳、考之未諦處，需要繼續深入和辨正。本篇着重考論毗沙門天王崇拜的發起、傳播之源流，間述其造像藝術。

一、從印度到中亞

在印度的原始佛教經典《長阿含經·世紀經·四天王品》中，即有關於四大天王的記述，在後出的各種佛經裏又有所發展，簡述之：東方提頭賴吒天王，譯名持國天，率無量之乾闥婆為其眷屬；南方毗樓陁天王，譯名增長天，率無量之鳩槃荼為其眷屬；西方毗樓婆叉天王，譯名廣目天，率無量之龍王為其眷屬；北方毗沙門天王，譯名多聞天，其眷屬為無量之夜叉。這四大天王及其眷屬，皆有超人的力量來護持佛法，故以“護法”的身份而受信徒之崇拜。其中的毗沙門天王，則所受之崇拜於四天王中為尤甚。

佛教作為一種宗教，自須建立它獨特的世界圖景，自須有一套完備的對於時空的闡述，其表現於哲學上者，這裏不談，就表現於神靈變相上的而言，大致以過去六佛、現在釋伽文佛與將來彌勒佛，構成其時間，而以須彌山及周圍的四大洲構成橫向的空間，以天堂、地獄之類構成縱向的空間。天堂有多重，分為三界：欲界、色界、無色界。欲界的天眾皆不免於欲望，色界則擺脫了欲望而仍着於色相，至無色界方能免於欲望、色相。欲界之天共有六重，四大天王即處於欲界六天之第一天，曰“四天王天”，他們的上面是以帝釋為首的、俗稱“三十三天”的忉利天，下面就是我們的娑婆世界。所以，四大天王在佛教中扮演着重要的角色，他們是佛的護法，是帝釋的外將，鎮護四方。幾乎從佛教藝術產生的時候起，他們就成為塑造的對象。在南印度出土的公元一世紀石浮雕《誕生和七步》中，就有四天王並列，手持一幅長布，布上有佛的腳印；犍陀羅石刻中有二世紀的浮雕《四天王捧鉢》，四王立侍於佛的左右，雙手捧鉢。由此，我們已可看到後世流行的天王造像的兩種形制：一是“四大天王”；二是“侍從天王”。前者以四身天王造像為特定的一組，不必有佛出現，其造形藝術的焦點在於四身間的配合；後者以天王為佛的左右侍從，其職能更在於烘托佛的尊嚴。既為侍從，則不必具備四身，一般可以簡化為二身，而亦無須認定其為四天王中的哪兩位。敦煌佛教造像的完整形制，以一佛二弟子二菩薩二天王二力士構成“一鋪九身”，我們在盛唐時期建造的 384、194 等窟中，可以充分領略那種炫人的風采，此是後話了。

然四天王之說是否全出佛陀的面壁虛構呢？至少毗沙門天王不盡然。佛教在組織其神靈體系時，於新造一系列重要的神靈外，也收編改組了原屬婆羅門教吠陀神壇的諸尊，賦予新的職責。毗沙門天王即屬此類，在巴厘文佛經《經集》小品第十四章《如法經》中，有這樣一段話：

吠舍婆那俱毗羅大王也來請教正法。智者啊！經他詢問，你講述正法，他聽後，也喜氣洋洋。^[7]

這裏的“吠舍婆那俱毗羅大王”(Vessavana kuvera)即是毗沙門天王，“吠舍婆那”是其異譯，意謂“多聞”，他的原名是俱毗羅，梵文 Kubera，在大史詩《摩訶婆羅多》中，他是住在雪山（喜馬拉雅山）上的財神，由眾多夜叉侍衛着。佛教認為他經常陪侍在佛的左右聽法，並保護佛法，所以把他拉來做北方天王，名之曰“多聞”，即“毗沙門”。

有此特別的來歷，則毗沙門天王於四天王中尤受信徒之崇拜，就不難理解了。他原比其他三位天王多了一段被民眾信仰的歷史，加上佛教向北傳播的走向也有利於北方天王地位的提高，故除了作為四天王之一的神格外，他還可以被單獨崇拜。當公元七世紀玄奘西行到達中亞時，就看到該地崇拜毗沙門天王的現象，他在《大唐西域記》卷一記錄了縛喝國納博僧伽藍內的毗沙門天王像：

此伽藍素有毗沙門天像，靈鑒可恃，冥加守衛。近突厥葉護可汗子肆葉護可汗，傾其部落，率其戎旅，奄襲伽藍，欲圖珍寶。去此不遠，屯軍野次。其夜，夢見毗沙門天曰：“汝有何力，敢壞伽藍？”因以長戟，貫徹胸背。可汗驚寤，便苦心痛。遂告群屬所夢咎徵，馳請眾僧，方伸懺謝，未及返命，已從殞歿。

按所謂“縛喝”國，即大夏(Bactria)都城 Bactra 之對音，是大雪山以北佛教中心，有“小王舍城”之稱^[8]。毗沙門天王在這裏享有崇高的地位。所可注意的是，他的形象必已是手執一根“長戟”的。

