

変と雲

——大構図変相図における意味と機能をめぐる——

肥田路美

一 はじめに

仏教美術、殊にその絵画作品の中に、雲は頻繁に登場する。もつともこれには地域差がみとめられ、たとえば敦煌石窟の壁画では西インドの石窟壁画に比して雲を描いた場面がはるかに多いだけではなく、形態のバリエーションも豊富である。⁽¹⁾ 仏教とその美術が東流し変容する過程で、比重を増してきた表現といってよい。仏教の視覚イメージのなかで、雲はどのような意味を担い、どのような機能を果たしたのであろうか。

一つの文章を掲げよう。これは、五台山で文殊菩薩の靈告を受けて五会念仏浄土教を創唱した法照の体験を語る、『広清涼伝』所載の記事である。⁽²⁾ 南嶽衡州湘東寺でのこと、

(大曆四年(七六九)) 六月初二日未時に及び、五色の祥雲遍く諸寺を覆う。雲中に諸樓閣現はる。閣中に数十の梵僧有り。

各長一丈、錫を執りて行道す。衡州の奉郭みな阿弥陀仏及び文

殊普賢一萬菩薩の、俱にこの会に在すを見る。その身高大なり。衆、聖現を覩て、涕泣して礼を致す。

この不可思議な出来事を一つのきっかけに、法照は五台山巡礼を發念する。こうした白昼の奇跡体験が事実か否か、という詮索は無意味であろう。法照の弟子や信者達、伝記作家にとつての事実であったのである。これに類同する記事は、僧伝をはじめとする史伝部典籍には決して少なくなく、特に法照伝のこの件りを掲げたのに別段の他意はない。ただ、この記述には雲をめぐる仏教の美術を考える上で、ヒントになる色々な事柄が含まれていると思うのである。まず、これは仏を見たという出来事である。しかも、個人的な夢中見仏の体験ではなく、白昼大勢が肉眼によつて見たという。静止した光景ではない。執錫行道というから動きを伴うものである。舞台は大空。出現の仏たちは大層大きく、壮大なスペクタクルであるが、雲はその主要な舞台装置であった。ただ、五色の祥雲という言葉は、普通の天象としての雲を指すものではない。

仏の姿を現実のうちに目の当たりに見ることは、およそいかなる

仏教者も希求するところであろう。釈尊在世時代より現今に至るまで、信者にとつて最も望ましいことは、現実に親しく仏にまみえ、教法を聴き、仏果を完成することであつた筈である。もつとも、「仏を見る」「仏にまみえる」ということがどのような概念であるのかは、仏教教義の展開に伴つて様々な階梯における解釈があり、法身を見てこそ正しい「見仏」なのであつて、色身を求めるは虚妄であり邪道であるとする般若經典の所説のように、観念的な捉え方もあつた。けれども、現実的で情緒的な信仰のレベルでは、見仏体験は内的には信仰を深化させる機縁となり、外的には法照の場合のように、布教の力を与える所以ともなる奇跡として受けとめられてきた。そして、造形行為が対応するのは、往々にしてこうしたレベルでの要請であつたのである。

その「仏を見ること」に造形がいかに関わつたか。それはつまるところ、仏教美術の存在意味を問う問いでもあろう。仏とともに表された雲のモチーフを追つていくことは、この問題へ至る道程のささやかな一歩になり得るのではないかと考える。

ところで、仏教の美術においてとりわけ雲を多く見るのは、「変相図」という語で普通よばれる一群類である。ことに敦煌石窟の唐・五代期の諸窟に見られる各種の浄土変相や法華経変相・維摩経変相などの、大幅の画面に複雑な構図をもつて画かれた所謂大構図変相図は、雲の主な活躍の場であつた。雲を画いて殊に印象的な主題である阿弥陀聖衆来迎図や文殊渡海図なども、広義の変相図に含まれ

よう。こうした大構図の変相図もまた、仏教美術の東アジアでの展開が生んだ大きな成果のひとつであり、雲はそれらの作品群において、様々な意味と機能を担うモチーフとして多用された。大構図変相図と雲のモチーフとは、浅からぬ関わりをもつたと思われるのである。此処を少しく詳細に見ていくことを試みたい。

二 変相とは何か——早期の事例と「変」の意味

本題に先立つて確認しておくべきは、変相とは何かという問題である。

変相とは、概言すれば何らかの話譚的要素をもつ主題に基づく造形（平面作品のみならず彫塑による群像をもつて表現される場合もある）ということになるが、史料上の記録に見る限りでは形態も内容も多種多様な作品群が含まれており、何を以つてまたどの範疇までを変相——あるいは単に変——とよんできたかについては、不分明なところが多い。敦煌文書中の所謂変文との関係、絵解きや講經という実践行為との関係を視野に入れると、問題は更に複雑な広がりを見せる。変相の意味をめぐる、中国俗文学研究者を中心に仏教史・美術史研究者も参入してこの六十年もの間夥しい議論が交わされてきたのも、故なきことではない。

