

亚欧丛书 EurAsia Series

1

GIUSEPPE TUCCI

INDO-TIBETICA

# 梵天佛地

第三卷

西藏西部的寺院及其艺术象征

第二册 扎布让

[意] 图齐 著

魏正中 萨尔吉 主编

上海—罗马

上海古籍出版社

SHANGHAI CLASSICS PUBLISHING HOUSE

SHANGHAI-ROMA

地中海与东方学国际研究协会

ISMEO - INTERNATIONAL ASSOCIATION OF  
MEDITERRANEAN AND ORIENTAL STUDIES

亚欧丛书 EurAsia Series

1

# 梵天佛地

第三卷

西藏西部的寺院及其艺术象征

第二册 扎布让

〔意〕图齐 著

魏正中 萨尔吉 主编

上海 - 罗马

SHANGHAI-ROMA

上海古籍出版

地中海与东方学国际研究协会

SHANGHAI CLASSICS PUBLISHING HOUSE

ISMEO - INTERNATIONAL ASSOCIATION OF  
MEDITERRANEAN AND ORIENTAL STUDIES



## 译者说明\*

关于该册正文中所附插图：除了插图 2，其余插图均为译者增补。

原著描述白殿塑像时顺序不尽一致，为方便读者，译本增加白殿示意图（插图 4），并对塑像予以编号，在论及其中的某一塑像时，以插图号.1、插图号.2 等表示。例如插图 4.7 指的是插图 4 中编号为 7 的塑像。

附录（一）中的梵文文献原著仅给出原文，未予翻译，因未能找到图齐所用原文献，所以随顺原著，给出原文，并增加汉译；藏文文献图齐仅给出翻译，译者核对藏文原文予以汉译。

附录（二）和（三）原著仅给出意大利文翻译，经核对，图齐并非逐字翻译，而是有增删补充，因此汉译依据意大利文翻译，并参考了相关藏文文献，对其中的不一致之处以译者注的形式给出。

扉页彩图、图版 3、30、147 - 152 据原著翻印，其余图版据底片冲印。

---

\* 译著凡例见第一卷。

# 目 录

译者说明	i
------	---

## 导论

扎布让佛寺对藏族艺术研究的重要性	1
------------------	---

<b>第一章 胜乐殿</b>	<b>7</b>
----------------	----------

一、概况	7
------	---

二、胜乐部组	7
--------	---

三、胜乐图像及其象征性	11
-------------	----

四、胜乐曼荼罗	13
---------	----

五、二十四雄与原人	15
-----------	----

六、胜乐曼荼罗之密意	18
------------	----

七、扎布让表现的胜乐曼荼罗	19
---------------	----

八、八大尸林壁画	20
----------	----

九、附属天众	23
--------	----

十、五佛	26
------	----

十一、护法部组	28
---------	----

十二、十空行母	30
---------	----

十三、三联陶像	34
---------	----

<b>第二章 金刚怖畏殿</b>	<b>35</b>
------------------	-----------

一、佛殿概况	35
--------	----

二、金刚怖畏曼荼罗	36
-----------	----

三、金刚怖畏	37
--------	----

四、扎布让所表现的曼荼罗	42
--------------	----

五、附属天众	45
--------	----

六、热玛提在印度和藏地 .....	49
七、护法部组中的其他天众 .....	54
八、上师传承次第 .....	59
<b>第三章 白殿</b> .....	<b>61</b>
一、概况 .....	61
二、殿中表现的图像 .....	61
三、大日如来部组 .....	63
四、无量光佛或释迦牟尼 .....	67
五、内殿 .....	68
六、古格诸王 .....	69
<b>第四章 红殿</b> .....	<b>72</b>
一、概况 .....	72
二、佛传壁画 .....	74
三、建寺场景 .....	82
<b>第五章 总管殿</b> .....	<b>85</b>
一、概况 .....	85
二、度母部组 .....	85
三、金刚手部组 .....	88
<b>第六章 洛塘寺</b> .....	<b>90</b>
一、概况 .....	90
<b>附录</b> .....	<b>93</b>
（一）八大尸林仪轨文献 .....	95
（二）密集部组三十二天众 .....	103
（三）护法部组 .....	107
（四）关于胜乐和金刚怖畏的藏文论书 .....	109
<b>参考文献</b> .....	<b>114</b>
<b>图版</b> .....	<b>117</b>