到此為止，該天王還未進入中國以前，即已具備兩種神格，一是四大天王之一，二是被單獨崇拜的大神。而毗沙門天的單獨造

像，也就成爲天王造像的第三種形制。佛教東傳後，此種形制得到迅猛的發展。據我們考察，毗沙門天王崇拜的傳播路線，與絲綢之路的南道相合，亦是越過蔥嶺（帕米爾高原），進入現今的新疆南部，沿昆侖山脈與塔克拉瑪幹沙漠之間的地帶向東走，在那裏，由當時最強盛的于闐國，把它接受下來，發展成熟。從此出發，南入西藏、四川、雲南，東向敦煌、長安，直至日本，其毗沙門天王的造形，都以于闐國毗沙門天爲基本模範；而毗沙門之漸演爲托塔李天王，全部過程也在于闐完成。

二、于闐

按照佛經的講法，雪山以北屬毗沙門天王鎮護地區，縛喝、于闐，整個西域，乃至中國，都屬這個範圍。縛喝國對毗沙門天王的崇拜，顯然會傳到于闐。據玄奘對于闐的記載，“昔者此國虛曠無人，毗沙門天王於此棲止”^[9]，竟以于闐爲毗沙門天王之住所。這自然是毗沙門崇拜在當地興盛的反映。其具體表現之一，就是以關於毗沙門天王的傳說故事，改編了于闐本土的感生神話與開闢神話，如《大唐西域記》卷十二所載：

瞿薩旦那（即于闐）國……王甚驍武，敬重佛法，自云毗沙門天之祚胤也……（其王）齒耄云暮，未有胤嗣，恐絕宗緒，乃往毗沙門天神所祈禱請嗣。神像額上剖出嬰孩，捧以回駕，國人稱慶。既不飲乳，恐其不壽，尋詣神祠，重請養育。神前之地忽然隆起，其狀如乳。神童飲吮，遂至成立，智勇光前，風教遐被。遂營神祠，宗先祖也。自茲已降，奕世相承。

依此，則于闐王統出自毗沙門天王。敦煌藏經洞所出藏文文書，有關於于闐歷史者，其中尚有如下的說法：印度 Dharmasoka 王的王

妃在蓮花池裏沐浴，適值毗沙門天王從空中經過，王妃感而懷孕，產下一子，後爲于闐國王。本世紀初斯坦因在于闐（今新疆和田）丹丹烏裏克遺址中，曾發現在殘破的毗沙門天王塑像旁，有一幅壁畫，畫着一位美女沐浴在長着蓮花的池上，下方有一小孩。當即是表現這一感生故事^[10]。

世界各民族的早期神話，幾無一不以本族先祖爲天神之子，我國漢族商周先祖如斯，他族亦然。如藏族以仰赤贊普爲天神所生，見拉薩《唐蕃會盟碑》；又如西南白族，亦以先祖爲神龍所生，見《雲南通志·雜誌》卷十七。佛教傳來後，又在傳說中將其血統與印度聯繫起來，如《西藏王臣記》以仰赤贊普世系出自印度釋伽族支系，《雲南通志》又以白族先祖爲神龍與阿育王孫媳所生，而于闐王統，也被說成天神與印度王族的後代。唯此天神，在最初的傳說中，當爲于闐本土所信仰之神靈，須待佛教流行甚久以後，纔會以佛教神靈如毗沙門天王，來取代該族的原始天神。此雖無有確證，而論理應當如此。

與感生神話情況相似的是開闢神話。敦煌藏文文獻《西藏傳》中說，于闐國之地本是一片汪洋大海，佛遣弟子舍利弗與毗沙門天王奮神力決海，始有陸地^[11]。在莫高窟晚唐至五代宋初的壁畫中，多有表現此故事的，如 231、237 窟西壁龕內盪頂北披東下角，及 9、454、39、340、334、401 等窟的甬道頂部，等等。敦煌遺書 P. 3352 存此類故事畫的榜書底稿 15 行，其中亦有“于闐國舍利弗毗沙門天王決海時”一種。此畫在敦煌流行，顯然是因爲歸義軍政權與于闐國關係友好之故。這故事的原形，必爲彼地先民的開闢神話，被佛教徒加以改造，用佛教人神取代了當地的原始神靈。

從弘法傳道的角度來講，以關於佛教神靈的故事來改造當地固有的神話傳說，確是一個好辦法。在中國，也曾有佛徒想把孔子、老子說成儒童菩薩與迦葉的化身，只因中國的傳統文化太爲強大，故其說不顯，而在于闐，則成功地改編了當地的感生、開闢二種

神話，用毗沙門天王替換了其本地的原始主神。

這樣一來，毗沙門天王的神格更加豐富了，在財神 Kubera 和北方天王之外，又加上了于闐國的開闢大神與其遠古先祖一層。如上所說，佛教既以毗沙門天王替換了于闐本土先民神話中的主神，則此主神原來所擁有的一切光彩，及于闐一地原有的許多神奇故事，都會轉移附益到他的身上，使有關毗沙門天王的故事豐富完整起來。《全唐文》卷 791 有一篇《慧聚寺天王堂記》云：

