

勞度叉鬥聖變之文本與圖像關係

簡佩琦*

一、前言

敦煌石窟壁畫「勞度叉鬥聖變」的相關研究，主要牽涉到兩方面的問題，一是文本、一是圖像。

文本方面，松本榮一首先提出《賢愚經》卷十〈須達起精舍品〉、《眾許摩訶帝經》卷十二、《有部破僧事》卷第八等為相關文本來源，並認為《賢愚經》敘述較為詳盡，也提示了六回合鬥法名稱出入的問題¹。接著秋山光和進一步比較《賢愚經》與〈降魔變文〉鬥法順序，並針對〈降魔變文〉和〈祇園圖記〉略作探討²。金維諾也揭露〈祇園圖記〉為「勞度叉鬥聖變」另一文本的可能³。羅宗濤則致力於《賢愚經》與〈祇園因由記〉（即〈祇園圖記〉）與〈降魔變文〉三個文本，比較其情節異同與可能源自其他經文的淵源⁴。而李永寧則找出多達十五個文本，認為〈降魔變文〉主要是依據《賢愚經》〈須達起精舍品〉，並參酌其餘佛經及些許道經而成⁵。

圖繪部分，敦煌石窟壁畫目前存有十九鋪勞度叉鬥聖變，松本榮一說明了初唐 335 窟的畫面。秋山光和考察 P.4524 勞度叉鬥聖變畫卷、並以伯希和筆記與圖版考錄出五代 146、55 窟壁面榜題，也標示出晚唐 196 窟的母題（motif）位置與榜題文字。金維諾分析最早的一鋪是北周西千佛洞 12 窟，將之認定為「祇園圖記」，並認為是「勞度叉鬥聖變」的過渡表現；此外還提及初唐 335 窟，認為畫面突出表現了鬥法中風與大樹中「風」的戲劇性效果。承襲這種看法的是李永寧，更強調出「風」在畫面中的效果與意義，認

* 成功大學中國文學研究所博士生。

¹ 松本榮一，《敦煌畫の研究》，東京：東方文化學院東京研究所，1937，頁 201-211。

² 秋山光和，敦煌本降魔變（牢度叉鬥聖變）畫卷について，《美術研究》，187 期（1956.7 月），頁 43-77；〈敦煌における變文と繪畫——再び牢度叉鬥聖變（降魔變）を中心に——〉，《美術研究》，211（1960.7），頁 47-74。

³ 金維諾，〈敦煌壁畫祇園圖記考〉，《文物參考資料》，1958：10，頁 8-13；金維諾，〈祇園圖記與變文〉，《文物參考資料》，1958：11，頁 32-35。

⁴ 羅宗濤，〈賢愚經與祇園因由記、降魔變文之比較研究〉，《中國古典小說研究專集 2》，臺北：聯經出版社，1980，頁 109-188。

⁵ 李永寧、蔡偉堂，〈「降魔變文」與敦煌壁畫中的「勞度叉鬥聖變」〉，《1983 年全國敦煌學術研討會文集（石窟藝術編 上）》，敦煌文物研究所編，甘肅：人民出版社，1985，頁 165-195。

為如此的強調畫面，代表六回合鬥法中最後一回合的意義；此外還考訂晚唐第 9 窟母題與榜題。殷光明也是承襲金維諾 335 窟的看法，並提出一種分判——335 窟之前的北周西千佛洞 12 窟是「祇園圖記」，其後則為「勞度叉鬥聖變」，並以此圖繪作為佛道之爭的論據⁶。

可以發現，在文本部分「勞度叉鬥聖變」可能有經文《賢愚經》與變文〈祇園圖記〉、〈降魔變文〉三個主要的文本，特別是兩變文在潘重規的校錄（1994）⁷中情節長短、敷衍內容等並不全然相同，六回合的鬥法亦有出入，在上述研究中雖不乏此三種文本的探討，僅有羅宗濤貫穿三者比對，可攷參考借鏡。而圖繪部分其實包含有兩種材質——畫卷（P.4524）與壁畫（現存十九鋪）。壁畫中，前人研究或認為單獨表現須達買園建立精舍的是一種（西千佛洞北周 12 窟）；大量以相對鬥法為構圖的則是另一種（晚唐開始且為數最多者）；而介於兩者間，亦即開始鬥法又沒有那麼盛大的是中間的過渡型態（初唐 335 窟）。這些構圖型態的不同，甚至影響到圖繪的定名，目前雖因敦煌研究院《敦煌石窟內容總錄》⁸的名稱而稱呼之，但時至 2001 文章中稱謂仍有模糊地帶⁹。因此，釐清畫面所反映的文本依據是本文所致力探討的方向，而鬥法情節在畫面的順序與文本上的對應關係也是探究的重點之一，筆者認為這很可能是文本來源的重要依據。

二、文本與圖像之互涉

（一）文本——《賢愚經》、〈祇園圖記〉、〈降魔變文〉

「勞度叉鬥聖變」相關的三個文本為《賢愚經》、〈祇園圖記〉與〈降魔變文〉。經文《賢愚經》的集成時間約於宋元嘉二十二年（445 年）左右；傳入敦煌的年代亦以其集成時間為推斷，最早不會超過於當今學者所認為最早的成書時間 435 年，至遲則不會晚於五世紀末¹⁰。至於變文〈祇園圖記〉和〈降魔變文〉，〈降魔變文〉因內文出現「大唐漢聖主開元天寶聖文神武應道皇帝陛下」，而得以推定約為天寶七年～八年間（748-749）的作品¹¹；至於〈祇園圖記〉則沒有更進一步資料說明較為確切的時間點。

⁶ 殷光明，〈從「祇園圖記」到「勞度叉鬥聖變」的主題轉變與佛道之爭〉，《敦煌研究》，2001：2，頁 4-13。

⁷ 潘重規，《敦煌變文集新書》，〈降魔變文一卷〉、〈祇園圖記〉，臺北：文津出版社，1994，頁 609-645、659-668。

⁸ 敦煌研究院編，《敦煌石窟內容總錄》，北京：文物出版社，1996，頁 287-288。

⁹ 殷光明，〈從「祇園圖記」到「勞度叉鬥聖變」的主題轉變與佛道之爭〉文中提及：「《勞度叉鬥聖變》又稱《祇園圖記》。」《敦煌研究》，2001：2，頁 4。

¹⁰ 梁麗玲，〈《賢愚經》在敦煌的流傳與發展〉，中華佛學研究，第五期（2001.03），頁 128-134。

¹¹ 羅宗濤，〈賢愚經與祇園因由記、降魔變文之比較研究〉，《中國古典小說研究專集 2》，臺北：聯經出版社，1980，頁 109-188。

此三文本間的情節比較已有前人研究¹²，筆者主要探究的是三文本間在「鬥法」上的差異，因為這將是藉由圖像解讀文本的有力判定，經羅列《賢愚經》、〈祇園圖記〉、〈降魔變文〉鬥法名稱與順序如下：

附表 1：《賢愚經》、〈祇園圖記〉、〈降魔變文〉鬥法名稱與順序一覽表

鬥法項目 回合數	《賢愚經》		〈祇園圖記〉		〈降魔變文〉	
	勞度叉	舍利弗	勞度叉	舍利弗	勞度叉	舍利弗
第一回合	樹	旋嵐風	樹	大惡風	寶山	金剛
第二回合	池	白象	寶池	象	水牛	師子
第三回合	山	金剛力士	× (自身困乏)	力士	水池	白象
第四回合	龍(十頭)	金翅鳥王	龍(七頭)(十頭)	金翅鳥	毒龍	金翅鳥王
第五回合	牛	師子王	×		二鬼	毗沙門
第六回合	夜叉鬼	毘沙門王	起屍	× (舍利弗化火)	大樹	風神

由上表中可見，三個文本中鬥法所神變的對象是有出入的，包括回合數和順序也有所差異。首先，以回合數而言，《賢愚經》和〈降魔變文〉都是六回合的鬥法，但〈祇園圖記〉只有五個回合；且五回合中的「山 / 金剛力士」、「鬼 / 毗沙門」之爭，都還不算完整雙法鬥法的局勢。因此就回合數而言，〈祇園圖記〉似乎與《賢愚經》、〈降魔變文〉差異度較大。

其次，以鬥法項目而言，「樹 / 風」、「池 / 象」、「龍 / 金翅鳥」三組鬥法，或許名稱上略有差異，但所指涉的神變物相同，是三個文本中皆出現的鬥法項目。而「牛 / 獅」之爭，《賢愚經》和〈降魔變文〉兩種文本都有，但〈祇園圖記〉則闕如。至於「山 / 金剛力士」和「鬼 / 毗沙門」之爭，在〈祇園圖記〉中是有別於其他兩個文本，呈現出單方鬥法的兩個回合——其中「山 / 金剛力士」之爭，在《賢愚經》與〈降魔變文〉中分別稱「山」、「寶山」，「金剛力士」、「金剛」，但在〈祇園圖記〉中卻僅出現代表舍利弗一方的「力士」一角，只是說明當外道見此舍利弗神變的「力士」想動手腳時不但動彈不得還「自身困乏」，但卻沒有為對抗而神變出的相對角色；同樣的情形也發生在「鬼 / 毗沙門」之爭，《賢愚經》和〈降魔變文〉都有雙方對峙鬥法神變的而出角色，《賢愚經》稱作「夜叉鬼」，〈降魔變文〉則是一次出現了兩個鬼，但在〈祇園圖記〉僅出現代表勞度叉的「起屍」（鬼），僅說明勞度叉以咒語控制此一起屍，持刀往身子，而後被舍利弗「火化遮之」無法害人，並沒有與之相對應的鬥法對象「毗沙門」一角。

第三，以鬥法的順序而言，《賢愚經》、〈祇園圖記〉的順序是相同的（雖〈祇園圖

¹² 羅宗濤，〈賢愚經與祇園因由記、降魔變文之比較研究〉，《中國古典小說研究專集 2》，臺北：聯經出版社，1980，頁 109-188。

記〉僅五回合)，而〈降魔變文〉的鬥法順序則大有改變。亦即，按《賢愚經》①樹／風、②池／象、③山／金剛力士、④龍／金翅鳥、⑤牛／獅、⑥鬼／毗沙門的順序而言，〈祇園圖記〉是①樹／風、②池／象、③力士、④龍／金翅鳥、⑥起屍（鬼）（數字乃《賢愚經》的回合順序，以下亦同），僅少了第五回合，但順序與《賢愚經》一致。然而〈降魔變文〉則變成③山／金剛力士、⑤牛／獅、②池／象、④龍／金翅鳥、⑥鬼／毗沙門、①樹／風如此的順序，等於是將《賢愚經》中最先發生的「樹／風」之爭，大大改換置於最後一回合，頗有壓軸意味。

鬥法的回合數與鬥法項目息息相關，就此而言，似乎〈祇園圖記〉與《賢愚經》、〈降魔變文〉差異度較大；但是就鬥法的順序觀之，則可以發現〈降魔變文〉大大調動第一回合「樹／風」之爭鬥法順序至最後一回合，其他鬥法回合的順序亦迥異於《賢愚經》與〈祇園圖記〉。這部分文本本身的考察將作為以下圖像部分研究的開展基礎。

