

# 從樂器到法器的演變過程 ——以東方持國天王所持琵琶為例

莫咏怡

## 摘 要

樂器除具有娛樂功能外，在佛教中還被賦予其它功能。本文以東方持國天王所持的琵琶法器為例，探討其功能的轉變過程。本文梳理了琵琶與天王形象在中國的發展，根據佛經的記錄和佛教石窟中的表現形式，考察琵琶和天王在佛教中的功能，並結合明代神魔小說《封神演義》中魔家四將形象，分析比較早期石窟天王和明清寺廟中天王的造像特點及形成原因，探究琵琶從樂器到法器的演變過程及天王持琵琶的意義，反映樂器在中國民間宗教的作用。

## 關鍵詞

琵琶 天王 法器 樂器 佛教

## 一、引言

### （一）問題的提出與研究目的

在中國的佛教寺廟中，天王殿位於進入寺廟後的第一重殿，天王殿內的兩旁塑有護法四大天王形象：



從左到右依次為東南西北天王（嵩山少林寺）<sup>1</sup>



從左到右依次為東南西北天王（潮州開元寺）<sup>2</sup>

可見，即使不同寺廟的天王形象有差別，但四大天王作為寺廟的守護神其各自所持的法器基本不變。眾所周知，東方持國天王所持法器為琵琶，那麼，琵琶與佛教之間存在着怎樣的關係？琵琶是如何演變為法器的？

本文以此問題為出發點，推論琵琶由樂器演變成為法器的過程和原因，從而發掘民族樂器和民間宗教之間的關係。

與本文相關的研究文獻集中在以下兩個部分：一是基於佛教音樂、洞窟藝術考究不同形制琵琶的傳入和演變；二是從藝術角度上分析四大天王的造像特徵。

首先是關於琵琶的研究回顧。琵琶是中國傳統民族音樂中一個重要的樂器，前人在音樂學或樂器學方面的研究成果豐碩，如韓淑德、張之年《中國琵琶史稿》<sup>3</sup>與趙維平〈絲綢之路上的琵琶樂器史〉<sup>4</sup>等。這些研究對琵琶在宗教等其他領域的功能並無相關論述。至於琵

<sup>1</sup> 圖片出自王淑清：《嵩山》（長春：吉林出版集團有限責任公司，2013），頁 68。

<sup>2</sup> 圖片出自曾秋潼：〈潮州開元寺天王殿的特點及其歷史價值〉，《廣東史志》1998 年第 1 期，頁 54-57。

<sup>3</sup> 韓淑德、張之年：《中國琵琶史稿》（臺北：丹青圖書有限公司，1987）。

<sup>4</sup> 趙維平：〈絲綢之路上的琵琶樂器史〉，《中國音樂學》2003 年第 4 期，頁 34-48。

琵琶與佛教之關係，則在佛教音樂和佛教石窟文化的研究中有所體現，如袁靜芳《中國漢傳佛教音樂文化》<sup>5</sup>等研究反映了琵琶在當時社會上的流行程度；黃淑珮《漢傳佛教音樂供養與供養儀式之研究》指出佛教音樂的禮頌佛德功能。<sup>6</sup>這類研究因涵括了眾多音樂因素，對琵琶的探討較為簡略。要言之，前人在對琵琶進行研究時集中在樂器形態及演奏功能的分析上，未能闡明樂器與宗教聯繫。

其次是關於四大天王的研究回顧。佛教四大天王的研究多集中於其來源及演變和藝術作品的分析，如李淞〈略論中國早期天王圖像及其西方來源〉<sup>7</sup>和〈龍門石窟唐代天王造像考察〉<sup>8</sup>考究了天王名稱及早期天王造像的演變；在隋到元這一段時期中，毗沙門天王受到的關注最多，資料存留豐富，如張聰《毗沙門天王持物考》。<sup>9</sup>其他三天王的研究資料相對缺乏。不過，這類研究無專門對東方持國天王持物的考究。

有鑑於此，本文試圖分析寺廟中天王造像及法器的來源，補充這方面研究的空白，並藉此開展琵琶研究的新方向。

本文以琵琶和天王傳入中國後的演變歷程為基礎，分析天王和琵琶在社會上的發展及在佛教的功能，並根據明代神魔小說《封神演義》中魔家四將的形象，推論天王持琵琶的意義及樂器在民間宗教的作用。史料依據方面，主要從古代文獻和佛經等文字記錄和佛教石窟、寺廟的圖像記錄中蒐集資料進行分析，佛經的引用資料來源於《大正新脩大藏經》，<sup>10</sup>石窟和寺廟的圖像引用主要來源於「中國寺廟祠觀造像數據庫」<sup>11</sup>。

## 二、琵琶在中國的傳播

### （一）琵琶傳入中國的時間與路線

學者普遍認同琵琶最初是指彈奏的手法「批把」。<sup>12</sup>最早從東漢（約 3 世紀）開始有文獻對琵琶進行記載：如劉熙（160-?）《釋名》：「批把，本出於胡中，馬上所鼓也。推手前曰

<sup>5</sup> 袁靜芳：《中國漢傳佛教音樂文化》（北京：中央民族大學出版社，2003），頁 7-13。

<sup>6</sup> 黃淑珮：《漢傳佛教音樂供養與供養儀式之研究》（國立臺南藝術大學碩士論文，2008）。

<sup>7</sup> 李淞：〈略論中國早期天王圖像及其西方來源〉，載氏著：《長安藝術與宗教文明》（北京：中華書局，2002），頁 105-142。

<sup>8</sup> 唐代石窟天王造像的 3 個階段：第 1 階段為貞觀末年至唐高宗初期，第 2 階段為唐高宗中期及後期，第 3 階段為高宗末期經武周到玄宗時期。詳見李淞：〈龍門石窟唐代天王造像考察〉，收入李淞著：《長安藝術與宗教文明》，頁 289-335。