天王生于闐國，作童兒時，猶能血鏃射妖，遂去走天竺，遇金仙子，授記護閻浮提，補多聞王……

此文作於大中三年(849)，由文中可知，當時于闐已成傳說中的天王故鄉，而天王賜子故事，也已演化為天王本人的來歷及成長的完整“本起”。我們有理由認為，這完整的“本起”必形成於于闐國，然後傳入唐朝內地。而此完整“本起”故事的形成，就標誌着毗沙門崇拜的成熟形態。可惜，由於史料的缺乏，我們已無法窺其全豹，但一鱗半爪依然能夠捕捉到的，除了上引的一篇記文外，《一切經音義》卷四十有《佛說毗沙門天王成就經》，此經必然是關於于闐王西行遇佛授記補多聞王的完備講述，經文今雖不存，而《音義》條目中尚存有“于闐”詞條，卻是一個確鑿的證據。

在于闐國成立的完整成熟的毗沙門天王崇拜，也在造像形制上固定了下來，即著名的“兜跋毗沙門天”。于闐人民接過印度傳來的素材，把他們的藝術創造凝聚在這一造像形制中，再把它傳向西藏和中原，直至雲南和日本。在這一過程中，他們起了最重要最關鍵的作用。然而，于闐本地的史料十分缺乏，我們在努力還原當時的盛況時，除了中原的文獻可資徵引外，主要依賴敦煌留下的文字和形象資料。

三、兜跋毗沙門天

于闐式的毗沙門天造像，後來傳到敦煌、長安與全國各地，唐代時有日僧空海攜一尊大型木雕自長安歸日本，此木雕即為于闐式的毗沙門天，而其名稱為“兜跋毗沙門天像”，此後在日本頗為風行（詳見下文），因此，我們以此名來稱呼該造像。其儀軌為：天王一手托舍利塔，一手執長戟，腳下踩一女神。執長戟，說明與縛喝國所供奉的毗沙門像的繼承關係；托一塔，則是托塔李天王的來歷，此為“兜跋毗沙門天”的最主要之特徵，而諸經皆無有關的說明文字，前人皆不知托塔的意味何在，故須首加研究。

1、托塔

托塔像在中國史料中出現得不算太晚，《宣和畫譜》就載有陸探微《托塔天王圖》，如果屬實，則六朝時已有此像。以後，有唐代吳道子的《托塔天王》、《請塔天王》，周昉的《授塔天王》等見於《宣和畫譜》，另外《圖畫見聞志》也載有常燦的《請塔天王》。這些作品都沒有留存下來，但托塔的形象卻一直流傳。鑒於以上記載中尚有“請塔”、“授塔”字樣，則可以猜測，關於這塔的來歷，必曾有過一個故事。《廣川畫跋》卷六有《北天王像後題辯》云：“昔余嘗讀內典，說四天王所執器，皆報應中出。北天，毗沙國王也，嘗兵鬪不利，三逃於塔側。方其困時，願力所全……”這是說，毗沙門天王前生曾以佛塔為避難之所，故後來成了天王，就常托一塔。此說出自“內典”，“內典”即佛經，但沒有指出是哪部佛經。今天的佛藏中還有沒有這樣的記載呢？這要讀遍了大藏經的人纔能決斷，但我們在敦煌遺書 S. 4622《毗沙門緣起》中卻已能找到關於塔的來歷的故事：

佛告阿難，汝今諦聽，當為汝說。乃往過去無量劫前，我未發菩提心時，有二國王，一名頻婆仙那王，一名阿實地西那王，兩國怨家，遞相傷害。其頻婆仙那王為國富兵強人民熾盛，開戰得勝。其阿實地西那王為兵弱國虛，恒常輸失，乃發意於國內常祭祀五百夜叉，令食啖頻婆仙那一國人民。其頻婆仙那王見是事已，於舍利塔前供養眾僧及七個羅漢，便捨王位，發大誓願：“我今身為國王，若救護眾生不得，枉受王位。願我當來之世作大力夜叉王，押伏驅使一切夜叉、羅刹、惡鬼神等，護閻浮提世界一切眾生。”便自出家，命終生兜率天上。時夜摩天有一仙人，名摩末叱摩，自念過去諸仙於香山禪定谷修定，易得神通，“我今當下閻浮，於彼修定”，即從天下。時魔波旬乃發遣五百天女亦隨。仙人住處有一蓮花池，天女等每日於池中澡浴，露出身體，或(惑)亂仙人。時有轉輪王女，未嫁已前，常塗香藥，亦隨天女，池中洗浴。仙人自恨修定不得，便告諸女：“從今以後，勿於此處洗浴，各歸本天。”其天女等便歸天宮，唯有輪王女不相用語，每日常來。仙人嗔責咒願：“汝既玩鬻，不用我語，願你生一着鉀戴器杖兒。”天帝釋觀見此事，語頻婆仙那王：“汝有誓願，護閻浮提世界一切眾生，莫違本願。汝於此女受胎。”其王即從天下，便於女處受胎。十月滿已，於母腹中放五色神光，一切夜叉、羅刹、閻羅王、諸惡鬼等皆生恐怖，諸毛皆豎，戰悚不安。其母即從頷下烈(裂)生毗沙門天王，生已，母便命終，得生天宮。毗沙門天王生經七日，肉身上天宮往看其母，其帝釋觀見毗沙門天王上天，共功德天母手擎舍利塔，迎毗沙門天王：“汝於過去世，於此塔前發大誓願。汝收此塔，當省前事。”