（二）圖像——敦煌石窟壁畫、畫卷 P.4524

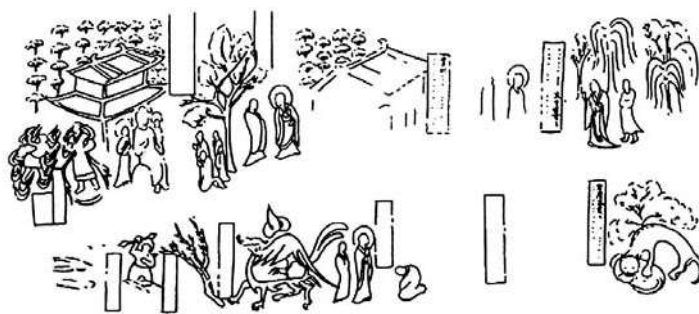
【壁畫】

敦煌石窟目前現存十九鋪「勞度叉鬥聖變」壁畫，包括莫高窟十四鋪、榆林窟（簡稱「（榆）」）三鋪、西千佛洞（簡稱「（西）」）一鋪、五個廟石窟（簡稱「（五）」）一鋪；在時代分佈上，包括北周一鋪、初唐一鋪、晚唐三鋪、五代十鋪、宋代三鋪、西夏一鋪，可說時代跨度大，但多集中於五代時期。

附表 2：敦煌「勞度叉鬥聖變」一覽表

時代	北周	初唐	晚唐			五代										宋			西夏
窟號	(西) 12	335	9	85	196	6	53	72	98	108	146	342	(榆) 16	(榆) 19	(榆) 32	25	55	454	(五) 3
位置	南壁	西壁 龕內南、北側	南壁	西壁	西壁	前室 西壁門南	南壁	東壁 門南門北	西壁	西壁	西壁	南壁	東壁	東壁	南壁	南壁	西壁	西壁	西壁
圖版	○	○	○	×	○	×	×	×	×	×	○	×	○	×	○	○	×	×	×

A、【北周】 第 12 窟（西千佛洞）——南壁（＝莫高窟東壁）

插圖 1：西千佛洞 第 12 窟 線繪圖¹³

	1	2	3	4	
10					
7	5	8	11	6	9

插圖 2：西千佛洞 第 12 窟 勞度叉鬥聖變 母題位置圖

北周西千佛洞 12 窟為現存最早的一鋪勞度叉鬥聖變，此鋪在順序的判讀上必須注意的是起始與結束畫面的認定，這將有助於學者不同解讀下的思考¹⁴。此鋪畫面分上下兩排表現，這在敦煌早期壁畫中是很常見的型態，根據百橋明穗的研究，此「橫長條式」的展開方式有三種：Ⅰ左右對比的配置、Ⅱ逐條的展開、Ⅲ多層的展開¹⁵。起始畫面是敦煌早期壁畫中多以一屋宇呈現的圖像，且屋宇開門的方向正是故事開展的方向，在本圖中為「佛陀說法」（插圖 2、母題 1）。起始畫面確認後，接下來是結束畫面的認定，一般多以起始畫面前相連的母題圖像作為結束畫面，這是前述逐條或多層次之橫長條式

¹³ 殷光明，〈從「祇園精舍圖」到「勞度叉鬥聖變」的主題轉變與佛道之爭〉，圖 1：西千佛洞第 12 窟南壁勞度叉鬥聖變，霍秀峰、吳曉慧繪圖，《敦煌研究》，2001：2。

¹⁴ 金維諾，〈敦煌壁畫祇園圖記考〉，頁 35（《文物參考資料》，1958：11）提出辨識的圖像順序：

10	1		2	3	4
11	7	5	8	6	9

殷光明，〈第一章 勞度叉鬥聖變〉，頁 18（《敦煌石窟全集 9 報恩經畫卷》，上海：上海人民出版社，2001）所提順序則為：

10	1		2	4		3
11	7	5	8	12	6	9

筆者認為這兩種順序似乎逕以文本尋求畫面的解讀，前者畫面順序並未說明辨識之由，也與畫面圖繪表現並不符合；後者亦有此問題，另對於母題的分割辨識似乎可再確認。應可再修正。

¹⁵ 百橋明穗，〈敦煌壁畫的本生圖及其開展〉，《藝術學》，1994：12，頁 149。

開展的一般情況、亦即環繞一圈的意味，但此鋪下排畫面中央有一母題圖像（母題 11），畫面位置並非結束畫面的常態，但其意義超過這種一般結束畫面的認定。此母題圖像榜題置於中央，榜題左方為舍利弗與須達、右方為低頭跪拜之人，應為鬥法失敗皈依的勞度叉，這已經是文本中故事的最後部分了；再加上回頭看起始畫面前的母題圖像，其榜題左邊是一著火的人（鬼）、右方則為一天衣當帶者（毗沙門天王），應為「鬼／毘沙門」之爭的表現，在故事中尚處於勞度叉皈依前的情節，因此確認出結束畫面，並理解下排畫面採取的是「左右對比的配置」構圖方式，乃結合畫面上排（逐條開展）、下排（左右對比）的構圖方式。

確立結束畫面後，緊連著起始畫面的母題圖像仍有其意義，因為這位置（母題 10）在敦煌早期壁畫多半當作結束的圖像，如今雖有更後面的結尾畫面，但可知其位置的意義仍表徵著較後面的情節，而此圖像表現的是「鬼／毘沙門」之爭，顯示出「鬼／毘沙門」之爭在北周此鋪勞度叉鬥聖變上是最後一回合的意義。而進一步考慮此鋪所可能依據的文本時，對照上表（附表 1）所列三文本的鬥法順序，發現只有《賢愚經》的第六回合正是「鬼／毘沙門」之爭，與畫面相符。〈祇園圖記〉最後一回合雖是「鬼／毘沙門」之爭，但文本中只出現單方面鬥法角色，與畫面不合；而〈降魔變文〉最後一回合是「樹／風」之爭，與畫面明顯不合，且文本時代約在盛唐，與此北周圖像時代差異太大。因此西千佛洞第 12 窟文本來源很可能就是《賢愚經》。

此鋪畫面整體判讀順序與內容（插圖 2）如下：**1** 佛陀說法（榜題：「須達長者辭佛□（將）向舍衛國□（造）精舍，佛□舍利佛共□建造精舍，辭佛之時」¹⁶）；**2** 須達與舍利弗出發尋訪精舍（榜題：「須達長者共舍利佛向舍衛國，為佛造立精舍，□□行……」）；**3**（殘損不可辨）；**4** 須達與舍利弗購園（榜題：「須達長者□□□太子□園，佛□□□舍利佛□□時」）；**5** 「樹／風」之爭（榜題：「勞度叉化作大樹，舍利佛化作□風吹時」）；**6**（殘損，推測為「池／象」之爭）；**7** 「山／金剛力士」之爭（榜題：「勞度叉化作山，舍利佛□□□□□」）；**8** 「龍／金翅鳥」之爭（榜題：「勞度叉化作龍，舍利佛化作金翅鳥」）；**9** 「牛／獅」之爭（榜題：「勞度叉化作牛，舍利佛化作□（獅）□」）；**10** 「鬼／毗沙門」之爭（榜題：「勞度叉化作夜叉，舍利佛化作沙門，使身火焚時」）；**11** 勞度叉皈依佛陀。可以發現，敦煌北周時期的勞度叉鬥聖變，已在畫面上半部表現出「購園」、下半部表現出「鬥法」的概念了；且上半部「購園」面積稍微大於下半部

¹⁶ 摘錄自金維諾，〈敦煌壁畫祇園圖記考〉，《文物參考資料》，1958：10，頁 9。此鋪以下榜題皆引用於此，筆者並未親自考察憑認。

「鬥法」，顯示此時表現上還是著較重於「購園」，與其後轉以「鬥法」為主的表現方式是有所分別的。

B、【初唐】 第 335 窟—西壁龕內

初唐 335 窟位於西壁龕內的南、北壁是較特殊的位置，在龕內南北兩壁有限的空間內，選擇以「鬥法」雙方對峙的畫面佈局為表現方式：



插圖 3：第 335 窟 西壁龕內 勞度叉鬥聖變 線繪圖¹⁷

龕內南壁是坐在高臺上的「勞度叉」，北壁是同坐高臺上的「舍利弗」，鬥法圖像則約平均分佈兩側。勞度叉一方，可見前有風神拿著風囊鼓風、最後方有一棵大樹，代表「樹／風」之爭；大樹根旁，可見一頭獅子正噬咬著一獸，為「牛／獅」之爭；而在大樹接近頂端的樹枝間，則可見有著人面的金翅鳥正欲啄毒龍，為「龍／金翅鳥」之爭。而在舍利弗一方，後有一座大山，此山上有樹木，但不同於勞度叉方「樹／風」之爭的樹木形象，而是描繪出宛如松樹的型態，旁邊鎧甲嚴身的力士，為「山／金剛力士」之爭；畫面中央，則可見一頭大象踏入一寶池中，寶池旁還長出小樹，迎風搖曳。可以說，在《賢愚經》與〈降魔變文〉中六回合的鬥法，唯「鬼／毗沙門天王」之爭沒有表現出來。

根據畫面，文本的來源不可能是只有五個鬥法回合、缺乏此鋪圖像已表現「牛／獅」之爭的〈祇園圖記〉。那麼文本來源為《賢愚經》抑或〈降魔變文〉？對照兩文本，發現《賢愚經》在形容「山／金剛力士」之爭時，對於「山」只是這樣描述：「復作一山。」

¹⁷ 本圖引用自：殷光明，〈從「祇園精舍圖」到「勞度叉鬥聖變」的主題轉變與佛道之爭〉，圖 2：第 335 窟 西壁龕內 勞度叉鬥聖變（《敦煌研究》，2001：2）。

七寶莊嚴。泉池樹木。花果茂盛」，「金剛力士」是：「化作**金剛力士**。以**金剛杵**。遙用指之。山即破壞。無有遺餘」；而〈降魔變文〉的「山」為：「忽然化出**寶山**，高數由旬……亦有**松樹**參天，藤蘿萬段」，「金剛力士」則：「忽然化出**金剛**……頭圓像天……足方萬里……手執寶杵，杵上火焰冲天；一擬邪山，登時粉碎……」對照圖像，可以發現寶山上所表現的「松樹」型態是〈降魔變文〉所形容的，且《賢愚經》所描述持「金剛杵」的金剛力士在北周西千佛洞 12 窟中已經出現，但在此鋪卻不是這種表現方式，而是比較像〈降魔變文〉中所描述有火焰狀的「寶杵」：

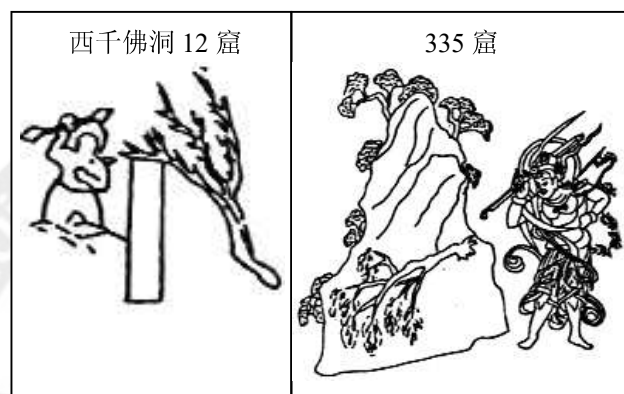


插圖 4：(西) 12 窟與 335 窟「山 / 金剛力士」之爭

因此 335 窟「山 / 金剛力士」之爭圖像上，是比較接近〈降魔變文〉文本的描述。

此外在「池 / 象」之爭，《賢愚經》「池」的描述為：「又復呪作一池，其池四面皆以七寶，池水之中，生種種華」；〈降魔變文〉則是：「眾裡化出**水池**。四岸七寶莊嚴，內有金沙布地，浮萍菱草，遍綠水而競生；更柳芙蓉，匝靈沼而氛氲」，此鋪畫面並不見描繪池中有花，但池畔描繪出迎風搖曳的樹，則是較近於〈降魔變文〉所形容的柳樹。

