

敦煌本降魔變（牢度叉闍聖變）畫卷について

秋 山 光 和

一、序

一九〇〇年道士王圓籙によつて偶然敦煌莫高窟中の秘庫（ペリオ編號一六三窟脇洞）から發見され、^{註1}一九〇八年ポール・ペリオによつてフランスにもたらされた多數の文書及び繪畫類は、現在國立圖書館及び國立ギメー東洋美術館に收藏されて世界の東洋學者に豊富な研究資料を提供している。それらのうち美術關係ことに繪畫資料に關しては、早くわが松本榮一博士の詳細な調査と研究があり、その成果の一部は博士の勞作「燉煌畫の研究 圖像篇」に發表せられてゐる。しかし何分數多いペリオ將來品の中には、當時なお未整理のためもあつてか、戦後になつて紹介されたものが幾つかある。ここに紹介しようとするP. 4524（降魔變畫卷）もその一つであり、しかもその内容、繪畫としての性格などは、歴史的に特に重要な意義を持ち、また我が國の繪畫史を考える上にも示唆するところが少くない。

敦煌本降魔變畫卷について

この畫卷は今次大戰後、ギメー美術館（フランス國立美術館東亞部）が整備再開された記念に、一九四七年六月から十月迄開かれた特別記念展覽會「ペリオ調査團將來敦煌文書及び繪畫」 Manuscripts et peintures de Touen-Houang (Mission Pelliot 1906-1909) の第五ヶースに陳列された。（その目録には次のように記載されている。）

40. Combat magique entre Śāriputra, un des principaux disciples de Śākyamuni et les six maîtres hérétiques. Rouleaux de peintures. Au dos, de courts textes bouddhiques en vers, commentent les scènes. Rouleau. (Pelliot chinois 4524)

私は一九五一年國立圖書館寫本部 Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale において、中國寫本課長ギニャール女史 Madame M.-R. Guignard の好意によつて同館所藏の敦煌繪畫資料を閲覧させていただき、特にこの畫卷に興味を惹かれた。それは、この畫卷が繪畫的に興味ある様式を示すのみならず、その畫卷としての構成、特に詞書の配置に極めて特色を有するからである。そこで

當時ただちに寫眞の交付を依頼したのであつたが、既に同館において原寸大の複製を作成しており、ヴァンディエ女史に依頼中の解説が出来次第出版の筈であるから、それまで暫く待つようにとのことであつた。歸朝後この出版を鶴首していたが、漸く一九五四年末に左記の題名で印行され、昨年その送附をうけた。^{註3}

Sariputra et les six maîtres d'ereur, fac-similé du manuscrit chinois 4524 de la Bibliothèque Nationale, présenté par Nicole Vandier-Nicolas avec traduction et commentaire du texte, (Mission Pelliot en Asie Centrale, série in-quarto V), Paris, 1954

よつてここに、國立圖書館當局の了解を得てこの畫卷の内容を紹介すると共に、關係資料を整理し、そこに含まれた繪畫史的な問題の若干にふれたいと思う。^{註4}

註

- 1、敦煌文書發見の時期やその状況については、Sir Aurel Stein: *Serindia*, vol. 2, chap. XXII を参照。Paul Pelliot: *Une bibliothèque médiévale retrouvée au Kan-sou*, Bulletin de l'Ecole Française de l'Extrême-Orient, VIII, 1908 であつて、一九〇〇年、堂守の王道士がペリオ編號一六三窟(敦煌文物研究所編號一六窟、以下それぞれ P163, A16 と略稱)の土砂を清掃させていたとき、洞口側壁の割れ目に気づき、壁を破つて遂にこの秘庫を發見したことが伝えられている。しかしこの畫卷複製にそえられたヴァンディエ女史の解説の如きはこの發見を一九九九年のこととしており、明瞭をかいだ。最近入手した中國側の資料によると、一九〇〇年であることは間違いないが、細かい日附や發見の經過はやはり色々に伝えられている。即ち (一)「文物參攷資料」第二卷第四期(敦煌文物展覽會特刊)(一九五一年四月)所載の傅振倫「敦煌千佛洞文物發見的經過」には、まず敦煌藝術研究所が入手した王道士懺悔草丹の記載によるとして、光緒二十六年

