

# 從美藏三尊日本兜跋毘沙門 像管窺毘沙門崇拜在東亞的興起

葛然諾 (Phyllis Granoff)

**摘要：**兜跋毘沙門天是日本對毘沙門天的獨特稱謂，不見於漢語文獻。在佛經和傳說中，毘沙門天都被描述為富貴長壽之神，也是守護佛法和國土的戰神。在圖像學上特點是由地天女神撐托，身穿盔甲，頭戴多邊寶冠，冠有鳥形，兩肩有焰輪，胸前有日月輪。本文的目的是考索毘沙門信仰在東亞的興起與其根源。通過分析日本、中國、中亞、西藏、印度以及伊朗的圖像和文獻資料，筆者指出，于闐的毘沙門造像即是日本所見兜跋造像。在于闐，其崇拜與當地神聖王權緊密結合在一起。從這一線索入手，筆者發現毘沙門信仰有兩處神格的融合，一為伊朗的王權之神法羅，二為印度象徵財富的混合神格“散脂大將-俱毘羅-毘沙門天”。其圖像學特徵均可以由此得以解釋。在向漢地和日本傳播的過程中，除保留了財富和守護的神格，又融入了地方民間信仰；在藝術造型上，也逐漸脫去異域色彩，迎合本土審美要求。

**關鍵詞：**兜跋毘沙門天、毘沙門天崇拜、散脂大將、法羅、神聖王權

兜跋毘沙門天作為佛教宇宙體系中北方的守護者，是毘沙門天 (Vaisravana) 的一種獨特形態。平安時代早期，該神的信仰傳入日本。自 9 世紀直到鎌倉時期，其形像被大量製作，遍佈日本各地。與常見的北方天王的造型不同，最早的兜跋毘沙門像是極其僵直的正面姿態，身披精緻的中亞盔甲，站在地天女神 (Prthivī) 頂上。

“兜跋”這個名字只出現於日文文獻中，未見於漢文或其他語言的文獻。它是一個外來名字的音譯，具體含義不明。關於這一問題的推測，最早可見於鎌倉時期的圖像學論著。這些文獻大多認為該詞指的是一個特定的國家或一種盔甲<sup>1</sup>。現代學者試圖沿著這兩個思路去解讀這一稱謂。

斯坦因 (R. A. Stein, 1862–1943) 認為“兜跋”是一個地理指涉，這是目前最為合理的解釋。他認為，這個詞相當於土耳其語中的“Tubbat”，指的是土耳其斯坦，更具體地說是于闐國<sup>2</sup>。後面我們會看到，鑒於兜跋毘沙門天在于闐的重要性，這一理論極其引人注目。

另一方面，日本學者則認為“兜跋”是指稱西藏。這一觀點是基於《九院佛閣抄》和《山門堂舍記》中的對該專名的另一種讀法，即“Tu-han”，而“Tu-han”是日文中指稱西藏的專名，與更常見的“Tobatsu”（兜跋）讀音出現在一起。<sup>3</sup> 此種解釋的主要問題在於：1）日語中“Tu-han”是一個被普遍接受的特指“西藏”的詞彙，所用的漢字與此處的“兜跋”明顯不同；2）正如我們下面即將看到的，毘沙門天同西藏並沒有什麼關係。斯坦因對此有更好的理解，他認為這種讀音源自對 Tubbat（中亞

<sup>1</sup> 猪川和子《地天に支えられた毘沙門天彫像についての一考察》，《美術研究》第 229 號（1963 年 7 月），第 13 頁。“兜跋”一詞在日本最早的書面記載是《別尊雜記》，這是由真言宗僧人心覺（1117–1180）整理的一部圖像學研究彙編。

<sup>2</sup> Rolf Alfred Stein, *Recherches sur l'épopée et le Bard au Tibet* (Paris: Presses universitaires de France, 1959), p. 283.

<sup>3</sup> 同注 1，第 13 頁。《山門堂舍記》，《群書類從》第十五卷（東京：群書類從刊行會，1954），作者和時代不詳。《九院佛閣抄》大約成書於 14 世紀末，收入《群書類從》第十六卷。二書皆基於 9 世紀的寺院記錄。

或于闐)和唐言中西藏指稱的混淆<sup>4</sup>。

前面所說的第二種假設，認為“兜跋”是一種衣著名稱。松本文三郎認為它是指該神明常穿的遮膝外套。他的看法源自一部清代遊記，其中用與“兜跋”同音的詞記載一種藏族長外套。他還將這個詞追溯到漢代的語言學著作——《說文》中，並進一步將其與衛藏術語“dug-po”(外套、服裝、服飾)結合起來。松本還試圖解釋漢文缺失“兜跋”一詞的原因，他猜想這個單詞是一個方言，並且直到關於這個神明的幾部文獻完成後，才在文人圈開始流行<sup>5</sup>。這一理論本身十分有趣，然而，就上面提到的鎌倉時期的作品而言，似乎支持的是第一個假設。並且“dug-po”(外套)和“兜跋”之間的語音關係也不令人信服。因此，我比較傾向於支持斯坦因的提議。

舶來語兜跋或于闐語的毘沙門天似乎不僅流行於中古日本，而且在中國和中亞也都是一個備受尊崇的重要神明。為了理解其起源和崇拜的本質，本文將介紹三尊現存美國的平安時代的兜跋毘沙門像，並進一步討論其廣泛流行的原因。本文認為，對兜跋毘沙門天的崇拜大致可分為兩個主要時期：1)中亞時期，神明與被神化的國王崇拜聯系在一起；2)中日時期，他似乎與本土民間神靈放在一起供奉，祈求護佑和興旺。最後，本文將指出，兜跋毘沙門天的原型可以在貴霜時期一組神明的造型上找到，即“法羅(Pharo)-散脂大將(Pāñcika)-俱毘羅(Kuvera)-毘沙門天”。

### 一、三尊日本兜跋毘沙門像

西雅圖博物館的兜跋木雕(圖1)，高47.5英寸，有白堊底料和彩繪的痕跡。造像身穿唐代守護神式盔甲，站在一個小型女性人物的雙手

<sup>4</sup> 同注2，第283頁，第313頁注124。

<sup>5</sup> 松本文三郎《兜跋毘沙門考》，收入同氏所著《仏教史雜考》，大阪：創元社，1944年，第306頁及其後。



圖 1 兜跋毘沙門天，日本中部，10 世紀  
晚期，西雅圖藝術博物館藏



圖 2 兜跋毘沙門天，兵庫縣太山寺，  
10-11 世紀(圖片來源:同注 1 猪川氏文)

上，後者仿佛自地下踴出。他左手托佛塔，原本右手可能持長矛，頭戴正面飾有鳥紋的四面形寶冠。

這尊造像與許多兜跋毘沙門像類似，據說這些造像來自日本中部兵庫縣和鳥取縣，可大致追溯至 10-11 世紀；圖 2 和圖 3 是兵庫縣太山寺的二例<sup>6</sup>。這些造像都應該與日本最古老的兜跋毘沙門像相互參照，這些最古老的造像似乎都以東寺那尊著名的造像為原型（圖 4），而該造像無疑是 9 世紀末或 10 世紀初來自中國<sup>7</sup>。此外，簡單對照東寺兜跋像及與其密切相關的清涼寺（圖 5）和鞍馬寺（圖 6）同類造像，我們發現藝術風格上有顯著變化，天王由一副冷峻的異域面孔轉變為更加柔和的日本形象，不再是僵直的正面姿態，並且在處理表面細節時也少了些繁複。

東寺兜跋像高 70.5 英寸，由中國櫻桃木製成。我們現在對該造像的

<sup>6</sup> 同注 1 第 22 頁。這篇文章簡要介紹了日本兜跋毘沙門天的主要造像。圖 2、3、7 複製於該文資料。

<sup>7</sup> 朝日新聞社編《東寺》，東京：朝日新聞社，1958 年，第 23 頁。



圖3 兜跋毘沙門天，兵庫縣太山寺，10-11世紀（圖片來源：同注1）



圖4 東寺兜跋毘沙門天，中國，9世紀末至10世紀初

外來性非常確定，然而根據日本當地傳統，東寺兜跋像製作於朱雀天皇天慶二年（938），即由平氏與源氏兩宗族掀起的天慶叛亂時期。起初，這尊造像被置於都城南門羅城門，但由於南門在圓融天皇元年（959）7月9日毀於一場颱風，於是被移至東寺的食堂，後來等到仁孝天皇統治期間（1817-1846），該像才被移回毘沙門堂<sup>8</sup>。

東寺兜跋像以其顯著的正面造型，細長的身軀和明顯的三屈式（tribhanga）為特徵，而三屈式似乎是為了表現其腰身的纖細和過長的四肢。鱗狀盔甲和衣袖上典型的環狀紋樣被處理得細緻入微，從而產生一種幾何形狀複雜交錯的視覺效果。胸前的裝飾表現的可能是日月，與薩珊銀器上波斯君主胸前的垂飾有相似之處。同時，身軀比例與衣著都帶有強烈線條感，這顯示該像與6-7世紀出現於中亞綠洲庫木吐喇（Qumutūrā）

<sup>8</sup> 山本忍梁《東寺沿革略誌》，京都：教王護国寺事務所，1916，第87頁。文章首先轉述了《羅生門》中對東寺造像的描述，說是由《東寶記》中的果寶神父（1306-1362）所提出，但對此尚存疑。



圖 5 清涼寺兜跋毘沙門天，10 世紀



圖 6 鞍馬寺兜跋毘沙門天

和克孜爾 (Qyzy1) 壁畫中的人物相關<sup>9</sup>。地天女神身著唐代風格衣裝，左右有二夜叉脅侍。根據文獻，此二夜叉分別是尼藍婆 (Niranba) 和毘藍婆 (Biranba)<sup>10</sup>。

清涼寺兜跋像的創作時期略晚，儘管它明顯是仿照東寺兜跋像，但其對身體和盔甲的處理呈現出幾處重大的變化。雕刻者去除了裙衫和胸部鱗片的精雕細刻，僅留下胸前的飾物和鏈條，以及腰部的獅面腰環。軀幹似乎更為飽滿，這可能是因為減少了身體三節區分，也因為盔甲的平滑表面舒緩了腰部到臀部的起伏感，視覺上更加流暢自然。地天女神和二夜叉的部分也被簡化，女神的裝飾性植被移除，於是造像的主要元素一目了然。

<sup>9</sup> Roman Ghirshman, *Persian art: Parthian and Sassanian dynasties, 249 B.C.-A.D. 651* (New York: Golden Press, 1962), pls. 245, 246, 249, 250. Albert von Le Coq, *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens* (Dietrich Reimer [E. Vohsen], 1925), figs. 86, 102.