而最明顯的區別在「樹 / 風」之爭，《賢愚經》形容「風」是：「便以神力。作**旋嵐風**。吹拔樹根。倒著於地。碎為微塵」，這是自然風的描述；而〈降魔變文〉則：「忽於眾裡化出**風神**，叉手向前，啟和尚曰：『三千大千世界，須臾吹却不難；況比小樹纖毫，敢能當我風道！』出言已訖，解袋即吹。于時地卷如綿，石同塵碎，枝條迸散他方，莖幹莫知所在。」對照畫面，勞度叉此邊前方有一衣帶當風飄揚的女子，半蹲著手持大袋般的風囊，鼓風吹向勞度叉後方的大樹，分明就是〈降魔變文〉中的「風神」形象，這是最確證據鑿的一點，因為即使為保險起見將〈祇園圖記〉考慮在內，但〈祇園圖記〉中提到的也只是自然風「大惡風」。可見在初唐 335 窟的勞度叉鬥聖變，「樹 / 風」之爭已然不是北周西千佛洞 12 窟《賢愚經》中自然風型態，而已經跨度為〈降魔變文〉中擬人化的「風神」了。

此外，335 窟一改北周西千佛洞橫長條式為較融會的鬥法畫面表現，對於判定六回合的順序並不容易，但由於此鋪的特色就是分據兩方表現，因此若將畫面上的鬥法圖像分別與兩個可能的文本對照，則可見出端倪：

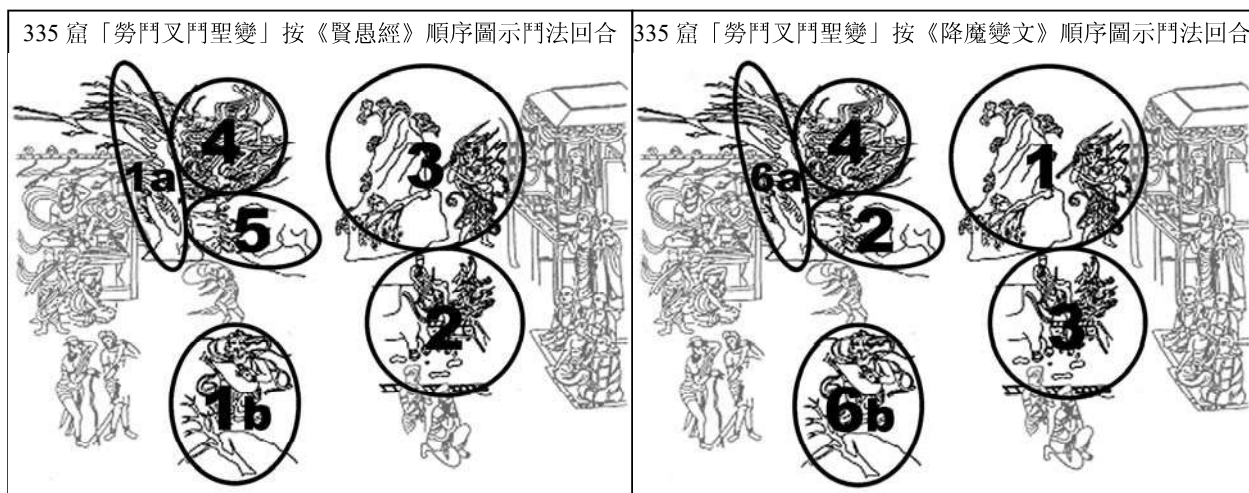


插圖 5：335 窟「勞度叉鬥聖變」之鬥法回合於《賢聖經》與《降魔變文》中之示意圖

附表 3：335 窟「勞度叉鬥聖變」之鬥法回合於《賢聖經》與《降魔變文》中之一覽表

鬥法項目 回合數	《賢聖經》		《降魔變文》	
	勞度叉	舍利弗	勞度叉	舍利弗
第一回合	樹	旋嵐風	寶山	金剛
第二回合	池	白象	水牛	師子
第三回合	山	金剛力士	水池	白象
第四回合	龍	金翅鳥王	毒龍	金翅鳥王
第五回合	牛	師子王	×	
第六回合	×		大樹	風神

註：表中沒有表現的「鬼 / 毗沙門天王」之爭則以「×」為表示。

以上圖、表乃將 335 窟「鬥法」圖像分置於《賢聖經》與《降魔變文》的結果，可知此鋪若置入《賢聖經》中對照，舍利弗一方等於表現「二、三、（缺六）回合」，勞度叉一方表現「一、四、五回合」，並沒有邏輯性可言；若置入《降魔變文》對照則可發現，舍利弗一方表現了文本中的「一、三、（缺五）回合」，勞度叉一方則表現了「二、四、六回合」，呈現出一種邏輯性。亦即，此鋪若將所缺的第五回合「牛 / 獅」之爭描繪出來，畫面邏輯顯示的是，舍利弗與勞度叉各據一端對峙，雙方各以《降魔變文》中所描述的「單」、「雙」回合鬥法順序交錯表現於畫面，藉此傳達出你來我往的鬥法情形。只是目前舍利弗一方第五回合的「鬼 / 毗沙門天王」之爭不知何故並未表現出來，但藉由畫面上單雙回合交錯表現已然透露出「鬥法」的意味，是很有創意的畫面表現方式，也值得作為文本依據的思考。

承前所述，就「山／金剛力士」、「池／象」、「樹／風」之爭圖像與〈降魔變文〉的文字描述較為扣合；加上鬥法的畫面與文本對照，〈降魔變文〉才表現出邏輯性，因此初唐 335 窟勞度叉鬥聖變的文本來源應為〈降魔變文〉，而非《賢愚經》¹⁸。當然考慮文本時代是不可或缺的，但綜合上述，要說此鋪不是受到〈降魔變文〉文本的影響、而是《賢愚經》所致，恐怕也必須對畫面的描繪上只符合〈降魔變文〉、而非《賢愚經》的描述；以及只有依據〈降魔變文〉才顯出單雙回合分置兩方「鬥法」圖像的邏輯性、而依據《賢愚經》則全無你來我往鬥法之意，提出較合理的解釋了。

〈降魔變文〉雖因有天寶年間皇帝的特殊稱謂而被認為是這段期間的作品，但變文的有無可能在傳抄間加入一些句子呢？梅維恒也說：「敦煌作品的寫作年代和抄寫年代完全是兩碼事」¹⁹。特別是在俗講盛行後，是否在帝王祝壽開講宣說時應景加上皇帝稱謂？就「伏維我大唐漢聖主開元天寶聖文神武應道皇帝陛下，化越千古，聲超百王，文該五典之精微，武折九夷之肝膽。八表總無為之化，四方歌堯舜之風。加以化洽之餘，每弘揚於三教。」似有頌揚需要而生的語句。由於初唐 335 窟圖像上所來源於〈降魔變文〉的確鑿性，在石窟壁畫年代較文字流傳確切的考慮下（特別是初唐 335 窟有「垂拱二年～長安二年(686-702)」的紀年），是可以考慮將〈降魔變文〉從盛唐往前提到初唐的。圖像的時間點距離文本推斷的時間點並不遠，適足以增加其可能性。

C、【晚唐】 第 9 窟—南壁、第 196 窟—西壁

【五代】 第 146 窟—西壁、（榆林窟）第 16 窟—東壁（＝莫高窟西壁）

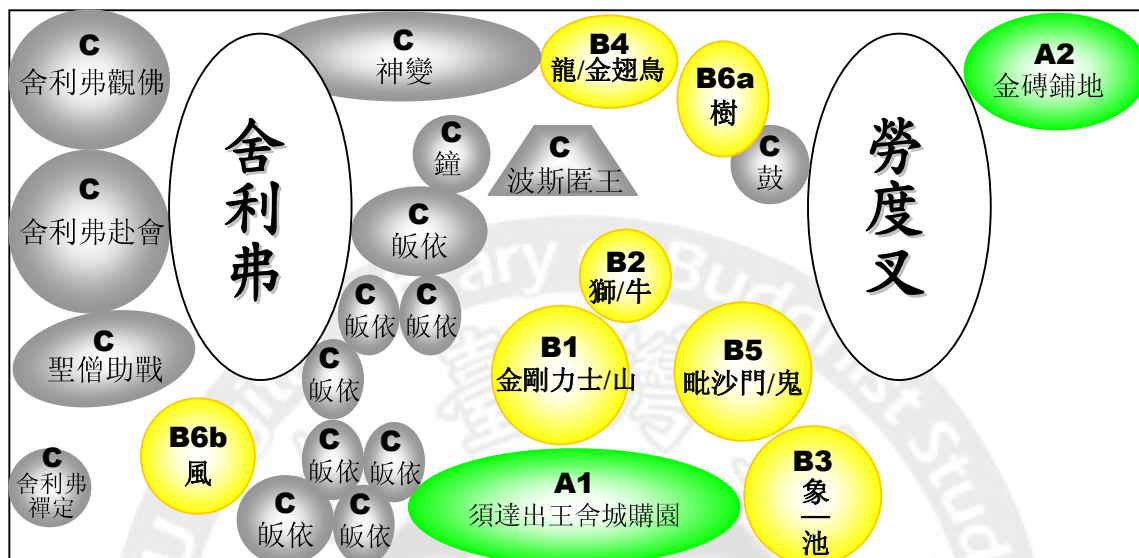
1、【晚唐】第 9 窟「勞度叉鬥聖變」²⁰

勞度叉鬥聖變在晚唐、五代變成大型的構圖，晚唐開始勞度叉鬥聖變在空間位置上有固定兩種表現：一位於南壁，一位於西壁，都是窟內視覺位置絕佳之處；此外，第 9 窟以後無一例外皆為橫跨整個壁面的通壁表現，視覺的焦點也顯示其盛行的程度。晚唐以後大型的勞度叉鬥聖變有一點是值得關注的，即無論在畫面的圖繪與窟內壁面的選擇，似乎都呈現出相同的模式。

¹⁸ 李永寧、蔡偉堂，〈「降魔變文」與敦煌壁畫中的「勞度叉鬥聖變」〉一文中，以 335 窟為初唐的時間點，認為來源不可能是《祇園圖記》或《降魔變文》，而認定乃依據《賢愚經》所作（敦煌文物研究所編，《1983 年全國敦煌學術研討會文集（石窟藝術編上）》，甘肅：人民出版社，1985，頁 172）。殷光明也認為是依據《賢愚經》（殷光明，《敦煌石窟全集 9 報恩經畫卷》，〈第一章 勞度叉鬥聖變〉，上海：上海人民出版社，2001，頁 21）。

¹⁹ 梅維恒（VOCTOR H. MAIR），《唐代變文（上）》，香港：中國佛教文化出版，1999，頁 90。

²⁰ 參考圖版：《敦煌石窟藝術 莫高窟第九窟、第十二窟（晚唐）》，圖 68、69（江蘇：江蘇美術出版社，1994）。



由上圖可知，晚唐第 9 窟的勞度叉鬥聖變承襲初唐 335 窟雙方對峙的畫面佈局，但是六回合鬥法表現方式不同，乃以雙方高座作為範圍，集中於兩高座間一一分置各個鬥法項目。唯一例外的是「樹／風」之爭，此母題分散「樹」與「風」兩圖像表現，「風」被安排在舍利弗高座之外吹拂。而欲明瞭鬥法的回合在圖繪上是否呈現出順序性的話，則必須先釐清第 9 窟所依據的文本來源。

承上圖，A 類的「購園」與 B 類的「鬥法」都是此鋪之前便有的圖像，因此 C 類新增衍的圖像就值得關注。C 類新增衍的圖像有可能是依據文本、亦有可能因為畫面的構圖需要。以下將圖像與文本扣合者羅列如下：