此敘塔事甚備，而古人圖畫中所謂“請塔”、“授塔”、“托塔”等名，也由此得到確切的解釋。不過，這個故事與《廣川畫跋》所述的有差

異，又《大正藏》中《七佛八菩薩所說大陀羅尼神咒經》卷四云“毗沙門父字婆難陀，母字蘇富”，看來也與這篇《緣起》的內容不合，因《緣起》中的天王不能有父。所以，關於毗沙門天王的故事故，歷史上必曾產生過不少，即就托塔的原由而言，也會有過不同的說法，《緣起》所述蓋為其中的一種。然而，以此解釋“兜跋毗沙門天”像儀軌中最突出的托塔一項，似已足夠了。

2、吉祥天女等

《緣起》已提及功德天母，她就是吉祥天女，遺書的後面部分，即講她的故事，所根據的是《金光明經》。在印度古代神話中，她是個女財神，後來成為印度教大神毗濕奴(Vishnu)的妻子，又名拉克西米(Laxmi)。但在佛教傳說裏，她卻是毗沙門天王的妹妹或妻子，至今西藏密教猶奉其為北天王之妃，這一點是沿襲了于闐的說法。法國的莫尼卡·瑪雅爾教授曾於巴黎國家圖書館伯希和收藏敦煌紙畫中發現過好幾幅毗沙門與吉祥天女在一起的圖畫，有一幅還有于闐文題記，載此畫繪於十世紀中葉^[12]，這就證明了它的題材的來源。今檢義淨譯《金光明最勝王經·四天王護國品》，已有“於佛左邊，作吉祥天女像，於佛右邊，作我多聞天像”的教示，《全唐文》卷 519 梁肅《壁畫三像贊並序》所謂“三像”，即此天王、佛、天女三尊。

可據《金光明經》來闡釋的還有天王腳下以兩手承托其足的女神，她是堅牢地神，此地神有男身與女身兩尊，女身又名歡喜天，他們曾發願頂戴天王之足。另外，在歡喜天左右同被天王踩着的有二夜叉，一名尼藍婆，一名毗藍婆。天王背後或左右有隨從、太子，太子或為後來傳說中的哪吒，關於他的詳情，請參見柳存仁先生文，此處不贅述。需要提及的是，有些造像在天王隨從中加有一頭金鼠，這裏有一個與于闐相關的故事，下文再述。

3、“兜跋”義

闡釋儀規既畢，次釋“兜跋”詞義。此名必唐代已有，然後乃可流傳日本，後世多讀成“刀八”，或訛為“八刀”，又曲為之說，義不可通。《大正藏》第 76 冊《行林》第六十五《毗沙門法》中有“兜跋事”條，引《大梵如意兜跋藏王經》云：

彼如意藏王，北方恒河沙國土之中……能變萬象，度諸眾生，即現十種降魔之身。云何為十身十號？一者無量觀世音自在菩薩；二大梵天王；三者帝釋天王；四者大自在天；五者摩醯首羅天；六者毗沙門天王；七者兜跋藏王，其威德亦如毗沙門天王身相，貌忿怒降魔，安祥圓滿，有無量福智光明，權現兜跋國大王形象；八多婆天王；九北道尊量；十者牛頭天王。

按此經今不存，大意以上述十尊神道，為北方寶生如來之變相。此種密教經典，總是以“變相”、“化身”之類說法，為主要的手段，想去綜合整理先前的許多各不相屬的神話傳說。與此經相似的，有《大正藏》第 79 冊《秘妙問答》第十四本“毗沙門”條下所引的《秘密藏王經》：

我為未來世一切眾生而作大皈依所，最顯三身名字，一者毗沙門天王護世者云，二者羯吒天王云，三者不思議王云。

同冊《薄草子口訣》卷第二十“毗沙門天”條下所錄經目中，便有《佛說毗沙門天王秘密藏王咒經》，想即此《秘密藏王經》，惜已不存。綜上所述，除“不思議王”一名比較抽象外，其餘羯吒天王、兜跋藏王、多婆天王、北道尊星、牛頭天王數名，我們都可以看作毗沙門天之別名，或採用密教的說法，為其“化身”。

因前引材料中有“權現兜跋國大王形象”的說法，前代學者多釋“兜跋”為西域之國名，或徑讀為“吐蕃”。但我們從造像上可以確信，所謂“兜跋毗沙門天”者，實即于闐國所崇拜之毗沙門天，上述諸名中，“羯吒”一詞，中古的發音便當近於 khotan(于闐)，或可為證。至於因何緣故而以“兜跋”稱呼該國，則殊不易解。于闐在五代時曾號“大寶于闐國”，見於敦煌石窟壁畫之榜題，未知此“大寶”是否與“兜跋”有關？但我頗疑心“兜跋”實為梵語 stupa 的對音，而與國名無干，此詞有“塔”、“塔婆”、“兜婆”等好幾種譯法，都是音譯，“兜跋”疑即其一。果其然，則“兜跋毗沙門天”不過就是“托塔天王”的意思，與造像上的特點也相吻合了。很有可能，“多婆天王”之“多婆”，根本便是“兜跋”的另一種譯音。此外，“北道尊星”顯從“北方天王”化出，而“牛頭天王”，則必與于闐的牛頭山有關，因為那裏便是毗沙門天的降臨之地^[13]。在西藏沙拉寺岩畫中，有長着一對牛角的天王，腳下踩着一頭牛，也許他就是毗沙門天王的化身之一“牛頭天王”。那麼，天水麥積山那尊聞名遐邇的“踏牛天王”，也就很難說與這位大神無關了。