<sup>10</sup> 依據金剛智所譯《吽迦陀野儀軌》上卷，《大正藏》編號 1251，第 21 冊，第 235 頁上欄第 20 行。

鞍馬寺兜跋像削減非必要細節方面則更進一步，從而將該神的異域風貌減到最小，使其更符合本土的審美要求。連接護胸甲的鏈條被省掉，並且在盔甲的邊沿增加了一條裝飾性的花紋。較之以上造像，該像軀幹更為寬矮，並且因為身材比例的改變，以致在很大程度上喪失了神明的威嚴。面部特徵表現為更加誇張的立體感，同時更少依賴強烈的斜紋反差來體現神明令人生畏的一面。地神的身形也同樣失去了她的異域風韻，變得更加符合藤原宮廷貴族式的理想女性之美。儘管關於該造像背景情況沒有信息，但最後或許應該提一下，發現這尊造像的寺院有很長一段崇拜毘沙門天的歷史。鞍馬寺坐落於都城正北方幾英里處的山頂上，據稱是為了滿足藤原伊塾人的願望而修建於 797 年。伊塾人是一個宮廷貴族，與東寺的建造相關。據傳說，伊塾人曾在夢中向觀世音菩薩祈禱，但看到的卻是毘沙門天，並被帶領到後來他下令建造鞍馬寺的地方<sup>11</sup>。

再回到西雅圖的那尊造像，我們從中可以十分明顯地看出，經過上述過程，平安時代早期奇怪的中亞樣貌的兜跋像已經變成了更日本化的形象。纖細的腰身和瘦長的軀幹完全消失了，棱角分明的僵硬線條也被圓滑的輪廓所取代。長長的衣袖巧妙地與平滑的身體曲線相呼應，從而逐漸將人的視線引向整體造形。如此便同時減緩了手臂延伸的僵硬與服飾的三角結構，就是這些特徵很大程度上將早期作品展現得令人生畏。

地神則採納了日本本土的神道教女神形象，摒棄了唐式高髻，抹去了其異國起源的最後一絲痕跡。她的面部造型豐滿、高凸，緩和了先前作品中更為低深的凹面。她具有本土女神柔和溫婉的表現特徵，京都松尾大社和歌山縣熊野速玉大社中的造像就是本土女神造像的例子<sup>12</sup>。

<sup>11</sup> 源豐宗《兜跋毘沙門天像の起源》，《佛教美術》第 15 號（1930），第 63 頁。

<sup>12</sup> 圖示參見倉田文作《密教寺院と貞觀彫刻》，《原色日本的美術》5，東京：小学館，1967，第 202-203 頁，圖 138、140、142。



圖 7 兜跋毘沙門天，日本中部，11 世紀中期。霍華德·霍利斯藏品（圖片來源：同注 1）



圖 8 兜跋毘沙門天，日本中部，11 世紀。丹佛藝術博物館藏目錄第 0-836 號（Christian Humann 藏品）

西雅圖造像的粗糙雕工暴露出它來自國都之外的地方，并與諸如圖 2 和圖 3 中的兩尊兵庫縣兜跋像產生聯系。它可能也是 10 世紀晚期日本中部地區的作品。

華德·霍利斯 (Howard Hollis) 收藏的兜跋像 (圖 7) 也屬於日本中部兜跋像群組<sup>13</sup>。該像高 49.25 英寸，由一整塊木頭雕成，尚能看到白堊和彩繪的痕跡。據說其左手和右臂是後世所加<sup>14</sup>。這尊造像身著的盔甲與西雅圖兜跋像相似，儘管身材比例略有不同。霍利斯兜跋像更為纖細，似乎也沒那麼死板和僵硬。這一印象可能歸因於明顯傾斜的頭部、高聳的寶冠和消失的長袖，而西雅圖兜跋像的長袖將人們的目光引向雕像底部，并將視線限制在一個更為有限的空間內。寶冠正面飾五佛，左側為

<sup>13</sup> 同注 1 第 23 頁。羅森菲爾德 (J. Rosenfield) 對這一造像也有探討，見 John M. Rosenfield, *Japanese Arts of the Heian Period: 794-1195* (New York: Asia Society, 1967), pp. 107-108.

<sup>14</sup> 同注 1 第 20 頁。

一小童子，手持香爐。豬川認為該童子可能是《吽迦陀野儀軌》<sup>15</sup>中所載毘沙門之子——禪膩師。這尊雕像的時間可追溯至 11 世紀中葉。

由克里斯汀·休曼（Christian Humann）收藏，現位於丹佛博物館的兜跋像（34.5 英寸高）（圖 8），與上述兩尊像相似，都簡化了平安時代早期作品中的許多細節。然而，這尊像體形矮胖，雕工更為粗糙。身體的曲線在木樁上幾乎沒有清楚地表現出來，服飾則採用淺浮雕。這種樸拙的塑造技法與東寺、清涼寺和鞍馬寺的兜跋像在追究細節的精雕細琢上相距甚遠，使之接近於日本隨處可見的大量無名民間神靈的造像。

綜上所述，這三尊兜跋毘沙門像都來自 10 世紀晚期或 11 世紀，並且很可能是遠距日本中部的地方作品。他們根據日本的樸拙風格來表現異國神祇兜跋，並體現出同樣的民間工藝的粗糙，這不僅表現在對人物的精減，也體現在地神造型的轉變，從一位高雅的唐朝公主變成一位樸實的神道教女神。

## 二、日本兜跋毘沙門之崇拜

據說日本最早的兜跋毘沙門形像是圖像學文獻《醍醐寺圖像集》中的一幅圖（圖 9）。這幅圖像具有“光仁十二年”（821），以及空海弟子“池森”款識。這幅素描可能是鎌倉時期對九世紀原作的複製品，而 9 世紀原作可能由空海及直系其弟從大唐請來<sup>16</sup>。同東寺兜跋像一樣，這尊兜跋像也身著中亞遮膝鎧甲。佈滿鱗狀圖案的裙裝和前胸，以及帶有環狀紋飾的衣袖，體現了精益求精的工藝。兩柄寶劍交叉於腰間，雕飾的精良程度不遜於寶冠，寶冠中央飾有鳥形，雙翅伸展於寶冠之上；自肩部產生的火焰狀圓弧繞著頭部形成一個殘缺的光輪。至此，不需討論更多細

<sup>15</sup> 同上第 19 頁。該文獻被認為是鎌倉時期的偽經。在所有以兜跋毘沙門天為中心的佛經中，這是唯一一部提到他名字的儀軌（《大正藏》編號 1251，第 21 冊，第 235 頁上欄，236 頁上欄，245 頁中欄）。

<sup>16</sup> 同注 11 第 46 頁。

節，有一點已足以讓人感興趣：克孜爾和庫木吐喇發現有類似的盔甲，同時佩有交叉的雙劍除了出現在這兩地，也出現在伊朗薩珊，以及犍陀羅藝術的一個人物造型，此人物可能是來自卡菲兒寇特 (Kāfir Kot) 的韋陀 (Skanda)，該像現藏於大英博物館 (圖 10)<sup>17</sup>。

不幸的是，其餘的平安時代早期、與最澄和空海相關的兜跋毘沙門天圖像皆已不存。《別尊雜記》收錄了一幅比叡山文殊堂的兜跋像，該像題記表明在本寺禪堂院中有一尊類似的造像<sup>18</sup>。據《山門堂舍記》和《九院佛閣抄》所載，文殊堂的兜跋像為最澄本人所造<sup>19</sup>。



圖 9 《醍醐寺圖像集》中的兜跋毘沙門天，鎌倉時期複製品 (畫像)，原作繪於 9 世紀



圖 10 室建陀。卡菲兒寇特，犍陀羅藝術，倫敦大英博物館藏

<sup>17</sup> 同注 9 Grünwedel 書，插圖 102；同注 9 Roman Ghirshman 書，圖版 245, 246, 249, 250。關於韋陀的造型，參看 Alfred Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra* (Paris: Imprimerie Nationale, 1918), vol. 2, p. 123. 本文中的照片複製於該書插圖 373，但此書誤認為該神是散脂大將 (Pañcika)。

<sup>18</sup> 《別尊雜記》卷五十四，《大正藏圖像》第 3 冊 no. 287。

<sup>19</sup> 同注 1 第 12 頁。

高野山柳子院和神農院有兩尊兜跋毘沙門天雕像<sup>20</sup>，然而它們比空海所處的時代晚了幾百年，並且僅能說明毘沙門崇拜在該密教中心的普及。在此稍作停頓并簡要考察一下兜跋毘沙門天與密教修行之間的關係，可能頗有意思。我們已經注意到，在作為日本密教最重要的中心之一的東寺中，存放著來自中國的兜跋雕像。我們後面將會指出，據說唐密祖師之一不空三藏曾翻譯了大多數涉及兜跋毘沙門天的經典，同時他也在該神的安西靈驗譚中也扮演了重要角色。儘管如此，令人驚訝的是，兜跋崇拜在日本更多地是以民間崇拜的形式盛行，而不是作為高等密教儀法的一部分。不論是在真言宗或天台宗，該神都沒有出現在重要的曼荼羅中。但是，也確如松本榮一所指出的，在一幅次要的曼荼羅中出現了兩個兜跋形象，該曼荼羅為寶樓閣曼荼羅，現存於觀智院和寶菩提院<sup>21</sup>。寶樓閣曼荼羅依照《大寶廣博樓閣經》（《大正藏》編號 1005）而作。該經最初由不空所譯，隨後被空海和弟子帶到日本，似乎在 11 世紀中葉最為流行。經典中描述了寶樓閣曼荼羅的修行儀軌，儀軌以歷史上的佛陀為中心，用於消除禮拜者惡業，以及救度其已故親眷<sup>22</sup>。在松本提供的取自該曼荼羅的兩個兜跋實例中，兜跋與常見的毘沙門造型的區別，僅僅是依靠他的中亞式盔甲、僵直的正面姿勢，以及多邊形寶冠。地神則被一塊幾何平臺所取代。如果進一步研究密教文獻，尤其是那些與不空三藏的名字相關的文獻，可能會發現兜跋毘沙門天被納入密教儀式的其他證據。

在寶樓閣曼荼羅盛行的時代，兜跋毘沙門天的崇拜也達到了頂峰。目前日本已知的 60 尊或更多的該神造像，絕大多數屬於 10 或 11 世紀。同時期及隨後數世紀的文字記載，同樣顯示出兜跋毘沙門天的重要性持

<sup>20</sup> 松下隆章監修《高野山の文化財》，高野山：金剛峯寺，1964，圖版 70-71，第 13-14 頁。

<sup>21</sup> 松本榮一《燉煌畫の研究》，東京：東京文化學院東京研究所，1937，第 439-440 頁。

<sup>22</sup> 澤村專太郎《寶菩提院に蔵する寶樓閣曼荼羅》，《國華》第 300 冊，東京：國華社，1914-1915 年，第 311 頁。

續不減。

14 世紀的《東寶記》提供了日本崇拜該神之目的及本質的重要信息。其中援引覺印法師的記載講道，仿效唐玄宗發起的做法，兜跋像被安置在羅城門上。彼時，蠻夷入侵唐朝的以龜茲為中心的安西都護府，身在長安的皇帝召請著名的密宗大師不空前來相助。當不空向毘沙門祈禱時，一支天兵出現在遙遠的安西，一舉擊潰了敵人，而毘沙門自己莊嚴地站在城門上<sup>23</sup>。