- 503

赤色之衣，樹下端然坐睡……』長者奔車驟駕，即至七里澗邊。……舍利弗忽從定起，左右不見餘人，唯見須達大臣，兼有龍神八部，前後捧擁，四面週迴，阿修羅執日月以引前，緊那羅握刀而從後。于時風師使風，雨師下雨，濕却鬘塵，平治道路。神王把棒，金剛執杵…亦有雪山象王，金毛師子…各擬逞威神」——在圖像上的確可見須達乘車尋訪，雖「九牛小子」與家僕不能分辨，「七里澗」似乎在樹旁彷彿有河流，並不很確定；但是畫面上深紅色禪坐者，是更進一步靠近〈降魔變文〉的。而最能夠確認出的圖像與文本〈降魔變文〉的聯繫是畫面上的另一個母題「舍利弗赴會」，舍利弗身旁出現了大批神祇隨眾，包括六臂上手持日月的「阿修羅」、持棒的「神王」、持杵的「金剛」等；而最明顯的莫過於此「舍利弗赴會」母題上方尚繪有一「獅」、下方一「象」，非常明確為「金毛師子」與「雪山象王」之指涉，畫面上的用色也都是淺色系，獅偏米金，象尚白色。

- (3) 畫面中線上擔任裁判位置觀戰的「波斯匿王」一角色，在〈祇園圖記〉未曾出現過；在《賢愚經》中只被提及為「爾時舍衛國王波斯匿，有一大臣，名曰須達」；但是〈降魔變文〉中則提及：「波斯匿王見舍利弗，即勅群僚，各須在意。佛家東邊，六師西畔。朕在北面，官庶南邊。勝負二途。各須明記。和尚得勝，擊金鼓而下金籌；佛家若強，叩金鐘而點尚字。」——對照壁畫上位於波斯匿王的左右，正是「鐘」與「鼓」的圖像。

由是可知，在新增衍的「阿難」、「舍利弗赴會」、「波斯匿王」等圖像中，不同於其他文本的描述，而明確指涉出第9窟勞度叉鬥聖變的文本來源為〈降魔變文〉。也因此得知，在畫面中新增衍不少關於外道皈依時各種剃度後手足無措、胡亂禮拜等圖像，其實是增添畫面構圖豐富程度而描繪的，並不見於文本描述。

而在確定文本來源後，便可進一步就〈降魔變文〉中六次鬥法的回合順序考察畫面分佈。如上圖（插圖6）所示，六次鬥法並未按順序描繪，而是配合構圖需要，將「龍／金翅鳥」之爭安排於畫面上部空中部分，因為此兩物都是飛禽類；而「池／象」之爭則安排在畫面底部，畢竟象之噸重不適宜安排飛在空中。而在鬥法圖像中，唯一逸出舍利弗與勞度叉兩者空間的圖像是「樹／風」之爭的「風」，〈降魔變文〉中「風神」形象的描述在此鋪描繪出一人手拿著風袋大力鼓風的姿態，而其逸出中央鬥法空間範圍顯示出一種突出的意味。文本〈降魔變文〉改動了《賢愚經》與〈祇園圖記〉當作第一回合出招的「樹／風」之爭，將之至於最後一回合當作壓軸演出，因此適足以理解畫面上逸

出門法範圍、舍利弗出招的「風」，與文本之描述相呼應，成為最後吹拂外道倒地不起的勝利招數。

而如果第 9 窟畫面有彰顯文本的意識存在，是可以再進一步考慮每一回合雙法鬥法神變物的位置。〈降魔變文〉中的六次鬥法，舍利弗與勞度叉在每回合都出招神變一次，且都是由勞度叉先出招，分別為「寶山」、「水牛」、「水池」、「毒龍」、「二鬼」、「大樹」；舍利弗這方則因應神變出「金剛」、「師子」、「白象」、「金翅鳥王」、「毗沙門天王」、「風神」。在畫面上每回合都是將雙方神變物成組描繪在一起（除「樹／風」之爭分散兩圖像表現外），令人驚訝的是，這成組的鬥法神變物都是遵照文本中所描述而繪製於屬於該方的鬥法一邊。例如第一回合「山／金剛力士」之爭，由於勞度叉位於畫面右方，其所神變之「寶山」即處於成組母題的右側；左方的舍利弗，其因應神變出的「金剛」即描繪於成組母題的左側。這六回合的鬥法中，除「池／象」之爭，在文本中原來就形容為「象乃徐徐動步，直入池中，蹴踏東西，迴旋南北。以鼻吸水，水便乾枯」，因此畫面上乃以象踩入池中表現，是上下、而非左右的描繪方式；除此之外，其餘六回合鬥法皆符合雙方對峙的位置而經營神變出招的圖像位置，可說是連文本中所描述細節都關注到的圖像表現，通常這種圖像與文本十分合理的情況，都是一鋪壁畫屬於有活力的高峰時期。

2、【晚唐】第 196 窟「勞度叉鬥聖變」²¹

晚唐 196 窟就是與第 9 窟如初出一轍的表現，以下為 196 窟母題位置：

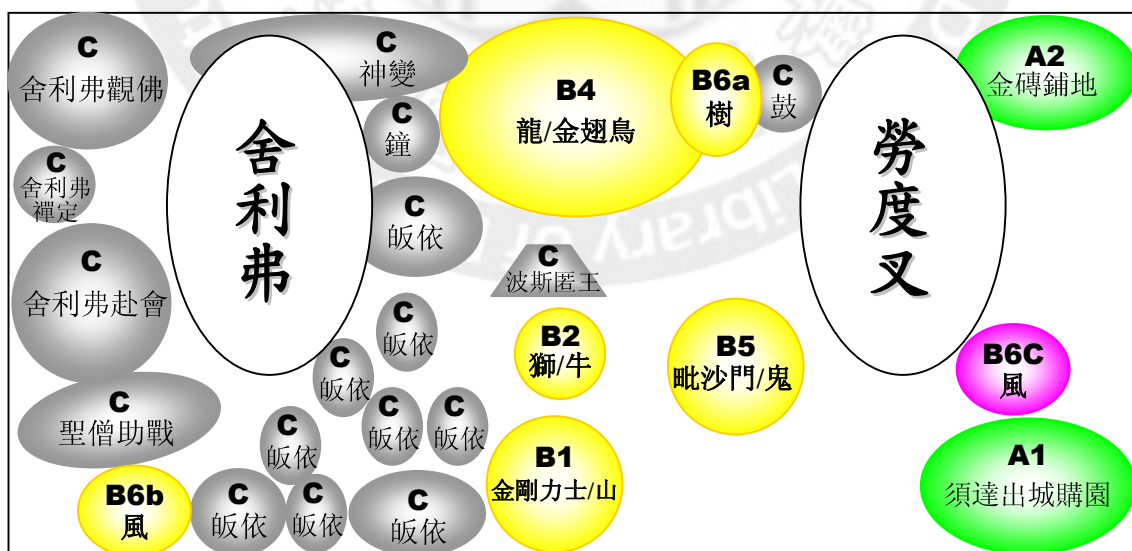


插圖 7：第 196 窟「勞度叉鬥聖變」母題位置圖

²¹ 參考圖版：《敦煌石窟藝術 莫高窟第八五窟附第一九六窟（晚唐）》，圖 123、145（江蘇：江蘇美術出版社，1998）。

196 窟與第 9 窟除了少部分圖像更換位置、以及圖像放大外，幾乎是拷貝而來。但 196 窟最後一回合「樹／風」之爭多出一個圖像，亦即第 9 窟是分開「風」、「樹」兩圖像表現同一母題，「風神」逸出雙方鬥法的中央空間至舍利弗高座外，以表現出最後強力鼓風大獲全勝的意涵。但在此 196 窟中，卻發現另多了一個「風神」，乃身著外道服飾的「風神」，被描繪於勞度叉的高座旁，與真正舍利弗邊的「風神」遙相鼓風戰鬥。這是很奇怪的表現方式，因為〈降魔變文〉中「樹／風」之爭只有一個舍利弗神變出的風神，顯示到此鋪時文本意涵被模糊化，因為這樣的畫面最後一回合便不是「樹／風」之爭，而是「（勞度叉）樹+風／風（舍利弗）」之爭了，那麼舍利弗如何能勝過勞度叉呢，顯示這是離開文本意義、圖像自行增生的情況了。比較令人驚訝的是，同為晚唐時期的兩鋪，相較於第 9 窟落實文本的表現，196 窟已開始增生圖像了。

3、【五代】第 146 窟「勞度叉鬥聖變」²²

五代 146 窟勞度叉鬥聖變位於主尊所在之西壁，由於後代重修的緣故，中軸線的圖像被垂直的砌牆封死遮蓋，因此中央幾個圖像無法確悉其表現。以下標示出第 146 窟母題位置所在：

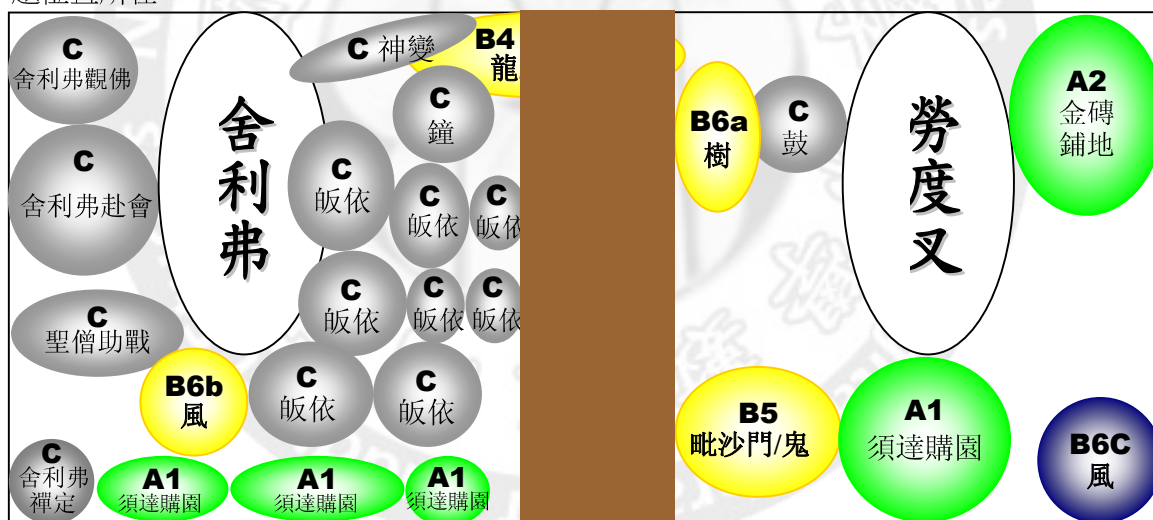


插圖 8：第 146 窟「勞度叉鬥聖變」母題位置圖

146 窟中軸線被遮擋的圖像，經比對為觀戰的「波斯匿王」，及六回合鬥法中的「山／金剛力士」、「牛／獅」、「池／象」之爭等圖像——而能夠查核出缺少的圖像，也顯示此鋪在圖繪系統上的沿襲程度。

此鋪有兩個特色，一是母題的破碎化，一是更加強調 C 類圖像的表現。前者如「須達購園」，原來在晚唐為單一母題，在此被拆解為數個相同的母題來表現，其實是無意

²² 參考圖版：《中國石窟 敦煌莫高窟五》，圖 42、44（北京：文物出版社，1987）。

義的重複；後者以加大表現面積來強調 C 類圖像亦令人玩味，因為文本中只有 A、B 兩類的圖像，C 類本為增加畫面趣味而繪製的。圖像破碎化的重複表現，解構了文本指涉的明確意涵，流於圖像喃喃自語的型態；C 類加大面積表現的是文本以外的母題，顯示畫面焦點以轉向這部分，早已不理會文本的故事情節。可見五代的勞度叉鬥聖變，文本地位的衰落、似逕以粉本系統運作了。

