

敦煌における変文と絵画

——再び牢度又鬪聖変（降魔変）を中心に——

秋 山 光 和

- 一 ま え が き
 - 二 所謂「牢度又鬪聖変」のテキスト
A 降魔変文（完本・零本・抜粋本）
B 祇園図記（祇園因由記）
 - 三 画卷本と掛幅本
 - 四 敦煌壁画における牢度又鬪聖変
 - 五 む す び
- 一 ま え が き

敦煌石室から発見された、元魏から宋初にいたる豊富な典籍文書のなかで、変文とよばれる説話の一形態は、中国における民間文学の先駆をなすものとして、次第に学界の大きな関心を集めてきた。変文はまず仏教の経典を解説し衆俗の興味をひきやすいよう潤色を加えたものにはじまり、次第に題材の範囲をひろげて、中国の故事や当世の戦物語をまでとりあつかうに至った。しかもそれは読まれるための文学ではなく、大衆の耳に語りきかせる口誦文芸であること

とを特色とし、しかもその完成した形においては同じ内容を散文と韻文、すなわち語りと唱いとを交互に反復しながら物語を進めてゆく。このような特色はまず文学史の上で重要な意義をもち、多くの論文がこれにささげられた⁽¹⁾。同時にこれらの変文はその演出に当たって聴衆の興味を増し、理解を助けるために絵画をもって各情景を示すことが多く、むしろ本来絵画的表現の説明（絵解き）として生まれたものだとさえ考えられている。この意味から変文の問題はまた東洋の絵画史を考える上に特別の意味をもってくる。わが国でもここ数年来美術史の側から変文の問題に関する研究が活潑となり、梅津次郎氏の「変と変文」（国華・七六〇号・一九五五年）のような労作を生んだ。私が一九五六年の美術研究一八七号にのせた「敦煌本降魔変（牢度又鬪聖変）画卷について」と題する一文もまたこの問題解明に対する一寄与にほかならない。私はこの論文で、変文と絵画との結びつきを具体的に示すただ一つの遺品というべきパリ国立図書館蔵の降魔変画卷（ペリオ将来本、P. 4524）の詳細な検討から出発して、

同様の題材すなわち舍利弗（シャーリプトラ）と牢度叉（ラウドラークシャ）との法術くらべの物語を絵画化した敦煌諸石窟の壁画の考察に進んだのであった。当時集め得た資料の範囲では、敦煌周辺に存する三つの千仏洞、唐代の文書に「三所禅窟」と記された西千仏洞、莫高窟、榆林窟（安西万仏峡）の壁画のなかから十五の作例を見出すことができ、その多くは供養者名などに基いて制作年代をも推知し得た。しかもこれらの壁画のうち二例については、画面中に書きこまれた題記の文字がペリオの敦煌調査手記（未刊）のなかに採録されていたので、これを胡適氏旧蔵本の「降魔変文」と対校し得たことは幸いであった。なぜならそれらの題記のうち長文のものは「降魔変文」として伝わる右のテキストの一節にぴったり符号したからである。それまで敦煌壁画と変文との結びつきは、内容の類似や画面の構成などから推定されるにとどまっていたが、ここにその明確な証拠が認められたわけである。⁽²⁾

その後一九五三年から五四年にかけて再びパリを訪れた機会に、国立図書館で降魔変画巻の再調査や写真撮影を行い、また同館のペリオ敦煌文書中に含まれる関係資料をも調査した。ロンドンでは同じくスタイン敦煌本中の関係資料を直接検討すると同時に、やはりスタイン収集中にふくまれる絹絵（幀画）の断片に見出される同一主題のものを調査し、未刊の画面をカラーフィルムなどで撮影することができた（巻頭図版I）。この幀画はスタインの図録にはついに複製されず、わずかに日本にある模写が松本栄一博士によって紹介

されたにとどまっている。⁽³⁾

一方、この問題に関するその後の新資料は中国側からもいろいろと提示された。ことにこれまでペリオの写真によって部分的にしか知ることのできなかつた敦煌壁画にあらわれた牢度叉闍聖の図様を、その代表的な一例について詳細に検討する機会を与えられたことはまことに嬉しかった。すなわち後述のように晩唐の景福元年（八九二）の制作と知られる第一九六窟（D196窟）の大壁画の原寸大の模写が一九五八年春に東京で行われた敦煌文物研究所の模写展に出品され細部の図様をよく理解することができたし、また常書鴻研究所長の御好意でその写真撮影をも許されたのである。

さらに中国側においてもこの同じ主題について北京、中央美術学院の金維諾教授が、雑誌「文物参考資料」の一九五四年第一〇期に「敦煌壁画祇園記図考」、第一期に「祇園記図与変文」と題する一連の論文を発表された。後に詳しく述べるように、同教授もやはり敦煌壁画にのこる牢度叉変の図様の発展と色紙形題銘の問題に注意され、さらにこの種の図をむしろ「祇園記図」と呼ぶべしとの注目すべき提言をされている（追記参照）。たまたま本年六月、中国訪問に際し、私は北京の美術研究所員鄧健吾氏を通じて同教授と論文の交換を行うことが出来た。

かように、牢度叉変の主題をめぐっては、前稿発表後に種々な資料を加えることが出来たので、これらを紹介しながら、もう一度こ

の説話のテキストとその絵画化の問題を検討してみたい。けれど、唐代における変と変文の問題を具体的に考えてゆくには、最もよい手がかりの一つと思われるからである。

二 所謂「牢度叉闍聖変」のテキスト

祇園精舎建立に先立つ、外道の首領ラウドラークシャと仏弟子シヤリプトラとの法術くらべの物語は、仏典中ではまず「根本説一切有部毘奈耶破僧事 卷八」に、ついで「仏説衆許摩訶帝経 卷十二」にあらわれる。やがて、中国僧曇等がコータン地方の仏教説話を筆録し、元嘉二二年(四四五)に高昌で編纂した「賢愚経」(卷二〇、第四一須達起精舎品)において、説話的に一層の発展をとげる。この過程は早く松本博士が整理されたところで、前稿中にも表に示したが、前二者の経典では四種だった試合が、賢愚経になると六種⁽⁴⁾となり、幻術の内容もさらに詳しく、生き生きと描写されている。敦煌に遺った此の主題の変文(「降魔変文」と題される)が、恐らくこの賢愚経から派生したらしいことは、試合の内容からも察せられる⁽⁵⁾。

A、降魔変文

労度叉闍聖を扱った変文として敦煌文書に見出されるものは、後述の画卷本を別にすれば次の五本四種となる。すなわち完本一種、零本二種、抜粋本一種であるが、始めの三種については前稿で

も解説したので、なるべく重複を避けながら諸本の内容や年代について列記していきたい。

(1) ロンドン本 S5111 及び胡適氏旧蔵本

この種の変文の完本として重要なのは「降魔変文一卷」と題される胡適氏旧蔵本⁽⁶⁾である。ただし巻頭部十行程は残欠として、スタン蒐集中に入り、S5111としてブリテイッシュ・ミュージアムに所蔵されている(前稿挿図1)。前稿では東洋文庫に送られたマイクロフィルムによってこれを紹介したが、ロンドンで原本を調査した結果からみると写本の年代は一〇世紀に属し、巻首(見返し)に人物の白描画のある別紙を貼りつけてある⁽⁷⁾。これに続く胡適本の本文は周紹良氏編の「敦煌変文彙録」(一九五四)、同増訂本(一九五五)、王重民氏等編の「敦煌変文集」と校刊を重ねて、正確さを増した。変文中でも内容表現がすぐれ、傑作の一つとされる。金剛般若波羅密経を講説するに際し、それがはじめて説かれた祇樹給孤獨園の由来を語ろうという序詞があり、物語に入る。一節ごとにまず散文で筋を語り、同じ内容を更に潤色しながら韻文で繰返す。演出にあたっては、ここに節をつけて唱われた訳である。韻文の入るところを一段落とみて、①……②の番号をつけ各段落の内容を略記してゆく(他の諸本や絵画と筋を比較するにもこの番号を利用する)。

序

① 舍衛城の宰相須達が仏法に帰依する。

- ② 須達が仏陀にまみえる。
- ③ 須達が舍利弗と共に舍衛城に帰り、伽藍を建立するため良地を城の四方に求め、遂に城南に祇陀太子所有の美しい園を見出す。
- ④ 太子からこの園地を購うため須達はまず詭言を用いる。太子がこれを怒ると首陀天王が老人となって馬前にあらわれ太子を諫める。
- ⑤ 須達、園地に黄金を布いて、その価をもって購う。
- ⑥ 太子須達に園地の使途を問ひ、須達仏陀のため伽藍建立のことを説明する。
- ⑦ 太子、帰途外道六師に逢ひ、詰問される。
- ⑧ 六師大いに怒る。
- ⑨ 六師、王に訴え邪教の寺を建てさせることは国を誤るものと説く。
- ⑩ 王、須達と祇陀太子を捕え、事の由を訊ねる。
- ⑪ 須達、仏陀とその弟子舍利弗について説明。王は舍利弗が来月八日城南で外道六師と試合することを命ずる。須達は帰宅し、困惑してこれを舍利弗に伝える。
- ⑫ 舍利弗は笑ってこれを受け、明日にも直ちに試合することを申入れる。須達が王前から戻って舍利弗を探すが見えず、牛飼の子に訊ねて樹下に三昧に入った舍利弗を見出す。
- ⑬ 舍利弗、神通力を以て靈鷲山の仏前に至り加護を乞う。
- ⑭ 天部神將達が舍利弗を護持して降る。
- ⑮ 波斯匿王が試合の準備を命ずる。外道が勝てば金鼓を、仏家が勝てば金鐘を打つことと定める。
- ⑯ 第一試合——六師が宝山を化出すると、舍利弗は金剛力士を化出してこれを粉碎する。
- ⑰ 第二試合——勞度叉（牢度叉）が水牛を出すと、舍利弗の出した獅子が