這一傳說通過一部名為《北方毘沙門天王隨軍護法真言》(《大正藏》編號 1248) 的經典傳播到日本，據稱此經由不空譯自梵文。該文獻記載，742 年五個蠻夷部落入侵安西，不空向一行禪師求助，於是一行禪師向毘沙門持誦一陀羅尼咒語，誦至第二十七遍時，毘沙門之子獨健帶領一支由數百名士兵組成的軍隊、全副武裝地出現在僧人面前。來自安西的奏報稱，就在獨健出現於都城的當天，中亞的哨所發生了一個奇跡。一群老鼠啃壞了敵軍的武器，大地劇烈震動，光芒四射的毘沙門現身於城門之上。為紀念此次事件，皇帝下令將毘沙門的雕像立於所有城牆之上<sup>24</sup>。這部經典以各種手印和陀羅尼咒語結尾，可使祈禱者有效地對抗敵人。關於這次安西之圍《宋高僧傳·不空傳》也有相同的記載，但在該文獻中，不空獨自完成了向毘沙門天的祈禱儀軌<sup>25</sup>。

不同版本的傳說之間也有很多不一致之處。基於下述觀察，松本文三郎斷定這一傳說的主要來源《北方毘沙門天王隨軍護法真言》是唐末或宋初偽造<sup>26</sup>：1) 這部經並未收入不空去世二十六年後成書的《貞元釋教錄》(800 年)；2) 解圍安西時，不空并不在都城長安；3) 從時間上

<sup>23</sup> 呆寶《東寶記》，國書刊行會編纂《續々群書類從》(東京：続群書類從完成會，1969-1978)，第 12 冊，第 21 頁。

<sup>24</sup> 《毘沙門儀軌》，《大正藏》編號 1249，第 21 冊，第 228 頁中欄。

<sup>25</sup> 《大正藏》編號 2061，第 50 冊，第 714 頁上欄。

<sup>26</sup> 同注 21 第 283，第 288-289 頁。

來看，發生這次入侵時，一行已去世十五年之久；4) 不空的權威傳記，即趙遷所著《不空三藏行狀》對此事並無記載；5) 這一傳說明顯糅合了當時流行於中亞和大唐的其他故事。例如，老鼠咬壞敵軍武器來自玄奘所講述的于闐故事：這位西行求法者聽說，鼠王曾經答應于闐王的請求，派遣了一隊老鼠去啃咬入侵者的武器<sup>27</sup>。

儘管這則安西傳說缺乏史實性，但卻十分重要，因為它清楚地指出了在平安都城羅城門安置東寺兜跋一事的淵源，以及該神在護國戰爭中的重要性。我們現在值得停下來去探討一下是什麼政治和宗教狀況推動了這一護國神形象在日本 10-11 世紀的流行。

我們已經看到，東寺兜跋最早出現在史料中時與天慶之亂聯系在一起。如果從隨後幾年兜跋造像的數量來判斷，這時期其流行達到了頂峰。那些年始終動盪不安，關於這段歷史的《本朝世紀》記述了大量的災難及為保護人民而採取的措施<sup>28</sup>。其中揭示的幾點十分有趣。天慶元年發生了一場地震，持續了四個月，並引發了一次破壞性極大的海嘯。為了拯救國家，朝廷下令所有寺院都要念誦《仁王經》。天慶三年，當平氏和源氏部族叛亂時，朝廷曾求助於神道教的八幡神。叛亂持續了幾年，過後就是一場席捲各地的饑荒、猖獗的盜竊以及頻繁的地震<sup>29</sup>。

連年災難仿佛不僅促進了對著名的佛教和神道教保護神的崇拜，還驅動著尋求未曾嘗試的避難途徑。《本朝世紀》還提到，天慶元年，男女岐神的造像被安放於都城所有的交叉路口，以保護人民免受侵犯。天慶五年，死後被封為文昌神的菅原道真，據說曾示現神跡施與救護<sup>30</sup>。此外，神道教新立神明志多良被信徒狂熱膜拜，同時，大黑天和惠比壽的

<sup>27</sup> 玄奘《大唐西域記》(京都：京都帝國大學，1911)，第12冊，第2-3頁。

<sup>28</sup> 柴田實《中世庶民信仰的研究》(東京：角川書店，1966)，第105-109頁。

<sup>29</sup> 同上，第105-106頁。

<sup>30</sup> 同注28，第106頁。

信眾迅速增多<sup>31</sup>。

雕像的歷史，特別是那些來自日本偏遠地區的，充分記錄了這幾個世紀的宗教氛圍。在這一時代眾多的神道教或神道-佛教神明的形象中，有三尊造像十分值得一提。第一尊是鳥取縣三佛寺 11 世紀藏王權現的雕像，藏王權現是神道教展現的釋迦牟尼佛形象。第二是是愛知縣觀音寺一尊粗糙、無名神道教木雕。第三是福山二上的一個造像<sup>32</sup>。可以想見，這樣一種宗教氛圍也極大地促進了對稀奇的兜跋毘沙門天的崇拜，此外，講述他光輝戰績的文獻進一步神話了其功德。

若想從更多方面瞭解對該神的崇拜，就需要簡略探討一些其他佛經，裡面詳細描述了有地神撐托的毘沙門天形象的靈驗。宋代法天所譯《佛說毘沙門天王經》，主要描述的是毘沙門天的各種神勇特徵，經中大量篇幅講述了那些特殊咒語的效力，比如讓敵人頭顱破裂<sup>33</sup>。《摩訶吠室囉末那野提婆喝囉闍陀羅尼儀軌》中主張，召請毘沙門天能獲得一切財富，並實現任何願望。針對能想到的願望都有真言，如獲得上級的尊敬、祈雨、使役和驅逐惡靈，以及讓婚姻破鏡重圓<sup>34</sup>。

《北方毘沙門多聞寶藏天王神妙陀羅尼別行儀軌》據說由不空譯自梵文，儀軌中承諾保護僧俗信眾，並消滅所有正法的敵人<sup>35</sup>。此經也將毘沙門天視為一尊財神。此外，《毘沙門天王經》（《大正藏》編號 1244）也歸功於不空的翻譯，只不過是下文討論的《金光明經·四天王品》的縮略版。

<sup>31</sup> 同上，第 84-111 頁。家永三郎、赤松俊秀、圭室諦成《日本佛教史》（京都：法藏館，1967）第 2 冊，第 372 頁。

<sup>32</sup> 野間清六編《世界美術全集》（東京：角川書店，1962），第 5 冊圖 69；久野健《日本の彫刻》（東京：吉川弘文館，1964）第 3 冊，圖 14、15、31。

<sup>33</sup> 《大正藏》編號 1245，第 21 冊，第 218 頁。應予說明的是，儘管此處討論中的文獻都沒有提到兜跋這個名字，但是都描述道該神立於地天女神之上，由此可確定其兜跋之身份。

<sup>34</sup> 《大正藏》編號 1246，第 21 冊，第 220 頁上欄，第 234 頁上欄。

<sup>35</sup> 《大正藏》編號 1250，第 21 冊，第 230 頁上欄，第 232 頁下欄。

《金光明經》(*Suvarṇaprabhā sūtra*) 大約創作於印度笈多王朝早期。它最初由北凉(412–421)法護譯為漢文, 552年真諦重譯, 約十年後耶舍崛多第三次翻譯該經。597年, 一些僧人在竺法護譯本的基礎上增補真諦譯文, 形成一個新的版本。703年義淨又依梵本進行了重譯<sup>36</sup>。

日本最早的對《金光明經》的書面記載來自676年的《日本書紀》。此後, 它於全國各地的流行在歷史編年史上屢見不鮮<sup>37</sup>。

本經開篇是對最高實在本質的一段哲學討論, 並闡述了佛教的基本真理。但到最後, 重點則從形而上學的問題轉移到更為世俗的問題上, 如列舉持誦此經的功德: 首先, 國主奉行此經, 則其軍隊強大, 國王本人沒有敵怨, 壽命修長, 吉祥安樂, 國家也無疾疫; 其次, 王子、公主和嬪妃上下和睦, 無有爭鬥; 再次, 沙門、婆羅門及人民也會修行正法, 廣種福田; 最後, 一切有情都會被毘沙門天派來的四大天王所保護, 於是能無礙修行, 獲得覺悟<sup>38</sup>。後面的《夢見金鼓懺悔品》、《四天王觀察人天品》和《四天王護國品》中也有相似的敘述。毘沙門天是這幾品的主要發言者, 他發願要打敗所有威脅虔誠國王的敵人, 同時, 他會離棄不具正信的國王, 並降災給他及他的臣民<sup>39</sup>。向毘沙門天持咒的利益包括發現伏藏, 理解動物的語言, 以及實現個人願望<sup>40</sup>。

回顧與兜跋毘沙門天相關的經典可知, 毘沙門信仰集中在幫助信徒獲得純粹的世俗利益上, 主要是免受怨敵侵害和獲得財富這兩方面。《金光明經》又為這一信仰增添了另一個重要方面, 即將毘沙門天與國王緊密聯繫起來。

<sup>36</sup> 參見《國譯一切經》中對《金光明經》的介紹, 載第13冊, 第5頁及以後各頁。這部經典由諾貝爾(J. Nobel)翻譯成德文: *Suvarṇaprabhāsottama-Sūtra: Das Goldglanz Sutra*, vol. 2. Leiden: Brill, 1958.