(1900)五月二十六日のこととし、(二)同誌第二卷第五期の王重民「敦煌文物被盜記」も同じ日附とする。(三)ところが近刊の謝稚柳「敦煌藝術叙錄」(一九五五年十一月)の概論中にはこれを同年四月二十七日として、(一)とは全く異つた發見のエピソードをのせている。

2、ペリオの中央アジア調査旅行および敦煌文書入手の事情については拙稿「ペリオ調査團の中央アジア旅程とその考古學的成果」(佛教藝術一九・二〇號、一九五三年十月・十二月)を参照されたい。

3、この複製本は、フランス國立印刷局 Imprimerie Nationale の發行で、題名は「舍利弗と外道六師、國立圖書館シナ語文書第四五二四號複製」の意である。畫卷の複製は原寸原色で、原本の卷子形式を折本(二十八折)仕立てに直し、紙背に記された詞書も、それぞれの原位置に刷りこんでいる。原色刷は、コロタイプの上に pochoir(型紙による手彩色法)で色を加えたもの。この方法は現在フランスで最も高級な繪畫複製に用いられており、この場合もかなり忠實に原本の彩色を再生している。ただし原本の綠青や朱など岩繪具の鮮かさが失われているのはやむを止ない。添布されたヴァンディエ女史の解説は四折判三二頁で、まず舍利弗と牢度叉との試合に關する説話の展開をのべた後、畫卷紙背の詞を佛譯註解し、畫面各段の説明と、繪畫としての牢度叉圖變の概觀を行つている。勞作であるが、女史は胡適本「降魔變文」の全文を参照しておられぬらしい。また「變文」についても、佛教説話の演劇化としてこれをみようとして、繪畫との直接の結びつきを輕視された傾きがある。

4、この畫卷とそれをめぐる諸問題については、昨一九五五年六月二十九日東京國立文化財研究所の研究會において「變文と繪卷」と題して發表し、つづいて八月十一日の文化史懇談會例會の席上でも武者小路實氏の變文に關する報告とともに畫卷の紹介を行つた(後者の發表要旨は「文化史懇談會パンフレット」一九五五年十二月號に掲載された)。本稿も當時起稿していたものであるが、これと前後して、かねて變文の繪畫史的意義についてひそかに考察をすすめておられた梅津次郎氏は「變と變文」と題する力篇を國華七六一號(一九五五年八月)に發表され、このペリオ本畫卷についても複製本によつてその輪廓を示された。梅津氏にはこの畫卷の存在を最初にお話した關係もあり、畫卷そのものについての紹介は私から行うようにと

の憑憑をうけたので、變文と繪畫の關係などについて梅津氏の御發表と重複する所はなるべく避けながら、稿を纏めることとした。

なお、この複製本及び解説書は東京大學東洋文化研究所にいち早く送附されてきたものを、米澤嘉圃教授の御厚意によりまず拜見することができた。ここに記して謝意を表する。

二、本畫卷の意義

この畫卷は現在天地二七cm、全長五七四cmで、裏面に文字があるため格別の裝潢は施されず、ただ極く薄い紙で裏打しただけで、發見當初の姿をそのままに傳えている。卷の前後が切れて、現在十二紙つぎとなつてゐる（一紙平均四八・六cm、最後の二紙のみ三九cm）。そこには後に詳述するように、祇園精舎建立に際してこれを阻もうとする外道と佛弟子舍利弗との法力競べが、現在五つの畫面に表わされている。その内容や描寫法に入るまえにまず注意しなくてはならないのは、この畫卷のテキスト、いわゆる詞書の内容と配置法とである。それは普通の繪卷のように各場面の間に書込まれているのではなくて、紙の裏側、それも各段の終り近くの部分に墨書されている（Fig.5参照）。しかもそれは一句七言の韻文體である。この形式と内容とは、普通考えられるような經文の章句を抜粋したものである。唐時代の寺院から發生した唱導文學の一形式である「變文」の一部、殊に節をつけて唱う韻文の部分を書抜いたものであり、この繪は即ち變文を繪解きするための畫卷であることが分るのである。