## 导 论

### 扎布让佛寺对藏族艺术研究的重要性

对西藏西部佛寺研究的第二册是专门针对扎布让(tsa pa rang)的。

关于扎布让,我在1933年的考察日记中已有详述<sup>[1]</sup>,此处无需重复,也不必对该地区再次描述,仅需提及如今整个地区已是一片广阔的废墟(图版1)。往昔辉煌仅余庙堂枯骨,而且也颓败荒弃、零落不堪,如果西藏当局不及时采取措施的话,也早晚坍塌殆尽。

如此,这些在历史、图像学和美学上有着无量价值的印藏艺术遗迹就将化为乌有。不过,劫余的佛寺中实际上仍幸存着成队缤纷斑斓的怛特罗天众,其间不仅以无尽的想象表现了大部大乘天众,而且也成功地达到了这些地区再没有过的色彩和谐。这些佛寺壁画代表的是西藏西部画派最杰出的作品,从中我们可以欣赏到一种完全成熟的艺术,如我在别处提及,其乃直接派生自印度传统。公元1000年左右,仁钦桑波(rin chen bzang po)及其王室施主迎请至古格的艺术大师们引介入的不仅是盛行于他们本土的艺术风格,还有佛教缓慢消亡过程中在苟延残喘的印度大寺的荫蔽下仍然繁荣的诸艺术流派。藏地新手弟子们则怀着承绪上师的极大敬畏,忠诚地延续着此种艺术传承。

这就是扎布让绘有壁画的佛殿价值所在:其中我们仍可欣赏到一种风格独特、完全未染晚近绘画中强烈的汉风影响、可谓代表了藏族艺术分支的画派的精湛作品。由于欧洲通常只了解这些晚近作品,所以东方艺术史家一般都把藏族绘画或多或少地当成了汉地

[1] G. Tucci ed E. Ghersi, *Cronaca della missione scientifica Tucci nel Tibet occidentale (1933)*, Roma, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1934, p. 330; 英文版参见 G. Tucci and E. Ghersi, *Secrets of Tibet being the Chronicle of the Tucci Scientific Expedition to Western Tibet (1933)*, London-Glasgow, Blackie and Son Ltd., 1935, p. 171。

7 绘画的分支。无疑,当藏汉文化、政治联系逐渐升温之际,与印度的交往则日益减少,雪域艺术也深受汉风影响。但西藏西部的情况则完全不同。虽然在古格王国鼎盛时期扎布让也可邂逅汉地商队(我们可以从天主教传教士的报告推断,偶见于建寺历史壁画中的汉商形象也可以作为间接证据),然而与卫藏并非一贯友好的关系,以及地域的迢遥构成了阻隔汉地文化题材渗入此边地的两个因素。相反,始于仁钦桑波时代,通过克什米尔或尼泊尔与印度的联系却从未中断过。

另一方面,仁钦桑波及诸弟子施主在西藏西部的事业不仅是智识层面的弘法,而且是通过印度题材的不断渗透,使该地区逐渐开化。渗透同时也是创造,因为佛教及其传法僧在这里遇到的只是大批牧民。如仁钦桑波传所示,艺术家整体移居西藏西部,慢慢形成流派,并在其中留下他们的个人印迹。上册图版中的木雕残件,以及塔波寺(ta pho)、托林寺(tho ling)、扎布让寺和科加寺('khor chags dgon)的殿门无疑是因古格诸王的虔诚以及印度悲惨政治风云而聚集于荒凉阿里高原(mnga' ris)上的艺术群体为数不多的留存证明。