<sup>37</sup> 今城甚造《日本における四天王像の起源》,《佛教藝術》第59號, 第65頁。

<sup>38</sup> 《金光明最勝王經·分別三身品》卷三,《大正藏》編號665, 第16冊第411頁及之後各頁。

<sup>39</sup> 同注38, 第427頁。

<sup>40</sup> 同上, 第430–431頁。

遺憾的是，日本宮廷和武士宗族的書面記載中幾乎沒有兜跋毘沙門信仰，儘管其中到處提到與《金光明經》相關的儀軌和對四大天王的崇奉。除了東寺、清涼寺和鞍馬寺雕像在傳統上與官府界有淵源外，此外並沒有其他積極的證據顯示，皇室對這個異國情態的北方守護神給予過特殊關注。

關於日本對兜跋的崇拜，這部經還展現了一個重要的方面，即他與吉祥天和辯才天的關係。《四天王護國品》中說，渴望見到毘沙門天的信徒，首先應繪製釋迦牟尼佛的形象，吉祥天畫在左，毘沙門天在右<sup>41</sup>。鎌倉時期的圖像學研究表明，吉祥天被視為毘沙門天的妻子，而這些著作中經常提到的不空所譯《毘沙門儀軌》表明，吉祥天是他的主要隨侍<sup>42</sup>。需要注意的是，當前討論的《金光明經》中僅提到了毘沙門天，並沒有提到兜跋毘沙門天之特殊形象。然而，本經中發現的毘沙門天和地天間的緊密聯系表明，兜跋毘沙門天和于闐地區強調吉祥天是他的妻子，以及中亞繪畫中將他與這個女神描繪在一起的畫面，都證明了我們在此處提到這對神明的合理性。儘管如此，從日本目前已知的關於毘沙門天和吉祥天的示例來看，更可能是更普通的兜跋形象。這對神明有時也與禪賦師塑造在一起，似乎被認為是他們的孩子。這個神聖家族最著名的代表作之一位於鞍馬寺神社，其中吉祥天像的款識為 1127 年<sup>43</sup>。他們的另一組形象發現於陸前的白阪（今宮城縣），被認為是最澄所造<sup>44</sup>。對親子三人像的信仰與對威嚴可怖的護國神兜跋的崇拜，性質似乎不同；前者可能屬於一個更為通俗的帶有民間信仰成分的宗教觀念，這使我們瞭解了中古日本對這個奇特神明崇拜的最重要的特徵之一。

前面已經提到，從平安時代早期的第一尊兜跋毘沙門天像，到藤原

<sup>41</sup> 同上，第 431 頁。

<sup>42</sup> 《大正藏》編號 1249，第 21 冊，第 228 頁下欄。

<sup>43</sup> 同注 11 第 56–66 頁。

<sup>44</sup> 山田孝雄《陸前白阪の毘沙門天》，《鄉土研究》3，第 160 頁。

時代對該神的刻畫，中間發生了一個明顯的轉變，逐漸傾向於最小化他的異國特徵，並與本土民間神明的形象相融合。這一過程在地天的身上表現得尤為突出，一位作家竟然將西雅圖兜跋像（圖 1）腳下的女性形象認作仲哀天皇（在位期為西元 192–200 年）的神功皇后<sup>45</sup>。有確切的證據顯示，人們曾試圖將毘沙門天同化為本土神明，而且至少有一部文獻表明，兜跋毘沙門天未能免於始自 12 世紀的佛教和神道教諸神的大融合。例如，毘沙門天在一些地方被視為八幡神的一個化身<sup>46</sup>。據聖覺（西元 1167–1235 年）的《神道集》所載，毘沙門天也被認為是地方神武藏——秩父大菩薩（知知夫彥命）的原形<sup>47</sup>。最後的這個史實與我們的研究尤為相關，因為《神道集》主要引用文獻是專門記載兜跋毘沙門天的。最後，毘沙門天也被包括在七福神（七個幸運神）之中，對他們的崇拜遍佈日本各地<sup>48</sup>。

綜上所述，此處關於日本兜跋毘沙門天信仰的整理揭示了以下幾點：1）據文獻記載，兜跋毘沙門天被奉為財神和保護神；2）除了幾尊京都雕像外，沒有任何證據表明政府曾支持對該神的崇拜，他的形象更像是當地神道教的神明。這一發現可以看出，他的主要信徒是普通群眾，該神一定是因為他們而與地方神明融合，並失去其異國特徵。3）最後，兜跋崇拜興盛的社會宗教背景充滿了政治劇變和自然災害，以及對獲得世俗利益和穩定的活動的狂熱興趣。

### 三、中國的兜跋毘沙門天

兜跋在中國最早的造像可能是西元五世紀雲岡石窟第八窟（圖 11）

<sup>45</sup> Richard E. Fuller, *Japanese Art in the Seattle Art Museum: An Historical Sketch, with Illustrated Catalogue of Examples Selected from the Museum's Collections* (Seattle: Seattle Art Museum, 1960), 第 34 條。筆者尚未查明這一辨識的出處。

<sup>46</sup> 同注 44 第 161 頁。

<sup>47</sup> 《武藏六所大明神事》，《神道集》二十三，第 98 頁。

<sup>48</sup> 《古事類苑·神祇部》第 88 頁。



圖 11 守護神像，雲岡石窟第 8 窟，5 世紀（黃文智拍攝）



圖 12 兜跋毘沙門天，四川隆興寺，唐初或更早

中的保護神形象。他們是四個一組中的兩個，頭戴翼冠，均一手持長矛，另一手持細長物件，可能是金剛杵或錢袋之類。這對雕像似乎站在比另外兩個雕像更高的平臺上，這表明他們的腳下可能原本有什麼物體；然而，由於石頭磨損過於嚴重，因此很難斷定這對雕像立於一個女性半身像上。但是，索珀（Soper）和大村西崖都認為這些雲岡雕像即是毘沙門天<sup>49</sup>。

從這些含糊不清的守門者（*dvārapālas*）到最初十分確定的兜跋毘沙門天雕像，中間跨越了一條幾百年的鴻溝。第一尊兜跋雕像發



圖 13 守護神像，熱瓦克佛塔

<sup>49</sup> Alexander Coburn Soper and Seigai Ōmura, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China* (Ascona: Artibus Asiae, 1959), p. 234. 大村西崖《支那美術史雕塑篇》（東京：佛書刊行會圖像部，1915），第 184 頁。



圖 14 毘濕奴，塔克希拉



圖 15 兜跋毘沙門天，四川龍泓寺，  
9 世紀（圖片來源：注 51 Lartigue 文）

現於四川邛崃龍興寺，見圖 12<sup>50</sup>。它被公佈為初唐作品，但實際上可能更早一些。細長的造型，三角的裙形，以及手臂和腿部衣著的環狀紋飾，無疑將這尊雕像與更精緻的東寺兜跋像聯系在一起；然而，其慈悲的面容和悠閒的姿態卻是獨一無二的。這尊雕像兩腿間的小個地天與熱瓦克佛塔（Rawak Stūpa）中的地天女神（圖 13）及塔克希拉（Taxila）毘濕奴（Visnu）（圖 14）的處理方法相似，下文會進一步討論。儘管雕刻師非常關注紋飾的複雜細節，但其整體工藝仍略顯粗糙，巨大的頭部似乎破壞了整體的平衡，身體各部分也完全沒有經過有序的構思。

四川龍泓寺的兜跋像比上一尊精緻許多，時間大致可追溯至 9 世紀中晚期（圖 15）<sup>51</sup>。這尊雕像立於地天之上，兩側是尼藍婆和毘藍婆。他身穿中亞遮膝盔甲，棱角不太尖銳，輪廓也更加流暢，這是屈從於更常

<sup>50</sup> 佐々木剛三《兜跋毘沙門像についての一考察》，《美術史》第 38 號，第 58 頁。

<sup>51</sup> 關於這尊雕像，參看 Jean Lartigue, “Le Sanctuaire Bouddhique du Long-Hong-Sseu à Kia-ting,” *Revue des Arts Asiatiques*, vol. V (1928): 35–38. 文中將它錯認為觀世音菩薩。遺憾的是，關於這座寺廟，找不到更多信息。圖 15 取自該文。



圖 16 兜跋毘沙門天，四川榮縣龍洞，10-11 世紀（劉易斯拍攝）

他的軀幹看起來僵直而結實，平放於胸前的雙臂增加了形體的緊繃感，同時，雕像的三角形輪廓也彰顯出活力。長裙、劍和袖子的斜線都向上指向氣沖沖的臉和膨脹的胸，將內部散發出來的暴力聚集在一個焦點上。此外，從僅有的這一張照片上也無法完全清晰識別出兜跋的特性，他右手可能持一個如意寶珠，左手持葫蘆。這尊雕像比龍洪寺兜跋像粗糙，但卻更具地方特色。

已知的最後一尊四川兜跋像（圖 17）發現於大足窟內（現屬重慶），雕刻時間遲至 13-14 世紀<sup>53</sup>。這尊兜跋像的雕工極其粗糙，巨

見的唐代守護神服飾。從雙肩各有一個半弧升起，環繞頭部形成了一個大弧。王冠是熟悉的四面冠，之前在東寺兜跋中見過。雕像的比例、服飾和極其精妙的雕工都清楚地為京都寺院中兜跋雕像的卓越工藝埋下了伏筆。

另一尊出自四川的兜跋像如圖 16 所示<sup>52</sup>，處於羅漢堂，時間大約可追溯至 10-11 世紀。雕像頭戴烏冠，身著典型的遮膝盔甲，並由地天撐托。

他的軀幹看起來僵直而結實，平放於胸前的雙臂增加了形體的緊繃感，同時，雕像的三角形輪廓也彰顯出活力。長裙、劍和袖子的斜線都向上指向氣沖沖的臉和膨脹的胸，將內部



圖 17 兜跋毘沙門天，重慶大足北山佛灣，13-14 世紀（孫明利拍攝）

<sup>52</sup> 同注 50 第 58 頁。溫廷寬《大足石刻》，北京：文物出版社，1958，第 19 頁。

<sup>53</sup> 同注 1，以及溫廷寬《大足石刻》，北京：文物出版社，1958，第 12 頁。

大的軀幹和極小的頭部顯示出其拙劣的構思。盔甲是以前常見的中亞遮膝鎧甲，烏冠和肩膀上的火焰也同樣符合兜跋的標準造型。

此外，全中國已知的最後一尊兜跋像來自雲南省。兜跋與其他三天王像裝飾於佛塔基座，時間可大約追溯至 1103–1252 年<sup>54</sup>。同上述所有雕像一樣，他立於地天之上，身側有兩個夜叉隨侍，頭戴多邊形烏冠。

兜跋毘沙門天信仰在中國的實際特徵甚至比日本更為模糊。讓這一問題更加複雜的是“兜跋”這個名字尚未見於任何漢文文獻中。我們將盡可能地只關注那些出於各種原因講述“地天承托的毘沙門天”這一新形象的文獻。

據宋代《圖畫見聞志》記載，唐朝名士車道遷將一種獨特的毘沙門天形象從于闐傳到中國<sup>55</sup>，然而，兜跋在這之前就已為人所知，雲岡石窟或是一證，龍興寺雕像就確鑿無疑了。此外，大多數已知雕像都位於四川，因此，這個西部省份很可能是兜跋信仰的中心。此外，據說成都的壁畫也展示了毘沙門天的多種形象<sup>56</sup>。

安西傳說指出，直至中唐，對“城樓毘沙門天”這一形象的崇拜就已十分普遍，而且日文資料也進一步表明，兜跋毘沙門天確實負有這一職責。大村西崖指出，在解救安西之後，皇帝下令所以寺院都要建造一間單獨的殿堂，專門供奉毘沙門天，此事在五代時期也有記載<sup>57</sup>。《圖畫集》中的《興唐寺毘沙門天王記》同樣證實毘沙門天在唐代十分流行，也說明對其消災滅難神力的信仰<sup>58</sup>。

除了《金光明經》以外，以上討論日本情形所引用的經典都創作於中國，可以認為它們密切反映了兜跋毘沙門天信徒的願望，也指出這一

<sup>54</sup> Louis Finot and Victor Goloubew, “Le Fan-Tseu T’ a de Yunnanfou,” *BEFEO* 25 (1925): 435–448.