これを嚙み殺す。

- ⑰ 第三試合——六師が美しい池をあらわすと、舍利弗は六牙の白象を出しその水を吸い尽す。

- ⑱ 第四試合——六師が毒龍を出すと、舍利弗は金翅鳥をあらわしてこれを倒す。

- ⑲ 第五試合——六師が醜惡な二鬼を出すと、舍利弗は毘沙門天を現出し、これを圧伏する。

- ⑳ 第六試合——六師が最後に大きな樹木を出すと、舍利弗は風神を出し、大風でこの樹を吹き砕く。

- ㉑ 王は六師の敗北を認め、六師もこれに従う。舍利弗はこれも如来の加護の結果であると、歡喜して種々の神変を現す。

以上が各段節に分けた荒筋であるが、先行する賢愚經に比べるとエピソードはずっと複雑になっている。また同じ筋の反覆とはいっても韻文による「唱い」の部分は、散文による「語り」の部分に比べて、イメージが一層豊富奔放となり、会話も生き生きしていることは、後述する絵画との関係において、注意してよいと思われる。

現在知られる降魔変文のテキストとしては、右の完本のほか次のような残欠数種がある。

- (2) ロンドン本 S3498 (前稿挿図 2~3)

前稿註13に説明したように、これは天福十四年(九九九)の曹元忠文書裏に書かれたもので、「降魔変一巻」と題されたあと巻頭部四一行のみを存する。内題と本文九行目までが一筆、以下別筆となつ

ているが、その本文はS.521及び胡適本と等しく、玄宗の尊称である「大唐漢聖主開元天寶聖文武應道皇帝陛下」の名もそのままにとられている。

(3) 羅振玉旧蔵本

はやく「敦煌零拾」に「仏曲三種」としておさめられたもので、降魔変文の途中、前記の段落でいえば⑫から⑮の途中までを含む残欠である。写真が発表されていないので筆写年代の推定は困難である。胡適本に比べると文字遣いに差があり欠字も少くないが、本文系統は同一である。

(4) パリ本 P.4615 (挿図1~3)

一九五八年夏に、私がパリ国立図書館で調査した際には、六個の断片が無秩序に貼合されていたが、内容から順序を推定しておいたところ、その後復原して貼り直され、挿図のような写真を送附された。「敦煌変文集」の校訂には用いられているがこれまで内容についての紹介は行われたことがない。復原後の写真とともにやや詳しく記述して置こう。寸法は復原後で長さ一三六・四 cm、幅は三〇・七から三一・五 cm。文書としては断簡であるが、降魔変文に関するかぎり前後に余白があつてこれだけで独立していたものと思われる。その記述方法は、前記(1)(2)の残欠が完本の一部分だけ残ったものであるのに対して、全く別種の抜粋本である。四つの部分にわ

かれ、最初にはまず本文より一段と大きな字で「龍翹對」と小見出しを付けたあとで、段落⑮の竜と金翹鳥との闘いを散文、韻文を通して記し、次の試合(段落⑯)の冒頭、二五字まで続けて筆を止めている。次の一段はやはり行頭にまず「水中舍利弗」と見出しの文字があり、次いで降魔変文の最終段⑳、外道の屈伏したのを見て舍利弗が勇躍し十八の神変(勇在虚空……頭上出火、足下出水……)を現す次第を韻文の最後まで収めている。この後行間を大きくあけて書き始める第三段は、上部に大きな欠落があるので確めにくいが見出しの文字はないらしく、第一行の頭から本文が始まる。しかも内容の順序からいうと前二段よりずっと遡って、段落④の散文部分の末尾、祇陀太子が須達を責めたのに対し首陀天王が老人の姿を借りてこれを諷めるところから、長い韻文を通し、須達が布金買地を太子に提案する段⑤の全文を収める。そして最後はやはり次の段⑥の冒頭二句だけを残していることが注意される。最後の一段はこの少し後、外道六師が祇園に仏寺を建てさせることを大いに怒り王に訴える次第(⑧⑨)の全文にあたり、最初の二行分の行頭を通して「王前黄諫」という見出しが大きく書かれている。この後、やや余白を置いて「李端公墓誌」と題記した墓誌銘が書写されている。これは文頭十五行程で切れているが、李端公とは、かの張議潮の女婿李明振であることが本文から知られ、しかもその歿年が竜紀二年(八九〇)であることも記されている。彼の妻は景福年間(八九二―八九四)張氏から帰義軍節度使の位を篡奪した索勳を乾寧元年(八九四)に誅し

たことで名高い。この文書はその性質上曹氏帰義軍時代（九二〇年以降）になってわざわざ写されるものではないから、八九〇年か

ら九〇〇年の間の筆写と考えられ、その前に書かれた変文も同じ頃のものであることに間違いない。⁽⁸⁾

これらの四種のテキストを通観してみると、多少の異字を除けば本文上の相違は認められず、同系統の本に属している。すなわち目連変文などが数種の異なるテキストを持つのに比べ、変文自体としては内容上の発展はみられない。表題も二種類に「降魔変（文）」とあるので、これが通行の呼び名であったと思われる。現存諸本の筆写年代は九世紀末から一〇世紀半ばにわたるが、序の部分に天宝七年（七四八）五月から翌年六月まで玄宗に奉られていた前述の尊称がもちいられていることから、鄭振鐸氏、那波利貞博士などは本文の成立時期をここに置こうとする。この点は変文そのものの生成過程がもう少し明確にされるまで断定は許されないが、もし胡適本のような本文が八世紀半ばにでき上っていたとすれば、右の玄宗の尊称をも含めて同じ形が一〇世紀半ばまで繰返えされていたことになる。

次に注目すべきは残欠(4) *Fragment* の存在である。これは零本(残欠)ではなく全文中から四段だけを書抜いたもので、その配列も物語の順序とは前後逆になっている。各段は散文と韻文とが組合された一段落(すなわち一場面)に相当しており、しかも内容を摘要した小見出しを付けられている。これは明らかに変文の演出に当る者の手控と思われ、次の段の冒頭だけを写し添えておくのも演出に際して各段

挿図1 敦煌文書 P 4615 降魔変文抜粋本(1)

パリ 国立図書館蔵

の順序を間違えぬための注意と考えられる。すなわち変文の内容、その演出法などが固定し、筋そのものは既に聴衆にも知られるようになること、むしろ一段一段が「さわり」のように独立して観賞されることになったのではあるまいか。しかも後述のようにその演出には一場ごとに絵を示したとすれば、これらの書抜に対応して各段ごとの「めぐり」形式の画幅が存在したことも考えられる。

B、祇園図記（祇園因由記）

敦煌文書中、牢度叉闍聖の物語を扱ったもので、いまだ変文の形をとらないものがパリ本の中に二種類ある。P2343裏及びP3784がそれで、前者が完本、後者は写本としての欠落はないが内容からはその後半のみに該当する。各々の文書を紹介しながら、その特殊な性格を考えよう。

(1) P2344（挿図4）

この文書は種々の経典に関する覚書を表裏にわたり雑多に書込んだかなり長い一巻（縦三〇cm）である。裏面の最初の部分に、充分余白をあけて書き始められているのがこの説話で、書写の体裁からいってもこれで完結しているものと考えられる。その全文は「祇園因由記」（この題名については次に述べる）として敦煌変文集の上巻末に収録されているが、これが本来の意味で変文の範囲に入るかどうかは甚だ疑問である。内容はやはり須達が仏に帰依する次第から始

挿図3 敦煌文書 P4615 降魔変文抜粋本(3)及び李明振墓誌

パリ 国立図書館蔵

まり、舍利弗と共に舍衛城に行き祇陀太子の園を金を地に敷いて購求すること、外道六師がこれを怒り、王前で舍利弗と法術をくらべること、外道が大敗して仏弟子となることなどを述べる。すなわち降魔変文と同趣向の説話であるが、記述法は極めて簡単で、散文と韻文を交錯させる形式もとられない。これを先行の經典類に比較してみた場合、まず注意をひくのは牢度叉と舍利弗との試合の数である。賢愚経、降魔変文においては六種類になっていたが、ここではむしろ賢愚経以前の二経典（毘奈耶破僧事、摩訶帝経）と同じく、(1) 一樹—大悪風、(2) 宝地—象、(3) 竜—鳥金翅、(4) 起屍—舍利弗之力（以上原文のまま）という四つの組合せにすぎない。これを前稿八ページの表と比較すれば、次のことが明らかである。まず賢愚経に既に現われる一山—金剛力士、一牛—師子王の二つの試合がないことや起屍(鬼)を調伏するものが毘沙門の形をとらずただ舍利弗の法力とされていることは、この「因由記」の本文が賢愚経を経由せずに行き上ったことを思わせる。しかし一方次の二点も見逃せない。すなわちさきの二経では「赤眼」と訳されているラウドラクシャの名が、賢愚経と同じ表記法で「劣度差」と書かれ、しかも「此云赤眼」と重ねられている。また竜の出現に「或云七頭、或云十」と註されているが、さきの二経ではいずれも七頭の竜とされ、賢愚経に至って初めて「一龍身有十頭」となる。つまり初期の単純な説話の形に賢愚経、或いはこれと同系統の説話の表現が部分的につけ加えられたものと推定されるのである。

挿図4 敦煌文書 P2344 祇園図記（祇園因由記）巻頭部 パリ 国立図書館蔵

更にまた、「変文以前」ともいうべきこの特殊なテクストに一層われわれの注意をひきつけるのは、別の一本に見出されるその表題である。

じている。すなわち P2344 の文章ひいては全九〇行中四〇行目にあたる、須達が祇園太子に会って買園のことを交渉する箇所から文章が始まっている訳である。最後は一見すると紙が途中で切れているようであるが、文章は完全に終っており、紙幅からいっても欠落はない。その文は多少の異字や書き直しを除く P2344 と同一であるが、文頭と文末に題名と思われるものが朱書されていることが注意をひく。