敦煌文書による「變文」の發見が中國文學史ことに俗文學の發達

史の上で占める大きな意味については、ここに改めていうまでもない。すでに二、三十年來種々な研究が行われ、中でも中國における鄭振鐸氏や向達氏、わが國における澤田瑞穂氏や那波利貞博士のすぐれた研究により、唐代寺院の俗講における變文の發生やその演出法、内容の展開、その文體的特色等が次第に明らかにされてきた。^{註5}近頃では國文學者の間でわが國の説話文學との關係が注意され出しているし、また最近梅津次郎氏はこれを東洋畫における「繪解き」の傳統の、重要な一環をなすものとして、注目すべき見解を提示された。しかし、これまで廣義に變文と慣稱されてきた文學形式のうちどの範圍が本來の意味における變文であるか、またこれと繪畫との結びつきの程度如何などの問題については、これと日本の文學や繪畫との關係についてと同様、今後の解決に待たれる部分が多い。本稿ではこの變文自體に關する問題に深く立入る餘裕をもたないが、この畫卷——降魔變——との關係において必要な點だけを略記する。

唐代の寺院においては、信徒達に經典の意味を分り易く説き聞かせ、教義を弘めると共に、より多くの信徒達を寺院に惹きつける爲に講經が重視されたが、やがて時を定めて（特に春秋）「俗講」と呼ばれる講座を設け、轉經の後、さらに經の内容に俗耳に入りやすい説話的潤色を加えた「語り物」を演じて聽衆を喜ばせた。その場合先ず俗語を交えた散文形式で物語の一節を語り、ついで同じ内容を韻文化し、これに曲をつけて詠唱することによつて一層演出的効果を高めたのである。この散文韻文交錯した特殊な俗語文學の一形式

は、敦煌將來文書中から次第に數多く發見され、^{註6}その内容も經典の解説的なものから、經を離れて一層自由な佛教的傳承を面白く語つたもの、更に佛教的内容をもたない歴史的事件や傳説、現代の出來事などを扱つたものにまでに及んでいる。^{註7}そしてそれらの中に「變文」あるいは「……變文」という題名を持つたものが幾つか見出さ

れ、^{註8}これら一群の「語り物」が變文と呼ばれていたらしいことが推察され、また逆に唐代の文獻に名のみ見えて内容の明らかでなかつた變文の實態がはじめてあらわれてきたのである。一方また、此の種の語り物、ことに變文と呼ばれたそれが、その演出の途中、各情景を繪によつて示し、聽衆に一層鮮やかなイメージを與えていたらしいことが推察される。^{註9}これは梅津氏が特に強調されたように、「變文」という言葉自體が「變」すなわち佛教故事の造型的表現といふことから發生したとすれば、この結びつきは本來當然なこととなる譯である。しかし實際問題として、この種の「變文」と題された講唱が常に必ず繪解きであつたか、あるいは逆に「變」または「變相」とよばれた繪畫が、本來繪解きの爲につくられ、常に繪解きされていたものであるか、といった點になると、疑問はなお殘さ

れている。^{註10}その解決のためには一つ一つの具體的なケースについて、調べてゆく他はない。

ペリオ將來のこの畫卷こそ、はつきりと變文に伴つた(あるいは變文を伴つた)繪畫として現在知りうる唯一の確實な例であり、さらに同種の畫題を、壁畫、幀本など他の畫面形式にも見出し、それらと

變文との關係をも檢しうる點で、問題解決への有力な手がかりを提供するものと言わねばならない。

註

5、いわゆる「變文」に關する參考文獻の主なもの、日本、中國、ヨーロッパの順に列記しておく。

I

- 青木正兒 敦煌本佛曲三種について 「支那學」四ノ三、「支那文學藝術考」
- 那波利貞 俗講と變文 一九五〇年「佛教史學」二・三・四號(一九三七年稿)
- 澤田瑞穂 支那佛教唱導文學の生成 一九三九・四〇年「智山學報」新十三・四號
- 岡見正雄 繪解と繪卷・繪冊子 一九五四年「國語國文」二二ノ八號
- 小川環樹 變文と講史 一九五四年「日本中國學會報」第六
- 那波利貞 中晚唐五代の佛教寺院の俗講の座に於ける變文の演出方法に就きて 一九五五年「甲南大學文學會論集」2
- 川口久雄 今昔物語集と古本説話集について 一九五五年「文學」二三ノ四號
- 梅津次郎 變と變文 一九五五年「國華」七六〇號
- 川口久雄 敦煌變文の素材と日本文學 一九五五年「金澤大學文學部論集(文學篇)」3