<sup>55</sup> 同注 21 第 450 頁。

<sup>56</sup> 中川忠順《文化史より見たる刺繡》，《東京帝室博物館講演集》1（1926），第 25 頁。

<sup>57</sup> 同注 49 引大村書，第 450 頁。

<sup>58</sup> 同上，第 475 頁。

信仰的普遍性。為此，我們有必要去考察兜跋毘沙門天與中國地方鄉村神明之間的關係，因為，這些村落神明同樣被安置於門樓有利位置守衛村莊，並賜予信徒財富與成功。

在中國，對守護人民的城隍神的信仰由來已久。《左傳》中提到一則致城隍神的祝文，後來的文獻記載常把令人稱奇的軍事勝利歸功於他們的善意<sup>59</sup>。唐朝似乎是該信仰的鼎盛時期，同時，至少有一部文獻暗示城隍神的信徒和安西兜跋毘沙門天的崇拜者曾有過思想交流。《宋史·忠義傳》有一則蘇緘的小故事，他曾是一名將軍，死於邕州之戰。為了給自己報仇，他率領軍隊從北方迴向戰場，向驚慌失措的圍觀者宣稱自己是城隍神蘇緘，後來人們為了安撫他的憤怒為他建立了一個祠堂<sup>60</sup>。蘇緘和他的軍隊出現於北方的故事與安西傳說中獨健和他的軍隊從北方出發救援的故事完全對應。

在日本，兜跋信仰是更廣泛的守護神和財神信仰的一部分，在中國也一樣，他也會與相關神靈成功融合。中國兜跋與鄉野城隍神的接觸，可能最終導致了安西傳說的形成，我們已經看到，這個傳說在日本也備受尊重。職責的相似性加速了新神信仰與古老的民間神明崇拜的融合；在某種程度上，這一過程確保了異國神明在普通大眾中的長盛不衰。

#### 四、中亞的兜跋毘沙門天

兜跋毘沙門天在中亞的歷史極其複雜。我們最好先探討一下他在敦煌和萬佛峽中的形象，然後再考察于闐地區毘沙門天信仰，因為它在某些方面與中國和日本不同，但似乎更接近該神的原初概念。

萬佛峽的兜跋畫像繪於主殿入口處西面前廳的北牆上，時間可追溯

<sup>59</sup> 那波利貞《支那における都市の守護神に就いて》，《支那学》第7卷3-4號，第69頁及以後各頁。

<sup>60</sup> 同上，第81頁。

9 世紀中葉（圖 18）<sup>61</sup>。畫像身穿中亞遮膝盔甲，明顯沒有女神地天撐托，而是立於一個俯臥的惡魔上，兩側是尼藍婆和毘藍婆。他左手托佛塔，右手持一柄插有旗幟的三叉戟，頭光依舊是從肩部升起的雙弧。畫像身旁是一童子，手托如意寶珠和吐寶鼬，在印度和西藏這通常被看作俱毘羅的標誌性托物，松本榮一曾探討過這名童子的意義。《金光明經》和《北方毘沙門天王隨軍護法真言》中都提到了毘沙門天現童子身<sup>62</sup>。在《金光明經》中，童子形天神手持如意寶珠和一袋黃金；鼠鼬常被解釋為



圖 18 兜跋毘沙門天，中亞萬佛峽，9 世紀

一個活的錢袋，可認為是那袋黃金的替代品；而童子就是毘沙門天自己。對於童子，松本還給出了第二種假設，即毘沙門天之子禪膩師。此外，他給出第三種設想，認為這一組形像與于闐傳說聯繫在一起。傳說中國王因為無嗣，向毘沙門天求子，并得到感應（見下文）。第一種猜測可能性最大，因為在敦煌也出現毘沙門天王與童子的壁畫，我們會在下文繼續討論。

在萬佛峽兜跋對面，是一幅女性神明的畫像，題記是辯才天女。在日本，毘沙門天和女伴的例證十分普遍，因此，也能與中亞聯繫起來，可見其背後歷史之悠久。

松本提到了十個敦煌兜跋毘沙門天的主要實例<sup>63</sup>。第一個，如圖 19

<sup>61</sup> Langdon Warner, *Buddhist Wall-Paintings: A Study of a Ninth-Century Grotto at Wan Fo Hsia* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1938), pl. XII.

<sup>62</sup> 同注 21 第 460 頁；《金光明經》，《大正藏》編號 665，第 16 冊，第 431 頁；《北方毘沙門天王隨軍護法真言》，《大正藏》編號 1248，第 21 冊，第 230 頁上欄。

<sup>63</sup> 同注 21 第 412-418 頁。



圖 19 兜跋毘沙門天，敦煌第 14 窟，10 世紀（圖片來源：同注 21 松本書）



圖 20 兜跋毘沙門天，敦煌絹畫，倫敦大英博物館藏

所示，在 14 號窟中主尊的左側，出現兩次。這兩幅畫像中的兜跋都立於被繁茂草木簇擁的地天之上。他們右手持長矛，左手托佛塔，長劍斜掛於腰間，並與橫懸於腰帶上的短刀交叉，火焰由肩部升起環繞頭部。這些畫像可以追溯至五代時期<sup>64</sup>。

圖 20 是一幅絹畫，現藏於大英博物館，繪製粗略，天王腳蹬地天，所有特點都符合該神的標誌。圖 21 藏於同一博物館，有明確紀年，實屬罕見。這是一塊版刻，存有幾幅印圖，雕於 947 年<sup>65</sup>。題記有供養人的姓名和官職，祝願永保中華帝國太平昌盛。兜跋立於畫面中央，身著遮膝盔甲，胸前日月為飾，這一特徵見於京都兜跋（圖 4-6）。隨侍於兜跋的，一旁依舊是萬佛峽畫像中所見童子，童子身穿獸皮；另一旁是一個魔鬼，頗令人好奇，他身穿虎皮，懷抱赤裸孩子。松本認出這個惡鬼是《毘沙

<sup>64</sup> 同上，第 418 頁。

<sup>65</sup> 同注 21，第 420 頁。



圖 21 兜跋毘沙門天, 西元 947 年的敦煌版畫, 倫敦大英博物館藏



圖 22 兜跋毘沙門天, 敦煌絹畫, 巴黎集美博物館

門天王經》中的赦爾婆<sup>66</sup>。畫像中左側的女性可能是吉祥天女。

圖 22 是一幅五代時期的兜跋絹畫, 現藏於集美博物館 (Musée Guimet), 它與《醍醐寺圖像集》中的兜跋 (圖 9) 十分相似。該畫像雖然略顯不成熟, 但人物形象完全忠實於敦煌地區流行的肖像風格。

圖 23 目前是日本私藏, 畫面上的兜跋坐在一個圓圈中, 肩上的火焰被另一個完整的光圈環繞。前面是一張供桌, 擺有供品。兩位身穿中國服飾的信徒恭立一旁。

除了松本探討的這些例子外, 瑪爾賽勒·拉露 (Marcelle Lalou) 撰文討論了一些其他的敦煌壁畫<sup>67</sup>。圖 24 是一幅天神和童子的組合, 童子身穿獸皮, 兩手分別持一個裝滿的袋子和一顆珠寶, 他可能是《金光明經》中的童子形毘沙門天。吉祥天女立於主像左側。雖然底部沒有地天和兩

<sup>66</sup> 同上, 第 420 頁。

<sup>67</sup> Marcelle Lalou, "Mythologie indienne et peintures de Haute-Asie I: Le dieu bouddhique de la fortune." *Artibus Asiae* ix (1946): 97-110.



圖 23 兜跋毘沙門天，敦煌，日本私人收藏品



圖 24 兜跋毘沙門天，敦煌，巴黎集美博物館

個夜叉，但他具有兜跋其他的標誌，足以確認他的身份。

圖 25 十分獨特，因為畫的左下角繪有一尊象鼻神 (Ganeśa) 的小像。拉露 (Lalou) 曾對藏文文獻中混淆毘沙門天和象鼻神的情況做過研究<sup>68</sup>。日本文獻《摩訶吠室囉末那野提婆喝囉闍陀羅尼儀軌》中有一個有趣的說法，即毘沙門天可能腳踏地天，也可能腳踏象鼻神<sup>69</sup>。很顯然，最初托足的是地天，但後來提到的象鼻神和這幅畫作，在密法方面為兜跋毘沙門天信仰提供了新維度。

從敦煌一路向西是于闐，是毘沙門天信仰的一個主要中心，並且很多人把這裡定為兜跋毘沙門天的發祥地。關於該信仰在這片綠洲的情況，主要是文字資料。然而，大約可追溯至 3、4 世紀的熱瓦克佛塔 (圖 13)，可能是目前發現最早的兜跋毘沙門天的形象，這可以從雕像的盔甲、僵直的姿態，以及腳下的女性人物來斷定。

<sup>68</sup> 同上。富歇在介紹 Alice Getty 著作時也同樣提到了象鼻神與毘沙門天的緊密聯系。參見 Alice Getty, *Ganesa: A Monograph on the Elephant-Faced God, with an Introduction by Alfred Foucher* (Oxford: Clarendon Press, 1936), 頁 xxii-xxiii。

<sup>69</sup> 《大正藏》編號 1246，第 21 冊，第 235 頁。



圖 25 兜跋毘沙門天，敦煌，巴黎集美博物館



圖 26 天王獻鉢，毘沙門天細節。犍陀羅藝術，白沙瓦噶依收藏會藏品

于闐開國傳說的記載，一舉確立了該國與佛教北方天王的密切聯繫。傳說保存於漢文和藏文文獻中，敘述略有差異。一致的是，在阿育王統治的某一時期，于闐第一個國王誕生，這是向毘沙門天祈求得到感應；他在中國長大，之後去到于闐，並開始了他的統治<sup>70</sup>。

藏文的《李國預言書》成書 9、10 世紀之前，其中詳細描述了于闐的第一個國王。故事起於阿育王及其王后對於闐的造訪，王后在于闐看到了毘沙門天和他的隨從飛過天空，然後她奇跡般地懷孕了。但是，阿育王卻抛弃了她所生的孩子，擔心有朝一日他會篡奪王位。然而，一只乳房從地下隆起餵養了棄兒，後來為了滿足秦始皇的祈求，棄兒被送到秦國。最後，棄兒和其妻子吉祥天女去了于闐，並成為那裡的國王<sup>71</sup>。

漢文記載中沒有提到吉祥天女，而大地之乳的出現，出現在關於于

<sup>70</sup> Abel Rémusat, *Historie de la ville de Khotan, tirée des Annales de la Chine et traduite des Chinois* (Paris: imprimerie de Doublet, 1820), p. 38; Frederick William Thomas, *Tibetan Literary Texts Concerning Chinese Turkestan* (London: Luzac, 1935), p. 17.