この表題について「敦煌変文集」にこの文を校録した王慶菽氏は、これを「祇園因由記」と題し、篇末「校記」に「本巻有兩本、今以編号伯二三四一巻為原卷、校以伯三七八四卷（今稱為甲卷）。標題原卷欠、抛甲卷尾題補」と記している。すなわちこの P2344 の文末に「祇園因由記」の題があるとの解説である。しかし私が原本を調査した際のノートによると、これとはやや異った結果を示す。朱書の文字はマイクロ写真には極く淡くしか写っていないが（挿図7）、それによっても次のように判読されるのである。

已上祇園圖記

これは、最終行「速疾如此」と本文が終わった下に、一段と大きな文字で朱書されており、紙がここで丁度切れてはいるが、幸いに欠割は少ない。

さらに注意すべきは、この本には尾題のほか巻のはじめにも朱書の題記を有することである。しかしこの方は一層薄れていて判読しにくい（挿図5では P2344 の数字と文頭の間）（挿図5では P2344 の数字と文頭の間）。ことに下半部が明瞭でない

(2) パリ本 P3784（挿図5～7）

これは三紙つき長さ二二・二cm（縦二七・五cm）で、裏には「老子中経」と題した道教経典が記されている。巻首は欠落なく、二三cmほど大きく余白をあけた後「須達独自入城……」と記しは

ので、パリに改めて照会した結果、

祇園因由記題^上黄昏内

とあることを確認した。⁽⁹⁾

敦煌変文集の校録者

が、この一文に「祇園因由記」と題したのは、文末の題名を誤読したというよりは、おそらくこの首題を尾題ととり違えたものと思われる。首題でありながら「已上黄昏内」とある意味は解しにくい。が、この本の文章が完本の後半のみであることを思い合せると、「已上」

すなわち前半部は黄紙に書いた別巻にあるとの意かとも考えられる。しかし私達にとって興味のあるのはむしろ尾題の方で

挿図5 敦煌文書 P3784 祇園因記(祇園因由記)(1) パリ 国立図書館蔵

ある。すなわちここには明らかに「已上祇園因記」とあって、この一文がかく呼ばれていたことを示す。しかも「祇園因」に関する記述ないしは説明と解せられ、形式上変文よりは極めて簡単なこの種の文章が、やはり「絵解き」のテキストであったことを思わせる。⁽¹⁰⁾そこで改めて完本たる P2314 によって文の冒頭をみると

又到祇樹處、是僧園也、説經處、此以上合不殊。稻疏言、祇者、祇陀也。：

という言葉で始っている。これはやはり祇園の有様を目に見えるものとして、その前に至ってその由来を説明する形をとったものと解せられる。おそらく仏伝あるいは仏蹟に関する図を次々と指し示していく間で、祇園精舎建立にからむこの説話が語られたのであろう。

変文のように形式が整う以前の文章で牢度又闍聖の物語を絵解きしたものが、しかもそれがかなり遅くまで筆写されていたこと(P2314 及び P3784 は、いづれも書体からみて九世紀後半から一〇世紀初にかけてのものとして判断される)は、この説話の絵画化を考察していく場合に重要である。⁽¹¹⁾

三 画卷本と掛幅本

牢度又闍聖を扱った絵画遺品は幸いに敦煌画の中に数多く見出され、しかも画卷、掛幅、壁画、と全ての画面形式に互っている。それらの中で変文と最も直接的な結び付きを示すものはパリ国立図書館に所蔵される画卷(P4524)である。これに関しては前稿に詳しい紹介を行い通巻の写真をも掲げたので、ここでは再調査の結果を

挿図6 敦煌文書 P3784 祇園図記(祇園因由記)(2) パリ 国立図書館蔵

加えながら、要点だけを記すに止める。

この画卷は現在巻頭と巻尾を欠き縦二七cm強、全長五七一・三cm(上端にて)、牢度又と舍利弗の第一試合の中ほどから始めて第六試合の初頭で切れている。⁽¹²⁾ 変文の記述に従って次々と試合を繰り拡げてゆくが、各場面の構図すなわち舞台設定は、人物の細部などを別にすればほとんど同様な繰り返しである。むしろ舞台を一定の形に据え置

くことによって、変化の妙をつくす技術くらべの印象を一層強めようとするかのようなのである。これを描き出す筆線は無造作に速く引かれているようであるが、それだけにいかにも描きなれた自由さを持っている。この画卷が作られるまでに既に幾たびも制作が繰り返され、粉本ができていたに違いない。色彩はかような線描の上にあらく塗られ、彩色の上からの描起しは行われていない。すなわち最初の墨がきそのまま最終的な描線となる画法である。色彩の中で、緑は岩絵具の緑青であるがあまり上質でなく、所々に粒子の塊が残っている。これに対し青の部分には粒子は見えず、色はすべて褪せて、黄褐色に変じた所が多い。赤は朱というより弁柄に近く、また黄は鮮やかで雌黄を思わせる。手法が荒々しいだけに表現は力強く、それがこの動きに富んだ試合とよく合致して、敦煌画のうちでも最も特色ある作品の一つとなっている。

この画卷の紙背、各々の試合場合の最後に当るところに、これを説明する「降魔変文」の韻文部分のみが抜書きされていることは前稿に述べた。対校した本文をそこに示したように、胡適本とは字句

挿図7 同右巻末 尾題「祇園図記」朱書

に多少の相違があり、詩句もふえているが、しかしこれと同系統の本文に属することは明らかである。この詞書が絵の裏面に書かれていることは最も注意すべき点で、聴衆に絵を示しながらこの物語を説き聴かせる場合、特に正確な記憶を要する韻文の個所だけを背面

に記しておいて唱いの助けにしたことは極めて自然である。しかしまた画卷を繰り広げながら解説者が聴衆と同じ方向からこれを見ていく場合、その記入の位置からいって、詞書が各画面の終り、つまり試合の有様を中心に開いた場合ちょうど左手の位置にあたる辺りに、順次現われてくる事実も、これもまた重要と思われる（この状況を示す写真を、パリ国立図書館の好意ある許可を得て撮影し得たので巻頭図版Ⅱに掲げる）。この種の詞書を各段の最後に書込むことは同じ敦煌本の十王経画卷などにも見られるところであるが、これをかように紙背にまわすことによって、画面の連続性を分断することなく同様な機能を發揮させていることはまことに興味深い。

この画卷本と多くの点で対照的なのはブリテイッシュ・ミュージアムにある牢度叉闍聖の絹絵（幀画）残欠である。これは縦五八・四cm、横四一・九cmの画幅を額装に仕立てたもので、ウェーラー氏「スタイン卿将来敦煌画目録」では六二号に著録されているが、図録類には載せられたことがなかった。本号には私の撮影してきた写真によって部分の原色版と全図とを掲げる（巻頭図版Ⅰ・Ⅱ）。現在残っている図様は上半に蓮の花の美しく咲いた池があり、六牙の白象がそこに踏み入って長い鼻で蓮花を摘みとっている有様を示す。その下方には鋭い水際の線をへだてて牢度叉と思われ半裸の外道が仰けに倒れ落ちようとしている。またその右側にも同様な外道が右手を胸の辺りに当て驚き叫んでいる。これらの状況には傍に墨線

で小さな色紙形を区切り説明の文字を入れる。それらは下塗りの顔料⁽¹⁾は赤地、⁽²⁾は白地、⁽³⁾は緑地。こと剥げ落ちて不明になった箇所が多いが、残った部分から次のように判読できる。すなわち左上から(1)「……水池中生千華……」(2)「……出仰倒時」(3)「……見佛象入池、……火足持智大喚時」とあってそれぞれの画面に対応することは明らかである。その字句は直接変文の一部を抜粋したのではなく、後述する壁画内の色紙形題銘と同様な要約した表現である。この図の描法は画卷本とは非常に異なり、穂の長い切れ込みの鋭い筆で確実に描いてゆく。彩色法も極めて入念で、ことに蓮花の描写には朱のほかに鮮やかな紫色を花心部に用いて独特な色彩効果を挙げている。こうしたこまやかな描写法は敦煌画の絹絵の中ではむしろ早い時期のものに属し、この絵など八世紀にまで遡らせても不自然ではない。特に外道の面貌にまだ強い朱の暈取りが用いられていないことは、それが吐蕃占領期（七八一—八四八）から多く現われるものであるだけに一層この推定を強める。画面全体の構図は明らかでないが、この他にもなお幾つかの試合状況が描き込まれていたであろう。現存の最下端に小さく山を描き水辺に遊ぶ鹿など配しているのは、牢度叉が大山を現出した場面が続くことを示すと思われる。しかし、物語全体を叙述するためには幾枚も連続して一組をなしていたに違いない。この図は大画面であることから、壁画に近い性格を示す。それが様式的に画卷本より遡ることは変文との関係において極めて重要である。

次に最も作例の多い壁画について年代順に構図の発展をたどりながら変文との関係を考え、上記の二作例をも含めてその系列を考えよう。

四 敦煌壁画における牢度又闘聖変

前文に記したように牢度又闘聖変の物語が説話として一応完成したのは元嘉二二年(四四五)に高昌で成立した「賢愚経」卷二〇、第四一「須達起精舍品」においてである。一方この説話を発展させて語り物の形式とした「降魔変文」は、その最初の部分に「開元天宝聖文神武應道皇帝」という、天宝七年五月から天宝八年閏六月まで(七四八―七四九)玄宗に奉られていた称号を含んでいることから、盛唐期、玄宗時代の成立と考えられている。この五世紀半ばと八世紀半ばとを説話の発展における二つの支点として、同じ物語の絵画に表現された遺例を年代的に整理すると、表1のようになる。私の前稿においては十五例を挙げたが、その後金維諾氏の発表により四例(莫高窟三四二、五三、六、四四窟)を追加することが出来たのは幸いであった。これら十九例のうち敦煌西千仏洞の壁画(六世紀中葉)と莫高窟第三三五窟の奥壁龕内に描かれたもの(初唐、垂拱二年、六八五頃)とが変文成立以前、その他の数多い壁画はいずれも九世紀後半以降に属する。またP.4524の画巻は様式上九世紀中頃、ロンドン本の幀画は八世紀後半にまでさかのぼるかと思われる。つまりこの主題に関して現存する遺品の大部分が変文成立以後、これとの密接