8 这些木雕作品多有留存,而更幸运的是,有一座绘着被认为是出自印度大师之手的古壁画的佛殿尚存,它就是玛朗(mang nang)佛殿。该殿向我们骤然展示的是迄今为止只有通过阿旃陀(Ajantā)、艾劳拉(Ellora)和西基利亚(Sigiriya)才为人所知的印度绘画传统的杰出遗作,对此我在他处早已提及<sup>[1]</sup>,以后还会详述。这一阶段在扎布让则付诸阙如,犹如重要城镇经常遭遇的政治变迁,此地即使一度有过最古老的绘画,也随着佛寺的不断修缮而被新壁画所取代。虽然扎布让不再有我们在玛朗所见的开端,但其佛殿内遗存的壁画也足以对我所称的古格画派的发展形成一个大致的观念。尽管我们不能如玛朗一样称其为印度作品,但如果我们巡礼扎布让佛

---

[1] G. Tucci, "Hitherto Unknown in Tibet: Paintings Recalling the Art of Ajanta", *The Illustrated London News*, January 18, 1936, p. 81.



寺,就可以见证绘画的缓慢本土化和风貌的独特呈现,但其并未丢失本自印度的明显痕迹,在最晚近的例子中亦是如此。

作为白殿系列塑像背景的小幅壁画一如真正的细密画,以其精湛技法、精美线条、轻盈灵动和完全不见于后期壁画的明暗柔和而最接近印度原型。其中也能看出在图像配列允许的情况下对半侧面而非正面形象的偏爱,然群像已开始裂变为背光环绕的单身形象:单像取代了组像。

紧随其后的是山顶王宫中央的胜乐(Samvara, bde mchog)小殿壁画。作为胜乐眷属的诸天女线条柔和、体态轻盈,尽管因量度轨则所限而略显程式化,但在通常的藏族画作中无可媲美。尽管五佛形象已据后来藏族艺术通行的绘画标准而失去了立体感,显得呆板单调(图版 13、14),但古风犹存:面部还未圆润,头冠仍为尖头三角形,而非后来藏地图像中习见的橄榄叶形。

此种艺术最后的发展体现在红殿中,其间的古格艺术已与本源相去甚远,似乎昭示着曾使它繁荣昌盛的古格王国政治上的危在旦夕。当时正值拉达克王森格朗杰(seng ge rnam rgyal)征服古格的前夕,此次征服略早于古格对拉萨的服从。初期作品的韵味遗失殆尽,取而代之的是对宏大铺张的狂热追求,高大失衡的形象以其单调乏味的面容从历史绘画的壁面突兀而出。艺术家的兴致不再倾注于形象,而转向细部:衣饰精致、宝座及周围涡纹精雕细琢,以及无谓地纯然铺陈。但典型的印度题材仍坚守其中:涡纹内所包含的动物,跃狮和翼马。换言之,尽管艺术家喜于宏大铺张,但其技法却在小幅形象、大幅形象的周围背景,尤其是环绕佛殿壁面下部的史传中得到了淋漓尽致的展现。这些人物尽管确实是藏人形象,但并未完全忘却印度所启,他们活动的虚幻场景唯有那些无意将本土元素杂糅进佛传中的人才能想象得出。晚近佛寺或唐卡(thang ka)中构成佛传背景的汉式亭台或白墙红檐、鳞次栉比的藏式小房在此处还未见任何踪迹。

扎布让壁画的重要性正在于此:它们为我们记录了西部地区绘画艺术的发展和兴盛,也是其特立独行于主导藏地其他地区的画派的见证,并赋予古格艺术在该画派唐卡中得以鲜明体现的特性,我