四、敦煌、中原、日本

絲綢之路的南道，是從于闐東經且末到達敦煌，但據《新唐書·地理志七下》所述，還有另一種走法，即從于闐北上，至撥換城，然後東經龜茲、高昌而至敦煌，也就是從南道折入中道。又《新唐書·地理志》載，在撥換城與龜茲之間，有一個俱毗羅磧和一個俱毗羅城。按俱毗羅當即 kubera，為毗沙門天王之原名，此以之為地名，當有其原因，今雖不可考知，卻可以看作毗沙門崇拜自于闐東傳敦煌的中間站。

當然，遠在于闐國的“兜跋毗沙門天”像及有關故事畫出現於莫高窟之前，敦煌地區早已流行毗沙門天王之崇拜，且有一個有力

的人物倡導之。他就是北魏末西魏初坐鎮敦煌十餘年的東陽王元榮。今存敦煌遺書 S. 4528《佛說仁王般若波羅蜜多經》殘卷題記曰：

大代建明二年四月十五日，佛弟子元榮，既居末劫，生死是累，離鄉已久，歸慕常心，是以身及妻子奴婢六畜，悉用為毗沙門天王佈施三寶，以銀錢千文、贖錢一千文，贖身及妻子，一千文贖奴婢，一千文贖六畜，入法之錢，即用造經。願天王成佛，弟子家眷奴婢六畜灌益長命，及至菩提，悉蒙遺闕，所願如是。

又 P. 2143《大智度論》卷二十六《品釋論》末題：

大代普泰二年……瓜州刺史東陽王元榮……敬造《無量經》一百部，卅卷為毗沙門天王，卅卷為帝釋天王，卅卷為梵釋天王；《內律》一部五十卷，一分為毗沙門天王，一分為帝釋天王，一分為梵釋天王；《賢愚》一部，為毗沙門天王，《觀佛三昧》一部，為帝釋天王，《大雲》一部，為梵釋天王。願天王等早成佛道……

此為元榮出資佈施、寫經獻於毗沙門天王而見於遺書題記者，另如 S. 4415《大般涅槃經》卷三十一末題記亦然，文煩不錄。大概身為一方鎮守的東陽王，其在人世間的地位相當於天王在佛國的地位，所以特別倡導毗沙門崇拜。我認為，于闐式的“兜跋毗沙門天”此時已傳入中原，故六朝以來有不少“請塔”、“授塔”、“托塔”等畫作，見於文獻記載。

但北朝及初盛唐時代的莫高窟裏，幾乎找不到執戟托塔的“兜跋”像，連四大天王的形制也不多見，最受當時藝術家之青睞的是

侍從天王，因為它極少受固定儀軌的束縛，可以比較自由地造形。盛唐侍從天王的造像風格，並不強調威猛鎮懾之力度，而着意表現恢宏豁達之氣度、決勝千里的自信神色與“仁者勇”的儒將風範。不過，毗沙門崇拜的影響還是存在的，因為人們總願意相信其中一尊侍從天王為毗沙門，所以，洛陽龍門奉先寺盧舍那大佛北側的那位天王，就作手托一塔的造形，這是武則天時候的作品。到中唐，敦煌被吐蕃佔領，由於吐蕃同時也佔領了于闐，故“兜跋毗沙門天王”隨同其與舍利弗一起決海的故事，得在莫高窟一再地被表現，如 154 窟龕外的塑像、南壁西側的兩幅壁畫、107 窟西壁帳門南北兩側壁畫等。其毗沙門天皆托塔執戟，腰懸彎刀，着長身甲，足踩歡喜天，典型的“兜跋毗沙門天”像。決海故事畫，此時也出現於 231、237 窟的西壁龕內盃頂北披東下角，這故事本屬於闐的開闢傳說，壁畫的形制當然也是從于闐傳來的。張議潮起義後，敦煌由歸義軍統治，一直到北宋，跟于闐國保持友好關係，曹議金且將女兒嫁給于闐國王李聖天，雙方交往頻繁，故于闐的各種傳說故事如媿麻城瑞像、坎城瑞像、勃迦夷城瑞像、于闐太子出家等，包括決海故事，遂反復見於敦煌壁畫的描繪。另外，尚有 P. 4514 中木刻十數印張，榜題“大聖毗沙門天王”，其侍從中有一人手執一個小孩，或許便是表現賜子于闐王的故事。像下有跋記，云是五代晉開運四年歸義軍節度使曹元忠刻。此刻像為較早的雕板印刷品，有散張曾為王國維先生所得，寫過跋文，王伯敏《中國版畫史》亦錄入。又 P. 4518 有天王像，P. 4524 破魔變畫卷中也有毗沙門天，大抵都是同一類造形。所以，敦煌的形象資料可以證明“兜跋毗沙門天”的造像形制來源於于闐。