<sup>9</sup> 張聰：《毗沙門天王持物考》（南京：南京藝術學院碩士學位論文，2014）。

<sup>10</sup> 大藏經刊行會編：《大正新脩大藏經》（臺北：新文豐出版公司，1983）。

<sup>11</sup> 浙江圖書館編，中國寺廟祠觀造像數據庫，〈<http://diglweb.zjlib.cn:8081/zjtszg/zgsmcgzx/index1.htm>〉 [檢索日期：2017 年 5 月 11 日]。

最初尚未有「琵琶」一詞時，文獻以「批把」或「枇把」記載。記為「批把」的文獻有《釋名》、《風俗通》等，以彈奏手法為用手推卻記之，記為「枇把」的文獻有《說文解字》、《琵琶賦並序》等，因此類樂器以木為製作材料。兩種寫法均可，本文統一使用「批把」。

批，引手卻曰把，象其鼓時，因以為名也。」<sup>13</sup>應劭（約 153-196 年）《風俗通義》對琵琶形制作進一步解釋：「以手批把，因以為名，長三尺五寸，法天地人與五行，四絃象四時。」<sup>14</sup>西晉傅玄《琵琶賦並序》提出琵琶兩種起源，即「烏孫說」和「絃叢說」。<sup>15</sup>

與琵琶相關的出土文物最早可追溯到 3 世紀，在新疆和田縣約特幹遺址出土的樂器中便有三弦琵琶和四弦琵琶。<sup>16</sup>琵琶主要從絲綢之路的南、北、中三條綫路傳入。吳春豔、張寅的考察證實，中綫和南綫沿綫出土的大量樂器文物中，琵琶類樂器文物的種類和數量最多。<sup>17</sup>

## （二）琵琶在中國的發展

琵琶傳入中國後發展成各種不同的形制，隋唐以後琵琶的發展脈絡較為清晰，「琵琶」名稱類的樂器在唐代進一步被細分。其後琵琶的類型傳播與發展不斷增多，元馬端臨《文獻通考》中記錄了多種形制的琵琶和不同的彈奏方式。<sup>18</sup>唐制琵琶也流傳到東亞的其他國家，描述琵琶的文學作品也非常豐富。琵琶還被巫覡在各種宗教儀式中使用，這種通神降神的功能在宋代仍然存在，<sup>19</sup>說明了琵琶傳入中國後不斷流傳和得到發展。

早期琵琶類文物大部分在新疆地區的佛教石窟群出土，北魏以來，琵琶的圖像也在一些佛教石窟中大量出現。趙璞認為到了魏初才可在壁畫中看到絃叢式樂器，可以肯定琵琶是隨佛教的傳入而盛行，<sup>20</sup>可見琵琶與佛教有密切的關係，下文即從琵琶與佛教的關係中進一步探討琵琶的作用。

## 三、琵琶在佛教中的表現形式及作用

### （一）佛經對琵琶的論述

佛經中出現琵琶的情況有兩種，一是讚歎其妙音，如《七系付法傳》中後烏仗那王的話：「我雖能捨王種事業，然不能捨琵琶之聲，當云何修？」<sup>21</sup>說明琵琶的聲音有其獨特性，可惜這種記錄並不多見；本文主要分析琵琶作為佛教供養音樂的記錄與功能。

<sup>13</sup> （東漢）劉熙：《釋名》（北京：中華書局，1985），頁 107。

<sup>14</sup> （東漢）應劭：《風俗通義》（北京：中華書局，1985），頁 161。

<sup>15</sup> （西晉）傅玄：〈琵琶賦並序〉，載韓格平等校注：《全魏晉賦校注》（長春：吉林文史出版社，2008），頁 158。

<sup>16</sup> 吳春豔、張寅：〈新疆絲路沿綫出土琵琶類樂器及其音響復原構想〉，《音樂研究》2016 年第 3 期，頁 39-48。

<sup>17</sup> 吳春豔、張寅：〈新疆絲路沿綫出土琵琶類樂器及其音響復原構想〉，頁 40。

<sup>18</sup> （元）馬端臨：《文獻通考》（北京：中華書局，1986），頁 1215-1219。

<sup>19</sup> 詳見林富士：〈「巫叩元絃」考釋：兼論音樂與中國的巫覡儀式之關係〉，載林富士：《中國中古時期的宗教與醫療》（臺北：聯經出版事業公司，2008），頁 526-534。

<sup>20</sup> 趙璞：《中國樂器學·琵琶篇》（臺北：國家文藝基金管理委員會補助出版，1991），頁 26-27。

<sup>21</sup> 郭元興譯：《七系付法傳》，卷 4，收入藍吉富主編：《大藏經補編》（臺北：華宇出版社，1984），第 11 冊，頁 18。



《佛光大辭典》對供養的解釋為：「意指供食物、衣服等予佛法僧三寶、師長、父母、亡者等。」<sup>22</sup>佛教供養的方式多樣，有燒香、餽饌和伎樂等，<sup>23</sup>伎樂演奏供養音樂達到對供養主尊作用，也能夠施展能力給前來聽法的人。