将会在另一本书中对此进行研究〔1〕。

无须多说，古格艺术主要取材自怛特罗佛教。正如我再三强调的，仁钦桑波译介入本土的正是怛特罗经论，其所引介的教法不仅是从文献学角度精准理解的法本，而且是他在印度从其同时代的教证大德处求取的灌顶传承。这些上师对仁钦桑波授予灌顶，使他堪为向其具器弟子传承灌顶教法之炬。我还说过，他所建的诸多佛寺中均供奉有特定的主尊眷属，就是真正的曼荼罗。扎布让也不例外：我们所见的每间佛殿中的天众并非毫无关联，而是和谐配列，集中指向特定的证悟。此证悟作为天众生起的中心，传递给他们特定的密意和象征价值，对其完全的通达和成就即是解脱。此中心或实相大多数时候是大日如来(Vairocana)，但并非唯为大日如来。也许受汉地金刚乘(Vajrayāna)推崇大日如来的影响，人们常常把佛教的怛特罗形式，即印度和藏地佛教徒自身所称的真言乘(Mantrayāna)等同于大日如来及其象征，但我们不应该去赶这个潮流。一些最重要的部组确实是以此实相的象征为中心，但还有许多其他未必不重要的密教传规遵循其他部组所表现的方式，其中首推不动佛(Akṣobhya)，其有众多化现，如嘿噜嘎(Heruka)、喜金刚(Hevajra)、密集金刚(Guhyasamāja)、总摄轮(Cakrasaṃvara)。若欲深刻理解我们将要研究的这些壁画的密意，就不应忘记西藏西部诸王护持、弘传于古格的佛教从本质上而言的怛特罗氛围。从美学价值来衡量这种近乎漠视凡人、也不从俗人生活劳作的尘世汲取任何灵感的艺术必须记住此点。除了佛传，背景中无任何风景，参照点的完全缺乏暗示我们身处象征的抽象世界，其以多彩的投射占据了壁面的大部空间，而下部空间的边框则是专门留给凡间的，它们或表现的是佛陀本行，即释迦牟尼以第一义谛的化现降临于娑婆世界，并宣说解脱之道的如幻一生，或是对建寺的历史场景的记录，二者皆以鲜活灵动的会众、写实的风格、和谐的群组展示出古格画师会是如何成功地再现生活复杂多变的节奏；但这并非是他们所关注的世界，其

〔1〕 译者注：[G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, Roma, La Libreria dello Stato, 1949, vol. II, pp. 347-368]。

视域无法填补他们的灵性需求。他们的精神世界完全不同。其犹如惊梦或鬼神的狂欢,人体在其间肢解为怖畏的形象:多头、多臂、多足,身体扭曲,动物的肢体嵌入其中,与人体古怪地结合在一起。

这些画作产生的第一印象是梦魇,其犹如病态意识中混乱幻象的可见投射。但怛特罗经典及论师的阐释赋予我们一把启其真实密意的钥匙:它们是印度至上密法传规借以表达其证悟的有形话语。因此,它是一种象征艺术,是一种图画的象形文字,接受古老宗教形式并将民间神祇转形于其秘密传承中的诸灌顶传规借其以预示他们的成就,并在色彩、比例、层次等一切细节皆已预定的图像的方便中表达他们的内证或他们所想象的修法次第中的一系列证境。

13

进而,它可谓一种召请的艺术。画师并非异想天开,而是据预定的程式对瑜伽与观想(dhyāna)所起的禅定中出现于他们虔信意识中的定境的再现。没有任何复制或临摹,一切均为亲证、均为内眼所见,并于起笔动稿之前在知道如何浸淫其中的画僧的禅悦之中再次鲜活。我甚至认为众多画作的实效就在于它们几乎如从禅观中活生生地扑窜而出,其中洋溢着画师所体验到的怖畏和喜乐。然而后来,量度程式成为规矩,变成画师唯一的尺度,并取代其观境,艺术随之败落,变得呆板、一统、乏味,失去了一度是其首要特征的表现力,留下的唯有色彩的艳丽与协调,成为至今藏地画作最富价值的部分。