変相図中の雲について考えようという本稿の企図においても、「変」の字義をどう理解するかが眼目となる。そこでまず、この話が

そもそもどのような造形的意味合いをもつて使われたのかを、早い時期の史料によって見ることにしたい。

変相（変）の初出史料は、四一六年に撰述された『高僧法顕伝』獅子国条の次の件りである。

王便夾道兩辺、作菩薩五百身已來種種變現。或作須大拏、或作睽變、或作象王、或作鹿馬。如是形像皆彩画莊校、状若生人。

これは獅子国で毎年三月に盛大に行われる仏歯会に先立ち、仏歯が進む道路を飾るべく、王が道の両側に釈迦の五百の本生における種種の変現を作らせるという記事である。「変現」の具体例として、須大拏（スターナ）本生、睽子（シユヤマ）本生が挙げられており、また象王とは六牙白象本生、鹿とは九色鹿本生などを指すものと思われる。ここに見られる「睽變」という表記から、これらの本生譚の造形が当地で何と称されていたかは不明ながら、漢語では変相とよべるものであったことがわかるのであるが、「彩画莊校」という文言だけでは図様——立体造形の可能性もあろう——の具体的内容を知らずにはできない。だが、例えば睽子本生変ならば、天上からの帝釈天の降下、その神薬による睽子の蘇生というクライマックスの場面こそが中心的に造形化されていたに違いない。動きに富んだ奇跡的一幕である。これを実見した法顕の「状は生ける人のごとし」というコメントは、登場人物の真に迫った表現によって眼前に生々しくドラマの展開を見るような出来映えを伝えるものであろう。これらが礼拝の本尊たる仏歯に対して従属的な位置にあり、莊嚴の役

割を担わされたものであることにも注意しておきたい。

一世紀下る梁の天監末（五一九）に成立した『梁高僧伝』の慧遠伝には、「秦主姚興、其の明德を欽び、贈るに龜茲国の細縷雜變像を以つてし、以つて款心を伸ぶ⁽⁵⁾」とある。五世紀初の後秦の姚興が廬山の慧遠に贈ったという「細縷雜變像」がどのような主題内容の作品であるのかは不明であるが、文字通りに解すれば、織成又は刺繍によって種々の変相を交々表した平面作品と想像される⁽⁶⁾。細密な技法による工芸的で装飾性に富むものではなかったか。ここに龜茲国の名が見えることは興味深い。キジルからは釈迦四相を画いた布を広げ示しつつ絵解きをする情景を表した壁画——グリユンヴェーデル請求阿闍世王蘇生図⁽⁷⁾、及び大谷探検隊請求壁画断片⁽⁸⁾——が発見されており、キジル地方でこうした布製の仏伝説話図が盛んに行われていたことが遺品の上でも確かめられるからである。「細縷雜變像」もあるいは仏伝に取材した数種の説話的情景を一幅の画面に表した作品であった蓋然性は小さくないであろう。

更に、興和五年（五四三）撰述の『洛陽伽藍記』所収『宋雲行記』には、六世紀初めにガンダーラへ至った恵生が旅費を割いて良匠を選び、雀離浮図の模型とともに「釈迦四塔變」を模造させたという記事が見えるが、ここでいう「變」もまた四つの本生処に因んだ説話の造形化をいうものである。すなわち尸毘王の割肉救鵠、薩埵王子の捨身飼虎、日月明王の捨眼、月光王の截頭施人といういずれも凄絶な自己犠牲の物語であり、おそらくは敦煌石窟初期の同主題作

例に見るように、大きな身振りなどによる動勢表現を含んだ劇的な図像であった筈である。

中国内地での「変」の記事としては、「広弘明集」卷三十に収録された五世紀東晋の王齊之による薩陀波倫讚に付せられた細注が、最も早い例であろう。⁽⁹⁾ 薩陀波倫とは支婁迦讖訳「道行般若経」卷九に登場する常啼菩薩の梵名で、般若の法を求めて東行する途次に身を売って師を供養した話や、空中に教声を聞くが久からずして滅したのを悲嘆して七日七夜啼哭した話など、苛烈な求道の物語が説かれている。王齊之は「密哉達人 功玄叢葉 龍潜九澤 文明未接 運通其会 神疎其轍 感夢魂交 啓茲聖哲」という讚を残しているが、「広弘明集」の細注によれば、「波（別本では般）若台に画けるに因りて変に随ひて賛を立つ」といい、廬山の般若台に常啼菩薩の物語に基づく何らかの画像があったこと、その「変」に随って賛を作ったことが述べられている。

また同じく東晋時代に、画家張墨の作品として「維摩詰変相図一卷」があったことを「貞観公私画史」が伝えている。この「変相図」という呼称や画家の伝承は、あるいは「貞観公私画史」が撰述された唐初に行われていたものかも知れぬが、続く劉宋の袁倩にも「維摩詰変一卷」があり、「歴代名画記」は「百有余事あり。運思高妙、六法備呈す。置位差うなく神靈の感会するが若し。精光指顧すれば、威容を瞻仰するを得たり」と評する。図様の具体的な内容を伝えるものではないものの、「百有余事」という記述は貴重である。単に維

摩詰と文殊を対置させただけの図ではこうはいかず、かなり長尺の画卷であったこと、おそらく両者相對する同一構図の場面を繰返して画きながら、維摩経中の様々な奇跡的出来事の生起展開を追った齣撮りのフィルムのような形式であったことを推測させる。「得瞻仰威容」とは慣用句的な賛辞ではあるが、登場の諸尊のすがたを实体经济をもつてありありと眼前にするような描写の成功をいうものであろう。⁽¹⁰⁾

さて、「変相（変）」という語を用いた最早期の史料である以上の記事では、インド・西域地方における事例が本生や仏伝に基づいている一方、東晋・劉宋時代の中国の事例は大乗經典に拠っており、対比的である。しかしいざれも、仏教説話に取材した叙事的・叙景的な図像を変相と称している点では一貫している。それらのテクストは、例えば維摩経を想起すれば自明であるように、必ずしも話譚だけで構成されているわけではないのだが、造形化に際しては、仏や菩薩らの引き起す不可思議な奇跡や尋常ならざる行為を語る劇的な場面が、特に取り上げられたに違いない。それこそが、人々にとつて見たいもの、つぶさに目の当たりにしたいものであるからである。