## 1. 奏妙音以供養主尊

佛經中最早出現對琵琶的描述是在姚秦時期（384-417）的《妙法蓮華經·卷第一》中：「簫笛琴箏篳，琵琶鑊銅鈸。如是眾妙音，盡持以供養。」<sup>24</sup>伎樂彈奏音樂以達到供養的作用。美妙的音樂亦能使主尊遠離罪惡：「琵琶箏篳鼓妙音，簫笛鑊吹及鑽歎，種種美音百千萬，供養離惡最勝尊。」<sup>25</sup>佛教弟子也常會使用琵琶作為其唱誦的配樂：「爾時波旬<sup>26</sup>執琉璃柄琵琶。詣世尊所鼓絃說偈。」<sup>27</sup>

## 2. 施能力予聞者

琵琶等樂器之所以能成為供養的樂器，還因為這些樂器的聲音能夠施能力給聽者，使他們更易於領受佛法。在佛經中，關於音樂對聞者的影響眾多，如柔軟人心：「欲使國土中眾生聞好音聲，其心柔軟；心柔軟故易可受化」；<sup>28</sup>能醫治疾病：「琵琶、簫、瑟、箏、篳、鑊、鈸，不鼓自鳴……盲者得視、聾者得聽、瘖者能言……」；<sup>29</sup>驅除災難：「箏笛箏篳琵琶鼓，塗擊作樂人聞者，一切惡夢災障除，一切鬼神聞皆怖。」<sup>30</sup>這些記述均反映了琵琶的聲音具有正面的作用。佛經中的這些記述賦予了琵琶樂器以外的功能，初步具有法器的雛形。

## （二）佛教石窟中的琵琶圖像

佛教起源於印度，經由絲綢之路傳到敦煌地區，進入內地。<sup>31</sup>絲綢之路沿綫地區的石窟中都有許多與佛教相關的壁畫，琵琶大多以伎樂彈奏的樂器或佛教經變畫中樂隊的樂器出現在壁畫中。

<sup>22</sup> 慈怡主編：《佛光大辭典》（北京：書目文獻出版社，1989），頁 3065。

<sup>23</sup> 詳見（姚秦）鳩摩羅什譯：《妙法蓮華經》，卷 4〈法師品第十〉，《大正新脩大藏經》，第 9 冊，No. 262，頁 165。

<sup>24</sup> （姚秦）鳩摩羅什譯：《妙法蓮華經》，卷 1，《大正新脩大藏經》，第 9 冊，No. 262，頁 9。

<sup>25</sup> （高齊）那連提耶舍譯：《月燈三昧經》，卷 6，《大正新脩大藏經》，第 9 冊，No. 639，頁 588。「最勝尊」即尊中之至極。

<sup>26</sup> 波旬全稱「魔波旬」。佛教傳說中的魔王，常率眷屬到人間破壞佛道。此處為魔波旬表面上為唱誦稱讚供養佛，實際為燒佛。參見夏征農、陳至立：《大辭海·宗教卷》（上海：上海辭書出版社，2013），頁 293。

<sup>27</sup> （劉宋）求那跋陀羅譯：《雜阿含經》，卷 39，《大正新脩大藏經》，第 2 冊，No. 99，頁 286。

<sup>28</sup> 龍樹菩薩造，（後秦）鳩摩羅什譯：《大智度論》，卷 93，《大正新脩大藏經》，第 25 冊，No. 1509，頁 710。

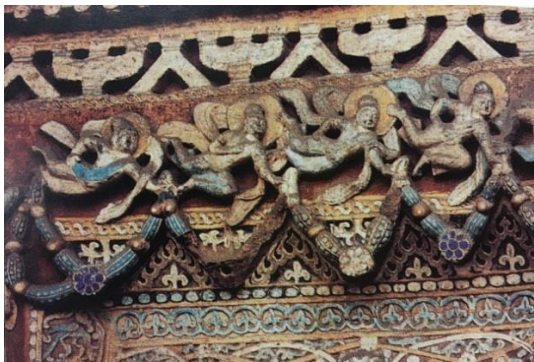
<sup>29</sup> （後秦）弗若多羅共羅什譯：《十誦律卷》，卷 36，《大正新脩大藏經》，第 23 冊，No. 1435，頁 261。

<sup>30</sup> （唐）菩提流志譯：《不空羂索神變真言經》，卷 25，《大正新脩大藏經》，第 22 冊，No. 1092，頁 368。

<sup>31</sup> 聶鋒、祁淑虹：《敦煌歷史文化藝術》（蘭州：甘肅人民出版社，1996），頁 172。

### 1. 佛教石窟中的飛天及天宮伎樂

飛天是印度佛教的護法神之一，通常成群出現在壁畫中。<sup>32</sup>以山西大同雲崗北魏和平年間（460-465）的石窟壁畫為例，飛天幾乎遍佈壁畫各處，<sup>33</sup>其中有不少持琵琶等樂器的伎樂飛天形象，但飛天藝術隨着唐王朝的衰亡便從此隱沒在歷史中。<sup>34</sup>

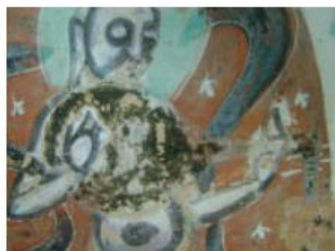


（北魏）飛天 雲岡石窟 9 窟

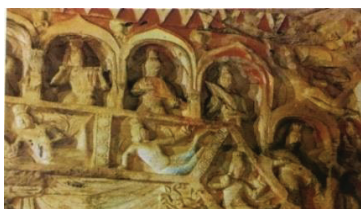


（北魏）飛天 莫高窟 437 窟

天宮伎樂的表現形式是一組龐大的樂舞隊。<sup>35</sup>敦煌莫高窟 272 窟的壁畫中畫有橫抱曲項四弦琵琶的天宮樂伎，這也是莫高窟保存的最早琵琶圖像。<sup>36</sup>