雖然莫高窟大量出現“兜跋”像要晚至中唐以後，但漢文文獻裏也有一些材料可以證實盛唐以來中原地區毗沙門崇拜的流行。“開元三大士”之一的不空三藏(704—774)，就是一個傑出的推行者。他翻譯了四部有關的經典，即《毗沙門儀軌》(按此經似為《金

光明經》之節錄，或與《金》經相應部分有同源的關係）、《北方毗沙門多聞寶藏天王神妙陀羅尼儀軌》、《北方毗沙門天王隨軍護法真言》和《北方毗沙門天王隨軍護法儀軌》，裏面講到造像的形制，完全是于闐式的。在最後一部經的後面，還有一個附言，記載的是一個極著名的故事，後來被《佛祖歷代通載》等史籍所引述。文煩不錄，撮其大意如下：天寶元載（742），西域敵國圍攻安西，不空三藏為唐玄宗作法，請北方天王神兵救護。天王於是與次子獨健率三五百天兵，身着金甲，打退敵兵。敵軍營壘中“並是金鼠咬弓弩弦及器械損斷，盡不堪用”，只好解圍而去。天王在城門北樓上顯身，大放光明。安西地方官於是畫下其像，進呈朝廷，皇帝乃下令在全國軍壘中立毗沙門天王祠。

這個故事完全出於杜撰。首先，兜跋毗沙門天王神像傳入長安，不待天寶元載安西進呈，《圖畫見聞志》卷五載：“明皇（即唐玄宗）敕車道政往于闐國傳北方毗沙門天王像來，至開元十三年（725）封東嶽時，令車道政於此依樣畫天王像。”可見，其像的傳入必在開元十三年之前。其次，關於毗沙門天王種種神力、靈驗與何以值得崇拜的說教，早在《金光明經》中就出現了。此經有大量內容涉及毗沙門天王，是毗沙門崇拜的有力載體，自北涼以來即有譯本，最通行的是唐高宗、武后時釋義淨譯的《金光明最勝王經》，它也是唐代最流行的大乘經典之一，在敦煌遺書裏，其殘卷斷片可謂不計其數。《金光明經》的傳抄之盛，自可印證毗沙門崇拜的流行之盛。

再來看天王助陣故事本身。此故事裏有一個情節，“金鼠咬弓弩弦及器械損斷，盡不堪用”。這個情節是有來歷的，它源自于闐的“鼠壤墳”傳說。據《大唐西域記》卷十二云，于闐的沙漠中鼠大如蝟，其毛金色，有一次匈奴來寇，于闐王不敵，遂焚香請鼠幫忙，後來便有大批的金鼠去咬斷了敵營裏的馬鞍、弓弦、甲鏈等裝備，使敵軍失去戰鬥力，損兵折將而歸去。這個傳說作為一個情節被

寫入天王助陣故事，說明助陣故事本身也來自于闐。敦煌遺書 P. 4518 爲一幅毗沙門天王的紙畫，其腳下就帶着一位鼠神，鑒於該畫幅附有于闐文題記，我們就可以判斷，將金鼠傳說吸收爲天王故事之情節，是從于闐開始的。

不過，唐玄宗命令天下軍壘皆祠毗沙門天王，卻是事實。《全唐文》收有盧弘正《興唐寺毗沙門天王記》一文，云：

毗沙門天王者，佛之臂指也，右扼吳鉤，左持寶塔……在開元則玄宗圖像於旗章，在元和則憲皇交神於夢寐，佑人濟難，皆有陰功。自時厥後，雖百夫之長必資以指揮，十室之邑亦嚴其廟宇。

此云唐代兩位皇帝親自促成了毗沙門崇拜的濃厚氣氛。我們不知道唐憲宗做了個怎麼樣的夢，《全唐文》卷 717 柳澈《保唐寺毗沙門天王燈幢贊並序》也提到了“祈感帝夢”的事，但此文多有闕字，無法通讀，故難以瞭解其詳情。然而，“百夫之長必資以指揮，十室之邑亦嚴其廟宇”，我們據此已可想見那時代裏毗沙門崇拜之熱烈和普及了。這當然要歸功於不空三藏的努力，他使毗沙門天王與軍隊的關係密切了起來，幾乎成了戰神。這一點很重要，確定了該天王在中國民間傳說中的身份，即天兵天將的統帥。於是，“托塔李天王”的形象呼之欲出了。

從中國向東，渡海而至日本。據傳入唐留學的高僧空海，於公元 806 年攜“兜跋毗沙門天王像”大型木雕回國，當時被安置在平安京（今京都）正門的羅城門樓上，作此城的守護神。羅城門倒塌後，便搬到東寺（又稱教王護國寺），一直保存至今，成爲日本的國寶。自該像傳入後，各地群起倣效，而毗沙門天王之崇拜也廣泛傳播開來。隨着時代的發展，其武神性格逐漸消失，而最初的 ku-bera 財神原形卻再次被發掘出來，成爲江戶以後的“七福神”之