な関連をもって描かれたものということができる。この結果は我々に注目すべき二つの問題を提示する。第一は変文の成立にあたってすでに行われていた同じ物語の絵画化がどのような役割を果たしたかという点、第二は変文成立以後できあがった画面はすべて変文の絵画化という形で説明しうるかどうかという点である。

第一の問題にとって重要な、最古の作例である西千仏洞の壁画の(14)詳細が、金維諾氏によって紹介されたことはまことに意義深い。同氏の記述によると第十窟(張大千氏編号第九窟)の東壁(すなわち前壁)、(15)入口の北側に描かれたこの壁画は、ひとつの画面のなかに上下二段十一の画面を連続的に配置し、場面と場面の間に題銘を書いた色紙形をおいている(挿図8)。色紙形の文字および描かれた内容によって判断すると、これらはすべて賢愚経の起精舍品をもとにしており、特に⑩の題銘は経の本文そのままを用いる、その情景の配列と題銘の文字を金氏の記述から整理してみると表2のようになる。

ここで重要なことは十一の画面が単に舍利弗と牢度又の試合場面ばかりでなくこれに先立つ須達と舍利弗の舍衛国への出発や祇陀太子の園を入手する布金買地の段を含んでいることである。また六つの試合場面は並列的に描かれており、ことに風で大樹を倒す一段も他の試合場面とあまり変化のない一情景としてあらわされているにすぎない。この壁画は金維諾氏の発表された図版(挿図8)によって(16)ほぼ六世紀中頃と推定されるが、その構図法は、同じ頃の莫高窟における仏教的説話画のそれと同様に、独立したいくつもの小画面

〔表1〕 敦煌壁画に現れた牢度又闍聖変（年代順）

窟番号	窟番号		年代	壁画位置	図版	色紙形題銘
	敦煌研	Pelliot				
1	西千仏洞9 (張大千10)		6世紀中頃 (金氏ハ北朝末期)	前壁右側	「文物」 1958. 10	金氏論文
2	335	149	垂拱2年以前 (→ 685)	仏龕奥壁	P 325 「文物」 1958.10	
3	9	167	大順年間(890~1) (金氏ハ大順1年)	左壁	P 338 「敦煌壁画」 177	金氏論文
4	196	63	景福1年(892)	奥壁	P 110* 敦煌研模写 「人民中国」 1956.8 Gray: 58- 61A	文字ハ全ク 磨蝕(金)
5	146	8	晩唐(9世紀末) (金氏ハ五代、天福 5年以後トス)	奥壁	P 26, 27 Serindia: Fig. 233, 234, 236.	Pelliot ノート (美研 187)
6	85	92	晩唐	奥壁		
7	72	106	晩唐	前壁左右		
8	万仏峽 19 (張大千 10)		同光2年~天福5年 (924~940) (金氏ハ同光4トス)	奥壁		
9	98	74	940年頃(金氏ハ天 福5年以後トス)	奥壁	P 143	金氏論文
10	108	52	天福5~7(940~42) (金氏ハ天福5年以 後トス)	奥壁	P 86 *	
11	万仏峽 16 (張大千 12)		開運3年~開宝8年 (946~975) (金氏ハ天福5年以 後トス)	奥壁		
12	55	118F	建隆3年(962)		P 239 * Serindia Fig 213	Pelliot ノート (美研 187)
13	342	157A	開宝8年以後 (975 →)	左壁		
14	454		太平興国5(980)頃 (金氏ハ開宝8以後 トス)	奥壁		
15	53		開宝8年以後	左壁		
16	25	138	五代 (金氏ハ開宝8年以 後トス)	左壁	P 297	
17	万仏峽32窟 (張大千 22)		太平興国5~咸平4 (980~1001)	左壁	Serindia 245 「文物」 1958. 10	
18	6	168	太平興国5年以後 (980 →)	前室		
19	44	122	太平興国5年以後 (980 →)	前室		

P ハ Pelliot “Les Grottes de Touen-Houang” ノ図版番号

* ハ壁画ノ図様ヲ僅カシカ示サスモノ

を、ちょうど絵巻を上下に重ねて展開するように、壁上に配置して
いる。この種の構図法は六世紀から七世紀の初め、北魏末から隋代
まで盛んに行われたが、唐代に入ると次第に壁面全体をひとつの大
構図としてまとめ、各個の情景もその要素として全体の図様に組み
こまれるようになってくる。これは敦煌壁画における説話画の構図
的発展として見逃しえない点であると思われる。この傾向は牢度又
闍聖変の場合にもまた例外ではない。

初唐、垂拱二年(六八五)頃の造窟たる莫高窟第三三五窟(即ち
前稿挿図9)においては仏龕の奥から左右の壁にかけてこの説話を
配置する。その際、向って左には外道の幄舎(挿図10)を、向って右
側には舍利弗の高座(挿図9)を、それぞれ向いあうように高く大き
く描きだして構図の基本とし、その傍に試合場面をはめこんでゆく。
すなわち左側には金翅鳥と竜、獅子と牛、大樹と風神を、右の壁に
は金剛力士と宝山、白象と宝池とを描くが、これらも切れぎれの場

〔表2〕 西千仏洞第一窟前壁、画面配置と題銘

10	1		2	3	4
「夜叉恐怖、即欲退走、四面火起、無有去処、唯舍利弗辺、涼冷無火、即時屈伏、五体投地、求哀脱命」 (第六試合 夜叉と毘沙門)	「須達長者辞仏」 ^(将) 向舍衛国「精舍、仏」 ^(造) 舍利弗共「建造精舍、辞仏之時」 (須達と舍利弗に別れをつける)		「須達長者共舍利弗向舍衛国、為仏造立精舍、□□行……………」 (須達と舍利弗、舍衛国にむかう)	「不明」 (布金買園の状か——図柄不明)	「須達長者□□□太子□園、仏□□□舍利弗□□時」 (須達、舍利弗に外道から闘衛の要求あることを語る)
11	7	5	8	6	9
「不明」 (牢度叉舍利弗を礼拝す)	「劳度差化作山、舍利弗□□□□□」 (第三試合 山と金剛力士)	「劳度差化作大樹、舍利弗化作□風吹時」 (第一試合 大樹と風)	「劳度差化作竜、舍利弗化作金翅鳥」 (第四試合 竜と金翅鳥)	(第二試合 池と白象か——図柄不明)	「劳度差化作牛、舍利弗化作□□」 (第五試合 牛と獅子)

面を並べるのではなく、すべてが全体の構図中の要素としてまとめられている。特に注意をひくのは風神と大樹の配置である。すなわ

敦煌における変文と絵画

ち下方から大きな風袋をかかえた風神が吹きあげる嵐に、牢度叉の幄舎の前に立つ大樹が風に吹きたわむありさまを示すが、この風は同時に外道の陣そのものを吹きまくって、中にいるバラモン達は衣

挿図8 敦煌西千仏洞第10窟前壁 牢度叉闘聖変(降魔変)部分—文物参考資料 1958・10 より—
(図中に記入した数字は表2の場面番号に対応)

挿図9 莫高窟第335窟仏龕後壁牢度叉闍聖変
(向右上 舍利弗の高座) —文物参考資料1958・10—

降魔変文にも) 何の記述もないにかかわらず、大風のなかの外道女性は以後の牢度叉変相に欠くことのできない要素となっているからである。

これ以後、牢度叉変の壁画は暫らく欠け、九世紀末まで遺例をみない。それが非常に発達した大構図をもって再出現するのは晩唐の大順年間(八九〇—八九二)と推定される莫高窟第九窟(P. 167)からである。この壁画はペリオの写真にその中央部が示されるのみで全体の図様が不明であるが、金維諾氏によれば最も精緻な一鋪で彩色も筆法も調子が高く、わずかに下方に磨損があるといわれる。この種の画面は、しかし幸いに次の景福元年(八九二)に造られた第一九六窟(P. 63)の壁画によって細部まで明らかにすることができる。ペリオの写真では左右端が仏壇の蔭からわずかに見えているだけであったが、敦煌文物研究所で作られた大型の模写が、他の品々と一緒に一九五八年二月の東京における模写展に陳列された。その際に撮影し得た写真をここに掲げる。この模写が原画の状態をかなり忠実に伝えていることは、Basil Gray “Buddhist Cave Paintings at Tun-Huang”にかかげられた Vincent 女史撮影の写真(Pl. 58-61A)との比較によって確認できる。残念なことにこの画面の色紙形に書きこまれた文字は、金氏の記述によると既に全く磨蝕している由で、模写には一字も写されて居らず、原画の写真にも現れていない。

を乱し髪をおさえている。ことに今度金氏の論文図版に示された細部写真(挿図10)が二人の外道の女性の風に乱されるさまを明らかにしたことは興味深い。なぜならばテキストには(賢愚経はもちろん

挿図10 莫高窟第335窟仏龕後壁牢度叉闍聖変
(向左上 牢度叉の輶舎) —同右—

この模写によって、九世紀末から十世紀にかけて敦煌で数多く描かれた牢度叉変相の大壁画の、詳細な図様を知り得るようになった

ことは、極めて重要である。

前稿において色紙形文字を紹介した第一四六窟(P. 8)奥壁壁画の場合には、仏壇よって隠された中央部を除いて、左右両端の部分はペリオ写真にかなり詳しく写されていて、題名と図様との関係を跡づけ得る。このほか第一表に記したように、写真によって部分あるいは全体について画面の配置を窺い知り得る壁画が五個存する。これらを前記第一九六窟の模写と比較すると、全体を通して一つの定型が成立していたことが認められる。従って写真によっては不明瞭な壁画についても模写からその細部を類推することが出来、逆に他の窟の色紙形文字をこの画面に結びつけることも可能となる。