上記のうち作品の印象を記した二例がともに、「生人の若し」「威容を瞻仰するを得たり」と、生きてそこに在るような尊容の描出を評しているのも、これと相通するであろう。物語の当事者たる仏・菩薩をまざまざとした実体感をもって見ることは、その奇跡的出来事を現場で実見するような視覚体験を期待させる。変相図とは、本

来は目にできようはずのない仏・菩薩の不可思議な働きを、可視的・具体的な存在として示してみせるものであるとも言えるのである。

既述のように「変」の字義については、早くより主に変文研究の過程で俗文学者らによる見解が提示されてきた。それらは大別すれば三説ほどにまとめられよう。

まず、変相図および絵解き講唱はインドより伝来したものであるとする見地に立って、梵語に原意を求めめるものがある。関徳棟氏は「略説『変』字的来源⁽¹²⁾」で、変は梵語 *mandala* (聖衆の集会の処) の一音の対転した語であると主張、また周一良氏は梵語 *citra* の意識であると⁽¹³⁾ *citra* とは彩画・嚴飾・種種不同・雑色・希奇を意味する語であるが、周氏は特に画解(絵解き)の意に解している。

確かに、前掲の通りインド・西域では本生・仏伝や譬喩説話が造形化され、時に絵解きも行われていたと推測できるのであるが、それに變の字を当てたところに漢土での理解のあり方が存しようし、⁽¹⁴⁾ 絵解かれることもまた、そもそも變の字を用いる所以より生起したものに違いない。ここはやはり漢字の意味に即した解釈が求められよう。

鄭振鐸氏は、変とは仏教經典を「改変」して図相と為した意であると論じ、変相の簡稱であると⁽¹⁵⁾した。この変⇨改変説は、例えば最近の陳海濤氏の論文「敦煌變文新論」⁽¹⁶⁾でも支持されており、変文は仏經を通俗文学に改変したものの、変相は仏經の故事を図画に改変し

たものと解されている。

一方、変とは「變異」「變怪」「神變」などの語句における「變」の字義、すなわち不可思議あるいは非常という意味であるとする見解は、一九三〇年代の孫楷第氏の著述を初めとして中国・欧米・日本で大方の支持するところとなっている。なかでも澤田瑞穂氏は、俗文学研究における先駆的論文「支那仏教唱導文学の生成」⁽¹⁷⁾中、「唐代の俗講と變文——講經の演芸化及び文学化」と題した一章で、變相とは仏菩薩の威徳が具現された様相、すなわち神變の迹であると述べ、また、時間的に變化展開する仏教説話を空間的可視的に表現したものが變相図であると⁽¹⁸⁾した。後の金岡照光氏もまたこの解釈を引き継いでいる。すなわち、變とは仏菩薩の變現・轉變の相を描いたもの↓不思議な神變を描いたもの↓移り変わる物語を描いたもの、と⁽¹⁹⁾考え、變を變文ないしは變相の簡稱とする諸氏に対し、むしろ變相が變の行稱であろうと述べた。

この捉え方は、早くは江戸時代中期の真言僧蓮敵が「寂照堂谷響続集」巻一に「画浄土變相」の項を立て、「變は動なり。図画は動かざるも、極楽或いは地獄の種種の動相を画くが故に、變相といふなり。」⁽²⁰⁾と述べているものに近い。また、天台智顛は「妙法蓮華經文句」卷第二下で「神變とは、神は内なり、變は外なり。(略)變は變動を名づく。即ちこれ六瑞の外に彰はるるなり。」⁽²¹⁾と説明しており、變とは可視的な動きであるとするのが、字義に即して事柄の本質に迫る解釈と思われる。

変は動き、変相とは動きの相、すなわち種々の事象が動的に変異する有様を叙事的・叙景的に表わしたものと、いうあたりが、本来の意味なのであろう。動くということとは、そこに時間と空間の推移がある、ということである。「物語」と関わり、「絵解き」が介在して来得るわけは、ここに存する。

仏教の視覚イメージにおいて動き・運動の相の最たるものは、仏菩薩の出現であり、彼らの働きによって起こる様々な奇跡的事象である。信者にとつて、それを「見る」こと、その場面に「居合わす」ことが希求されるものでもあるが、そうした信仰の本質は、仏を生身の存在にとらえるところにあろう。変相図とはこのような心情を前提にして、合理的な見方をすれば不可視の、もつと言えば架空の事象を、視覚的に「物語る」ことで生きて動くが如く示して見せようとする試みであると言えなくもない。

さて、それと雲との関係である。

三 大構図変相図中の雲一形とはたらき

大構図変相図に見られる雲は、大別して二通りある。

盛唐期の法華経変相図である莫高窟第三三窟北壁壁画を例にとると、画面の向かって左上部に空を灰色に覆った雲が画かれている(図1)。鋤を引く牛や天秤を担いで畦道を行く農夫の上に雨を降らせる、雨雲の表現である。傍題には法華経菓草喻品の偈頌より「慧

雲含潤電光晃曜」「其雨普等四方俱下」等の句が記され、仏の慈悲の平等を説く所謂雲雨の譬喩を主題とした場面であるわけだが、淡墨を刷いた上に濃墨で不定形なアクセントをおいたこのモチーフは、日常目にする当たり前の雨雲以上の意味を持つものではない。