（北涼）天宮伎樂 莫高窟 272 窟



（孝文帝初期）天宮伎樂 雲岡石窟 7 窟

<sup>32</sup> 李再鈞：《中國佛教雕塑》（臺北：國立歷史博物館，1998），下冊，頁 196。

<sup>33</sup> 杜門城、王書慶編著：《敦煌與絲綢之路》（深圳：海天出版社，2004），頁 66。

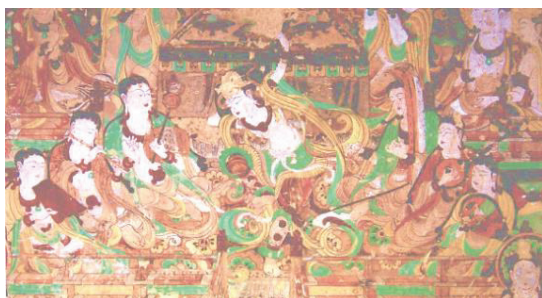
<sup>34</sup> 李再鈞：《中國佛教雕塑》，下冊，頁 202-203。

<sup>35</sup> 高德祥：《敦煌古代樂舞》（北京：人民音樂出版社，2008），頁 41-42。

<sup>36</sup> 劉文榮：〈敦煌壁畫早期北涼 272 窟所見琵琶圖像的文化解析〉，《樂器》2013 年第 4 期，頁 55。

## 2. 音樂供養在經變畫中的體現

經變畫是利用繪畫的藝術形式將佛經故事轉化成圖畫，<sup>37</sup>這些經變畫生動地表現出佛經中人物性格和事件，達到弘揚佛法、教誨信徒目的。<sup>38</sup>在經變壁畫中，樂伎和舞伎常出現於佛之下，在至尊講法傳法時供養佛法和至尊。



（中唐）觀無量壽經變圖 莫高窟 112 窟



（五代）額彌陀經變舞樂 榆林窟 12 窟

經變畫中的樂舞形式在隋代的石窟中開始出現，<sup>39</sup>壁畫的創作者大都根據佛經內容與其豐富的知識及社會經驗來刻畫樂舞場面，可以反映經變畫中的樂器（如琵琶、橫笛等）在佛教及在社會中具有重要地位。

### （三）樂器在中國社會和佛教中的功能

在佛教傳入中國以前音樂與社會及宗教就有密切的關係。商周時期，巫覡便通過禮樂的運作以取得與神、鬼的交通，<sup>40</sup>樂器亦作為人們祈求與神交流和傳達感情的方式與療病、驅邪等對抗鬼神的武器。<sup>41</sup>一些古代思想家的著作如《孔子家語·辯樂》談到和諧之音的作用。<sup>42</sup>這種傳統以來的樂器功能論以及樂器的實際使用，使中國人較容易接受其後佛教對樂器的相關論述。

佛教傳入後，在魏晉南北朝時期盛極一時，傳教士講經、做法事等常利用音樂作為吸引信徒的工具，<sup>43</sup>後來還出現了現實生活與虛擬世界相並展現的家族窟，<sup>44</sup>也稱為世俗壁畫（如下圖），描繪了人們向佛祖祈求美好願景的場景。

<sup>37</sup> 木菁：《中國古代壁畫藝術美》（烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2015），頁 108。

<sup>38</sup> 奚楚：《中國石窟造像藝術》（長春：吉林出版集團有限責任公司，2010），頁 11。

<sup>39</sup> 參考敦煌莫高窟經變畫統計表，詳見敦煌研究院編：《敦煌研究文集·敦煌石窟經變篇》（蘭州：甘肅民族出版社，2000），頁 7。

<sup>40</sup> 詳見余英時：《論天人之際》（北京：中華書局，2014），頁 22。

<sup>41</sup> 詳見林富士：〈「巫叩元絃」考釋：兼論音樂與中國的巫覡儀式之關係〉，頁 530。

<sup>42</sup> 張蕙慧：《中國古代樂教思想論集》（臺北：文津出版社，1991），頁 15-16。

<sup>43</sup> 韓淑德、張之年：《中國琵琶史稿》，頁 53。

<sup>44</sup> 高德祥：《敦煌古代樂舞》，頁 144。





（盛唐）民間樂舞 莫高窟 23 窟

在佛教石窟中，琵琶總是作為樂器呈現在人們面前。實際上，在石窟中天王的數量並不少，絕大部分的天王不持琵琶，琵琶亦不作為法器呈現於人們面前。下面將結合天王形象的演變進一步分析琵琶與天王的關係的形成。

## 四、天王在佛教中的形象

### （一）佛經對四天王的論述

最初一批漢譯佛經中出現的「四天王」是按梵文音譯，具體指東方提頭賴吒天王、南方毗樓勒叉天王、西方毗樓博叉天王和北方毗沙門天王。<sup>45</sup>佛經中對「四天王」的描述基本上可以分為三大類：一為介紹四天王的名稱、所居地等基本情況；二為描述四天王在佛教中的護法作用；三為四天王對國民、國土護持功能的描述。

#### 1. 四天王形象在佛經中的描述

從後秦開始，佛經中對四天王所居地及其所屬的方位的描述基本上與天王名稱相對應，<sup>46</sup>約南北朝時期出現意譯名稱，<sup>47</sup>到唐代（約 703 年以後）佛經中的意譯名稱即「東方持國天王」、「南方增長天王」、「西方廣目天王」和「北方多聞天王」逐漸固定下來並延續至今。<sup>48</sup>相對而言，四天王的形象和所持法器在不同佛經中則有不同的描述：