—〔14〕。

而在中國，毗沙門崇拜的最後結局，是要把他變作一個中國人，即托塔李天王。

五、關於托塔李天王

若問“托塔李天王”爲誰，很多人會告訴你：他叫李靖。李靖又是誰呢？有些人知道：他原是唐初的名將，曾率軍南平吳會，北滅突厥，西定吐谷渾，戰功赫赫。他在祖國西、北地區的戰績，是後來的中原漢族王朝再也沒能達到的，故其形象被後人神化，封他作百萬天兵天將的統帥。經明清以來戲曲小說的宣揚，這一位神道可謂家喻戶曉，幾乎將他的原形毗沙門天王蓋沒了。追溯源流，唐代造像中的“托塔天王”，人皆知其爲北方毗沙門天王，給他起個名字叫李靖，那是後世戲曲小說所爲。

然而，仔細考查之下，會發現事情還要複雜些。《西遊記》、《封神榜》雖明敘“托塔天王李靖”，但更早的一些材料，如朝鮮《樸通事諺解》中所存《西遊記平話》殘文、《楊東來批評西遊記》“神佛降孫”節、《七國春秋平話》卷下，及《南遊記》第十一回，都只稱“李天王”，而不言何名，似乎“李天王”之說的產生還要早於“李靖天王”。如認“李天王”是“李靖天王”的省稱，則上述情形便不可理解。實際的歷史情形，恐是先讓托塔天王姓了李，然後再以唐初名將李靖附會之。可是，天王爲何姓李呢？

如果我們猜測“李天王”之說起於唐朝，那倒不難解釋。中國人信仰毗沙門天王既久，便要給他一個中國的姓氏，因爲“李”乃唐之國姓，所以讓他姓李，顯得尊貴。然而，宋代的有關筆記、畫跋、像贊，都稱毗沙門或北方多聞天王，未有說其爲李姓者，則“李天王”之說不起於唐，可以知矣。那麼，在唐代之後，什麼地方仍以李姓爲貴呢？熟悉史料的人都知道，唐室式微後，西域、河西諸族轉

臻強大，爲了與後起的中原王朝爭正統，他們多自稱爲唐室的同宗，如回鶻、于闐，皆自稱李氏，大張而旗鼓之，故李氏在西北仍爲貴姓。依此而作推測，“李天王”之說的來源，恐要到西北的民族中去尋找。《西遊記》中的一個情節可以證明此種推測不誤。該小說裏有一妖怪爲白鼻金毛鼠，自稱是托塔李天王之女。——這分明是從唐代毗沙門助陣故事中的金鼠演變而來，其源頭乃在于闐的“鼠壤墳”傳說，已於上文述過。這一絲線索，把我們追尋“李天王”的目光引回毗沙門天王的“故鄉”于闐。

新舊《五代史》都記載了一個名爲“李聖天”的于闐國王，敦煌藏文文書有稱于闐爲 Li-yul(李域)者。不知從何時起，于闐國王的姓氏從《唐書》記載的“尉遲”變成了大唐的國姓。李聖天是曹議金的女婿，莫高窟第 98 窟東壁有他的畫像，榜題爲“大朝大寶于闐國大聖大明天子”，按敦煌研究院段文傑先生的描繪，其像“頭戴冕旒，上飾北斗七星，頭後垂紅絹，高鼻，大眼，蝌蚪式的八字鬚，身穿袞龍袍，腰束蔽膝，雙腳有天女承托。天女托足，大約是模倣毗沙門天王像的形式，故臘八燃燈節布告中稱此像爲‘大像天王’，另有稱作‘小像天王’的，在第 454 窟東壁同一位置上，造形特點及衣飾均相同”^[15]。按此說至確。李聖天立在繁花地毯上，毯下伸出半身歡喜天，有項光，雙手托其足，此爲毗沙門天王造像之特徵；而冠飾北斗七星，當即含“北方”之意；將此李聖天像稱爲“大像天王”、“小像天王”，則李聖天當然也可稱“李天王”。在唐五代，異族的首領常有“天王”之稱，如 P. 5007 所錄詩中即稱北庭回鶻首領僕固俊爲“僕固天王”，S. 6551《佛說阿彌陀經講經文》也屢稱回鶻國主爲“天王”。值得注意的是，此講經文中，還稱回鶻國主爲“聖天可汗”。可想而知，“聖天可汗”與“天王”是同一詞（唐太宗那個頗足自豪的“天可汗”稱號，其實也與“天王”不殊，西域各族上此尊號，是依他們稱呼自己首領的習慣，並不特別崇高）。因此，于闐王李聖天，即“姓李的聖天可汗”，亦即“李天王”。

此為歷史上真實存在過的“李天王”，其時間在五代，遠早於“李靖天王”之說的出現。鑒於于闐國王向有毗沙門天王“祚胤”之稱，則其名號自也可以加於毗沙門天王的身上。故以“李天王”稱呼毗沙門天王，當始於于闐。那麼，產生在五代于闐的這個說法何以能傳入後世中原的戲曲小說呢？這是以西游故事（即玄奘西行時種種神奇遭遇）為其傳播之載體的。取經故事的神話化，大概從唐代晚期就開始了，以後逐漸產生孫悟空等形象。敦煌附近的榆林石窟有西夏時代壁畫三幅，畫的是西遊故事，內容有唐僧、白馬與猴行者，可見當時河西、西域一帶此故事傳衍之盛；而壁畫裏還沒有豬八戒、沙和尚的形象，可見尚屬此故事的早期形態。《西遊記》的基本情節雖是從中原傳向西域，但它在傳衍過程中吸收了許多來源不同的小故事，其中也有些故事和妖怪形象的原形在西域，是託附在西遊故事的載體上，從西域返傳內地的。如上文說到的白鼻金毛鼠為天王女兒的情節，就顯然是從于闐傳入，依我的推想，將毗沙門天王稱為“李天王”，也是從于闐傳入的。偉大的古典小說《西遊記》的形成，原是漢族與西北各民族共同創造的結果。