ところが、同じ画面に全く別趣の雲が見られる。中央に配された釈迦の説法の会座を縁取るように取り囲んでいるもの(図2)がそれである。渦を巻く雲頭を列ね、後方に尾のように軌跡(以下、雲尾または尾と仮称する)を引く意匠化された明瞭な形をとり、現状では緑青以外は変色しているものの本来は朱・黄・群青などで塗り分けられた、いわゆる宝雲(瑞雲・彩雲などとも)である。各種の大構図変相図の画面を席卷しているのはこの後者の雲であり、本稿で問題にする雲とはこれを指す。

宝雲の図像の祖形は、小杉一雄氏ら先学の論じた通り、殷周時代の龍形文様にまで遡る⁽²²⁾。宝雲が方向性をもった動体としての形と靈的エネルギーとしての意味をそなえたモチーフであるのは、まさにこの出自に因らう。単に天象としての雲を表すだけではなく、時に流布する光明や異香であり、流動する大気であり、発動する気の状態化でもある。その雲のモチーフが大構図変相図の中でどのように使われているかを、敦煌莫高窟の二、三の壁画作例を通して見てみよう。

莫高窟第三三五窟は、東壁壁画に初唐垂拱二年(六八六)の供養題記があり、他壁もおよそ武周期の制作と推定できる。北壁には全



図2 莫高窟第23窟北壁
法華經变相図(部分)

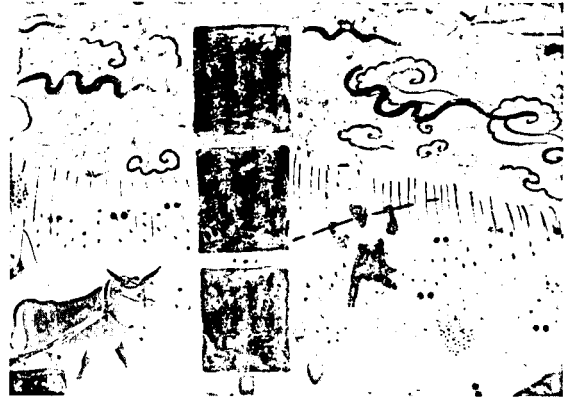


図1 莫高窟第23窟北壁 法華經变相図(部分)



図3 莫高窟第335窟北壁 維摩經变相図

面を使って大幅の維摩經变相図が展開しており、維摩・文殊をはじめとする登場人物らにも況して、生気を漲らせて活動している雲が目を惹く(図3)。現状では黒褐色に変色しているが、本来は華麗な五彩雲であったに違いない。ここに登場する雲は、一見して様々な形に画き分けられていることが見て取れるが、なるほど一群ごとにその担っている意味や機能が違うのである。

その一は、対象の動勢を補助するはたらきを担うもの。維摩の牀帳の上方に画かれた、維摩の神通力によって東方須弥相国から房室へ来入してくる獅子座と、共に飛来する菩薩たちに伴走する雲がそれである。獅子座の獅子も菩薩たちも、各々が自ら飛行する姿勢を示しているのだが、その動きと連動するように勢い良く下降してくる雲が、一層それらの動勢を強めている



図4 香積仏、九百万菩薩の来会、
化菩薩の往復



図5 妙喜国の顕現

る。注意すべきは、維摩經不思議品のこの件りに雲という語は登場しないことである。支謙訳・鳩摩羅什訳はともに単に「維摩詰の室に來入す」といい、玄奘訳では「空に乗じて（別本に虚を凌いで）來入す」とやや詳しいものの、雲のモチーフをうかがわせる文辞はない。

その二は、対象を上に乗せ、その虚空や天上界に在ることを表示したり、飛行の状を表わすもの。前掲の雲のように個々に散在せず、対象を乗せるべく雲頭を密集させた形である。文殊の上方、蓮華座に坐す香積仏らを上に乗せた雲の場合、尾は水平で短く、運動性は少ない（図4）。仏たちが娑婆世界のはるか上方、四十二恒河沙仏土を過ぎた衆香国に在ることをいうものである。一方、衆香国から維摩の許へやって来る九体（經文では九百万）の菩薩を乗せた雲は、後方に尾を棚引かせて飛來する様を表わす。菩薩たちは、自力で飛ばずに蓮華座に坐したまま運ばれて来るのである。

その三は、画面中央の、香飯を捧持して衆香国まで往復する化菩薩の動きを示すものである（前掲図4）。長く軌跡を引くことで「何処から」「何処まで」動いたという、空間を移動する一連の動きを残像のように見せてくれる。細い雲尾のしなるような曲線が、流麗でスピード感に富む菩薩の動きを活写している。この香積仏品における九百万菩薩や化菩薩の往復の場面でもまた、經文に雲への言及は皆無であり、化菩薩の娑婆への復路は「彼の世界より忽然として現れず、須臾の間に維摩詰舍へ至る」（羅什訳）と瞬時の出没を語って

いる。しかしながら雲が移動の方向と速さを表現したことで、瞬時ならぬ「経過する時間」をも視覚化することになった。

その四は、吹き出し機能とでも言うべきか。別次元の世界である妙喜国を切り取って顕現させたという場面(図5)、及び一座ごと右掌に乗せて釈迦の許に赴いた場面に用いられている。ここでは雲は事物の活動を表わすわけではなく、吹き出し状の枠に過ぎない。しかし、対象を五彩の陽炎に包まれたように縁取ることで、維摩の神通力によって為されたことの不可思議さの演出に成功している。

以上のように、この維摩経変相図では雲が様々な奇跡の描出に關与して能動的なはたらきを見せているのである。尾の長さ、方向、雲頭の形、密集させるか否か、といった形状の描き分けの工夫によって生まれる多彩な語り口は、画面の構成員が示す動勢の表現を分厚くしている。また、超自然的な色や形態や動きによって、画中世界を祝福された靈妙な気で満たし、同時に画の外側の空間をも莊嚴するのである。