14

这种艺术中的一切都有其象征和密意:从天众身色到所持标识,从身饰庄严到多数时候的双身乐舞。我在多处说过双身的含义,并会在即将出版的关于怛特罗心理学的专书中详细讨论<sup>[1]</sup>,故在此不再提及此类形象的复杂象征性。我认为他们有自身的魅力,一种奇异却表现力极强的魅力。无可否认,金刚怖畏殿(Vajrabhairava)中壁面凸显的该本尊的怪异身形,正是外境内识中支离破碎的混沌力量深刻有效的表现,印度上师感受到了这种力量,并且为了调伏它们,最终将它们聚焦于救度而力图以具体形象对其加以描绘。

[1] 译者注: [G. Tucci, *Teoria e pratica del mandala con particolare riguardo alla moderna psicologia del profondo*, Roma, Astrolabio, 1949]。

15 我们面对的是一种图画般地再现内境、心相、意乐的企图，任何其他艺术中都不具如此比重，都未激发出如此多样的形式。如前所述，其中凸显的舞韵并非总是如胜乐殿(Śaṃvara)中主尊眷属队列的天女小像般婀娜甜美，而更多的是如双身天众般的奔放热情。前者中，诸天女双腿纤长，姿态婉转，传递着灵动的节拍，在眼光顺势流转的顾盼中，仿佛应请而临，接踵而至，翩然起舞。后者中，庞大的尊像狂笑着、狰狞的面容饰有阴森恐怖的头冠、脚踏因挤压而扭曲变形的人身，以明确的象征体现着宇宙之舞的不同乐章，在无边怖畏的有为之舞中跃动着生与灭、有与无的韵律。然而，正是在其间，通过般若与方便的结合，受灌顶者体证到了无法言诠的解脱喜乐。

源自印度的这种艺术看来是最适合移植到西藏这样的土地。古老的苯教信仰、对那些时刻准备危害生民的山神地祇的信仰、佛教在雪域所遇并艰难改造提升的与众多仪式相伴的阴森仪轨，尤其是发达的咒术，所有这一切都使得藏地成为最适合撒播怛特罗教法及其艺术的土壤。如我所述，这是一种初瞥之下即绝非静谧的艺术，它是印藏心灵的图像写照，其中所含的是与生俱来的深刻的生命悲剧感，以及由此而生的超越它的强烈渴求。

# 第一章

## 胜乐殿

16

### 一、概 况

我以坐落于陡峭土山顶上的佛殿为始论述扎布让的幸存诸殿。城镇依山而建,山上散落串饰着居民开凿的洞窟。小殿正建于王宫中央,犹如后者至今仍以广阔的废墟坚持护佑着它(插图1,图版2)。如西藏西部所有宫堡的惯例,小殿曾是当地本尊(yi dam)的居所,是殊胜之处,是王室、城镇乃至整个邦土祈求除危度难的护法神的不可侵犯之禁地。同时,它还是灌顶殿,就像我们即将看到的,其内有曼荼罗,经年修行的具器弟子于此接受上师的传法灌顶,修证本尊成就法。

佛殿已颓败荒弃,庄严殿内立体曼荼罗的大部分塑像已被劫掠。雨水顺着错位的殿顶渗入,已将壁画吞噬或浸淫;门轴脱落倾倒,殿门洞开,任人进出。也许路经扎布让前往噶大克(sgar thog)集市的噶瓦尔(Garhwal)商队已掠走了残存的东西。

引领我们参访的守殿人是扎布让为数不多的居民之一,他使我们确信该殿名为胜乐殿,壁画证实了此种说法。

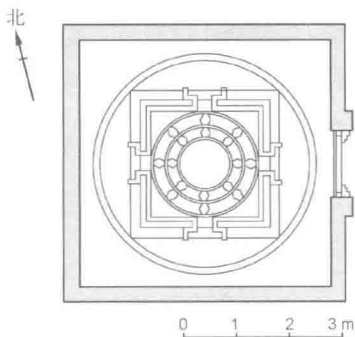


插图1

[参考西藏自治区文物管理委员会编,《古格故城》(上),文物出版社,1991年,第47页,图二十二绘制]