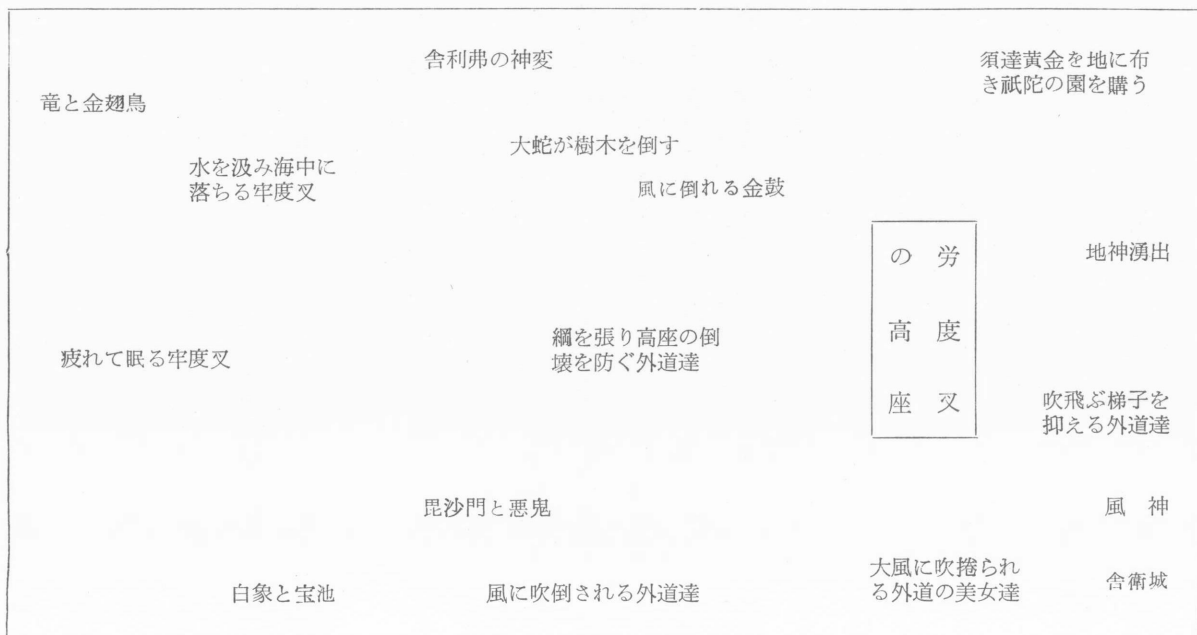
第一九六窟(P. 9)は、洞口にその像の描かれた供養者張索勳が帰義軍節度使であった年代から、晩唐、景福元年(八九二)の造立と知られる。その奥壁は謝稚柳氏「敦煌芸術叢録」によると高一丈二尺三寸、広二丈九尺八寸の画面で、ここに一ぱいに牢度叉変相が描かれている訳である。その構図法は、第三三五窟ですでに用いられていた左右対立の構成を、但しそれとは反対の位置で描く。即ち向って左に舍利弗の高座、向って右に牢度叉の幄舎を大きくかまへ、この間に種々の試合場面を、そして周辺部にはこの試合の前後にかかわる物語を描きこんでいる。模写の全図にそえて、大略の配置を図示すると挿図11、12のようになる。この配置は基本的には、前稿にのせた第一四六窟(P. 8)の場合と同じであるが、各細部、こと

に中央部のそれはここではじめて明らかになった。その結果特に注意をひくのは、画面の内容、殊に試合場面が変文よりも一層複雑化していることである。即ち、変文に物語られた六つの試合のうち、(1)宝山と金剛力士、(2)水牛と獅子、(3)宝池と白象、(4)竜と金翅鳥、(5)悪鬼と毘沙門、の五つはそのままに図の中央部に描きこまれていくが、最後の大樹と風の場面は、変文の叙述にくらべて大きな変化をみせるに至った。

第三三五窟の仏壇後壁において、風神が風袋を開いて吹きわたるのに対して、經典通り大樹が枝を乱しているほかすでに牢度叉の幄舎も風にふきまкруられ、静かな舍利弗の陣に対して対照の妙を示していることは前に述べた。ところが第一九六窟の場合になると、風は専ら牢度叉の幄舎に向けられ、テント全体がまさに吹き飛ばされようとしている。中に坐った牢度叉が狼狽しているばかりでなく、外道の手下達が幄舎の飛去るのを防ぎ止めようと、柱をおさえ繩をひいて杭に打ちつけ、梯子にすがるなど懸命の有様である。さらに傍らには風のため顛倒した外道達や、長い袖を吹きまкруられる外道美女達を配するなど、動きに満ちた劇的な構図を展開する。また外道側の勝利を告げるべき金鼓までが、大風のなかで危うく倒れかけている。

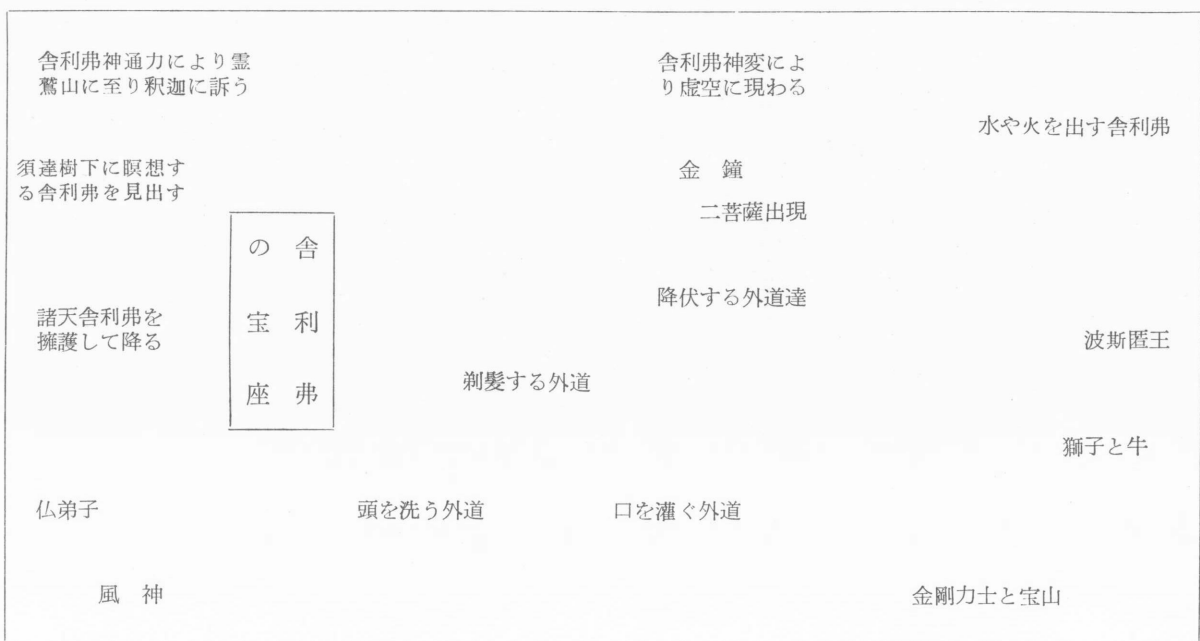
これらの情景に対応すべき叙述は、經典はもとより変文にもあらわれない。しかし、ペリオおよび金維諾氏の採録した色紙形題銘中には、こうした図様にかかわるものが数多く見出せる。窟によって

挿図11 莫高窟第196窟奥壁 牢度叉闍聖変（降魔変）—右半部 敦煌文物研究所模写（下は図様の配置を示す）





挿図12 莫高窟第196窟奥壁 牢度叉闍聖変(降魔変) 一左半部 敦煌文物研究所模写(下は図様の配置を示す)



語句は多少異っているが、内容の同じものを纏めて例示しよう。

- (a) 外道帷帳被風吹倒拽索打栓時(一四六窟・中央10)
被風吹外道帳幕偏側慌忙急挽索打栓時(九八窟)
外道帷帳被風吹得急曳索時(五五窟・右側6)
- (b) 几勞度又帳欲倒直挽繩木僕愁沙死時(一四六窟・右側16)
風吹勞度又帳外道急^(用)繩^(挽)時(九八窟)
風吹帷帳繩斷外道^(急)時(九八窟)
外道風吹恐被繩斷……………(五五窟・右側2)
- (c) 時外道被風^(急)急奄頭藏^(急)時(一四六窟・中央9)
外道被風擊奄頭藏隱時(五五窟・右側1)
外道被風吹急用帷^(奄)時(九八窟)
外道被風吹急遮面時(九八窟)
外道被^(急)自^(急)遮^(急)廻^(急)時(一四六窟・右側15)
- (d) 外道忙怕竭力扶梯相^(マ)西^(マ)時(一四六窟・右側8)
外道忙怕竭力扶梯相^(マ)西^(マ)時(九八窟)
- (e) 外道美女數十人……………(一四六窟・右側6)
美女被風吹悉者……………廻時(一四六窟・右側7)
外道天女風吹得……………(五五窟・右側4)
妖女被風吹^(急)廻^(急)時(九八窟)

- (g) 外道……………鼓皮被風吹倒時(一四六窟・右側19)
外道擊金鼓風吹皮破開時(九八窟)

かように、壁画においては、大風によって外道の一党が吹きまくられる一段が他の試合場面とは異った大きな比重をしめてくる。すると、経典類から降魔変文に至るまで、大風の対象となっていた牢度又の大樹はどうなったのであろうか。ここに興味あるのは、第一九六窟の模写中に前記の金鼓と並んで、繁った枝を吹きたわめられまさに根こそぎ倒れようとする一樹が見出せることである。しかもその幹には口をあいた大きな蛇が巻きついている。さらにその積りで注意すると、この蛇の巻きついた大樹は、ペリオ写真が全図を示している第二五窟(P.138)にも見出される。

かような大樹と蛇の組合せについては、採録された色紙形の題銘中に、次のようなびったりした記述がある。

- 外道勞度又變作大樹問舍利弗其葉數其根深淺時(九八窟)
- 舍利弗答葉數訖、化作大蛇拔樹時(九八窟)
- 外道樹……………被蛇拔倒時(五五窟・右側8)