何よりも、雲は、絵の中に時間の流れを作り出している。動勢だけなら、人物たちの身振り、姿勢、なびく着衣などでも表出は可能であるが、時間の推移を含む動きは、雲が尾を引くことなくして表わし得ようか。運動によってこそ絵画空間は時間を示すことが出来るのであり、⁽²³⁾ 仮りに、この画面からすつかり雲を——運動の描出の担い手である雲を取り去ってしまったら、恰もスナップショットを見るような時間の静止した一コマになる筈なのである。時間の流れ

を作り出すという雲のはたらきは、絵に自ずから物語を語り出す力をもたらず⁽²⁴⁾。たとえ経説を知らずとも我々はこの壁画から、二人の人物の問答が引き起こすらしい種々の奇跡がどう推移するか、そのあらましを感知することができよう。

この第三三五窟の例が雲の見事に多彩な語り口を見せるのは、維摩経というテクストの優れたドラマ性に因るところが大きい。しかし、他の主題の変相図においても大なり小なり、雲は叙事のはたらきを担っている。

図6は莫高窟第四五窟北壁に画かれた盛唐期の観経変相の序分義であるが、耆闍崛山にいる釈迦が王宮に幽閉された韋提希夫人の許に現われる場面に、雲が用いられている。「観無量寿経」のこの件りでは、「大目犍連および阿難に勅し、空より来らしむ」「仏、耆闍崛山より没して王宮に出でたまう」と超自然的な出現を語って、やは



図6 莫高窟第45窟北壁 観経変相 (部分)

り雲という字句はない。しかし画面では、蓮華座に坐す仏を乗せた五彩雲が上方に画かれた山中説法の会座から韋提希の眼前に到っており、仏の来臨という奇跡の成行きを文字通り一目瞭然に見せてくれる。

同様に、観経变相十六観における阿弥陀の来迎⁽²⁵⁾、観音普門品变相における観音の出現と諸難救済⁽²⁶⁾、涅槃経变相における摩耶の降下⁽²⁷⁾などは、雲が演出すればこそ表出が可能になった動的奇跡であり、筋書き中のクライマックスである。

一方、阿弥陀浄土变相をはじめとする浄土変は、上記の維摩経・観無量寿経・法華経普門品・涅槃経などに拠る主題とは異なり、何らかの話譚の筋書きをもつものではない。しかし、窟内にのこる貞観十六年(六四二)の墨書題記により敦煌では最も早期の大構図の浄土変と見られる、莫高窟第二二〇窟南壁の阿弥陀浄土变相や北壁の薬師浄土变相⁽²⁸⁾(図7)を例に見ると、雲が担っている役割が、画面に動勢を与え、大気と時間の流れを作り出して、浄土の空間を生きた生気と生氣あるものになっていること、そして豊かに荘嚴することにあるのが瞭然とされよう。

大幅の画面の上方に配された五彩の雲は、赴会の仏菩薩・騎獅文殊・騎象普賢・楽器等を雲頭に乗せ、さまざまな方向に尾を引いて飛ぶ。とりわけ北壁に画かれた飛翔する六天人に付随した雲は、長々と尾を引いて画面を横断し、七つの天蓋の間を吹き抜けるような激しい動きを見せている。また南壁阿弥陀浄土変では光とも香氣とも

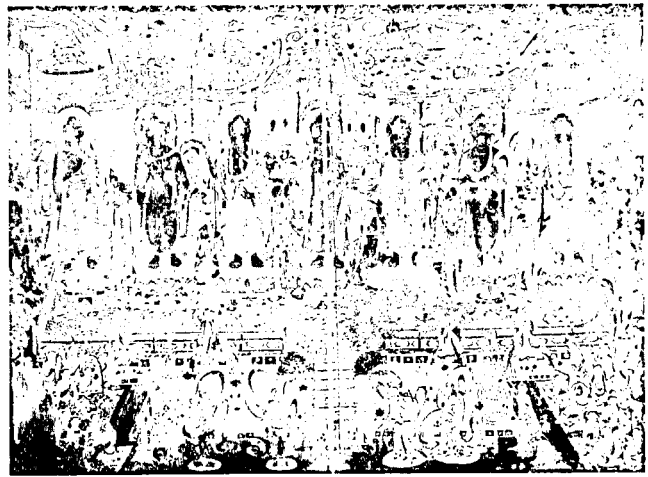


図7 莫高窟第220窟北壁

靈性・超現実性を印象付け、上辺と下辺が相呼応して礼拝像の布置による中辺の静的な仏たちを荘嚴する構図である。

四 雲のモチーフの導入事情

以上、初唐期の大構図变相図である莫高窟の二、三の壁画によって雲のモチーフの様態を見てきたが、依拠經典である維摩経・阿弥陀経・観無量寿経や薬師経の経文に宝雲の関与を言う文辞は見出

おぼしい雲形が、
樓閣や宝塔を載せて上空へと湧き上っている。画面に生動感を与える機能はこうした雲と同様に、画面下辺に配された旋舞する伎楽天ら人物群にも認められるが、⁽²⁹⁾これらが示す地上性・世俗性・現実性に対し、上辺の雲は天上の

せない。ところが、敦煌文書中の変文（講經文³⁰）においては「雲」の字句はむしろ頻々と登場するのである。前節で見てきた維摩經変相と阿弥陀浄土変相を例に、現存の維摩經講經文・仏説阿弥陀講經文³¹から抜粋すると以下の如くである。