至於後來又以中國歷史上的名將李靖來坐實“李天王”，則出自漢族文人的捏合。《道藏》本《搜神記》卷三云：“昔唐太宗從高祖起義兵，有神降於前，自稱毗沙門天王，願同力定亂。”此即不空三藏請神兵故事的演化，但將故事發生的時間改變了，從唐玄宗時代改為唐太宗時代，這就有可能附會到開國大將中軍功最大的李靖身上去了。何況，若依戰績而言，中國歷代名將中確也無人比李靖更有資格擔任百萬天兵天將的總帥。到此為止，從印度史詩神話裏的 Kubera 財神，與佛教中的北方多聞天王，經過了于闐的“兜跋毗沙門天”與“李天王”，而終於到達中國近古戲曲小說中的托塔天王李靖，其“中國化”的全部過程已告結束。此為毗沙門天王崇拜之源流。

就造像藝術而言，莫高窟彩塑的“侍從天王”像最具寫實性，明

清以來民間年畫、俗畫中的托塔天王李靖像及寺院裏的“四大天王”最爲大家所喜聞樂見。但我最欣賞的是“兜跋毗沙門天”像，它具備武將的裝束，卻不像“侍從天王”那樣寫實，它有儀軌上的要求，卻也不像“四大天王”那樣模式化，它是毗沙門造像“中國化”的結果，但不像“托塔天王李靖”那樣走到了“中國化”的盡頭，它是一個被創造中的藝術形象。向達先生譯《斯坦因西域考古記》曾印錄一幅斯氏在敦煌發現的唐代絹畫《北方多聞天繡像》，天王右手執長戟，左手掌心升起一朵雲，雲中飄浮着一塔，率領一批隨從，踏着滾滾雲濤渡海而來。在《宣和畫譜》中，載有《過海天王》、《渡海天王》及展子虔的《北極巡海圖》，看來都與此絹畫的內容相近。所以，我們可以稱此爲“天王渡海”圖。其宗教含義，蓋不外於“巡察人天”之類。從執戟托塔的儀軌看，則毫無疑問爲于闐式的“兜跋毗沙門天”。絹畫上的天王，感染着強烈的時代氣息，具有唐代天王造像的恢宏氣度。尤其是此幅的構圖，很稱得上妙筆，從左上角遠遠地細細地引來一縷雲彩，以幾條悠揚的曲線折向右上角，然後奔湧直下，擴展到整個畫面的中央，與汪洋大海的波濤融合在一起，天王及其隨從就從這雲彩裏降落到海面上，踏浪前行。這樣巧妙的布置，使空間容納了時間，剎那容納了過程，靜止的畫面容納了人物的飛動。而境界相當開朗，遙遠處有連綿的山脈作背景，畫面最右側的侍從天女，其衣裙以異常緊潤的線條向左彎去，以顯示整群人物的向右行進，極富動感。此畫波瀾壯闊而又一氣呵成，確爲唐代絹畫之精品。

注釋：

〔1〕據季羨林等《大唐西域記校注》卷一“縛喝國”條下注，中華書局，1985年版。

〔2〕見《文史雜誌》第3卷3、4期合刊。

〔3〕見《新亞學報》第3卷第2期，收入作者《和風堂文集》。

〔4〕見《覺世》月刊第22期。

〔5〕見《世界宗教研究》1982年第4期。

- [6] 見陳允吉主編《佛經文學研究論集》，復旦大學出版社，2004 年版。
- [7] 譯文據郭良蕓譯《經集》，中國社會科學出版社，1990 年版。
- [8] 季羨林等《大唐西域記校注》卷一“縛喝國”條下。
- [9] 季羨林等《大唐西域記校注》卷一二“瞿薩旦那國”(按即于闐國)條下。
- [10] 見斯坦因《沙埋和闐廢墟記》第十八章，殷勤等譯，新疆美術攝影出版社，1994 年版。
- [11] 詳見羽溪了諦《西域之佛教》第四章，賀昌群譯，商務印書館，1999 年版。
- [12] 瑪雅爾《論敦煌壁畫與掛幅畫之間的聯繫》，見遼寧美術出版社《1987 敦煌石窟研究國際討論會文集·石窟藝術編》。按此文提要先載於《敦煌研究》1988 年第 2 期，其中“功德天”皆誤作“婆藪天”，《文集》中作了糾正。
- [13] 見《大唐西域記校注》卷一二“瞿薩旦那國”條注文所引證的諸種材料。
- [14] 詳見章伯和先生文。
- [15] 段文傑《敦煌石窟藝術論集·晚期的莫高窟藝術》，甘肅人民出版社，1988 年版。

工作單位：復旦大學中文系