4、【五代】（榆林窟）第 16 窟「勞度叉鬥聖變」²³

榆林窟 16 窟勞度叉鬥聖變位於主尊所在之東壁，等同於莫高窟正壁（西壁）。此鋪依然承襲第 9 窟以來的粉本模式，但最大的不同在於舍利弗與勞度叉左右位置交換。由於榆林窟現存三鋪（16、19、32 窟）勞度叉鬥聖變，都是五代的作品，也都位於正壁，（榆）19 窟並無圖版資訊，而查（榆）32 窟並沒有置換的現象，可能不是榆林窟的特別表現方式，也因此（榆）16 窟畫面顯得十分特殊。以下標示出（榆）16 窟母題位置所在，畫面下部稍有殘損：

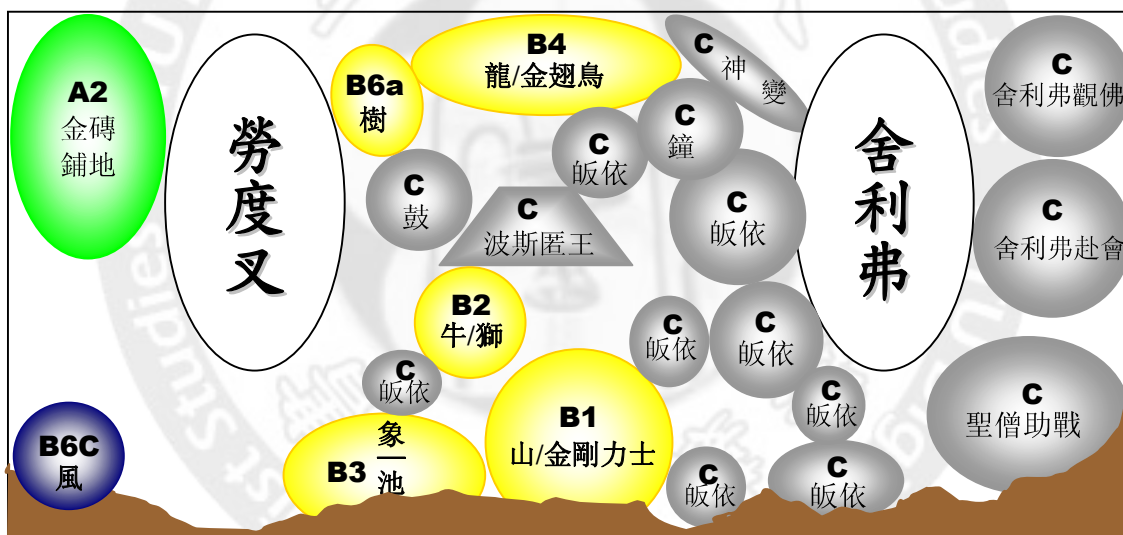


插圖 9：榆林窟 第 16 窟「勞度叉鬥聖變」母題位置圖

由上圖可知，（榆）16 窟不但舍利弗、勞度叉左右位置交換，連帶鬥法兩邊的母題圖像也一併置換，甚至母題圖像的左右兩側也直接相反，令人不得不懷疑有粉本的存在。

在這相反繪製的畫面上，一些圖像開始凋零，如晚唐依據文本繪製的圖像 A 類「須達購園」、「金磚鋪地」，此鋪只剩下前者。此外六回合的鬥法，畫面上不見第五回合「鬼／毗沙門」，似乎因為「毗沙門」的形象和「金剛力士」有些接近，而在仿造時忽略其中一個描繪。至於壓軸的第六回合「樹／風」之爭也發生錯誤，原先第 9 窟以「樹」、「風神」兩圖像表現一母題；在 196 窟開始多繪製一外道「風神」，此後延續多一個外道風

²³ 參考圖版：殷光明，《敦煌石窟全集 9 報恩經畫卷》，圖 56、57（上海：上海人民出版社，2001）。

神的表現；但在此鋪上則更進一步消失掉原應屬舍利弗一方的「風神」，僅剩下 196 窟開始多繪製的外道「風神」。凡此種種都顯示出依據粉本大於文本的傾向，表示到五代榆林窟此鋪時，文本意義低落不被重視，甚至超越同時期莫高窟 146 窟（因該鋪至少在壓軸的第六回合上完整承襲了「兩個風神+樹」的描繪）。

D、【宋】 第 25 窟「勞度叉鬥聖變」²⁴

宋代 25 窟位於南壁，而此窟略小，因此圖像上的選擇與忽略值得關注。以下標示出第 25 窟母題位置：

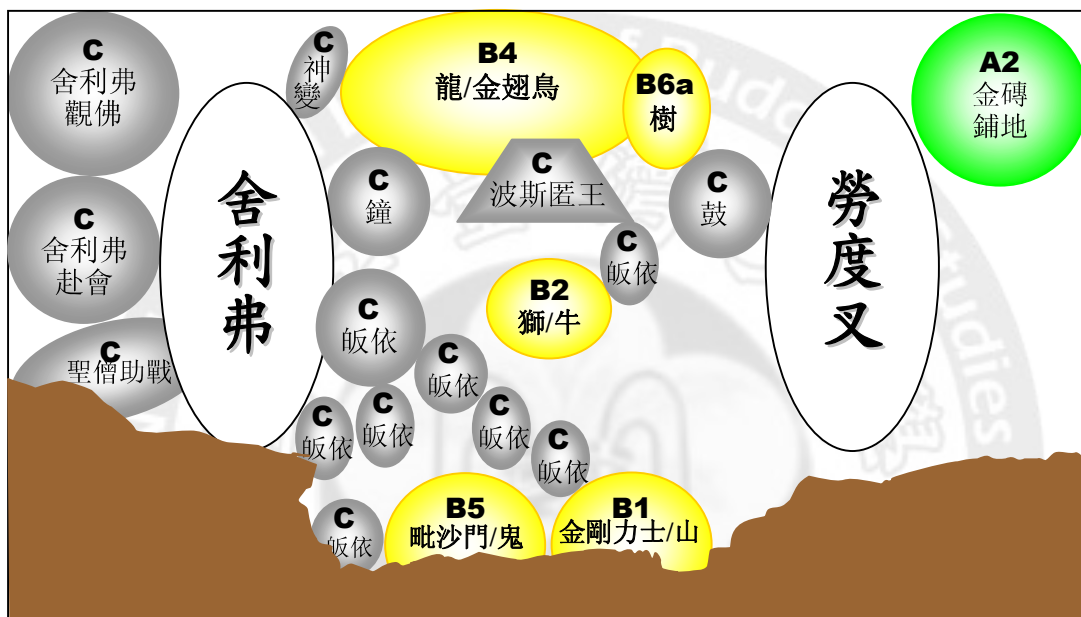


插圖 10：第 25 窟「勞度叉鬥聖變」母題位置圖

由於下部漫漶，致使原繪製於畫面底部的 A 類圖像「須達購園」不能確定，雖上部有「金磚鋪地」，但由於五代的榆林窟 16 窟便已產生此圖像佚失的現象，因此這殘損的底部未必就有表現此圖像。而 B 類的鬥法圖像中，第三回合「池／象」之爭、最後一回合「樹／風」之爭亦位於漫漶底部而無以確悉，但考察同時代的 55 窟有表現「樹／風」之爭圖像²⁵，為原屬舍利弗一方出招神變的「風神」；加上「樹／風」之爭的「樹」此鋪有被表現出來，因此推測此 25 窟應不至於漏失。而回頭思考此漫漶處應描繪的「池／象」之爭，則就比較傾向應該是有繪製而現今殘損了。此外，C 類「皈依」等圖像有所忽略或簡單繪製，因此圖像間空隙較大，整體畫面顯得較稀疏。

²⁴ 參考圖版：殷光明，《敦煌石窟全集 9 報恩經畫卷》，圖 66（上海：上海人民出版社，2001）。

²⁵ 參考圖版：殷光明，《敦煌石窟全集 9 報恩經畫卷》，圖 72（上海：上海人民出版社，2001）。由於此窟圖版未攝完全，因此無法列入文中完整探討。

(三) 小結

1、畫面構圖

敦煌的勞度叉鬥聖變在畫面構圖的表現上可說有三階段的演變。第一階段是最早的北周西千佛洞 12 窟，乃採取上下兩排橫長條式、較為規整的母題安排；第二階段為初唐 335 窟，首度以雙方鬥法對峙分設兩邊的表現為構圖型態；第三階段則由晚唐第 9 窟開其端，一變而為大型構圖，雖承襲初唐雙方鬥法的型態，但舍利弗、勞度叉兩邊相對的畫面更配合增添豐富圖像，成為固定表現型態，自此以後晚唐、五代（包括榆林窟）、宋代都採取這種構圖模式。

2、圖像變化

勞度叉鬥聖變隨著時代而有所增衍圖像，北周西千佛洞 12 窟時，主要表現出「須達購園」與「鬥法」的圖像，上排「購園」面積稍大於下排「鬥法」，顯示較重視「購園」的意識；而其中鬥法應已表現出六回合（殘一母題，推測原存有）。至初唐 335 窟時，放棄「購園」、選擇「鬥法」顯現出企圖將此作為畫面訴說故事的重點——以「舍利弗」、「勞度叉」雙方對峙圖像分設兩邊，以單雙回合分佈左右，表現出你來我往的象徵意義，顯示此時只在乎「鬥法」的概念。而到了晚唐第 9 窟開始的大型構圖，同時承接前述兩種表現方式，以雙方「鬥法」對峙型態為畫面主體，「購園」被重新描繪出來，但已不是重點，而被描繪於畫面邊緣小小的、分散的角落；還出現了「購園」與「鬥法」之外的第三種新增圖像，這是文本中所未描述的圖像——而這種以外道皈依所產生的種種趣味圖像，在五代開始變成單一母題圖像面積加大的繪製方式，但反而文本中才有的「購園」與「鬥法」圖像卻並未增大，顯示出從五代開始，外道皈依等趣味圖像成為畫面主要傳達的意識。而到了宋代 25 窟則顯示出圖像的減少或簡單表現，致使畫面顯得較為空疏，這無非是一種沒落的傾向了。

3、壁面位置

北周西千佛洞 12 窟時，勞度叉鬥聖變位於南壁，相當於莫高窟的東壁，是窟門旁的位置。初唐 335 窟時移至主尊所在的西壁龕內南、北側表現，視覺重要度增加，不再位於窟門旁易被忽略處、而轉向視覺正面。晚唐第 9 窟開始位於南壁，通壁大塊面積表現，視覺位置絕佳；晚唐另有表現於西壁者（85、196 窟），與位於南壁相同都是醒目的焦點位置。到了五代，依然延續位於西壁（98、108、146 窟）與南壁（53 窟），包括榆林窟 16 窟東壁=(莫)西壁、19 窟=(莫)西壁、32 窟=(莫)南壁，亦維持此視覺意義；但也是在此五代開始出現位於東壁門南、門北（72 窟）和前室的西壁門南（第 6 窟）較不重

要的位置，似有趨於沒落之姿。而之後的宋代維持表現於南壁、西壁，以及西夏五個廟石窟現存一鋪為西壁者，看來像承襲晚唐的位置沒變，但實則已曾經有位於東壁與前室的凋零，顯示宋代以後不過是復古仿造的痕跡。