「降魔変文」では、その散文部分では、第六試合として大樹を大風が倒したことを言うだけにすぎない。しかし韻文の部分になるとすでにその内容を拡張させていることが分る。

- 六師類^(急)輸五度 更向王前化出樹 高下可有數由旬 枝條蔚蔚而滋茂
- 舍利弗道力不思議 神通變現甚希奇 辭佛故來降外道 次第總遣大風吹
- 神王叫聲如電吼 長蛇擡樹不殘枝 瞬息中間消散盡 外道飄飄無所依

六師被吹脚距地 香爐寶子逐風飛 寶座(傳)頽危而欲倒 外道怕急總扶之

兩兩平章六師弱 芥子(傳)可得類須彌

すなわち、牢度叉の現した大樹を消し去るのに、すでに蛇もあらわれているし、また大風で牢度叉の宝座が倒れようとするともうたわれる。壁画においては、変文でほんの暗示的に扱われたこれらの要素を大きくとり上げて、一層複雑な図様をつくり出してゆくことになるのである。

つぎに第一九六窟の奥壁壁画において注意をひいたのは、中央上部に描かれた大きな池(あるいは海)をめぐる一情景であった。池といえは先ず連想されるのは舍利弗の現出する白象である。しかしこの方は既に図の下方に描かれているから上方の池は別の意味を持つに違いない。この大きな水面には、中央に竜と金翅鳥の闘いが描かれる。さらに向って右の水際に、牢度叉と思われる外道が、手に杓子のようなものを持って水を酌まうとし、次第に進んで水中に落ちる有様が、進行的に描かれている。そして池の真中で溺れる外道を救おうとするかのように、左方から舍利弗と思われる僧形が進みである。ところが経典にも変文にも記述されないこの一連の情景に対応するものとして、第一四六窟の色紙形題銘には次の一句が見出されるのである。

外道救失□落海時(一四六窟29)

しかもペリオの覚書によるとこの色紙形の位置は壁面中央上部にあり、第一四六窟の場合も第一九六窟とほぼ同様な構図が予想され

る。してみると、九世紀末以後の大構図では、変文にもない試合場面が更に一つつけ加ったことが明らかになる。即ち牢度叉の出した宝池を舍利弗の白象が呑み尽したとは反対に、今度は舍利弗が大海を現出し、これを自ら汲み尽そうとした牢度叉がかえって海中に落ち、またしても惨めな敗けとなる物語と解せられる。

さらに横写を見ると、この海の場面の下方に外道が疲れはてた様に眠る姿が認められる。しかもその前には海水を汲むのに用いた杓子が置いてあるところを見ると、これは上記の場面の続きと解せられる。第九八窟色紙形題銘の中に

外道力盡且睡眠時

とあるのは、すなわちこれに対応するものであろう。ところでこの第一九六窟に先立って大順元年(八七〇)に造られた第九窟(P. 167)左壁の牢度叉闘聖変壁画は、中央下半部のみがペリオ図録 P. L. C CCXXXVIII に示されているが、その写真右上の色紙形には

→ 之困□ 睡眠時
外道救大力盡□

の文字が認められる。しかもその上方写真の切れ目にあたって例の杓子形が見えるから、これに続く壁面上部にはやはり第一九六窟と同じような構図があったものと推察される(追記二参照)。

このように九世紀末から遺存する大構図においては、試合場面の最後に至って降魔変文の記述を更にはみだした種々の挿話が付け加わってることが認められた。この傾向は同じく図の左半部でも舎

利弗の高座を中心として、牢度又降伏の諸情景を詳しく描き出してゆくこととなる。降魔変文の末尾は、六つの試合に大敗し「和尚力盡勢窮、事事皆弱、總須低心屈節、摧伏歸他。」と波斯匿王に宣せられた外道が「六師聞語、唯諾依從。面帶羞慚、容身無地。」とのみ記され、あとは勝利を喜ぶ舍利弗の神変を叙するに過ぎない。ところが壁画では、敗けた外道達が舍利弗の前に憐みを乞い、仏弟子から剃髪を受け、水で頭を洗い口を漱ぐなどの有様を次々と描き出す。しかもその動作や表情には思い切った諧謔味がこめられ、画面を一層活気づけている。

ペリオの記録した第一四六(P. 8)、第五五(P118F)両窟の色紙形題銘を見ると

外道勞度又剃髮已洗頭之時(一四六窟・左側13)

外道得家剃髮竜丹已剃髮時(同窟・右側14)

外道歸降洗髮出家時(五五窟・左側2)

外道得出家已香水灑(漱)口時(同 5)

外道初投出家舍利弗剃髮時(同 8)

などの説明が、まさにこれらの図像に対応している。

このような図の基本的構成は、写真によって全図の窺える第二五窟(P138)や安西万仏峡第三二窟の牢度又闍聖変壁画においても同様である。すなわち少くとも九世紀末以後一一世紀初に至るまで、この変相の構図法には基本的な変化はなかったと考えられるのである。

五 む す び

以上文献と作品とが比較的纏って残った降魔変(牢度又闍聖変)の主題を取上げて、新しい資料を紹介しながら物語とその絵画化の実例を示すことを試みた。最後にこれら相互の関係を見直すことによって、絵画が変文の形成にどのように参加し、またでき上った変文が敦煌絵画の諸形態とどの様に結びあっていたかを考えよう。

(一) まず変文の形成時期が問題になる。敦煌文書の中に残った変文のテキストは、筆写年代からいえばいずれも九世紀後半、帰義軍時代以降に属する。ただ内容上、降魔変文の序の部分に前述した玄宗の尊称が含まれることから、天宝頃の成立と認められるにすぎない。この他には白楽天の逸話(本事詩、嘲戲七)に目連変の名が見えることも、俗講僧文淑あるいは文淑のことも総て九世紀に入っている事蹟となる。一方、降魔変文とその絵画化を敦煌の遺例についてみると、八世紀乃至九世紀前半に遡るものとしては、幟画と画卷のみで、壁画に盛んに扱われるのは九世紀末からである。吐蕃の敦煌占領(七八一、八四八)という特殊事情を考慮すると、此の地での変文流行はむしろ張議潮による回復以後にあったかと考えられる。

牢度又闍聖の画題に関する限り、前述のように六世紀半ばに描かれた西千仏洞第十窟の例では明らかに賢愚経に依拠しており、武周垂拱二年(六八五)ころの造立になる莫高窟第三三五窟の場合でも変文成立以前の図像と認められる。この場合に、舍利弗と牢度又

の陣營を左右に対立的に描いたのは、初唐における大構図形成への敦煌壁画全般の動きに伴う、造型的な新しい処理法だったと考えられる。形式上変文以前の語り物と思われる「祇園図記（祇園因由記）」は賢愚経より更に試合の数も少なく、この壁画とは結びつかない。もしもこの壁画の図様が同時期における中央の絵画を反映しているとすれば、こうした新しい構図そのものが、絵解きとしての降魔変文の成立自体に影響を与えたと考えることが可能である。

この点で思い比べられるのは維摩変相の場合である。文殊と維摩を画面の左右に相對させ、数々の神変を周圍に描き込んだこの変相は、構図の上からも牢度又闔聖変と多くの共通点を持ち、その作例は敦煌壁画中に四十例近くも見出される。この場合、隋代の造窟である第二〇三窟（P. 67）と第四一〇窟（P. 136e）においては文殊、維摩をめぐって菩薩や仏弟子達が附加されるにすぎない⁽¹⁷⁾。これに対して唐代の数多い作例では、文殊と維摩それぞれの下方に王者とこれに従う侍臣達の行列が描き込まれており、しかも文殊の側には中国風の王者、維摩側には外蕃の王者と形が定まってくる。藤枝晃氏の研究によると、このような王者や侍臣達の来会は「維摩経」そのものからは説明することはできず、「維摩変文」（ロンドン本S3872）の中に初めてこれに該当する記述が見出される。すなわち壁画（変相）と変文との結びつきを示す一つの例とされるのである⁽¹⁸⁾。ところがここで問題となるのは初唐貞観十六年（六四二）の造像記を有する第二二〇窟の前壁に、既にこうした二組の王者の群を伴う見事な維摩

変が描かれていることである。これは時期的にいえばむしろ維摩変文の成立に先だつ造窟である。この場合にも絵画における造型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ものと考えることが出来る。

降魔変文の今日伝わるような形態が八世紀に成立し、敦煌諸寺院における俗講に際し、絵を示しながら演出されていたとすれば、それはまず携帯にも便利な画卷や掛幅に表わされていたに違いない。パリ本の画卷は、裏面に変文のテキストを伴うというためばかりでなく、各試合の描写そのものが変文に最も忠実に即している。ロンドン本の絹絵はその大きさからいって物語全体を一幅に描き込んだものではなく、何幅かを一組として次々とめぐりながら物語ったものであろう。ただ現存の断片に見える顛倒する外道が、最後の大風の場合に伴うものとすれば、変文の内容よりは一步進んで、壁画の表現に近づいているといえよう。そしてこれら二例の作期が、ちょうど壁画遺例の上で大きな空白、断絶を示している八—九世紀に置かれることは、単なる偶然とは思われない。

(二) 九世紀以後の壁画の作例すべてに共通した構図上の特色については、先に記した通りである。これを変文との関係において要約すると次のようになる。

(a) これらの壁画が降魔変文から出て、これと密接な関係を持っていることは、その構図、例へば金鼓と金鐘との取扱いを見ても明らかである。また第一四六窟（P. 8）題銘中にひかれた変文の存在もこれを直接に証明する。

(b) しかし変文の前段にあたる須達の布金買地から試合開始に至るまでの諸場面(段落①―⑭)はむしろ従属的に構図の周辺に描き込まれ、人物の姿も極めて小さい。また試合そのものにしても、金剛力士が山を破碎する第一試合から毘沙門が悪鬼を調伏する第五試合まで⑮―⑲は、画面の中央部、観戦する波斯匿王をめぐって、やや機械的に配置されるにすぎない。そして変文の筋でいえば最終の二節⑳―㉑にあたる部分が、新しい多くの挿話に分裂し拡大して、左右に相対して二人の主人公をめぐり、構図上の中心部分を占めている。