<sup>45</sup> 詳見李淞：〈略論中國早期天王圖像及其西方來源〉，頁 106。

<sup>46</sup> （後漢）佛陀耶舍共竺佛念譯：《長阿含經》，卷 20，《大正新脩大藏經》，第 1 冊，No. 1，頁 130。不同佛經根據梵文音譯的名稱有所不同，東方提頭賴吒天王又譯「提帝賴吒」、「提多羅吒」；南方毗樓勒叉天王又譯「毗樓勒」、「毗留勒叉」；西方毗樓博叉天王又譯「毗留博叉」；北方毗沙門天王又寫作「毘沙門」等。

<sup>47</sup> 詳見龍樹菩薩造，（後秦）鳩摩羅什譯：《大智度論》，卷 54〈釋天主品第二十七〉，《大正新脩大藏經》，第 25 冊，No. 1509，頁 443。

<sup>48</sup> 詳見李淞：〈略論中國早期天王圖像及其西方來源〉，頁 105-108。



佛經來源	天王		東方持國天王		南方增長天王		西方廣目天王		北方多聞天王	
	形象	法器	形象	法器	形象	法器	形象	法器	形象	法器
《法華曼荼羅威儀形色法經》卷第一(唐)	面門青肉色	左定執利鉢	面門赤肉色	右惠金剛劔	面門白黃色	右惠持寶劔	---	---	---	---
《不空羂索陀羅尼自在王呪經》卷第三(唐)	眼光赤色	執劍	眼光赤色	執楸	---	---	依本色	執持器仗		
《藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌供養法》卷第一(元)	其身白色	持琵琶	其身青色	執寶劍	其身紅色	執羂索	其身綠色	執寶叉		
《修藥師儀軌布壇法》卷第一(清)	白色	二手持琵琶	藍色	持劍	紅色	持蛇索	黃色	持寶鼠		

四天王的形象和持物不僅在不同時代的佛經有不同的描述，即使在同一個時代的佛經中也有不同的描述。在《法華曼荼羅威儀形色法經》和《不空羂索陀羅尼自在王呪經》中的天王面容嗔怒、手執武器以守護一方院門；《藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌供養法》中天王是在佛前供養和敬禮佛的形象，因此並無「嗔怒威德相」一類描述，所持法器更偏向「寶物」之類。但關於東方持國天王供養至尊時所持的琵琶佛經中並沒有詳細描述其作用。

## 2. 四天王的護法和供養功能在佛經中的描述

四天王具有護持佛法、使惡魔邪鬼等遠離的職能：「我等四王，能說正法修行正法，為世法王以法治世……遮諸惡鬼噉精氣者。」<sup>49</sup>四天王還與其他天神一樣供養供奉至尊、菩薩。他們或與其他天神領自天眾供養：「時此三千大千世界四大天王領自天眾，雨天妙花供養菩薩。」<sup>50</sup>或各持寶物向至尊貢獻：「百俱胝四大天王。各持寶鉢。鹹來佛所亦伸供獻。」<sup>51</sup>佛經在描述天王供養功能時對其形象的描寫較為簡略，在持物上也無詳細描述。

## 3. 四天王護持國土、國民的功能在佛經中的描述

四天王又名「護世王」，宣揚佛教以護持國土和為國民消除哀患也是四天王的職責所在：

<sup>49</sup> 詳見（北涼）曇無讖譯：《金光明經》，卷2，《大正新脩大藏經》，第16冊，No. 663，頁341。

<sup>50</sup> 詳見（唐）玄奘譯：《大般若波羅蜜多經》，卷570，《大正新脩大藏經》，第7冊，No. 220，頁944。

<sup>51</sup> 詳見（宋）法護譯：《佛說如來不思議祕密大乘經》，卷11，《大正新脩大藏經》，第11冊，No. 312，頁730。

「世尊！是故我等名護世王……復當勤心擁護是王及國人民，為除衰患令得安隱。」<sup>52</sup>雖然四天王都具有護持國土、國民的功能，但在北魏到北宋很大一段時期中，北方多聞天王（即毗沙門天王）信仰在中原地區更為流行，直到元以後毗沙門天王信仰才隨着宋朝的滅亡而逐漸消退，地位漸趨與其他三天王並列。<sup>53</sup>但即便如此，四天王的護法護國功能隨着佛教在中國的發展仍是越來越突出。

雖然四天王護持佛法和國土的功能一直被人們所熟悉，但佛經對其法器並無詳細描述，天王的形象及所持法器主要受明代神魔小說《封神演義》魔家四將形象的影響逐漸固定下來，可以說《封神演義》對四大天王的形象塑造有重要的影響。

## （二）佛教中四天王形象的發展：以《封神演義》魔家四將為例

中國寺廟中的佛教四天王絕大部分是以明代的神魔小說《封神演義》塑造的魔家四將的形象為原型。在《封神演義》中，魔家四將出現在第 40 回〈四天王遇丙靈公〉和第 41 回〈聞太師兵伐西岐〉，小說中描寫了本領高強的魔家四將及其所持法器的巨大法力。

《封神演義》把從東漢開始流傳的四天王形象與歷史事件結合在一起，實現對四天王形象的繼承與發展。佛經中四天王的護法神形象比較突出，法器的功能一般無單獨提及。《封神演義》魔家四將具體化為法力強大的武將四兄弟，因此小說得突出其法器的功能與作用，主要體現在以下三方面：

### 1. 法器描述次數之多

在第 40 回開頭還未具體介紹魔家四將的基本情況時，先用一首詩對其法器的威力進行描述：

魔家四將號天王，惟有青雲劍異常；  
彈動琵琶人已絕，撐開珠傘日無光。  
莫言烈焰能焚斃，且說花狐善食強；  
縱有幾多稀世寶，丙靈一遇命先亡。<sup>54</sup>