4、文本轉變

北周西千佛洞第 12 窟的文本來源為《賢愚經》。初唐 335 窟的文本來源應為〈降魔變文〉、而非《賢愚經》；而以往經由〈降魔變文〉中推論的盛唐天寶年間的時間點，或許可因壁畫圖像與石窟紀年的確認度較高而上推至初唐亦未可說。自晚唐第 9 窟開始，經由「阿難」、「波斯匿王」與「舍利弗赴會」母題中「金毛師子」、「雪山象王」等特有圖像，明確指涉出文本來源為〈降魔變文〉。可以說，歷來所認為關乎勞度叉鬥聖變的三個文本，經考察只有《賢愚經》和〈降魔變文〉與敦煌壁畫相關，至於〈祇園圖記〉其實並未在敦煌壁畫上發揮影響。在文本的轉變上，首先是北周西千佛洞 12 窟，依據《賢愚經》繪製，這點諸家意見相同；其次在初唐 335 窟時轉為〈降魔變文〉，〈降魔變文〉對壁畫的影響應該是從初唐 335 窟便開始了，而非到晚唐第 9 窟大型壁畫時才開始作用。最後是五代以後轉為以粉本為主的仿效型態，雖晚唐以後直到最後都不脫離第 9 窟的構圖模式，但從與〈降魔變文〉的疏離可知已開始由文本轉向粉本了，這也可以說是文本意義上的另一次轉變。

【畫卷】P.4524、P.4524v

1、P.4524

收藏於法國巴黎國家圖書館編號 P.4524 與收藏於英國大英博物館編號 S.5511、S.4398 v 敦煌卷子，皆題名為「降魔變文」或相類似的名稱(P.4524 破魔變文畫卷、P.4524v 降魔變文，S.5511 降魔變文一卷，S.4398 v 降魔變一卷)。其中 P.4524 正、反面都是以「勞度叉鬥聖變」為題材的表現，正面為繪畫，圖繪雙方鬥法的景象；反面為文字，以韻文描述鬥法內容。P.4524 的母題位置如下所示：

插圖 11：P.4524 「勞度叉鬥聖變」畫卷（電腦連綴）

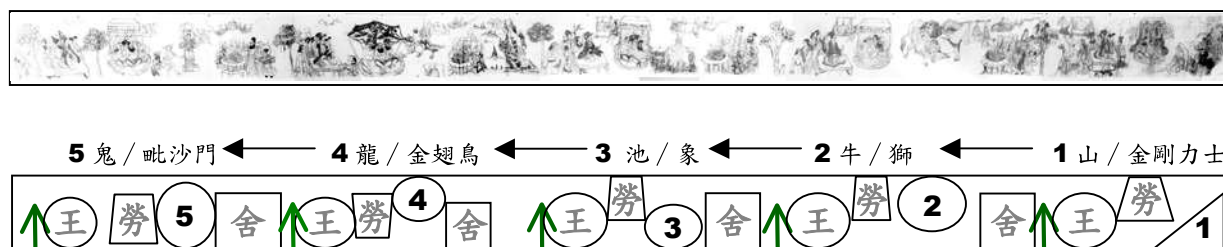


插圖 12：P.4524 「勞度叉鬥聖變」母題示意圖

考察 P.4524 畫卷內容，每回合中除了雙法鬥法的神變物（以數字示意）不同外，都重複繪出舍利弗眾（以「舍」示意）、勞度叉眾（以「勞」示意）與波斯匿王眾（以「王」示意）。每回合神變物置於中央，舍利弗團隊位於神變物的右方、勞度叉團隊則在左方。每回合間以直立樹木作為區隔，既不妨礙畫面、兼具背景效果，這種表現方式母題清楚，每一母題就是一回合。畫卷的首尾皆有殘損，畫卷前（插圖 13）由金剛力士劈山（「山 / 金剛力士」之爭）開始，但在更前面殘餘了一些圖像，為長袍的衣緣與拿著叩鐘之長棍的尾端——從其後圖像中可得知，乃屬於舍利弗一方勝利時所叩鐘的圖像（勞度叉一方為擊鼓）。



插圖 13：P.4524 「勞度叉鬥聖變」母題 1——「山 / 金剛力士」之爭

因每回合鬥法神變物皆置中，是知卷畫開端金剛力士劈山右方殘存的圖像，應為第一回合「山 / 金剛力士」的舍利弗團隊之叩鐘。但卷尾部分，目前畫面殘存至第五回合鬥法後，又再出現鬥法母題右方的舍利佛團隊，因此很可能殘損的是下一回合（第六回合「樹 / 風」之爭）正要開始的場景。那麼 P.4524 畫卷原先可能至少是完整繪有「勞度叉鬥聖變」六回合鬥法圖像的。

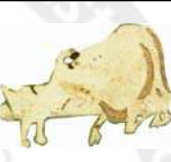
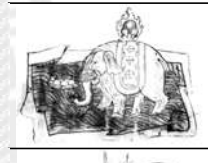
P.4524 由右至左分別圖繪「山 / 金剛力士」、「牛 / 獅」、「池 / 象」、「龍 / 金翅鳥」、「鬼 / 毗沙門」之爭，這是的〈降魔變文〉順序；同時也發現，此畫卷與背面 P.4524v 有相同的問題，亦即所圖繪的鬥法回合唯差最後一役「樹 / 風」之爭——由此可見 P.4524 與 P.4524v 正反兩面的內容是相互配合的，正面的鬥法圖像背後即是該段的韻文文字說明。如此一來便可理解為何背面一段段的韻文間有相當的空白處，因為正面繪圖的佔幅較大，背面文字所佔面積較小，為了配合正面圖像的緣故，該回合的鬥法文字只書寫在該鬥法圖像的後方，因此就形成 P.4524v 每段鬥法文字間留白。這也就是正面圖繪殘損

至第六回合前，背面也缺損第六回合的緣故。

P.4524 由於是畫卷長條型態，對於辨識鬥法的「順序」有非常容易確認的效果。而此鬥法順序與〈降魔變文〉相符合，顯示該畫卷不會早於前述所論〈降魔變文〉的時間點盛唐（甚至初唐）。

P.4524 的圖繪與敦煌壁畫應為同一粉本脈絡的發展，以六回合鬥法的圖像觀察：

附表 4：敦煌壁畫與 P.4524 卷畫之「鬥法」圖像一覽表

	晚唐		五代		宋	推測為宋代 P.4524
	第 9 窟	196 窟	146 窟	榆林窟 16 窟	25 窟 / 55 窟	
第一回合 山 / 金剛力士			(被遮擋不見)			
第二回合 牛 / 獅			(被遮擋不見)			
第三回合 池 / 象			(被遮擋不見)		(25 窟下部漫漶) (55 窟圖版不全)	
第四回合 龍 / 金翅鳥			(被遮擋不見)			
第五回合 鬼 / 毗沙門				(無表現)		
第六回合 樹						(缺)
風				(無表現)	T55 	

註：由於宋代 25 窟「勞度叉鬥聖變」下部漫漶，因此或由目前未能取得全攝之圖版的 55 窟補充，因此同列表中。

承上表，第一回合「山 / 金剛力士」之爭中，晚唐第 9 窟是最明顯的表現，佔據畫面中央的位置，圖像幾乎有「舍利弗」高座的一半面積大，「金剛力士」為略 S 形身軀、右手持杵、左手天衣飄帶，一旁的「寶山」仔細描繪出幾位仙人從寶山中飛騰而出的景

象，符合於〈降魔變文〉中「飛仙散名花」的描述；196窟「金剛力士」姿態相同於第9窟，但「寶山」已無飛仙騰湧，只剩下「名花」。五代146窟，因中央被後代建置泥牆垂直遮擋而看不見圖像；而榆林窟16窟時則可見與第9窟相似的姿態，但只留下持杵的右手，左手不見環繞一圈的天衣飄帶了，此外其左右相反的身形為（榆）16窟整鋪壁畫左右對換現象，這部分已如前所述，非此圖像所獨有。到了宋代，「金剛力士」採取第9、196窟右手持杵的姿態（飄帶只存留於第9窟、自196窟已佚失），但此時金剛力士不再具有到五代（榆）16窟依然略S形的身軀，而成為僵直的表現。而P.4524「金剛力士」與「寶山」的左右配置方位與大部分的壁畫都相反方向，只與（榆）16窟相同；「金剛力士」所持之杵較短，著重於杵上菱形造型描繪，與壁畫中杵身較長、菱形只是杵頂端一小結構並不相同；而「寶山」線條簡略，不見有飛仙，並非壁畫到宋代都還很複雜的石塊結構山形。

第二回合「牛／獅」之爭中，晚唐第9窟右方為被壓制於地、尾巴高高翹起的「牛」、左方為前足跨於牛隻身上、張口大咬其頸的「獅子」，尾巴亦高高揚起；196窟依然仿第9窟姿態，但獅子身形略瘦。五代146窟被泥牆遮擋不見；（榆）16窟則為相同圖像的左右相反配置。宋代25窟時與晚唐差異不大，但獅子較牛瘦小多，令人驚訝其如何能打敗牛。而P.4524的「牛」、「獅」左右位置雖然只與壁畫（榆）16窟相同，餘者皆異；但兩者纏鬥的姿態看得出來是與壁畫相同的粉本下的圖像，唯畫風異於壁畫中較瘦的體型，P.4524獅子頭渾圓、齧口有力，最大的不同在於將壁畫中牛隻揚起的尾巴示弱性的畫以垂敗的姿態。

第三回合「池／象」之爭中，晚唐第9窟身披華麗裝飾的「白象」朝向右方踏於「池」中，寶池的右側曲折的線條象徵被踏破的景象，同時寶池右側上方還描繪有兩朵極大而優美的蓮花。196窟中，有別於一直以來第一、二回合圖像與第9窟的相似性，而在此圖像中迥異於第9窟的「白象」方向，乃面朝左方踏於「池」中，因此被踐踏的寶池也隨之調整轉換為被踏破在左側了，這很有可能是因為此圖像雖位於與第9窟相同的位置，但稍微位移至中軸線的右側，按照鬥法雙法對峙的構圖而言，位於中軸線右側的「象」的確轉向左側是比較有對峙的意味的，因此推測此196窟改變第9窟的方向是有意識的；但是有意識轉換方向後，卻遺失了〈降魔變文〉中提到的「蓮花」。五代146窟被遮擋不見表現；（榆）16窟則仿自第9窟後改易的方向、面朝左側，這是（榆）16窟通鋪壁畫左右對調後，首度與他鋪方向相同，但發現在象背上開始新描繪有大而火焰光芒的寶珠。宋代很可惜25窟下部漫漶、55窟又圖版未拍攝全，無法得知寶珠在背新畫法

的白象是否被延續到宋代。而 P.4524 的「象」面朝左方，是與 196 窟改易之後都相同方向的表現方式，令人矚目的是象背上描繪有看來像是三顆合一的大寶珠，也散發出火焰般的光芒——可以揣測宋代壁畫上或有延續（榆）16 窟發現的寶珠繪法；而 P.4524 此圖像也再度出現晚唐第 9 窟便消失的「蓮花」，但此時不是描繪於池畔，而乃只剩一朵被繪製於寶池裡、象鼻端前。從「池」與「象」、包括「寶珠」的型態，看來似乎與壁畫粉本概念大抵相似。