II

- 鄭振鐸 中國文學史(插圖本) 一九三二年
- 同 中國俗文學史(上) 一九三八年
- 向達 唐代俗講考 一九三四年「燕京學報」十六期
- 孫楷第 唐代俗講之科範與體裁 一九三七年「國學季刊」六ノ二
- 傅芸子 敦煌俗文學之發見及其展開 一九四一年「中央亞細亞」一ノ二、(「白川集」)
- 刀汝鈞 變文研究 一九四五年「文藝先鋒」八ノ一
- 任二北 敦煌曲初探 一九五四年
- 周紹良 敦煌變文彙錄 一九五四年(增訂本一九五五年)

(このほか「變文」のテクストを収録したものと、羅振玉「敦煌零拾」、劉復「敦煌掇瑣」、向達「敦煌叢鈔」、許國霖「敦煌雜錄」、大正藏古逸部などがある)

III

J. Jaworski: Notes sur l'ancienne littérature populaire en Chine (Rocznik Orientalistyczny, t. XII, 1936)

P. Demiéville: Les débuts de la littérature en chinois vulgaire (Cours au Collège de France, 1951-52)

最後のドミエヴィル氏のコレージュ・ド・フランスにおける講義「中國俗語文學の起源」は、未刊であるが非常に内容に富むもので、その大半が變文研究にささげられている。この貴重なノートを貸與された日佛會館研究員 Bernard Frank 氏の御好意に感謝する。

6、いわゆる「變文」として判明したもののリストは、向達「唐代俗講考」附載の「變文及唱經文目錄」では二十六例、傅芸子「敦煌俗文學之發見及其展開」の目錄では五十四例と次第に内容を増し、最近の「敦煌變文彙錄」増訂本所載のものでは一二七篇の多きに達している。

7、鄭振鐸(中國俗文學史)によればいわゆる「變文」は次のように分類され得る。

(例示した「……變文」という名は必ずしも原卷の題名中に變文の名があるわけではない)

I、佛教の經典に關係のある物語を説いた變文

(1) 嚴格に經そのものを説くもの(維摩詰經變文、阿彌陀經變文)

(2) 經文を離れて自由に述べるもの

a、經文だけを説明して物語を敘述しないもの(地獄變文、父母恩重經變文)

b、佛教經典物語を敘述するもの

i、佛傳や本生に關するもの(八相成道變、佛本行集經變文、身餓餓虎經變文)

ii、釋迦以外に關する物語を述べるもの(降魔變文、大目乾連冥間救母變文)

醜女緣起)

II、佛教經典に關係のない物語を説いた變文

(1) 歷史や傳説に關するもの(伍子胥變文、王昭君變文、舜子至孝變文)

敦煌本降魔變畫卷について

(2) 當時の見聞に關するもの(張議潮變文)

なおこのほかに、同様な散文韻文混交の形式をもつたものとして、俗講の最初に唱えられる押座文と最後に誦される解座文とがある。

8、題名中に變あるいは變文の文字を含むものとしては「降魔變文一卷」(胡適藏)

「降魔變一卷」(ロンドン本 S 3298)、「大目乾連冥間救母變文(并圖)一卷」(ロンドン本 S 2614)、「大目健連變文一卷」(ペキン本盈字七六)、「舜子至孝變文一卷」(ペリ本 P 2721)、「破魔變一卷」(パリ本 P 2627)、「劉家太子變一卷」(パリ本 P 2643)、「八相變文(八相變)」(ペキン本雲二四)、「漢八年楚滅漢興王陵變一鋪」(パリ本 P 3627 a-3627-3627c, 卷頭部邵洵美藏)などが知られる。

9、いわゆる變文と繪畫の結びつきを示すものとして、これまで先學の擧げてこられた諸點を纏めてみると次のようになる。

(1) 「王昭君變文」(假題)中に「上卷立鋪畢、此入下卷」とあり、題名にも金光明最勝王一鋪や漢八年楚滅漢興王陵變一鋪などがあるが、この鋪は繪畫(幀畫)の一枚一掛の意であろう(那波) (2) S 2614 の題名は「大目乾連冥間救母變文并圖一卷并圖」とあつて并圖の二字を塗り消している(澤田) (3) 變文の文體中、散文の部分から韻文の部分に移る切目に「……處、若爲陳說」あるいは更に「且看」「看:處」などの語が挿入されていることが多いが、これはここで繪を示して聽者(看者)の注意を促したことを示す(貝塚) (4) 段成式「寺塔記」や張彦遠「歷代名畫記」の長安菩提寺(保唐寺)の項によれば、その佛殿内東壁に描かれていた維摩變などの圖を俗講僧文淑が改作して損じたという。これは變文などを講じた俗講僧が、壁畫の管理に任じあるいは改作する必要を有していたことを示す(澤田)