<sup>71</sup> 同注 70 Thomas 書第 99 頁。

闐王後代另一個故事。根據玄奘記載，為了滿足首位于闐王的祈求，毘沙門天雕像的額頂生出了一個小孩，並且由雕像底部的大地之乳餵養<sup>72</sup>。

這些傳說的意義不在於它們之間的細微差別，而在於它們一致將于闐王室歸恩於毘沙門天。據說該天王還劃定了于闐的疆界。據藏文記載，天王得到了舍利弗的協助，而在漢文文獻中，他是獨自行動<sup>73</sup>。

除了與于闐棄兒的關係外，毘沙門天也被視為該國的守護神之一。在藏文文獻中，毘沙門天與吉祥天女和地天女神在一起<sup>74</sup>。這些文獻中還提到了許多寺院，或是供奉該神，或是受其特殊保護<sup>75</sup>。

通過上述探討可以清楚地看出，于闐地區的毘沙門天信仰超過了對一位戰神和財神的簡單民間崇拜。毘沙門天創造了于闐，並保障王室的延續。這些國王實際上也把他們自己視為毘沙門天的神聖後裔。文字記載表明，他們採納“神之子”(devaputra)這個稱號，而這一稱號本是對一類特定神明的稱呼，而在一些佛教文獻中，這也是毘沙門天的名字<sup>76</sup>。貴霜王朝(Kushan)迦膩色迦王(Kaniska)之後諸王對這一稱號的使用，以及于闐王與佛教北方天王之間的特殊關係，是我們在瞭解兜跋毘沙門天的起源及其獨特形態的秘密時最重要的線索之一。在對玄奘在印度收集的其他關於兜跋的傳說進行簡短的探討之後，我們再回來討論對這個問題。

## 五、貴霜帝國的毘沙門天

至此，不應再將兜跋毘沙門天與毘沙門天區別開來。玄奘在印度看到了的兩尊天王造像，所在地屬於曾經的貴霜王國，並且與我們的

<sup>72</sup> 《大唐西域記》卷一，同注 27 第 25-27 頁。

<sup>73</sup> 同注 70 Rémusat 書第 38 頁；同注 70 Thomas 書第 35 頁。

<sup>74</sup> 同注 70 Thomas 書第 59 頁。

<sup>75</sup> 同上，頁 96, 110, 118, 121, 127。

<sup>76</sup> Sylvain Lévi, "Devaputra," *Journal Asiatique* CCXXIV (Janvier-Mars 1934), p.11. F. W. Thomas, "Devaputra," B. C. Law Commemoration Volume, II, Poona, 1946, p. 310.

研究相關。大夏（Balkh，今巴爾克，阿富汗北部城鎮）的納瓦僧伽藍（Nāvasamghārāma）有一尊毘沙門天雕像，據說，當匈奴首領葉護企圖掠取寺廟財產時，毘沙門天出現於他的夢中，並一劍將他刺穿，粉碎了異族的邪惡陰謀<sup>77</sup>。

玄奘在罽賓（Kāpisa）找到了一尊神王的雕像，據說迦膩色迦王的人質在它的腳下埋了一些錢財，以備日後修繕寺廟。當一個竊賊企圖盜取這筆錢時，這尊雕像王冠上的一隻鳥劇烈地拍打翅膀，於是大地震動，盜賊俯伏於地，他起身後就皈依了佛教<sup>78</sup>。本文所提到的日本學者普遍認為，罽賓的神王就是兜跋毘沙門天，而上文提到的他王冠上的鳥，正是他最典型的特徵之一。雖然沒有確鑿證據可以證明這一點，但是這個傳說對本研究仍然非常重要，因為它提到了一個戴翼冠的財神，這個形象可以與貴霜時期浮雕中兜跋毘沙門天的原型聯繫起來。

## 六、兜跋毘沙門天的起源及其象徵意義

在開始討論之前，我們最好回顧一下文獻記載和視覺造型體現的兜跋毘沙門天的主要特徵。兜跋在佛經和傳說中都被描述為富貴長壽的慷慨賜予者，以及佛教國家和佛法的敵人的兇猛毀滅者。在於闐，他還被視為當地政權的守護神，這完全符合《金光明經》中毘沙門天的特徵。在藝術上，兜跋總是由地天女神撐托，身穿盔甲，頭戴飾有一隻鳥的多邊寶冠，頭光由肩部升起的兩道弧線組成。此外，一些藏文文獻中還提到，他的下方有日月輪顯現<sup>79</sup>。

所有這些特徵都與笈多王朝之前的犍陀羅藝術中毘沙門-俱毘羅的溫和形象相距甚遠，那個時期的北方天王與其他三個天王甚至還沒有區

<sup>77</sup> 《大唐西域記》卷一，同注 27 第 28 頁。

<sup>78</sup> 同上，第 37 頁。

<sup>79</sup> *Mahārāja-Vaiśravaṇa-sādhana Tantra*, Rgyud, LXXII, 轉引自注 67 書第 105 頁。

別開來。圖 26 是白沙瓦噶依收藏會 (Gai Collection) 的一座 3 世紀浮雕，與先前標準有極大不同<sup>80</sup>，此處毘沙門天與其他三位向佛陀敬獻鉢盂的天王明顯不同。此外，他與貴霜藝術中經常出現的一位財神兼戰神有十分顯著的相似性，有時獨自一人，有時與他的配偶一起。富歇 (Foucher) 認為這對夫婦是散脂大將 (Pāñcika) 和鬼子母 (Hārītī)<sup>81</sup>，我們接下來將探討這對“守護神”以及伊朗的一對神，法羅 (Pharo) 和阿多克索 (Ardoxšo)，因為兜跋毘沙門天的發展很可能是從這裡開始的。

圖 27 是夏加奇德裏 (Shāh-jī-kī) 的一幅散脂大將和鬼子母的坐像浮雕<sup>82</sup>。根據佛教文獻，散脂大將是毘沙門天軍隊的將軍 (senāpati)，鬼子母原是天花女神，後來演變為送子神<sup>83</sup>。在這個浮雕中，散脂大將的左脚搭在長矛上，鬼子母一手持錢袋，且身邊圍繞著一群小孩。



圖 27 散脂大將和鬼子母，夏加奇德裏，犍陀羅藝術。白沙瓦博物館，第 1416 號藏品。



圖 28 法羅和阿多克索，來自沙裏拔羅。白沙瓦博物館，第 78M 號藏品 (劉易斯拍攝)

<sup>80</sup> John Max Rosenfield, *The Dynastic Arts of the Kushans* (Berkeley: University of California Press, 1967), fig. 83.

<sup>81</sup> 同注 17 第 106 頁及之後各頁。

<sup>82</sup> 關於這座浮雕，參看 Harald Ingholt, *Gandharan Art in Pakistan* (New York: Archon, 1957), p. 147.

<sup>83</sup> 同注 80 第 245–246 頁。

圖 28 中的浮雕來自沙裏拔羅 (Sahrī Bahlol)<sup>84</sup>，圖中男子身穿典型的北方服飾，手持手杖和錢袋；女性則持聚寶角。這個男性神明與圖 26 中的毘沙門天有明顯相似之處，衣著和髮式相同。同時，前者特徵中，球柄手杖、翼冠和錢袋，見於迦膩色迦王及其後代錢幣上的法羅神 (Pharro/Pharo)。法羅經常被描繪為一個頭戴烏盔的武裝戰士，他的特徵包括錢袋、盾、長矛和火碗 (圖 29)<sup>85</sup>。他代表伊朗的光耀神 (farr) 或靈光神 (xvarənaab)，即“王者榮耀” (kingly glory)<sup>86</sup>。靈光神不僅被視為王權的化身，還被視為統治者的守護神，以及統治的合法化因素。在伊朗的文學著作中，他通常被描繪為一隻鳥。根據巴列維語 (Pahlavī) *Kārnamak i Artaxšēr i Pāpakān*



圖 29 迦膩色迦王晚期錢幣上的法羅

(《阿爾達希爾·帕帕克的業績》)，當阿爾達萬 (Ardavān) 追擊阿爾達希爾 (Ardasīr) 時，他被警告說，在高翔的鷹追上正在逃跑的阿爾達希爾之前，他仍有可能被追上，但是一旦鷹落在阿爾達希爾上時，就沒有任何機會了，因為這只鳥正是波斯王權的化身<sup>87</sup>。故事又說到，我們聽說靈光神化身為紅鷹，以保護國王免遭妻子謀害<sup>88</sup>。

持聚寶角的女性神明出現在迦膩色迦三世 (Kaniska III) 及其後代

<sup>84</sup> 同上，第 147-148 頁。

<sup>85</sup> L. Bachhofer, "Pañcika und Hārītī – Pharo und Ardoxsho," *Ostasiatische Zeitschrift* 13 (1937): 8.

<sup>86</sup> Aurel Stein, "Zoroastrian Deities on Indo-Scythian Coins," *Indian Antiquary*, XVII (April 1888): 94. [https://play.google.com/books/reader?id=KhdCAQAAMAAJ&hl=en\\_CA&pg=GBS.PA94](https://play.google.com/books/reader?id=KhdCAQAAMAAJ&hl=en_CA&pg=GBS.PA94)

<sup>87</sup> Dārāb Peshotan Sanjānā, *The Kārnamē ī Artakshīr ī Pāpakān: Being the Oldest Surviving Records of the Zoroastrian Emperor Ardashīr Bābakān, the Founder of the Sāsānian Dynasty in Irān; the Original Pahlavi Text Edited for the First Time with a Trans-Literation in Roman Characters, Translation into the English and Gujerati Languages, with Explanatory and Philological Notes, an Introduction, and Appendices* (Bombay: Printed at the Education Society's Steam Press, 1896), p. 11.

<sup>88</sup> 同上，第 40 頁。

的錢幣上。從上面的銘文可以看出，她是阿維斯陀 (Avestan) 財富女神阿多克索或阿西瓦努西 (Aši Vanuhī)<sup>89</sup>。

於是，我們有了兩個可比較的對象，一個是純印度的，另一個在服飾和內容上更加伊朗化。第一座浮雕需作進一步討論，鬼子母作為送子女神和財富女神，其象徵意義不言自明。然而，並沒有文獻提到散脂大將是財富的賜予者。他在這裡被表現為財神，不僅由於他和鬼子母一起出現，還因為在其他浮雕中，他手持錢袋，並站在一罐金子上<sup>90</sup>。由此看

來，這個形象結合了散脂大將的尚武特性和他的主人——財神俱毘羅-毘沙門天的仁慈。這個散脂大將-俱毘羅-毘沙門天，在概念上與法羅神非常接近，因為他也同樣被視為財富的保護者和武力的賜予者。

巴赫霍夫 (Bachhofer) 在上述文章中首次將散脂大將和鬼子母這一對神靈等同於法羅和阿多克索<sup>91</sup>，從圖 26 和圖 30 中的浮雕能夠得到證實。圖 26 中的俱毘羅-毘沙門天頭戴法羅的翼形頭盔，身穿北方服飾。圖 30 是 6-7 世紀的喀什米爾浮雕，具



圖 30 法羅和阿多克索，來自 Avantisvām 神廟，阿瓦提普爾。6-7 世紀。(圖片來源：ASIAR 1913-14, pl. XXVIII)

有斯基泰人 (Scythian) 相貌的法羅-俱毘羅-毘沙門天坐在一罐財寶上，而阿多克索-吉祥天女則手持一個介於蓮花和聚寶角之間的東西<sup>92</sup>。

因此，我們能夠看出在貴霜王國，一個展現一位豐饒和富足的男性神明的傳統正在獨立發展。而法羅-散脂大將-俱毘羅-毘沙門天這個複合

<sup>89</sup> 同注 2，第 97 頁。

<sup>90</sup> 同注 17，版圖 365，379。

<sup>91</sup> 見注 85。

<sup>92</sup> *Archaeological Survey of India: Annual Report, 1913-14*, pl. XXVIII, p. 54.