第四回合「龍／金翅鳥」之爭，晚唐第 9 窟表現在畫面中軸線最上端的一潭水中，其「毒龍」的身軀較大、位於下方，「金翅鳥」則位於上方、採凌空下降的姿態啄取，畫面右側一縷白色輕煙裊裊上升，應為〈降魔變文〉中所描述毒龍：「口吐烟雲懷操暴」。而由於毒龍被描繪為回首的姿態，因此毒龍與金翅鳥成為面對相互攻擊的情況，回首的毒龍乃面朝向畫面右側的「勞度叉」方，與勞度叉所神變出的意義相合；金翅鳥則迎面痛擊，成為面朝向「舍利弗」方，與其為舍利弗神變而出的意義相符。而 196 窟此圖像的表現與第 9 窟如初一轍。五代 146 此圖像被遮擋不見；（榆）16 窟是整體圖像左右交換的安排，此圖像亦是，但龍和金翅鳥雙方所佔據的面積變小了。至宋代 25 窟時，此圖像驚人的被描繪為左右逆轉，明明此鋪舍利弗與勞度叉的方位與晚唐第 9 窟相同，但「龍／金翅鳥」之爭左右逆轉後，毒龍與金翅鳥便不再面朝神變出自己的舍利弗或勞度叉方位，反而是面向攻擊自身的對方，顯示此時文本意義薄弱，圖像已然自行生存變化了。P.4524「毒龍」和「金翅鳥」是相同於第 9 窟毒龍回首、金翅鳥凌空正面迎擊的圖像，左右方向也和晚唐相同，看來是採用同一粉本而描繪；但是毒龍口吐的一縷輕煙已消失不被表現，顯示粉本的意義大過於文本的意涵了。

第五回合「鬼／毗沙門」之爭中，晚唐第 9 窟「毗沙門天王」頭光一圈為火焰狀，身著盔甲直挺挺站立，左手持長戟、右手拿寶塔，腰間似乎有一把彎刀，與〈降魔變文〉：「身穿金甲曜三天／腰間寶劍星霜起／手中寶塔放神光／長戟森森青燐燐」對照，似乎「寶劍」並不符合，但其餘三者皆有描繪；位於毗沙門旁、畫面右側的是兩個「鬼」，兩者皆全身著火，較靠近毗沙門者乃面向其而雙膝跪下、合掌求饒貌，較遠者則悖離毗沙門方向、正要遁走貌。同為晚唐的 196 窟則已經開始改變，毗沙門雖身著盔甲但不再直挺挺站立、腰部稍有彎曲，而手上持物竟相反於第 9 窟，而成為左手拿寶塔、右手持長戟；除了毗沙門本身的改變外，最大的不同在於兩個鬼被分散了，留在毗沙門旁的是第 9 窟較遠、著火後打算遁逃的鬼；原先在第 9 窟離毗沙門較近、跪地合掌求饒的鬼卻

被描繪於他處，而與其他皈依圖像並置，甚至被誤以為是一組母題圖像²⁶。此在晚唐 196 窟便被瓦解的圖像，到了五代 146 窟時（泥牆未遮擋到此圖像）竟沒有繼續被誤解，而呈現出與晚唐第 9 窟相似的描繪：火焰形圓頭光、較直挺、著盔甲的身形，幾乎相同，但左右手持物則與第 9 窟相反，而採取 196 窟交換後的安排；至於兩鬼則又相連起來、未被拆散掉，但是原先第 9 窟較遠打算逃走的鬼，在此一併被繪製為合掌跪地求饒的姿態，等於是兩鬼相同的身姿。五代同時的（榆）16 窟則不知何故並沒有表現此一圖像，但這屬於六回合的其中一回合鬥法都會被遺漏，可見文本意義已經衰弱。時至宋代 25 窟，雖位於壁畫下部漫漶處，但依稀可見宛如五代 146 窟回復晚唐第 9 窟的二鬼，這裡甚至連毗沙門天王的左右手持物都復古到原先第 9 窟時左手持長戟、右手持寶塔的姿態。可發現由毗沙門天王、兩鬼共組合而成此圖像，一旦不明瞭其意義較容易失散掉三者間的圖像關係，而呈現出破碎化的傾向。而 P.4524 的毗沙門天王、二鬼和壁畫最大的不同在於左右位置相反，壁畫中毗沙門天王位於畫面左側（舍利弗方）、二鬼位於右側（勞度叉方），與文本中該方神變出意義相符合；而 P.4524 因為毗沙門與二鬼左右位置相反，造成毗沙門左右手持物亦相反——但考察此卷畫則可以發現這樣的左右交換是為了配合卷畫上舍利弗與勞度叉畫面上所在位置的對應安排，在文本意義上是合理的安排。第二的不同點在於二鬼不再如壁畫中「跪地」求饒，雖仍然合掌，但看起來比較像是「欠身」的身形，容易被誤認為作揖問安。職是之故思考粉本問題，一毗沙門與二鬼一直是壁畫以來的表現方式，雖 P.4524 毗沙門頭頂多了個壁畫中未曾出現的「傘蓋」、二鬼也不再跪地而僅屈膝欠身，但應仍屬於同樣粉本來源，只是已有所變異，然亦不排除有單獨屬於卷畫的粉本亦未可知。

第六回合「樹／風」之爭中，晚唐第 9 窟就已經受到初唐 335 窟將此母題以兩個分開的圖像「風神」、「樹」表現。第 9 窟的「風神」繪於舍利弗下方（整體畫面的左下角），面朝向畫面右方勞度叉處，意味著正要發動攻勢，束髮，左腳線前伸、右腳屈膝著地，左手握緊風囊袋束口處、右手整個抱托住風袋後半鼓起的部分；至於「樹」則被描繪於勞度叉上方（整體畫面的右上角），樹身纏繞一條大蛇，符合於〈降魔變文〉中：「長蛇擣樹不殘枝」，樹身往後傾倒下的方向，正是左下角風神鼓風吹拂的結果。196 窟的「風神」、「樹」幾乎與第 9 窟如初一轍，甚至連蛇身纏繞、蛇口大張的角度都很相似。但是到了五代 146 窟，「風神」由原先第 9 窟束髮的造型變成頭戴一種兩邊像耳朵高高翹起

²⁶ 因為 196 窟的錯誤描繪，即使書中特別標示出門法六回合時也誤認了，將此跪地求饒的鬼與在旁的皈依圖像，誤植為是第五回合「鬼／毗沙門」之爭圖像（殷光明，《敦煌石窟全集 9 報恩經畫卷》，圖 27「鬥法之毗沙門天王制服夜叉鬼」，上海：上海人民出版社，2001）。

的帽子，最特別的是「風神」的臉上竟然擁有像豬仔一般的鼻端，這種鼻子配合上兩端高翹起的頂帽，幾乎有「豬八戒」般的錯覺，身形變得較為龐大，但風袋卻變得較小、像是個裝飾，難以說服人如此體積的風袋最後能颳起消滅勞度叉方的大風；而「樹」的圖像不再被描繪枝繁葉茂狀，較直立的表現難以傳達出就快被大風吹的傾倒緊張感，包括樹身上大蛇纏繞的圈數也較簡略，顯示到此 146 窟時，圖像開始只有外形的模仿，意義上已經脫離文本的指涉了。而（榆）16 窟是一鋪整體左右對調的畫面，但是在對調到畫面左邊的勞度叉前方有「樹」的圖像；但對調至畫面右邊的舍利弗座下卻看不到「風神」的描繪了，這原是一組必須搭配在一起的母題圖像，遺漏其一顯示此壓軸的鬥法在（榆）16 窟已喪失其重要性了。宋代 25 窟下部漫漶「風神」恰被損害不見，但此鋪「樹」有被描繪出來；而他鋪圖版未能拍攝全、卻適巧得見「風神」描繪於舍利弗座下者有 55 窟、454 窟，55 窟的「風神」造型仿似晚唐第 9、196 窟，這似乎是 55 窟特有的復古精神；但 454 窟風神頭上宛如觀音頂上「化佛」的造型則是宋代新的描繪，然而此 454 窟風神右手被描繪為全掌大張、用力擠壓風囊的姿態，似乎又有想回復鬥法原初的意涵，這或許可以探測出宋代的復古風格。由於 P.4524 畫卷到第五回合的鬥法後便殘損，因此無法確認第六回合「樹／風」之爭與壁畫的異同，這一點殊為可惜，因為第六回合是壁畫上唯一一個分開兩圖像表現一母題，但卷畫空間有限不能如此表現，但究竟如何描繪令人好奇卻因殘損不得而知了。

承上述，專就壁畫的六回合鬥法圖像關照，可發現晚唐以後「粉本」似乎成為構圖的動力、而非文本，包括上述的幾種現象：晚唐被瓦解的圖像到五代竟能正確無誤的重新描繪、五代以後應屬於文本中重要的六回合鬥法圖像會遺失其中之一沒表現出來、或母題中兩圖像只表現出其一的破碎化、宋代能夠「復古」的傾向等，這些現象都顯示出粉本的作用力。而在 P.tib.1293「勞度叉鬥聖變稿」（白描畫稿）²⁷中發現了文本中根本沒有提到的勞度叉一方「風神」，這足以解釋為何在晚唐 196 窟繪錯（比文本描述多了外道風神）之後，後代還是一直描繪此外道風神；也足以理解粉本效應下會造成上述等現象。粉本系統的沿襲原本就有，但曹氏歸義軍時期「畫院」的推波助瀾應該是從文本脫走、轉向粉本趨勢的背後最大因素。

綜觀上述，P.4524 與敦煌壁畫鬥法圖像的表現方式對照，除第一回合「山／金剛力士」之爭與壁畫的出入較大，自其餘鬥法圖像看來似乎較可能屬於同一粉本來源；但也不排除或許有單獨屬於畫卷的粉本，因為畢竟 P.4524 有一些圖像上的改變，然即使有專

²⁷ 沙武田，《敦煌畫稿研究》，〈勞度叉鬥聖變稿〉，北京：民族出版社，2006，頁 144-161。

屬卷畫的粉本，亦無法脫離其與壁畫粉本的聯繫關係。而相較於晚唐、五代的表現方式，P.4524 多有遺失文本意涵的圖像，顯示在時代上最早也不會超過五代，因為五代是圖像意義衰落的開始；進一步考慮 P.4524 畫風較為成熟，鬥法圖像中如「池／象」之爭復興出晚唐第 9 窟才正確表現的「蓮花」，是比較接近宋代壁畫的復古特徵，因此筆者比較傾向將 P.4524 認為是宋代左右的作品，恐怕是比學者認為與壁畫時代相當、晚於中唐吐蕃統治時期還要更晚²⁸。

2、P.4524v

P.4524v 第一段韻文描述的是「山／金剛力士」之爭，第二段為「牛／獅」之爭，第三段是「池／象」之爭，第四段為「龍／金翅鳥」之爭，第五段乃「鬼／毗沙門」之爭。將 P.4524v 對照〈降魔變文〉後可發現，P.4524v 與〈降魔變文〉中每一回合鬥法故事後所出現的韻文大抵相同。兩者詳細對照如下：