鳩摩羅什訳維摩經仏国品に対応する変文の場合では、菴羅樹園の釈迦説法の会座へ大衆が参集するさまをいう唱の部分に、「雲内唯観人間塞、空中不見日光輝」「雲中只見天花墜、雲内唯聞龍腦煙」「庵園浩浩聖賢催、瑞色祥雲遍九垓」「分分空裏弦歌間、簇簇雲中錦繡埴」「彩霧呈佳瑞、霞雲珮吉祥、擬擬排隊伍、瞻礼法輪王」「人非人等、清闐塞排、一時空裏降、齊總下雲来」（いずれもスタイン本四五七一による）などの句がある。変相図中の雲の形象と直ちに対応するものではないが、会座の上空を包むこの賑やかで祝福された気分は、変相図の上辺の図様に同じい。

ことに、菩薩品の持世菩薩の段で波句の一万二千天女の到来をいう白の部分に、「一時皆下於雲中、盡人修禪之室内」「擊樂器、又吹嗶、宛転雲頭漸下来」（北京光字九四号・ペリオ本三〇七九）とあるのは、渦を巻く雲頭に乗って上方から飛来する実際の画像そのものである。先に見た第三三五窟の例を初めとする初唐の維摩經変相で大きく取り上げられている不思議品・香積仏品・見阿閼仏品に対応する変文は遺っていないが、こうした現存部分からすれば、壁画の図様と描写の一致するような文辞が含まれていたことも推測可能である。

また、仏説阿弥陀講經文には、「化生童子上金橋、五色雲擎宝座揺」「雲擎樓閣下长空」（ペリオ本一二二、ペリオ本三二一〇、北京殷字六二号）という句があり、これもまた阿弥陀浄土変相図に見られる、宝座ごと聖衆を運ぶ五色雲や樓閣を載せた湧雲の描写に通ずるものである。

変相図が経よりも変文と対応することの実例については、牟度又闢聖変に関する秋山光和氏の精緻な研究や維摩經変中の漢帝蕃王像に関する藤枝晃氏の論考³²があるが、雲というモチーフもまたこれらの例と同様の対応を見せるのである。さらに重要な点は、敦煌発現の一連の変文の筆写年代が九世紀後半以降と推測されるのに対し、その内容と結びつく変相図がすでに七世紀の初唐窟に存在していることであるが、これは、秋山氏が推論したように「絵画における造形上の要求が経文の内容を一步発展させ、それが次に変文の中に対応する表現を生むに至った³³」ことを物語るものと考えざるを得ず、変文中の雲の表現もまた、変文の成立にあたりピクチャレスクなイメージとして変相図から撰取されたものに他なるまい。

それならば、経文を一步踏み出して雲を変相図に取り込むに至った「造形上の要求」とは何であったか。

実作例に即して見てきたように、雲は変相図中で天空を表示し、靈性を象徴し、生動感を与え、莊嚴に貢献してきた。とりわけ雲が固有に担った機能は、仏菩薩やその法力の場にある事物が超現実的な仕方では画面空間の中を移動することの表示、あるいは超現実的な

出現の表示であった。いずれも日常ならざる、しかし可視的・具体的な奇跡である。そして雲のモチーフに求められたこれらののはたらかきは、二章で確認した通り「変相図」が目指したところとそのまま重なるものである。

では雲を変相図に取り込んだのは何時か、という問題が浮上しよう。

そもそも漢代以来ときに祥瑞と見られてきた雲は、神仙の図像と不可分な造形モチーフとして発達し、魏晋南北朝時代を通して神仙や靈獣等が虚空に在るさまやその飛翔性を表現してきた。一方早期の変相図——例えば雲岡石窟第六洞の仏伝図や維摩變、敦煌第二七五窟の本生図——は一片の雲も伴わない。仏教美術への雲の導入は、五世紀後半頃に神仙が天人に置き換えられることで果たされたわけだが、その初期には飛翔する対象に恰も大気の波動のような形で随従していたものが、やがて対象を乗せて運ぶ乗物的形態と機能を具えるようになる。これは雲気文から宝雲形へという進化として捉えられるが、その結果、自らは飛翔する姿勢をとらない仏菩薩の移動や出現に与ることも可能となったわけである。

初唐に完成したとされる宝雲形³⁶へのこうした進化がいつ頃から顕在化してくるのかは、遺例の限られた今日では推定が難しいが、構図や構成要素の上で敦煌初唐窟の阿弥陀浄土変相の前段階に位置付けられる北齊の南響堂山石窟第二洞将来浮影阿弥陀浄土図（フリーア美術館所蔵）に、すでに飛行姿勢をとらぬ天人を乗せて下降する

雲が登場している。宝雲形の出現・完成と大構図変相図の萌芽・成立とは、相互に連動しつつ進行した展開であったと推断してよからう。またこれが、初唐仏像彫刻を特徴づける実体感のある写実的な表現様式の萌芽とも、時期を同じうして南北朝後半期におこっていることは興味深い。

五 おわりに

雲の形態と機能の進化が、空間的移動と時間の経過の表出という従来のモチーフの及ばなかつた領域へ表現の幅を広げる中で、仏のいる場で繰り上げられる様々な奇跡は、動きあるものとして視覚化されていった。それらが、画面外側の我々の世界と同様の空間と時間の奥行きを含んだ生起展開を見せることが、観者に一層の共感を与えたであろうことは、想像に易い。