17

### 二、胜乐部组

胜乐(bde mchog)是藏传密教中备受青睐的重要怛特罗部组的名字。其本轴可分为两支,每一支都派生出大量的注疏、仪轨论书

及成就法(sādhana, sgrub thabs)。两支均以主尊、即整个怛特罗义理随之展开的象征命名:一为总摄轮(Cakraśambara),一为胜乐(Śaṃvara),至少根据写本是如此<sup>[1]</sup>;其开示的怛特罗也分别以吉祥世尊总摄轮(Śrīmadbhagavat Cakraśambara)和吉祥世尊胜乐怛特罗(Śrīmadbhagavat Śambara Tantra)著称。但从象征性地表现它们的曼

[1] 夏斯特里所编孟加拉亚洲协会佛教写本目录第100号中读作 Śrīcakrasambara。H. Shastri, *A Descriptive Catalogue of Sanskrit Manuscripts in the Government Collection under the Care of the Asiatic Society of Bengal*, Calcutta, The Baptist Mission Press, 1917, vol. I (*Buddhist Manuscripts*), pp. 167-168, nos. 100-101; 但同页英文转写为 Cakrasaṃvara。同书的第101号中时而转写为 Cakrasambara, 时而转写为 Cakrasaṃvara。同样,由夏斯特里所编加德满都德巴尔的尼泊尔写本目录中读作 Cakrasambara。H. Shastri, *A Catalogue of Palm-leaf and Selected Paper Mss. Belonging to the Durbar Library, Nepal*, Calcutta, The Baptist Mission Press, 1915, vol. II, p. 48。

本达所编剑桥写本目录中读作 Cakrasambara 和 Śambara。C. Bendall, *Catalogue of the Buddhist Sanskrit Manuscripts in the University Library Cambridge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1883, pp. 186, 202。凯斯所编印度事务部图书馆梵语俗语写本目录中由托马斯(Thomas)撰写的佛教部分中读作 Cakrasambara。A. B. Keith, *Catalogue of the Sanskrit and Prākṛit Manuscripts in the Library of the India Office*, Oxford, Clarendon Press, 1935, vol. II (*Brahmanical and Jaina Manuscripts*) [with a Supplement *Buddhist Manuscripts* by F. W. Thomas], part II (nos. 6628-8220), p. 1394, n. 7712, n. 3。

藏文大藏经中保留的梵文标题写法不一: Śrīcakrasaṃvara, Cakraśambara, 以及 *Sambaramaṇḍalavidhi*, *Sambarakalita* 等中的 Sambara; 德格版写作 Śrīcakraśambara, 参见贝克所编甘珠尔目录, 或拉露对科尔迪埃目录所作的索引, 以及日本东北帝国大学出版的西藏大藏经总目录索引。H. Beckh, *Verzeichnis der tibetischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, Berlin, Behrend and Co., 1914, erste Abteilung (Kanjur [Bkaḥ · hgyur]); M. Lalou, *Répertoire du Tanjur d'après le catalogue de P. Cordier*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1933; Hakuju Ui et alii (edited by), *A Complete Catalogue of the Tibetan Buddhist Canons (Bkaḥ-hgyur and Bstan-hgyur)*, Sendai, Tōhoku Imperial University, 1934。

Śrīcakrasaṃvara (转写为 Shricakrasambhāra) 部组为卡孜·达瓦桑杜所知晓; K. Dawa-Samdub (edited by), *Shrīchakrasambhāra Tantra. A Buddhistic Tantra*, London-Calcutta, Luzac and co.-Tracker, Spink and co., 1919。

荼罗来看,两支本质上是一致的,这些曼荼罗都将其本尊作为大乘佛教另一位著名本尊、嘿噜嘎(Heruka)的心髓。藏人在转译这两个名字时稍有犹豫:Cakraśambara 或 Cakrasaṃvara 通常译为总摄轮('khor lo sdom pa)<sup>[1]</sup>,也就是他们读作 saṃvara,并赋予其“总摄”之意<sup>[2]</sup>;Śambara 则被译作 bde mchog,字面意思是“胜(mchog)乐(bde)”。