其後在黃飛虎向姜子牙介紹魔家四將和描述魔家四將與姜子牙交鋒時的場面時多次提及四件法器的法力，可見對法器的重視。

### 2. 法器職能之具體

在第 99 回（姜子牙歸國封神）中，姜子牙把魔家四將列入封神臺，封為四大天王，並根據所持法器的功能，賦予四大天王各自的職能：

<sup>52</sup> 詳見（北涼）曇無讖譯：《金光明經》，卷 2，《大正新脩大藏經》，第 16 冊，No. 663，頁 341。

<sup>53</sup> 張聰：《毗沙門天王持物考》，頁 50-51。

<sup>54</sup> （明）許仲琳：《封神演義》，頁 330。

增長天王魔禮青掌青光寶劍一口，職風。  
 廣目天王魔禮紅掌碧玉琵琶一面，職調。  
 多文天王魔禮海掌管混元珍珠傘，職雨。  
 持國天王魔禮壽掌紫金龍花狐貂，職順。<sup>55</sup>

四大天王及其法器被賦予的職能與中國古代農耕社會中廣大民眾所祈求風調雨順、國泰民安的願望相結合，從而被民眾所推崇。

### 3. 法器威力之巨大

第 40 回及 41 回中，描寫了魔家四將與姜子牙一方的交戰情景，法器使用時之威力在文中有具體描述：<sup>56</sup>

黑風捲起，最難當，百萬雄兵盡帶傷；此寶英鋒真利害，銅軍鐵將亦遭殃。

甚至不需要天王，僅依靠法器在天空中作法便能取勝：

各將異寶祭於空中，就把西岐旋成渤海，早早奏凱還朝。

除此之外，對這四種法器給姜子牙軍隊帶來的巨大打擊也有詳細的文字描述：

子牙出城齊齊整整，眾將官頂盔貫甲，好似得智狐狸強似虎；到如今只落得哀哀哭，歪盔卻甲，猶如退翎鸞鳳不如雞。死的尸骸暴露，生的逃竄難回；驚天動地將聲悲，唬山泣嶺三軍苦。愁雲直上九重天，一派殘兵奔陸地。

魔家四將在法器的助攻之下威力無邊，但魔禮紅在被楊戩偷取了混元傘後瞬間失利，魔禮壽在失去花狐貂後，不僅無法立功，還失去了性命，可見其法器的重要性。

《封神演義》中魔家四將是對早期佛教四天王形象的繼承和發展，小說中東方持國天王和西方廣目天王所持的法器互換，寺廟中仍以佛經中的敘述「梵語音樂天名也部，屬東方持國天王也」為主，認為東方持國天王屬樂部，且樂神乾闥婆為其眷屬，<sup>57</sup>因此天王寺中琵琶法器所持者仍為東方持國天王。

<sup>55</sup> (明)許仲琳：《封神演義》，頁 898-899。

<sup>56</sup> 以下引文均引自(明)許仲琳：《封神演義》，頁 334-336。

<sup>57</sup> 「東方提頭賴吒天王。領乾闥婆主從東而來。將無量百千乾闥婆眾。奏諸伎樂鼓舞絃歌。」詳見：(唐)地婆訶羅譯：《方廣大莊嚴經》，卷六，《大正新脩大藏經》，第 3 冊，No. 187，頁 574。

### （三）從佛教石窟和寺廟中的天王形象看天王形象的流變

佛經中的描述影響早期佛教石窟天王的造像，而《封神演義》奠定了明清及之後寺廟中的天王形象。因此，從這兩種不同的造像特點的對比中可以發現天王傳入中國後形象及功能的演變。



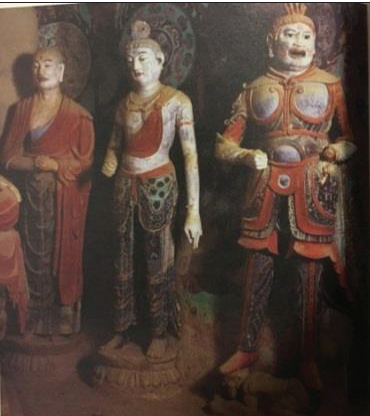
#### 1. 石窟中的天王造像

石窟的造像比寺廟的造像時間要早，以中國四大石窟（敦煌莫高窟、天水麥積山石窟、大同雲岡石窟和洛陽龍門石窟）為例，石窟開鑿和造像集中在北魏到隋唐這一段時期，元朝和明朝開始沉寂。

名稱	所在洞窟	時間	天王圖像
一佛二菩薩 說法圖與佛 本生故事畫	吐裕溝第 44 窟窟頂 西南角	北涼	
護法天王（立 像） <sup>58</sup>	敦煌莫高窟 第 257 窟中 心柱正面龕	北魏	

<sup>58</sup> 李再鈞：《中國佛教雕塑》，上冊，頁 35。



<p>天王像</p>	<p>莫高窟第 427 窟前室</p>	<p>隋</p>	
<p>天王與力士像</p>	<p>龍門奉先寺</p>	<p>初唐</p>	
<p>迦葉、菩薩與天王像<sup>59</sup></p>	<p>敦煌莫高窟第 445 窟西龕內北側</p>	<p>盛唐</p>	