附表 5：P.4524v 與之〈降魔變文〉鬥法描述之比較

	P.4524v ²⁹		降魔變文	圖像
第一回合	六師憤怒情難止 化出寶山難可比 高下可有數由旬 紫葛金藤而覆地 山花密葉錦文成 金石崔嵬碧雲起 上有王喬丁令威 香水浮流寶山裏 飛仙往往散名花 大王遙見生歡喜 舍利弗見山來在會 安詳不動居三昧 應時化出大金剛 眉高額闊身軀礪 手執金杵火衝天 一擬邪山便粉碎 外道哽噎語聲嘶 四眾一時齊唱快	勞度叉	六師憤怒情難止 化出寶山難可比 嶮巖可有數由旬 紫葛金藤而覆地 山花鬱翠錦文成 金石崔嵬碧雲起 上有王喬丁令威 香水浮流寶山裏 飛仙往往散名華 大王遙見生歡喜 舍利弗見山來入會 安詳不動居三昧 應時化出大金剛 眉高額闊身軀礪 手執金杵火衝天 一擬邪山便粉碎 外道哽噎語聲嘶 四眾一時齊唱快	寶山
		舍利弗		金剛
第二回合	六師不急又爭先 化出水牛甚可憐 直入場中驚四眾 磨角掘地喊連天 外道齊聲皆道好 我法乃遣國人傳 舍利座上不驚忙 良由聖力料難當 整理衣服安心意 化出威凌師子王 哮吼兩眼奔星電 纖牙峻爪利如霜 意氣英雄而振尾 向前直捉水牛傷 攝判登時消化了 并骨咀嚼盡消亡 兩度佛家皆得勝 外道慘酢口雌黃	勞度叉	六師憤怒在王前 化出水牛甚可憐 直入場中驚四眾 磨角掘地喊連天 外道齊聲皆唱好 我法乃遣國人傳 舍利座上不驚忙 都緣智慧甚難量 整理衣服安心意 化出威凌師子王 哮吼兩眼如星電 纖牙迅抓利如霜 意氣英雄而振尾 向前直擬水牛傷 兩度佛家皆得勝 外道意極計無方	水牛
		舍利弗		師子
第三回	其池七寶而為岸 馬瑙珊瑚爭燦爛 池中魚躍覽衡冠 龜鼈黿鼉□頭□ 水裏芙蓉光燦灼 見者莫不心驚愕 外道誇歎甚希奇 看我此度諍強弱 舍利舉目而南望 化出六牙大香象 行步狀若雪山移 身軀廣闊難知量	勞度叉	其池七寶而為岸 馬瑙珊瑚爭燦爛 池中魚躍盡衡冠 龜鼈黿鼉競殺竄 水裏芙蓉光照灼 見者莫不心驚愕 外道自歎甚希奇 看我此度諍強弱 舍利舉目而南望 化出六牙大香象 行步狀如雪山移 身軀廣闊難知量	水池

²⁸ 沙武田，《敦煌畫稿研究》，〈勞度叉鬥聖變稿〉，北京：民族出版社，2006，頁 161。

²⁹ 黃永武，《敦煌寶藏》，133 冊，臺北：新文豐出版社，1986 年。

合	口裏嚙巖吐六牙 一一牙高數十丈 牙上各有七蓮花 花中玉女無般當 手搗琴瑟奏弦歌 雅妙清新聲合響 共讚彌陀極樂國 相携只勸同心住 象乃動步入池中 蹴踏東西并岸上 已鼻吸水盡乾枯 六師哽噎懷惆悵	舍利弗	口裏嚙巖吐六牙 一一牙高一百丈 牙上各有七蓮華 華中玉女無般當 手搗琴瑟奏弦歌 雅妙清新聲合響 共讚彌陀極樂國 相携只勸同心住 象乃動步入池中 蹴踏東西并岸上 已鼻吸水盡乾枯 六師哽噎懷惆悵	白象
第四回合	是日六師漸冒慘 忿恨罔知無控 雖然打強且祇敵 終竟懸知自頃倒 又更化出毒龍身 口吐烟雲懷操暴 雷鳴電吼霧昏天 礚礚聲揚似火爆 場中恐怕並驚嗟 兩兩相看齊道好 舍利既見毒龍到 便見奇毛金翅鳥 頭尾懾剄不將難 下嘴其實先啣腦 血流遍地已成泣 瞬息之間食噉了	勞度叉 舍利弗	是日六師漸冒慘 忿恨罔知無控 雖然打強且祇敵 終竟懸知自頃倒 又更化出毒龍身 口吐烟雲懷操暴 雷鳴電吼霧昏天 礚礚聲揚似火爆 場中恐怕並驚嗟 兩兩相看齊道好 舍利既見毒龍到 便現奇毛金翅鳥 頭尾懾剄不將難 下嘴其實先啣腦 肋骨粉碎作微塵 六師莫知何所道 三寶威神難測量 魔王戰慄生煩惱	毒龍 金翅鳥王
第五回合	六師頻弱懷羞恥 會中化出黃頭鬼 神情異種醜屍骸 望得四邊而怕畏 舍利弗和顏悅不已 保知定得強於敵 遮莫你變現百千般 不免歸降為弟子 場中化出大天王 威陵赫異精奇異 身穿金甲曜三天 腰間寶劍星霜起 手中寶塔放神光 長戰森森青燐燐 天王怒目暫迴眸 二鬼迷悶而闢地 外道是日破魔軍 六師忙怕盡亡魂 賴得慈悲舍利弗 直從放汝盡屬神 驢騾負重登長路 方知可得比龍鱗 六師悔謝深慚恥 比日無端長我仁 忘飢失渴淹年歲 終日驅馳仕大神 擔柴負草經艱苦 徒勞自役枉辛勤 鐵盂打充鑄廁鏤 鐵鉗搥破柵泥塵 一時慚謝歸三寶 更與癡心戀舊門 一切競兒總去盡 唯殘鈍鳩瞿曇門	勞度叉 舍利弗	六師自道無般比 化出兩箇黃頭鬼 頭腦異種醜屍骸 驚恐四邊令怖畏 舍利弗舉念暫思維 毗沙門天王而自至 天王迴顧震睛看 二鬼迷悶而擗地 外道是日破魔軍 六師膽懾盡亡魂 賴得慈悲舍利弗 通容忍耐盡威神 驢騾負重登長路 方知可得比龍鱗 祇為心迷邪小逕 化遣歸依大法門	二鬼 毗沙門
第六回合	(缺)	勞度叉 舍利弗	六師頻輸五度 更向王前化出樹 高下可有數由旬 枝條蓊蔚而滋茂 舍利弗道力不思議 神通變現甚希奇 辭佛故來降外道 次第總遭大風吹 神王叫聲如電吼 長蛇擣樹不殘枝 瞬息中間消散盡 外道飄飄無所依 六師被吹腳距地 香爐寶子逐風飛 寶座頃危而欲倒 外道怕急總扶之 兩兩平章六師弱 芥子可得類須彌	大樹 風神

註：上表中，標示「 」者為關鍵門法神變物，以及有畫面的形容；

標示「 」者為 P.4524v 與〈降魔變文〉相同；標示「 」者為接近的內容、但不同的用詞（字）。

標示「□」為 P.4524v 無法辨識的字；標示某字上加框者（如：驕）為可辨識出的字，但不能完全確認者。

承上表，在潘重規的校對中，有原卷（S.5511）、甲卷（S.4398）、乙卷（羅振玉舊藏）、丙卷（P.4615）與丁卷（P.4524），表中所列〈降魔變文〉門法的韻文，為潘重規整合原、甲、乙、丙卷校對而成，不足之處才補充進丁卷；而此丁卷正是 P.4524 v 畫卷背面的韻文文字，因此，上表呈現出 P.4524 v 單獨描述門法的韻文與其他同時擁有散文、韻文卷

子在內容上的差異。

可以發現，在第一回合「山／金剛力士」之爭中，P.4524 v 與其他卷子鬥法的韻文完全相同，僅在選字上有不同形體的採用，但多半是相通的字，如「花」與「華」；第三回合「池／象」之爭也差不多是這情況；而第二回合「牛／獅」之爭則除了有「仏」與「佛」等相通字互假借外，尚有句數短少殘缺的情況；而第四回合、第五回合的差異度比較大。第四回合「龍／金翅鳥」之爭，描述外道「勞度叉」的文字相同是因為諸卷殘缺，潘重規以丁卷（即 P.4524 v）補之，文字當然相同，但在未殘損的「舍利弗」部分便有所出入；而第五段「鬼／毗沙門」之爭，「勞度叉」部分是相近的，「舍利弗」部分則 P.4524 v 比諸卷多出了一半的文字描述此回合鬥法。

上表中，第五回合「鬼／毗沙門」之爭，P.4524 v 與變文諸卷差異較大，P.4524 v 所描述的天王：「身穿金甲曜三天／腰間寶劍星霜起／手中寶塔放神光／長戟森森青燁燁」，對照壁畫發現有表現「金甲」、「寶劍」、「寶塔」、「長戟」這四種配件。而第六回合 P.4524 v 殘損，諸卷所描述外道被舍利弗神變的風神吹得幾乎翻覆高座而搶救的畫面：「六師被吹腳距地／香爐寶子逐風飛／寶座頃危而欲倒／外道怕急總扶之」，壁畫上皆有描繪出來。

由文本歧異的第五、六回合對照壁畫可知，壁畫表現第五回合 P.4524 v 文字描述的天王圖像；壁畫也表現第六回合〈降魔變文〉其他諸卷中外道被風吹倒的文字描述，但由於第六回合 P.4524 v 正殘缺，不能得知未殘損的文字是否即壁畫描繪者，因此只能說敦煌壁畫與 P.4524 v 畫卷背面的文字關係匪淺。而 P.4524 v 與〈降魔變文〉其他諸卷稍微出入的文字也顯示出，當時或許有幾個相差無多的〈降魔變文〉版本流傳。

三、結論

經由文本與圖像的相互參照，在文本研究部分，主要處理《賢愚經》、〈祇園圖記〉、〈降魔變文〉鬥法的回合數與順序（參閱附表 1），以便作為敦煌壁畫與 P.4524 畫卷的文本來源對照。在圖像研究部份，敦煌「勞度叉鬥聖變」十九鋪壁畫可以分為三個階段，第一階段是北周西千佛洞第 12 窟，繪於窟門旁非顯著的位置；畫面為敦煌早期橫長條狀「左右對比的配置」開展方式，以「購園」和「鬥法」圖像為故事的主體表現；文本來源乃依據《賢愚經》。第二階段為初唐 335 窟，位置轉向正壁的龕內，顯示在窟內的

重要性正增強當中；畫面表現與圖像選擇皆以「鬥法」為主要表現意識，開啟第三階段的表現方式；文本來源經由詳細考察並非《賢愚經》，而是〈降魔變文〉的影響，或許可以考慮將文本中認定為盛唐天寶年間的時間點提早到 335 窟的初唐時期。第三階段以晚唐第 9 窟為代表，圖像中除文本提及的 A 類「購園」、B 類「鬥法」外，另新增 C 類「外道皈依」等趣味圖像，自此以後「勞度叉鬥聖變」皆位於南壁或西壁等視覺焦點處（唯五代兩鋪例外），且是大型通壁表現的畫作，可說是達到高峰的時期；第三階段的時間跨度長，從晚唐、五代、宋都是這種模式（最晚的西夏一鋪目前未有圖版，但應不會再出現新的表現模式了）；第三階段所依據的文本來源仍是〈降魔變文〉，但也就是在此階段的五代開始，圖像不再能完全理解文本意涵，圖像出現消失、破碎化、或增衍、自行組合等現象，顯示出沒落的趨勢；宋代雖有復古產生，但仍然無法回復到晚唐文本與圖像間的合理表現。必須要說明的是，第三階段的五代開始應為由文本依據轉向粉本依存，也就造成「勞度叉鬥聖變」在五代之後，逐漸步入衰微的軌跡。

在 P.4524 畫卷，正面是以「鬥法」圖像為主要表現「勞度叉鬥聖變」的方式；背面（P.4524v）則配合正面圖像，以韻文文字分段呈現該鬥法內容的描述，因此會產生正反面同時缺損第六回合鬥法的現象。在文本的思考上，此畫卷型態在確認鬥法順序上特別清楚，乃依據〈降魔變文〉；而以粉本思考的話，其所表現的六回合鬥法圖像應與敦煌壁畫為同一粉本脈絡，但不排除或有單獨屬於卷畫的粉本亦未可知。最後，關於 P.4524 的時代，就其與壁畫之圖像與風格表現方式觀察，似乎比較可能是宋代的作品。