第一种情况下,即作为总摄轮(Cakrasaṃvara, 'khor lo sdom pa)有不同涵义:梵文 cakra 意为“轮”或“轮盘”,可作法轮理解,因为正善宣说了瑜伽士惑道;或者是轮器,因为断除了一切分别;或可理解为生死轮回,因为是业及业之异熟。Śaṃvara,即总摄或交点指的是一切之心髓,也就是诸法自性清净光明、自证智。或者轮是四智<sup>[3]</sup>,摄是法界(chos kyi dbyings)体性智。或者轮是空行母(dākinī,即以后会提到的明妃)的象征,摄是嘿噜嘎的象征。或者轮指三喜,摄指俱生(sahaja)喜。轮也可以指不动佛(Akṣobhya)、无量光佛(Amitābha)、宝生佛(Ratnasambhava)、不空成就佛(Amoghasiddhi)四如来(Tathāgata)自性,摄指大日如来(Vairocana)自性等等<sup>[4]</sup>。

第二种情况下,很清楚是译师或他们受教的印度氛围中读作 Śaṃvara,赋予 śam“乐”的含义<sup>[5]</sup>。因此他们将 Śaṃvara 当作复合词:胜(vara)乐(śam)。该名字正好道出了该传承的基本教义:借助禅定,证得胜乐之境。

[1] 但由于梵文材料中名字的极不确定而也有例外,例如, P. Cordier, *Catalogue du Fonds Tibétain de la Bibliothèque Nationale. Index du Bstan-hgyur (Tibétain 180-332)*, Paris, Imprimerie Nationale E. Leroux 1915, III, p. 115。

[2] 如同藏文的 sdom, saṃvara 的含义不仅为“律仪”,还有“总摄”之意(藏文'dus)。saṃvara 和 samāja 的同义由那若巴(Nāropā)的 *Sekoddeśaṅkā* [灌顶略说注]得以证实: sarvadhātūnāṃ samahāro melāpakāḥ samājaḥ saṃvaraḥ, 第 33 叶。

[3] 参见《梵天佛地》第三卷,第一册,第 37 及 163 页。

[4] Cordier II, p. 30, n. 3. *Guhyavajratantrarājavṛtti* [秘密金刚怛特罗王注释], *bstan 'gyur* [丹珠尔], 释怛特罗部(rgyud 'grel), ta 函, 第 264 叶。译者注:《西藏大藏经总目录》第 1416 号。此处据论书实际内容而对原书所述稍有改动。

[5] 即 Śam sukhaṃ. V. Ś. Panaśikara (edited by), *Sūtasamhitā. With the Commentary of Śrīman Mādhavāchārya*, Poona, The Ānandāśrama Press, 1893, p. 27.

20

怛特罗时期佛教诸派教法的终极目标仍是解脱,但此解脱既非如初期佛教仅仅来自行善积德,亦非仅来自智慧。确实,般若仍为修行之肯綮,但如我们前卷所言,其不再仅仅被视作识,而是与真谛同一。因此,这种同体是证得,是彻悟,是大乐,它源自解脱的无分二要素、即诸法性空的般若和方便大悲的圆满和合(yoga或samāpatti);它也是同时作为因和果的菩提心(bodhicitta),即不仅是漫长解脱道上的初发心,也与诸法之实相和一切之心髓同义。拥有菩提心就是乐,乐就是智<sup>[1]</sup>,就是佛性<sup>[2]</sup>。因此,更古教派的遮诠的涅槃具有了表诠的意味,并且成为密教中并不鲜见的现象,乐和作为其前行的瑜伽被描述为爱。大乐菩提心由其二要素的无二合一而迸发,犹如性爱中的种子。这也就是如我一再所说,为什么作为宗教体验象征的众多怛特罗天众表现为双身(yab yum,即父—母)。在求取大乐的过程中,通过不同的观想次第,一些传规事实上将菩提心等同于种子,在最高灌顶仪式中引入与明妃(śakti)或业印女(mudrā)的和合,她是十六岁的少女,依灌顶部组的不同而种姓各异<sup>[3]</sup>。她象征着五部对应的明妃,并经常冠以同样的名称。然而,这里所进行的性爱要避免射精。