<sup>59</sup> 樊錦詩主編，劉永增著：《敦煌彩塑》（上海：華東師範大學出版社，2010），頁 132。

阿難、菩薩、 天王(南方增 長天王) <sup>60</sup>	莫高窟第 159窟西 龕內南側	中唐	
迦葉、菩薩、 天王 <sup>61</sup>	莫高窟第 196窟中 心佛壇北側	晚唐	
毗沙門天王	大理劍山沙 登菁甲子寺 第6號龕	南宋	

## 2. 寺廟中的天王造像

天王的造像在唐代開始就出現在佛寺中，但在早期的佛寺中，天王為佛前的眾多弟子之一，沒有固定形象，亦沒有獨立的天王殿。天王殿大多建於明清時期，後期天王殿中的天王

<sup>60</sup> 樊錦詩主編，劉永增著：《敦煌彩塑》，頁 164。

<sup>61</sup> 樊錦詩主編，劉永增著：《敦煌彩塑》，頁 177-179。

一般持法器，位於天王殿的兩側。

寺廟	時間	天王像
山西五臺山佛光寺東大殿 <sup>62</sup>	唐	
山西大同大華嚴寺薄伽教藏殿 <sup>63</sup>	遼	 <p data-bbox="445 1083 758 1119">(燃燈佛左側觀音、天王)</p>
河北隆興寺 <sup>64</sup>	北宋	 <p data-bbox="431 1422 1167 1499">從左到右依次為東南西北天王（編者注：四大天王各自身披鎧甲，怒目圓睜，相貌威嚴，高 4.8 米，1982 年重塑。）</p>

<sup>62</sup> 金維諾主編：《中國寺觀雕塑全集》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，2002），第 1 卷，《早期寺觀造像》，頁 248-249。

<sup>63</sup> 馮驥才主編，《中國大同雕塑全集·寺觀雕塑卷》（北京：中華書局，2010），頁 8。

<sup>64</sup> 聶金鹿：〈隆興寺天王殿的建築時代及復原設想〉，《文物春秋》1999 年第 3 期，頁 60-63。



山西大同善化寺大雄寶殿 <sup>65</sup>	金	 <p>從左到右依次為東南西北天王</p>  <p>大雄寶殿東西兩壁前列置的二十四諸天像，四大天王位於其中。</p>
浙江寧波天童寺天王殿	明	 <p>從左到右依次為東南西北天王（南方增長天王為 1979 年重塑）</p>
揚州大明寺 <sup>66</sup>	清	 <p>從左到右依次為東南西北天王</p>

<sup>65</sup> 韓銳：〈大同善化寺大雄寶殿天王彩塑藝術研究〉，《晉中學院學報》2011 年第 5 期，頁 93-95。

<sup>66</sup> 王虎華：《大明寺史話》（北京：社會科學文獻出版社，2014），頁 38。



### 3. 天王形象在中國的流變

從石窟和寺廟中的天王造像對比可以發現：

#### (1) 從依附的個體到獨立的整體：四天王形象的演變

石窟中的天王大多以一身或兩身附於菩薩和力士，侍立在佛前兩旁，形成天王與弟子菩薩的組合。以龍門石窟為例，至中唐時，石窟中幾乎沒有四天王一起出現的情況，<sup>67</sup>天王是籠統意義上的天王形象。

兩宋之後，佛教出現禪淨雙修的局面，天王殿開始出現在中國寺院中，<sup>68</sup>四天王的形象逐漸固定下來，特別在明清時期廣修寺廟，均以東南西北四大天王的形象位於天王殿兩旁，且為護法神的形象，手持的法器也固定下來。

#### (2) 從佛前弟子到天王殿護法神：四天王護法功能的強化

石窟中的天王一般在佛前的菩薩和力士左右，和其他弟子在佛前聽法、護法，或在龕口兩旁充當「門神」的作用，沒有與其他守護神區分。在唐高宗晚期前，天王在造像上比菩薩和弟子的低，且一般在龕外，離佛較遠，<sup>69</sup>可以推測早期天王的護法功能並不強，仍是一種依附於菩薩和弟子的狀態。

至盛唐時期，天王與菩薩和弟子的高度趨向同等，即天王的地位與菩薩和弟子趨向同等。而宋明及之後修建的寺廟中幾乎都在主殿前建造天王殿，在眾多護法神中只有四天王有其單獨的殿宇在大雄寶殿或主殿前護法，說明與早期石窟中天王相比，寺廟中四天王的護法功能更強，四天王作為護法神的形象更為突出。

#### (3) 從供養者到被供奉者：四天王信仰的發展

早期的天王作為眾多弟子或護法神之一的形象護持和供養佛法，如《金光明經》言：「汝等四王過去以曾供養、恭敬、尊重、讚歎無量百千萬億諸佛。」<sup>70</sup>明清之後，天王殿中的四大天王還接受人們的供奉和參拜，天王的信仰也逐漸穩定下來。與早期天王的機能對比，四天王擁有的法力更強、範圍更廣，從供養佛法的形象逐漸向接受人們參拜的形象發展。但無論石窟、龕中的天王還是寺廟中天王殿中的天王，天王的位置都是在兩側而非中間，天王殿的基本格局往往是殿中間供奉彌勒佛，因此天王殿也被稱為彌勒殿。四天王即使可以受到世人供養，但其由始至終都為護法神的形象，造像上不能與佛平等，也不能取代佛的位置。