(c) これら諸場面につけられた色紙形題銘をみると、第一四六窟の場合、変文のテキストがそのまま引かれているのは、ペリオの判読できた部分では①④⑫⑭⑮⑲の段落にあたり、それ以外の場面では「……時」という省略した形をとる。⑳の場合、図の左下に描かれた風袋を持った風神の傍に、大樹を大風で倒す変文のテキストが長く記されておりながら、実際の画面は上述のように大いに変化し、箇々の情景に即した題銘が別々に書きこまれている。

(三) かような壁画における物語の展開に即応して、変文のテキストの方にも、末尾の部分が拡大された新しい形態が生まれていたか否か。少なくとも現存の諸本は、書写年代が九世紀末、十世紀に降るにも拘らず、その様な傾向を示していない。前記の第一四六窟の例など、むしろ固定したままのテキストと、発展した形の画面との共存を示している。

(四) ここで、このような石窟壁画を用いて実際に変文の演出、つまり俗講が行われたかどうかの問題となる。敦煌の諸大寺で、春秋を主として俗講の座が設けられ、信仰団体(社邑、義邑)の人々が集まって聴聞したことは、那波博士の考証⁽¹⁹⁾によって明らかな如くであ

る。しかし、これは敦煌十七寺と数えられた諸寺院においてであって、「三所禅窟」という呼び方で常に区別されている莫高窟等の石窟の場合はいささか事情が異なる。それらは、藤枝氏の研究⁽²⁰⁾によれば、常住所属の僧尼を持たぬ、禅定窟あるいは礼拝所としての性格がよい。しかもこれらの石窟の周壁は、特に七世紀以後、大規模な諸種の変相で飾られている。それらの変相中には主題が伝存の変文と重なるものが少なくなく、また一定方向に場面を重ねてゆく構図法もこれを説明する物語を予想させる。しかし、これだけでは両者の直接関係を証明することにはならない。

私はやはり、俗講の際の「絵とき」は画卷本や掛幅本を用いるのを主とし、たまたまその寺院の壁画の前で演ずることがあった(「太手広記」⁽²¹⁾卷三 所引の景公寺の壁画地獄変に関する呉道玄と楊庭光の逸話)にせよ、寺院の壁画がその寺で行われる俗講の主題と常に一致したかどうかは疑問であると思う。ことに石窟の場合、洞内を埋めつくした華麗な壁画の目的が、やはり何より荘嚴にあったことは、敦煌文書中に数多く遺存する石窟供養記の文章からも察せられる⁽²¹⁾。その場合、特に帰義軍時代に入ると、主題、図様の固定化が著しいが、そのプロトタイプの形成には現在失われているにせよ敦煌諸大寺の堂内荘嚴が大きな役割を演じていた筈である。壁画の図様成立に変文が関与するとすれば、それはまずかかる寺院壁画について行われ、それが石窟壁画に導入されていったと考える方が自然ではあるまいか(その場合、敦煌地域だけを独立させて考える必要はない)。

現存の敦煌壁画と変文との関係は、このような各種の条件を考慮に入れた上で、かなりの柔軟性をもって考えてゆくべきであろう。

本稿に用いた敦煌文書その他の調査、撮影、資料の入手などについては左記の方々の御厚意による所多かった。即ちブリティッシュ・ミュージアムでは東洋部長の Basil Gray 氏、副部長 Soame Jenyns 氏、同部員 William Watson 氏、写本部司書の K. B. Gardner 氏など。パリ国立図書館では写本部東洋課長 Guignard 夫人、フランス国立科学研究所の Bernard Frank 氏など。また文書の解釈については京都大学人文科学研究所の藤枝晃氏に負う所が多かった。記して深甚の謝意を表す。

註

1、変文研究の文献については前稿（美術研究一八七号）註5を参照。その後変文のテキストとしては王重民氏ほか五氏の共編による「敦煌变文集」上・下二卷（一九五七年）が刊行された。周紹良氏編の「敦煌变文彙録」に比べ、収録編数は倍加し（七八種）、また諸本の対校も行われている。更に変文中の難解な語義を解説した蔣礼鴻氏の「敦煌变文字義通釈」（一九五九年）も出版された。一方かねて民間文学としての変文に深い興味を寄せておられた Arthur Waley 氏の英訳敦煌变文集も今秋には上梓される由である。

2、この変文本文と壁画との結びつけに関しては、美術史の領域でよりも、むしろ文学史家の間に多くの関心が示された。例えば笹淵友一博士は「宇津保物語新論」（一九五八）所収の論文「宇津保物語の『絵詞』」で、同物語語に関して常に問題となる「絵詞」の解釈のための手懸りとして壁画中の題銘と変文との関係を大きく取上げられた。

またコレージュ・ド・フランスで唐代俗文学を講ずる Paul Demieville 教授が *Revue Bibliographique de Sinologie*, 2, 1956 (Paris-La Haye, 1959) の書評で拙稿に好意的な支持を与えられたことも、望外の喜びであった。

3、前稿中にも述べた様に、敦煌画におけるこの特異な図相を郭若虚の「図画見聞誌」に見える「牢度叉闍聖変相」に結びつけ、経典からその内容を解釈されたのは、

敦煌における変文と絵画

わが松本栄一博士である。即ち「敦煌地方に流行せし牢度叉闍聖変相」（仏教美術一九号、一九三三）で試みられた精密な考証は、やがて大著「敦煌画の研究、図像篇」（一九三七）第一章第十節に収められた。その後「牢度叉闍聖変の一断片」（建築史二ノ五、一九四〇）でこのロンドン本の幀画断片を紹介された。いまだ変文についての知識も材料も充分でなかった当時、壁画の図相から、その典拠が「賢愚経」所説のものより更に詳細な内容をもった別種の経典だったのではないかと予想されたのはまことに卓見であった。

4、さきの二経典では、ラウドラクシャとシャーリプトラの試合は、(1)大樹—大風 (2)蓮池—白象、(3)竜王—金翅鳥、(4)羅刹—神呪の四つであったものが、さらに(2)(3)のあとにそれぞれ山—金剛力士、牛—獅子王の二試合が加わる。

5、賢愚経は、河西の沙門曇学等が于闐国で聴いた説経を、高昌に帰って一書となした（出三蔵記集）というその成立からみても、中国の西辺に縁の深いことが知られる。ペリオの敦煌文書目録をみると、P. 2105には賢愚経第十三卷の大部分が、P. 2316には同第十一巻が、P. 3312には同第一巻の奥書（燉煌大守鄧李彦夫人の書写）が含まれている（ジャイルズの目録によるとスタイン本には賢愚経は見出されないようである）。

6、鄭振鐸氏「中国俗文学史」（一九三八、五三年重印）によるとこの一巻は曾て北平の書肆にあらわれ、劉半農氏の目にとまったが、やがて胡適氏の所有となって国外流出を免れたという。「彙録」初版本解題には「原蔵江都方地山処、後帰欽果胡氏」とのみあり、同増訂本ではこれが「續溪胡氏」となっている。さらに「変文集」ではただ「第二段在国内、驗其筆跡及殘欠処、適与第一段相符合」と解説され、所蔵者の名は記されていない。胡適批判の影響でその名を記さないのかも知れないが、原書は国内に残されているものと思われる。ここでは便宜上巻頭部をSS511で補った完本全体を指して「胡適本」の名を用いることにする。

7、前稿では写真から計測して縦約二六cmと寸法を掲げておいたが、ロンドンでの実測値は全紙幅で縦二六・四cm、界線の縦二二・九cm、行幅一・六cm、本文は残欠最大部で横一八・四cmである。この前の見返し部分（これは本紙と同質の紙）にやや粗い目の別紙（縦二二・六cm、横九・九cm）をはりつけ、これに人物の白描画が描かれている。本文の筆写年代についてはジャイルズが目録にいうよう

に一〇世紀に降ると考えられる。ただし鋭い墨線でかかれた見返しの画風は、敦煌文書中の白描画のなかでもしつかりしたもので、本文の筆写年代とは切離して八、九世紀まで遡らせることも可能である。なお敦煌文書の筆蹟上からする年代判定については京大人文科学研究所の藤枝晃氏の御教示による所多かつた(同氏著「敦煌写経」書品六八、一九六〇年参照)。

8、この文書の背面は、大字で整然と書かれた供養記の一部で、まず歴代の祖先の事蹟を略記しているが、その諱は哲—格—芸—雅の順になる。藤枝氏の御示教によるとやはり李氏らしいが李明振の家系とは別とのことである。なおこの筆蹟と句読点は、S6161—S6973—P2762と切れ切れに残存する「張淮深造寺功德記」と同筆の由である。

9、この敦煌文書の再調査については在パリの畏友 Bernard Frank 氏を煩わした。同氏は国立図書館写本部東洋課長の Guignard 夫人や同館でペリオ本目録作成を援けている中国の呉其昱氏と一緒に、紫外線を照射してこの朱書部分を検討し、このような結果を確認された。

10、「祇園図」の名によって思い浮べられるのは、唐僧の道宣(五九六—六六七)が乾封二年(六六七)に撰じたという「中天竺(舍衛国祇洹寺)図経」(大正大藏經(No. 1899)である。これは「祇園図経」の別名をも有し、祇園精舎の規模や諸堂塔について詳細に記述している。道宣が自ら感得した図様に基いて記したものというが、多分に理想化が窺える。その最初に造立の由緒が簡単に記されているが、布金買地のことも、舍利弗と外道の試合のことも現れない。

従って敦煌伝存の「祇園図記」を、智証大師がわが国に将来したこの「祇園図経」と関係させることは困難である。道宣感得のものとは別種の祇園精舎の図に造立にまつわる物語を描き加えたものが存在しており、その絵解きとして、このような祇園図記が作られたものと推定される。