神，時而穿著印度服飾，時而穿著北方服飾或盔甲。很明顯，身穿中亞長盔甲，頭戴烏冠，手持長矛的天王形象，很有可能是兜跋的原型。該神作為財富和豐饒賜予者的宗教意義，與毘沙門天的傳說和玄奘所描述的神王雕像完全一致，也完全符合日本和中國文獻所記載的崇拜兜跋毘沙門天的目的。我們認為，作為原型的法羅-散脂大將-俱毘羅-毘沙門天與成熟的兜跋毘沙門天形象之間的最終聯系，可以用于闡傳說的相關資料來解釋，因為它在兜跋毘沙門天的眾多傳說中是獨一無二的，同時也可以用這個複合神的第一構成要素，即法羅或“王之榮耀”來解釋。正如我們下面將要討論的，兜跋毘沙門天的許多象徵意義可理解為對神化王權的崇拜。

關於這一點，我們應當首先考慮兜跋毘沙門天形象僵直的正面姿態以及整體三角形輪廓。貴霜王朝迦膩色伽王的雕像具有有趣的相似之處，其僵直的姿態、有花邊 A 形裙、具有特色的腿部穿著、配劍的位置，以及腰帶的細節都類似於上述兜跋。這些元素也共通於其他的帝王肖像，例如，蘇爾赫科塔爾（Surh Kotal）的雕像，其他貴霜國王在錢幣上的肖像，以及 120 英尺高的巴米揚（Bāmiyān）大佛壁龕拱頂上的太陽神畫像，這些都表明帝王肖像已經成為一種新的神聖形象。

前面反復提到過兜跋的一個主要圖像學特徵，是足踏地天，這明顯延伸自一個深植於印度的宗教象徵。從犍陀羅佛教藝術中佛陀出家（Mahābhīṣitī kramana）和魔軍進攻這兩幅浮雕可以得到印證<sup>93</sup>。地天女神見證佛陀覺悟的情景也見諸較晚時期的印度佛教藝術，中國的石窟雕像中也經常出現地天承托彌勒菩薩雙足的情況<sup>94</sup>。

<sup>93</sup> Albert Grünwedel, *Buddhist Art in India* (Santiago de Compostela: S. Gupta, 1965), pp. 98–101, figs. 50, 51.

<sup>94</sup> Patna Museum, *Catalogue of Buddhist Sculpture in the Patna Museum* (1957), fig. 11; Oswald Sirén, *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Centuries* (London: Ernest Benn, 1925), vol. I, pls. 138, 139, 145; vol. II, pl. 278.



圖 31 來自尼泊爾的毘濕奴像，  
西元 6-7 世紀

然而，與“兜跋腳踏地天女神”這一造型最相似的並非佛教雕塑，而是出現於印度教藝術中，而且見於毘濕奴的造形。圖 14 來自塔克西拉，毗濕奴的雙腿中間有一個地天的半身像，讓人聯想到龍興寺和熱瓦克兜跋造像（圖 12、13）<sup>95</sup>。圖 31 來自尼泊爾，可以上溯至 6-7 世紀，精確重現了敦煌和中日造像中承撐托兜跋毘沙門天的地天和兩夜叉的形態<sup>96</sup>。

庫馬拉斯瓦米 (Coomaraswamy) 對所有這些神靈與地天之間的關係提出了一個解釋：他指出，*Śatapatha Brāhmana*（《百道梵書》）中的國王被稱為大地之主 (Bhūpati)<sup>97</sup>。他的加冕儀式被解釋為一場天空（國王）與大地（王后）的象徵性婚姻，後者必然要出現在儀式裏。

這個解釋也十分符合《金光明經》中的內容，通常被視為兜跋與地天關係來源。這部經中關於地天那一品提到，她發誓保護誦讀此經之人，並隱身托起誦經人的雙足<sup>98</sup>。此前已多次提到《金光明經》與王權崇拜之間的密切聯繫，這部經的特點在於能令擁護該經的國王更加威嚴，並使其國家繁榮、國民恭順。地天的誓願只是將《金光明經》的利益施及所有人，只要是奉行該經的言教，地天將給予他物質和精神層面的支持。毘沙門天腳下的地天可被理解為在視覺上表徵該神被提升為佛教奉

<sup>95</sup> Jitendra Nath Banerjea, *The Development of Hindu Iconography* (Calcutta: University of Calcutta, 1956), pl. XXI. 此處照片取自該著作。

<sup>96</sup> 圖片選自 Madanjeet Singh, *Himalayan Art* (London: Macmillan, 1968), p. 175.

<sup>97</sup> 轉引自 Ananda K. Coomaraswamy, "Spiritual Authority and Temporal Power in Indian Theory of Government," *American Oriental Series* 1942: 11 ff. *Śatapatha Brāhmana* 9.4.20.

<sup>98</sup> 引自《金光明經》（見上文，第 111 頁和注釋 36），第 162 頁。

法之神。

兜跋毘沙門天的許多其他肖像元素可被看作王權的象徵。顯現於該神胸部，並出現在藏文文獻中的日月輪，是神王的普遍標誌。羅馬皇帝和伊朗君王經常以星耀的光輪為特徵<sup>99</sup>，在迦膩色迦王遺骨匣上，這位貴霜國王兩側是擬人化的天體。

兜跋的這種頭光有時被表現為由兩肩升起的火焰，有時則平滑如圓弧，這也是王權特性之一。關於前者，玄奘記載了一個傳說，迦膩色迦王肩上放火，降服了一條惡龍<sup>100</sup>。維瑪（Vima）和胡毘色迦（Huviska）也以雙肩迸發火焰的形象出現在他們的錢幣上。兜跋一些造型中出現平滑的圓弧，或可以被視為兩彎新月，因為它們也常見於銀器上薩珊國王的雙肩後（圖 32）<sup>101</sup>。然而，多數情況下兜跋的頭光都是用火焰來表示，因此還是第一種解釋更為合理。



圖 32 薩珊銀器，埃爾米塔日博物館，列寧格勒（圖片來源：注 99 L'Orange 書）

王冠上的鳥是兜跋與古貴霜時代頭戴翼帽的原型之間最重要的聯系之一。我們似乎可以斷言，鳥是法羅（王之榮耀）的一個標誌，它經常出現在上面提到的巴列維語文獻中。中亞的一部粟特語摩尼教文獻也很有趣，可與玄奘的罽賓傳說相互參照。書中講述凱撒大帝被一個竊賊威脅的故事，竊賊企圖把自己偽裝成國王的保護神法羅<sup>102</sup>。可惜故事不完整。然而，國王、法羅和竊賊之間的聯系與罽賓故事中守護神王的故事驚人

<sup>99</sup> Hans Peter L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (Oslo: H. Aschehoug, 1953), p. 36.

<sup>100</sup> 《大唐西域記》卷一，同注 27 第 42 頁。

<sup>101</sup> 同注 99 第 38 頁。

<sup>102</sup> 同注 2 第 280 頁。

的相似，神聖國王在王冠上佩帶那隻鳥針對的就是竊賊<sup>103</sup>。此外，這個故事還表明，9-10 世紀的中亞將法羅看作是國主的守護神。

翼冠和王權之間的關係被薩珊國王的藝術形象所證實，同時，中國的文獻記載于闐國王戴有鳥冠，也是這一關係的反映<sup>104</sup>。R. A. 斯坦因也注意到兜跋王冠與中亞的世界征服者白哈爾 (Pehar) 和格薩爾 (Gesar) 王冠之間的相似性<sup>105</sup>。格薩爾是藏族史詩中的主人公，而白哈爾是巴達-霍爾 (Bhat aHor) 或回紇的守護神。據傳說，他變作一隻鳥從毘沙門天那裡逃走，但卻被北方天王一箭射落並帶到西藏<sup>106</sup>。

我們無法探討兜跋毘沙門天的傳說與這些中亞人物之間的聯系，所有這些資料在斯坦因在他關於藏族史詩的著作中都有精彩的探討，這加強了我們的看法，即兜跋毘沙門天的象徵意義與世界征服者或神聖之王之間具有緊密聯系。

最後，另有兩部日本文獻對我們的理論提供了支持。第一個是《覺禪抄》記載的一個傳說，這本書是覺禪和尚 (西元 1143-1213 年) 編纂的聖像集。故事講述一個僧人去印度東部尋找一顆魔法寶石，並遇到一個女人。女人告訴他有一隻奇妙的鳥能帶他去尋找寶藏。原來這個女人就是觀世音菩薩，而那只鳥是毘沙門天<sup>107</sup>。這則故事具有雙重意義，首先，它將毘沙門天與伏藏的秘密聯繫起來，這種知識只有轉輪王才具備；其二，故事提到毘沙門變化為鳥，它還保存了印度的財神兼戰神與伊朗王權象徵相結合的古老記憶。

第二部文獻是《大梵王如意兜跋藏王經》，現已佚失。但是天台宗

<sup>103</sup> 同上，第 289 頁。

<sup>104</sup> 松本引用自《洛陽伽藍記》，同注 21 第 437 頁。薩珊作品請參見注 9 引 Ghirshman 書，pls. 235, 242, 252.

<sup>105</sup> 同注 2 第 344-346 頁。

<sup>106</sup> Rolf Alfred Stein, "XV. Mi-ñag et Si-hia. Géographie historique et légendes ancestrales," *Bulletin De L'Ecole Française D'Extrême-Orient* 44, no. 1: 151.