## 五、推論：東方持國天王持琵琶的意義

### (一) 天王持琵琶的契機

根據本文第三和第四部分的研究可以看出，琵琶早期作為演奏佛教音樂和佛教供養音樂的樂器傳播佛教，但因早期的天王一開始不為人所知，琵琶在石窟中沒有作為法器呈現其

<sup>67</sup> 詳見李淞：〈龍門石窟唐代天王造像考察〉，頁 291-303。

<sup>68</sup> 陸風白：《中國寺院建築百問百答》（安徽：黃山書社，2014），頁 11。

<sup>69</sup> 李淞：〈龍門石窟唐代天王造像考察〉，頁 318。

<sup>70</sup> （北涼）曇無讖譯：《金光明經》，《大正新脩大藏經》，卷 2，第 16 冊，No. 663，頁 341。

護法功能。直到唐中後期，天王的地位趨於與菩薩、力士平等，天王的形象也逐漸被人們所重視，人們才開始塑造天王的形象。<sup>71</sup>

佛經中出現天王手持琵琶最早在唐代，<sup>72</sup>但天王形象的塑造在唐代仍處於創造時期，並不是固定不變的，直到《封神演義》四天王形象及其所持法器被人們所接受而穩定下來，明代以後出現東方持國天王手持琵琶的記錄也逐漸增多，加之明清廣建寺廟，四大天王的形象及所持法器便能在天王殿中固定下來並流傳至今。

## （二）天王持琵琶的功能及意義

天王的持物不同的佛經有不同的描述，琵琶並非固定為東方持國天王的法器，也無琵琶賦予天王護法供養或護國安民功能的說明。琵琶對天王護國安民職能的影響不大，天王的職能在很大程度上是因為其名稱的意義而形成的。

佛教在中國傳播發展的記錄（如佛經、佛教石窟、寺廟等）中，四大天王的持物具有多變性和不穩定性，因此難以看出法器對於天王的影響。但從明代的神魔小說《封神演義》開始，四大天王所持的法器被賦予了「風調雨順」具體的意義。其中琵琶不僅因為能夠調節音調而職「調」，劉素杏認為，琵琶外形渾圓飽滿，象徵修佛者但求圓滿境界的目的，此外琵琶最初以大撥撥奏時所發出氣勢雄壯的音量，亦符合天王剛毅的形象。<sup>73</sup>還有一種解讀結合了中國文化要義的中道，即表示我們在為人處世和待人接物上都應該合乎中道：琴弦要調得恰到好處便為中，才能演奏出妙音。太緊，弦就會斷；太鬆，就彈不響。所以，一定要調得恰到好處，表示既不能過分，也不能不及。<sup>74</sup>筆者認為，這種結合中國傳統中庸之道的說法也是琵琶作為東方持國天王法器受到廣大民眾認同的重要因素之一。

## 六、總結：樂器在民間宗教的功能

本文首先梳理琵琶在中國的傳播和發展情況，分析其在佛教中的功能；其次結合漢傳佛經和明代神魔小說《封神演義》的天王形象，分析四大天王傳入中國後的形象及功能的演變。筆者發現古來沒有明確的文字記錄天王的法器以及琵琶在作為樂器之外的作用，直到明代神魔小說《封神演義》對四大天王及其法器職能的描述，才明確琵琶作為法器的功能，並在天王殿的造像中將此功能延續至今。在探討琵琶從樂器到法器的演變過程中，可以發現樂器從人類文明時期開始就在民間宗教中有重要的作用：

### （一）西周禮樂制度與佛教音樂供養制度中樂器的功能

<sup>71</sup> 詳見李淞：〈龍門石窟唐代天王造像考察〉，頁 289-332。

<sup>72</sup> 「東門北東方提頭賴吒天王。手執琵琶並四侍者。」詳見（唐）善無畏譯：《尊勝佛頂脩瑜伽法軌儀》，《大正新脩大藏經》，卷下，第 19 冊，No.937，頁 379。

<sup>73</sup> 劉素杏：《故宮道釋畫的音樂表現》（東吳大學碩士學位論文，2004），頁 108。

<sup>74</sup> 釋淨空：《佛說大乘無量壽莊嚴清淨平等覺經·講記四》（北京：綫裝書局，2010），頁 22。

在商周時期開始的禮樂制度中，樂器具有人們祈求與神交流並傳達自己的感情願望，即祭祀性功能，以及結合政治統治的需求所產生的禮儀性功能與教化功能。佛經中對音樂的功能也有大量的記載，與西周禮樂制度中樂器的功能相似，因此樂器在佛教的功能論述容易為人們所接收：樂器能夠奏出妙音以供養主尊；在佛講法時淨化佛土；發出妙音能施能力於聞者，使心靈得到淨化並遠離災患。而樂器在西周禮樂制度與佛教音樂供養制度下的相似功能，說明了樂器一直以來都是人們用以與神靈對話的工具，並隨着樂器種類的豐富和人們創造力的提升，而被賦予了不同的職能。本文研究的對象即為琵琶在佛教中淨佛土、感化人心、醫治疾病等職能。

## （二）樂器作為護法神所持法器的功能

佛經中記載四大天王具有護法正法、驅除災患等職能。東方持國天王眷屬為樂神乾闥婆，加之音樂亦有去除煩雜，淨化心靈作用以安民，因此樂器能助持國天王施行其職能。明代神魔小說《封神演義》結合了中國的農耕文明以及民眾對五穀豐登的美好願望，賦予四大天王的法器「風調雨順」意義，琵琶被賦予「調」的職能，隨着四大天王的信仰逐漸興盛，琵琶法器的護持國土的功能也固定下來。可見樂器在歷史發展過程中不僅僅作為演奏音樂的器具，還被賦予了與宗教禮儀相關的功能。琵琶作為佛教護法神之一東方持國天王所持的法器，自然受到人們對生活的祈願與天王職能的影響而附加護持國土的職能。這反應了人們希望通過樂器與神獲得交流和傳達自己的願望，並賦予樂器更多的功能以此希望從音樂中獲得更多正能量。