21

实际上,这种仪式是在其密意完全明确的情况下施行的,犹如小小的清静场域中不断上演的世界无尽生起收摄的仪式剧。与明妃和合的瑜伽士就是一切,他们的体内就有日月星辰和大千世界:通过瑜伽士的一呼一吸,其体内映照出时间的无尽流逝,通过其心脏的收缩舒张,生命在无边的轮回中流转,并为再次的伸张而收摄自身。在无尽圆满大乐中与明妃相拥的瑜伽士是潜能与现实在其裂变——由种子流射所代表——为危脆无常的世界之前的合一<sup>[4]</sup>。

[1] akṣarasukham jñānadhātu, *Vimalaprabhā* [无垢光], VIII a.

[2] buddhatvam paramākṣarasukham, *Vimalaprabhā* [无垢光], VII 6.

[3] 诸法分为五部,众生亦依类分为五部,详见《梵天佛地》第三卷,第一册,第28页。

[4] 成就者所发展并表达在 *Dohakoṣa* [多哈藏] 中的这些理论不仅传承于中世纪印度的性力派(śākta)中,尤其传承于直接肇源于该派的孟加拉的俱生派(sahajīya)中,但 *Śaṃvara* [胜乐]、*Guhyasamāya* [密集] 和 *Kālacakratantra* [时轮怛特罗] 中已经以这些理论为前提。



然而这一切都不应使我们忘记胜乐也需要从两个层面区分,如同对绝大多数佛教天众一样:一方面是随着时空的流转,以及对应于其所成型的印度宗教思想的演进而围绕着他逐渐升华的秘密象征;另一方面是剥离其一切后附的义理构建后的原型。胜乐—嘿噜嘎(*Śaṃvara-Heruka*) 在示现为怛特罗中的身形之前,只不过是某个无法确定的族群的本土神祇,它具有以湿婆(*Śiva*) 身形会聚于印度教中的几乎所有神祇的忿怒特征。他与湿婆有许多共通的元素,最明显的是其中一臂持有梵头(*Brahmā*),据某些传说,湿婆曾砍掉梵天的第五个头颅。

### 三、胜乐图像及其象征性

正是嘿噜嘎(*Heruka*) 或胜乐(*Śaṃvara*)——作为整个曼荼罗至尊(*gtso bo*)的嘿噜嘎被称为胜乐——表现为伴有明妃的双身<sup>[1]</sup>。

他被描述为<sup>[2]</sup>:

中央莲心日座上为世尊吉祥嘿噜嘎,身蓝色;四面之主面黑,左面绿,背面红,右面黄,各面具三眼;十二臂;额佩五股金刚杵鬘;右足伸展,压于双手合十、余右手执鼗鼓、左手执剑之四臂怖畏黑天之首;左足弯曲,压于双手合十、余二手持颅器及天杖之红色四臂迦利之乳。……

(嘿噜嘎)双手环抱金刚亥母,右手持五股金刚杵,左手持铃;此下之双手在身后伸展一带血之白色象皮衣,右手执左前肢,左手执左后肢,施期剋印之两手指尖与眉齐

[1] A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei. Führer durch die lamaistische Sammlung des Fürsten E. Uchtomskij*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1900, pp. 105ff; A. Getty, *The Gods of Northern Buddhism. Their History, Iconography and Progressive Evolution through the Northern Buddhist Countries*, Oxford, Clarendon Press, 1914, p. 127.

[2] 附录(四)藏文论书第1号: *rnal 'byor gyi dbang phyug lü i pa'i lugs kyi bcom ldan 'das 'khor lo sdom pa'i sgrub pa'i thabs bde chen gsal ba* [瑜伽自在鲁益巴传规之世尊总摄轮成就法·大乐显明], 第14叶背面。