11、この所謂祇園因由記に関して、本題からは離れるが特にわれわれの興味をひく一点を附記しよう。それは二種の写本がいずれも須達(鋪)と正字を入れているの補金の文字を使っており、変文集の編者はその箇所に補(鋪)と正字を入れていることである。ここでただちに思い浮べられるのはわが薬師寺東塔標銘の中で問題になる「鋪金未遂」の文字である。この鋪金の二字は田中重久氏、会津八一博士や福山

敏男博士によって祇園精舎に関する布金買地の故事をふまえて「寺地を占する」の意味に解せられ、薬師寺創立年代の解釈に重要な役割を演じている。しかし一方で、近刊の町田甲一氏「薬師寺の歴史と彫刻」のように、鋪金の字を布金と同意語に用いた実例が中国やわが国の文献に今まで見出されないことから、この解釈に疑問を提する説もないではない。たまたま中国唐代の仏教文芸のテクストに同様な用例をみることが、それが経典から多少崩れた形であるだけに、わが国の標銘を解釈する一つの手がかりになり得ると思う。

12、前稿では全巻写真に各紙の紙継ぎ位置を示したが、ここに改めて各紙の寸法を記しておく(巻の上端について)。

縦	27.1~2	横	48.6
第1紙	48.6	2	48.6
2	48.4	3	48.4
3	48.4	4	48.4
4	48.8	5	48.8
5	48.7	6	48.7
6	48.5	7	48.5
7	47.9	8	47.9
8	48.0	9	48.0
9	47.0	10	47.0
10	40.0	11	40.0
11		12	
12			
計	571.3		

13、この色紙形文字について Arthur Waley: Catalogue of Paintings recovered from Tun-Huang by Sir Aurel Stein (1931) および松本栄一博士「牟婁又闕聖相の一断片」(建築史、二ノ五、一九四〇)は、それぞれ次のように判読しておられる。

- (ウケレー氏)
- (1)……水池中生千葉花
- (2)……出仰倒時
- (3)……足揺背大笑時
- ……見佛家象入池
- (松本博士)
- 水池中生千葉……
- ……出仰倒時
- ……又足持背大喚時
- ……見佛家象入池

本稿にのせた釈文は、ロンドンで画幅を調査した結果を、両先輩の説に引き合せながら、カラー写真によって検証した。これには研究所の伊東卓治氏にも御教示を仰いだ。

14、「文物参考資料」一九五三年五・六期、「西千仏洞の初步調査」(敦煌文物研究所)によると、西千仏洞は敦煌の西約三五km、北流する党河が東に流れを変えようとする彎曲点の北岸にあり、張大千氏によって十九窟まで番号された。但し、この報告に掲げられた調査表では洞窟の番号は暫定的に張大千番号によって十五窟までを

数え、問題の壁画のある窟はその第九窟となっている。今回金氏の論文でこれが第十窟とされている所をみると、その後敦煌文物研究所による新しい編号が施されたものと思われる。

15、前記「初歩調査」および謝稚柳氏「敦煌芸術叢録」によれば、この窟は河の北岸にあつて南面するから、前壁は南壁、牢度又変は入口東壁とされているが、金氏は窟を東面とみて東壁入口北側の壁画と記述する。

16、金氏はこの壁画を表の中では北朝末期とするが、本文中ではむしろ隋、開皇四年（五八四）の造窟である第三〇二窟（P. 294）の窟頂に描かれた本生譚に類似するといふ次のように画風をのべる。

「此の時代はただ平淡に物語を配列してゆく過程であり、物語そのものの特色もはっきり表現されていない。色彩もまた単調である。主に人物の大きな動きによって事態を表明してゆく。」

金氏図版の写真は細部があまり明瞭でないが、これを近刊の図録「敦煌壁画」（一九六〇）所載の写真に比較してみても、北魏末—西魏（五三五—五五六）と思われる第二九六窟あたりとも共通するものが見出され、右を最下限とし、六世紀前半に遡りうる可能性が多い。

17、前者は Pelliot 図録 PL. CXVII. 後者は Basil Gray: Buddhist Cave Paintings at Tun-Huang. Pl. 31 A. B. を参照。

18、藤枝晃氏「維摩変の一場面—変相と変文の関係—」（仏教芸術三四号、一九五八）

19、那波利貞博士「唐代の社邑に就きて」（史林二三卷、二・三・四号、一九三八）、「仏教信仰に基きて組織せられたる中晚唐五代時代の社邑に就きて」（史林第二四卷、三・四号、一九三八）、「俗講と変文」（仏教史学二・三・四号、一九五〇）、「中晚唐五代の仏教寺院の俗講の座に於ける変文の演出方法に就きて」（甲南大学文学会論集、2、一九五五）

20、藤枝晃氏「敦煌の僧尼籍」（東方学報、京都第二九号、一九五九）

21、かような石窟供養文としては那波博士の前掲論文や同「敦煌千仏洞の壁画摹本を通覧して」（古代学、七卷一号、一九五八）「千仏窟莫高窟と敦煌文書」（西域文化研究（二）所収、一九五九）に紹介されたパリ本 P. 2614 裏、P. 2991、P. 3302、P. 3564、P. 2971 表裏のほか、ロンドン本では S1523 など、その例は多い。

〔追記一〕

金維諾氏は前記の論文で、この種の画題の名称について注目すべき提言を行われた。すなわち単に舍利弗と牢度又の試合場面ばかりでなく、これに先立つ須達布金買地の物語をも含む画面は、「図画見聞誌」にいう「牢度又闘聖変」よりは、むしろ「祇園記図」と呼ばれるべきものとする。その理由としては敦煌莫高窟第九窟（P. 100）の左壁壁画の向つて右上の色紙形題銘に「祇園記一百卷図経云 南方天王第三子張拱撰第一如真諦記末翻経云 過去第四拘留秦仏時、人壽四万歳、有長者名曰毗沙。……」とあること、及び前記のペリオ本に「祇園因由記」と朱書されていることに依る。また「図画見聞誌」の記述については相国寺東門の北側に牢度又闘聖が描かれていたのに対し、反対の南側には「給孤独長者買祇園太子園因縁」があったことを重視し、両者が一組となつて祇園精舎建立の次第、すなわち祇園記図をなしていたとする。

これは確かに一理あり、物語の全体を並列的に描いた西千仏洞の場合などは、よく祇園記図というに相応しい。しかし前記したように、九世紀末以後の壁画では画面中央の大部分に舍利弗と牢度又の試合を描き、これに先立つ諸場面は周囲に小さく配されるにすぎない。この場合はやはり祇園精舎建立次第というより、試合とその結果たる外道の降伏についての関心が大きい。またこの種の物語を詳しく扱った変文は明らかに「降魔変文」と呼ばれた。むしろ注意すべきはこの物語と仏伝との関係である。祇園精舎建立のことは本来仏伝の一部であり、これにまつわる一挿話がかように特殊な発展を遂げたにすぎないと考えられる。謝稚柳氏の「敦煌芸術叢録」をペリオ写真と照合してみると、景福元年（八九二）の第一九六窟奥壁（表1の3）をはじめとし、以後奥壁にこの種の図相が表される場合には、ほとんど常にその下の腰壁の部分は縦に十乃至十六に区切られて、仏伝が描かれていることに気づかれる。すなわち複雑な仏伝画中の一部分が特に抜け出して上部の大きな壁面

を埋めたとも考えられる。釈迦自身の修業中の降魔と紛れやすい「降魔変文」の名が、この説話につけられているのも、仏伝との関係を抜いては考えられない。日本の常楽寺所蔵掛幅本の仏伝画や、恐らくは浄瑠璃寺三重塔扉絵の仏伝中に、牢度又変の試合が描かれていること（前稿追記参照）も、かく考えれば単なる偶然とはいえない。また一方金氏所引の「祇園記一百巻図経……」の題銘を持つ第九窟左壁の場合のみ、下部に仏伝図を伴っていないこともここで考え合す必要がある。この様にみてくるとこの種の画面の全般に祇園図という名を当嵌めることにはいまだ躊躇され、本稿では牢度又闘聖変あるいは降魔変の名を留めておいた。

〔追記二〕

第一九六窟の牢度又闘聖変大壁画の画面解釈に関し、本稿校正中に得た一つの考えを附記する。

中央上部に描かれた大海から、牢度又が杓子で水を汲み尽そうとし、遂に海中に落ちる図様は、現存の変文にはない情景として注意した。（二二頁）。ところでこれは、丁度海辺の牢度又の眼前、壇上に燃えさかっている火と関係するのではないであろうか。杓子を手にし、正面をむいた牢度又の表情からみても、舍利弗が神変によって現した猛火を消すために、牢度又は夢中で海水を汲み、やがて力つきて水中に陥ったと解する方が自然のように思われる。これを裏づけるものはペリオ写真にみえる第九窟の色紙形文字で、さきには「外道救・大力盡……」と読んで引いておいたが、研究所の焼付写真でよくみると、むしろ「外道救・火」と認められる。するとペリオのノートによる第一四六窟の題銘のうち「外道救・失□落海時」とあるもの（前引）も、ペリオの写し違いで、やはり救・火と読むべきであろう。

この壇上の猛火は、第一九六窟ばかりでなく、写真全体の図様の分る安西万仏峽第三二窟の左壁などにも、同様な位置にはっきり描かれており、九世紀末以後の、固定化した構図の一要素をなしていたと考えられる。

降魔変文によると、外道を降伏させた舍利弗が、勇躍して十八神変を現ずる際、頭上出火、足下出水とあって火と水の奇蹟が語られる。壁画においては、これが敷衍され、壇上の猛火や大海となり、牢度又を更に追いつめ、遂に力つきて眠らせてしまうという物語の展開が認められる。

かように解釈すると、壁画の図様のうち降魔変文の本文に対応しない壇上の火、上部の大海、疲れて眠る牢度又などが、一連のつながりを持ち、この壮大な闘法の最後を飾るにふさわしいものとなってくる。