もつとも、敦煌石窟内の大構図変相図は大衆に見せること、あるいは絵解きなどのパフォーマンスを第一義の目的として制作されたものではなく、あくまで奇進者の修功德の営みであったことは、遺された願文から明かである。しかしながら、「歴代名画記」卷三「記阿京外州寺観画壁」や「寺塔記」が伝える都市寺院の堂塔内外の壁画は、多くの場合大衆に公開され広く享受されるものであったと推測できる。「太平広記」卷二二には、呉道玄の画いた長安景公寺の地獄変相について「呉生画此地獄變成之變、都人咸觀、皆惧罪修善。

両市屠沽、魚肉不售」という有名なエピソードが収録されているが、不特定多数の観者に向かって開かれた作品ならばこそその反響であろう。唐代の都市寺院が、単に信仰礼拝の場所というだけではなく、信仰を兼ねた慰安や娯楽が期待される場所でもあったことは、『寺塔記』等からも読み取れるところであるが、大構図変相図が大いにそれに与っていたことはもっと注意されてよい。画家たちが腕を競ったそうした壁画のなかの雲は、敦煌画におけるよりも更に精彩あるものであったにちがいないのである。

以上変相図における雲の意味と機能について述べてきたが、最後に付け加えるならば、雲のおそらく最も肝心なところは画中の仏菩薩や天人等とは異なり、観者にとって現実空間の中で実体を持ち得るモチーフである点にある。確かに変相図の雲は文様のな形と色をした非現実的なものではある。しかし、実際に流動し变幻し万化する天象である雲は、その非現実的なイメージをも支え得よう。冒頭に掲げた法照の見仏体験では雲が壮大な舞台となっていた。

文辞にいう五色の祥雲が楼閣や聖衆を乗せ、あるいは仏の会座を囲むという有様は、阿弥陀浄土変相や法華経変相に決まって画かれる情景である。「仏を見る」という体験は、仏の彫像や画像を見たり造つたりした経験が下敷きにあつて初めて可能となるものである。とすれば変相図の雲は、仏や浄土を「見よう」とする時の媒体となり得たのではなからうか。画面の内側に対してだけ意味をもつたのではなく、画面の外側、すなわち観者のいる実世界、日常の空間の

側に対しても働きかけ得るモチーフであつたのではなからうか。画面の内側と外側を結び付けつつ、善男善女らが現実空間の中で眼前に或いは胸中に仏のイメージを——その姿や不可思議にして靈妙なはたらきや、その場の光景を——立ち上げる時に、よすがとなるものであつたように思うのである。

注

- (1) 後述の通り多彩な表現を示す中国に比すると遥かに乏しいが、インドの石窟でも飛天に付随して雲を表す例が散見される(アジャンター第一・二窟天井画、カンヘーリー第八九窟・アウランガバード第七窟など)。アジャンター第十七窟正面廊後壁壁画には、天人の飛翔に随つて鳥の羽根様の雲が後方になびく表現が見られる。
- (2) 大正大蔵経 卷五一、一一一四頁a。
- (3) 大南龍昇「見仏——その起源と展開」(『大正大学研究紀要』第六三輯、一九七七年)三五頁。
- (4) 史料上に見える主題名称には、薩埵王子変・捨眼変などの本生説話関係、降魔変・涅槃変・本行経変など仏伝関係、華嚴経変・維摩経変・法華経変・金光明経変など大乘經典の名を冠したもの、西方浄土変・弥勒変・薬師変などの浄土図や地獄変、不空罽索変・閻羅王変など特定の尊像を主題としたもの、そして明真経変・化胡成仏変のような道教関係のものがある。このほか、『隋書』経籍志には『投壺経』に基づく投壺変、『騎馬都格』の騎馬変図、五行家による九宮変図などの名が見える。挿図的なものか。九世紀中葉から十二世紀末に至る『歴代名画記』『唐朝名画録』『寺塔記』『益州名画録』『図画見聞志』の五書に記載された変相は、四十四種、百一件に上るといふ巫鴻(Wu Hung)氏の調査があるが、所記の画家・作品によれば唐から五代頃が変相の盛行期であるといつてよからう。

Wu Hung, "What is Bianxiang?: On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52, 1992.

- (5) 大正大藏経 卷五〇、三六〇頁a。
- (6) 縷を縷の意味に解して、ガンターラ・中央アジアで行われていた透し彫りによるミニアナチュールの仏伝図とする説もある。Wu Hung 前掲論文参照。
- (7) A. Grünwedel, *Alt-Kutschka, Taf. XLII, XLIII, Berlin, 1920.*
- (8) 香川黙識編『西域考古図譜』上巻(国華社、一九一五年)絵画六図。
- (9) 大正大藏経 卷五二、三五一頁c。
- (10) 長廣敏雄氏は、この「精光指顛得瞻仰威容」という一文を「諸尊像が指さし顧みる風は、威容を仰ぎみる様子を十分に示す」と訳し、画中の諸尊が仏を瞻仰する具体的なしぐさを画いたものと解釈しているようであるが、無理な読み方と思われる。長廣敏雄訳注『歴代名画記2』平凡社、一九七七年、三六頁参照。
- (11) 巫鴻氏は「状如生人」を等身大の像としているが、誤解である。Wu Hung 前掲論文。
- (12) 関徳棟「曲芸論集」(中華書局上海編輯所、一九五八年)所収。
- (13) 周一良「說唐代俗講考」(《圖書周刊》第六期)
- (14) 仏典中の「変」の用例として、義浄訳「根本説一切有部毘奈耶雜事」や菩提流支訳「不空罽索神變真言經」に「大神通變」「地獄變」「浄土阿弥陀仏變」「毘盧遮那仏變」等の語があることがしばしば引かれるが、梵文原典は未発見であるといい、「変」という訳語を用いているについては、武周期の両訳経者が当時の中国における変相の流行を踏まえていたことを想定する必要があろう。
- (15) 鄭振鐸「中国俗文学」第六章(作家出版社、一九五四年)
- (16) 陳海濤「敦煌變文新論」(《敦煌研究》一九九四年)
- (17) 端的な例として、V・マイヤーは変相をトランスフォーメーション

ブローと訳している。Victor Mair, "Records of transformation tableaux (pian-hsiang)," *T'oung pao*, Vol. 72, Livrel 3, Leiden, 1986.