<sup>107</sup> 《覺禪抄》，《大正藏圖像》，第 5 冊，第 534 頁。

僧人承澄在 1251–1266 年間所撰的《阿娑縛抄》，以及《九院佛閣抄》和興然的《圖像集》（1120–1203 年）中都對該書有所引用。該經認為兜跋是如意藏王的化身，他的王國在印度北部的恒河沙畔<sup>108</sup>。因此經中保留了該神印度起源的一些痕跡，以及他與國王傳說之間的深遠關係。

## 七、結論

綜上所述，前文已經表明，關於兜跋毘沙門天的許多造型特徵都可以通過王權象徵加以解釋。進一步來說，至少在於闐，這位天王實際上被視為王室的來源以及他們統治的背後力量。我們試圖將這個獨特的于闐毘沙門天與伊朗代表王之榮譽的靈光神或法羅聯系在一起，後者在貴霜時代的某一時期與印度教財神散脂大將—俱毘羅—毘沙門天相融合。這一新的複合神似乎在貴霜王國是備受崇奉的財神和豐饒神。然而，並沒有確切的證據顯示他與那裏對神聖化的王權崇拜有關。毘沙門天在於闐的重要性，他與當地國王的淵源，兜跋毘沙門天的中亞風格的衣飾，以及“兜跋”一詞的意義，這些都顯示出于闐大概就是成熟的兜跋毘沙門天造型的產生地。

最後，如上所見，成熟的兜跋毘沙門天造型回歸到他原初的角色，即財富和富饒的守護神，并混雜在大量中國和日本民間神明中間。然而，在安西兜跋傳統以及《覺禪抄》和《阿娑縛抄》的傳說中，保留了他融合伊朗靈光神和印度散脂大將—俱毘羅—毘沙門天的痕跡。

<sup>108</sup> 《大正藏圖像》，第 9 冊，第 418 頁下欄到 419 頁上欄。

## 參考文獻

### 原始文獻

- 《九院佛閣抄》，作者不詳，約成書於 14 世紀末，《群書類從》第 15 冊。
- 《大唐西域記》，玄奘（602–664）和辯機（約 618–648）編撰於 646 年。  
京都：京都帝國大學，1911。
- 《大唐故大德贈司空大辨正廣智不空三藏行狀》，趙遷（766–777+）編撰於 774，《大正藏》編號 2056，第 50 冊。
- 《山門堂舍記》，作者、時代不詳，《群書類從》（東京：群書類從刊行會，1954）第 15 冊。
- 《本朝世紀》，藤原通憲（1106–1160）編纂於 1150–1159 年間，東京：國史大系刊行會，1933。
- 《北方毘沙門天王隨軍護法真言》，不空（705–774）譯，《大正藏》編號 1248，第 21 冊。
- 《北方毘沙門多聞寶藏天王神妙陀羅尼別行儀軌》，不空譯，《大正藏》編號 1250，第 21 冊。
- 《宋高僧傳》，贊寧（919–1001）等編成於 988 年，《大正藏》編號 2061，第 50 冊。
- 《吽迦陀野儀軌》，金剛智（671–741）譯，《大正藏》編號 1251，第 21 冊。
- 《別尊雜記》，心覺（1117–1180）編，《大正圖像部第三》編號 287，第 88 冊。
- 《佛說毘沙門天王經》，法天（1001 卒）譯，《大正藏》編號 1245，第 21 冊。
- 《東寶記》，杲寶（1306–1362），編纂古書保存會編《續々群書類從》，東京：統群書類從完成會，1969–1978，第 12 冊。
- 《金光明經》，《國譯一切經》經集部第 5 卷，東京：大東出版社，1969–

1978。

《阿娑縛抄》，承澄（1205–1282）纂於1251–1266年間，《大正圖像部八、九》第93–94冊。

《貞元新定釋教錄》，圓照（727–809）編成於799–800年間《大正藏》編號2157，第55冊。

《毘沙門天王經》，不空譯，《大正藏》編號1244，第21冊。

《毘沙門儀軌》，不空譯，《大正藏》編號1249，第21冊。

《圖像集》，興然（1121–1204）編於1120–1203年間，《大正圖像部四》第89冊。

《摩訶吠室囉末那野提婆喝囉闍陀羅尼儀軌》，般若斫羯囉（約800–804）譯，《大正藏》編號1246，第21冊。

《寶廣博樓閣善住祕密陀羅尼》，不空譯，《大正藏》編號1005，第19冊。

《覺禪抄》，覺禪（1143–？）編於1143–1213年，《大正圖像部四、五》，第89–90冊。

## 東亞語研究

大村西崖《支那美術史雕塑篇》，東京：佛書刊行會圖像部，1915。

中川忠順《文化史より見たる刺繡》，《東京帝室博物館講演集》1（1925），第19–34冊。

山本忍梁《東寺沿革略誌》，京都：教王護国寺事務所，1916。

山田孝雄《陸前白阪の毘沙門天》，《郷土研究》1905/05，第31–33頁。

久野健《日本の彫刻》，東京：吉川弘文館，1964。

今城甚造《日本における四天王像の起源》，《佛教藝術》第59號，1–19頁。

佐々木剛三《兜跋毘沙門像についての一考察》，《美術史》第38號，第

57-65 頁。

那波利貞《支那における都市の守護神に就いて》,《支那学》第7卷  
3-4 號。

松下隆章(監修)《高野山の文化財》,高野山:金剛峯寺,1964。

松本文三郎《兜跋毘沙門考》,載氏著《仏教史雜考》,大阪:創元社,  
1944 年。

松本榮一《燉煌畫の研究》,東京:東京文化學院東京研究所:發賣所  
文求堂書店,1937。

柴田実《中世庶民信仰的研究》,東京:角川書店,1966。

家永三郎、赤松俊秀、圭室諦成《日本佛教史》,京都:法藏館,1967。

倉田文作《密教寺院と貞觀彫刻》,《原色日本の美術》5,東京:小学館,  
1967。

野間清六(編集)《世界美術全集》,東京:角川書店,1962。

猪川和子《地天に支えられた毘沙門天彫像についての一考察》,《美術  
研究》第229號(1963年7月),第53-73頁。

朝日新聞社(編)《東寺》,東京:朝日新聞社,1958。

源豐宗《兜跋毘沙門天像の起源》,《佛教美術》第15號(1930),第  
40-55頁。

溫廷寬《大足石刻》,北京:文物出版社,1958。

澤村專太郎《寶菩提院に蔵する寶樓閣曼荼羅》,《國華》第300冊,東京:  
國華社,1914-1915。

## 西文研究

Abel-Rémusat, Par M. *Historie de la ville de Khotan, tirée des Annales de  
la Chine et traduite des Chinois*. Paris: De L'imprimerie de Doublet,

1820.

*Archaeological Survey of India: Annual Report, 1913–14*. Calcutta: Superintendent Government Printing, 1917.

Bachhofer, L. “Pañcika und Hāritī-Pharo-Ardoxsho,” *Ostasiatische Zeitschrift* 13 (1937): 6–15.

Banerjea, Jitendra Nath. *The Development of Hindu Iconography*. Calcutta: University of Calcutta Press, 1956.

Coomaraswamy, Ananda K. *Spiritual Authority and Temporal Power in Indian Theory of Government* (American Oriental Series, vol. 22). New Haven, Connecticut: American Oriental Society, 1942.

Foucher, Alfred. *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra*. Tome II. Paris: Imprimerie Nationale, 1918.

Fuller, Richard E. *Japanese Art in the Seattle Art Museum; An Historical Sketch, with Illustrated Catalogue of Examples Selected from the Museum's Collections*. Seattle: Seattle Art Museum, 1960.

Getty, Alice. *Ganesa: A Monograph on the Elephant-Faced God, with an Introduction by Alfred Foucher*. Oxford: Clarendon Press, 1936.

Ghirshman, Roman. *Persian art: Parthian and Sassanian dynasties, 249 B.C.-A.D. 651*. New York: Golden Press, 1962.

Grünwedel, Albert. *Buddhist Art in India*. Santiago de Compostela: S. Gupta, 1965.

Ingholt, Harald. *Gandharan Art in Pakistan*. New York: Archon, 1957.

Lartigue, Jean. “Le Sanctuaire Bouddhique du Long-Hong-Sseu à Kia-ting,” *Revue des Arts Asiatiques*, vol. V (1928): 35–38.

Lalou, Marcelle. “Mythologie indienne et peintures de Haute-Asie I: Le dieu

- bouddhique de la fortune.” *Artibus Asiae* ix (1946): 97–111.
- Le, Coq Albert von. *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens*. Berlin: Dietrich Reimer (E. Vohsen), 1925.
- Lévi, Sylvain. “Devaputra,” *Journal Asiatique* 204 (1934): 1–21.
- L’Orange, Hans Peter. *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*. Oslo: H. Aschehoug, 1953.
- Nobel, Johannes. *Suvarṇaprabhāṅgama-Sūtra: Das Goldglanz-Suūtra; Ein Sanskrittext Des Mahāyāna-Buddhismus; Die Tibetischen Übersetzungen Mit Einem Wörterbuch*. Vol. 2. Leiden: Brill, 1958.
- Patna Museum. *Catalogue of Buddhist Sculpture in the Patna Museum*. Patna: 1957.
- Rosenfield, John Max. *The Dynastic Arts of the Kushans*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Japanese Arts of the Heian Period: 794–1195*. New York: Asia Society, 1967.
- Singh, Madanjeet. *Himalayan Art: Wall-paintings and sculpture in Ladakh, Lahaul and Spiti, The Siwalik Ranges, Nepal, Sikkim and Bhutan*. London: Macmillan, 1968.
- Soper, Alexander Coburn, and Seigai Ōmura. *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*. Ascona: Artibus Asiae, 1959.
- Sanjānā, Dārāb Peshotan. *The Kārnamê Ī Artakshîr Ī Pâpakân: Being the Oldest Surviving Records of the Zoroastrian Emperor Ardashîr Bâbakân, the Founder of the Sâsânian Dynasty in Irân; the Original Pahlavi Text Edited for the First Time with a Trans-Literation in Roman Characters, Translation into the English and Gujerati Languages, with Explanatory and Philological Notes, an Introduction, and Appen-*

*dices*. Bombay: Education Society's Steam Press, 1896.

Sirén, Osvald. *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Centuries*. 4 vols. London: Ernest Benn, 1925.

Stein, Aurel. "Zoroastrian Deities on Indo-Scythian Coins," *Indian Antiquary*, XVII (April 1888): 89–98. See the online version: [https://play.google.com/books/reader?id=KhdCAQAAMAAJ&hl=en\\_CA&pg=GBS.PA89](https://play.google.com/books/reader?id=KhdCAQAAMAAJ&hl=en_CA&pg=GBS.PA89)

Stein, Rolf Alfred. *Recherches sur l'épopée et le Bard au Tibet*. Paris: Presses universitaires de France, 1959.

\_\_\_\_\_. "XV. Mi-ñag et Si-hia. Géographie historique et légendes ancestrales," *Bulletin De L'Ecole Française D'Extrême-Orient* vol. 44, no. 1: 223–265.

Thomas, Frederick William. *Tibetan Literary Texts Concerning Chinese Turkestan*. London: Luzac, 1935.

\_\_\_\_\_. *Devaputra*. B. C. Law Commemoration Volume; II, Poona, 1946

Warner, Langdon. *Buddhist Wall-Paintings: A Study of a Ninth-Century Grotto at Wan Fo Hsia*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1938.

(楊增、米媛譯)