- (18) 澤田瑞穂「支那仏教唱導文学の生成」(《智山学報》一九三九年)
- (19) 金岡照光「敦煌の文学」大藏出版、一九七一年、一八二—二〇六頁参照。これら中国俗文学研究における議論に対し、絵画史研究の立場から変相の語義について論じたのが梅津次郎氏であった。梅津氏は「変相」を「変」の後発的形式と解したらしく、「中尊的なものが中台を占領し、説話的要素が縁辺に押しやられたものを変相と呼ぶか」と推考している。しかし、そのような構成を示す觀経變相・法華經變相等も単に觀経變・法華經變と称される場合が多く、「変相」と「変」の別は画面形式によるわけではなからう。梅津次郎「変と変文—絵解の絵画史的考察 その二」(《国華》第六四編第七冊、一九五五年)。なお、変相の語義の問題を特に論じた美術史家は梅津氏以外に殆どなかったと言ってよく、変相とは「仏教故事の造形的表現」(秋山光和)、「經典に記された仏菩薩等に関する情景を表現したものの」(源亨宗)といったところが大方の見解である。
- (20) 『大日本仏教全書』(仏書刊行会、大正元年)所収。
- (21) 大正大藏経 卷三四、三〇頁a。
- (22) 小杉一雄「中国文様史の研究—殷周時代爬虫文様展開の系譜」(新樹社、一九五九年)第四章「宝雲文様への展開」参照。ただし小杉氏は、祖形となる龍形文様を本書では略化爬虫文とよび、後に龍唐草と改めている。
- (23) 堀月子「芸術作品と時間」(九州大学出版会、一九九三年)所引 Michel Dufrenne(《絵画における》)その時間は、運動という形をとった代理によってしか可能でなく、われわれは運動がこの時間の委任を満たすことができることを知っている。「運動は時間の方に向けられた空間の顔である。運動によって空間は時間を示し、必要な時間を数える。」
- (24) 佐野みどり「風流 造形 物語 日本美術の構造と様態」(スカイドア、一九九七年)七六八頁「そもそも物語は時間軸と出来事の因果律によって物語たりうるものとなる。」

(25) たとえば莫高窟第四三一窟南壁「中国石窟敦煌莫高窟三」(平凡社、一九八一年) 図三七参照。

(26) たとえば莫高窟第二二七窟東壁「中国石窟敦煌莫高窟三」 図一〇八参照。

(27) たとえば莫高窟第三九窟西壁「中国壁画全集敦煌6盛唐」(天津人民美術出版社、一九八九年) 図一〇三参照。

(28) 但し北壁の七仏の尊格に関しては過去七仏とする解釈もあるが、いずれであってもここに見られる宝雲の意味・機能は同じである。

(29) これに関連して、「統高僧伝」所収の初唐僧法常の伝に、観音の出現に先立つ奇跡として「曾て宵夜(法常が) 仏堂中に至るに壁画の楽天一時に起舞す」という記事が見える(大正大藏経卷五〇、五四一頁b)。楽天を画いた壁画とは浄土变相図かと想像されるが、動相を画いたモチーフが本当に動いてこそ変の变たる所以であろう。

(30) 変文と講経文とは形式が異なるが、一般に両者を区別せずに論ずる場合が多く、本稿でも変文と呼んでおくことにする。

(31) 王重民・向達・王慶菽・周一良・啓功・曾毅公「敦煌变文集」(人民文学出版社、一九五七年) による。当初の題名は不明のため、ここでは仮題とする。

(32) 秋山光和「ペリオ本降魔变(年度又闘聖变) 画卷と敦煌壁画」(「美術研究」一八七号、一九五六年。「平安時代世俗画の研究」一九六四年所収)

(33) 藤枝晃「維摩变の一場面―変相と変文との関係」(「仏教芸術」三四号、一九五八年)

(34) 秋山光和「敦煌における変文と絵画―再び年度又闘聖变(降魔变) を中心に」(「美術研究」二二二号、一九六〇年。「敦煌における変文と絵画」の題名で「平安時代世俗画の研究」一九六四年所収)

(35) 吉村怜「龍門北魏窟における天人誕生の表現」(「美術史」第六九号、一九六八年) 及び「南北朝仏像様式試論」(「国華」第一〇六号、一九八三年。ともに「中国仏教図像の研究」東方書店、一九八三年所収) 参照。

(36) 小杉一雄前掲論文(注22)。

(37) 田中奈美氏も浄土教絵画における雲のモチーフを観想と関係付けて論じており、参照される。「浄土教絵画に見られる雲について」(「美術史研究」第三五冊、一九九七年)

(付記)

本稿は、一九九七年十月国際交流美術史研究会 第十六回国際シンポジウムにおいて行った口頭発表「変」と雲―大画面变相図の成立と意味へのアプローチをもとに、加筆修正したものである。シンポジウム報告書所収の発表原稿と重複するところがあることをお断わりしておく。なお、本研究は一九九九年早稲田大学特定課題研究の一部である。