(5) 「太平廣記」卷二二所引の「唐畫斷」にいう景公寺の壁畫地獄變に關する吳道玄と楊庭光の逸話は、この壁畫の近くで俗講の席が開かれていたことを示す(澤田)

(6) 「全唐詩」にのせる吉師老「看蜀女轉昭君變」の詩は、唐末に蜀から來た繪解きの女が、畫卷を示しながら昭君變を語つたことを詠じている(那波、貝塚)

このほか、文獻に記されあるいは敦煌などに現存する壁畫變相圖の畫題が、變文のそれに多く一致することや、現存する畫面の構成法から壁畫と變文との關係の少くないことも推測できる。しかし實際にどの程度繪解きされたか、或いは繪解きの爲に描かれたかどうかの問題は、さらに具體例について検討せねばならない。

10、佛典中における「變」の用例として、しばしば引用されるものに義浄譯「根本說一切有部毘奈耶雜事」にみえる祇園精舍莊嚴に關する佛說中の「大神通變」「地獄變」がある。しかしこの部分に對應する梵文原典は現在未發見であり、Dennévilleによれば西藏譯としては *raḥs* (繼續發展) の語が用いられているという。彼自身「變」のフランス語譯には *scène* の語をあて、本來造型的表現であつたことを認めている。

「變」を「變相」と同意義とし、説話的展開を含む佛教關係の情景の造型的表現と解した人は、梅津氏以前にも少くない。すでに澤田氏や那波氏の論述中にも部分的にこの考えが見えるが、最近偶目した周一良氏「敦煌壁畫與佛教」(文物參攷資料一九五一年第四期)という論文では、「佛教の術語としては、凡そ繪畫や彫刻を用いて佛教經典の物語の場面を表現したものを、『變現』『變相』と呼び、或いは省略して『變』と稱する」と記され、例證としてやはり「佛國記」獅子國の條や、宋雲の「求法行記」乾陀羅城の條を引いている。ただ、それらの造型的表現が梅津氏の説のように、繪解きされることを前提としていたか否かは別問題であり、中央アジアやインドにまで遡つてこれを實證する資料は、現在いまだ不十分であると考えられる。

三、「降魔變文」と畫卷の詞

この畫卷の主題が祇園精舍建立に際して、佛弟子の舍利弗と、外道六師の代表である牢度叉との間に行われた法力競べ(闘聖)であることはその圖様によつて明らかである。さらに紙背に記された詞によつて、それがこの物語を扱つた變文、「降魔變文」に伴つた繪畫であると知られる。「降魔變文」は敦煌文書中に數種類の傳本があるが、中でも重要なのは胡適氏藏本で、卷首の僅かな缺落を除いて完全であり、しかもこの卷首殘缺は幸にスタイン將來本(英國博物館藏)のなか^{註12}にS 5511 7777 發見やれ^{註11}とある(Fig. 1)。また卷頭部

だけの別本(S 4398)(Fig. 2.3)もあつて、相補つて首尾ととのつた本文を得ることが出来る。この胡適本は早く鄭振鐸「中國俗文學史」に重要部分が引用されていたが、近頃になつて周紹良編「敦煌變文彙錄」に全文が收録された。^{註13}

この變文の内容をなす舍利弗と牢度叉の試合については、すでに松本榮一博士のすぐれた研究が發表されて^{註15}いて、敦煌莫高窟壁畫その他(後段參照)に描かれた圖様が、郭若虛「圖畫見聞誌」にいう「牢度叉闘聖變相」にあたる^{註16}ことが、明らかにされた。

さてこの説話は、松本博士も述べられたように、「西域記」室羅伐悉底國條に簡單に記されるほか、佛典中ではまず「根本說一切有部毘奈耶破僧事卷八」について「佛說衆許摩訶帝經卷十二」にあらわれ、更にコータン地方で行われた佛教説話を採録したという「賢愚經」(須達起精舍品)において、一層發展した形を與えられている。^{註17}

「賢愚經」によつてその要旨を記すと、舍衛國の大臣須達はその息の配偶を求めて王舍城の大臣護彌の女を見出したことが機縁となつて佛門に歸依する。彼は佛弟子舍利弗と共に舍衛國に歸り、伽藍を建立する所を求めて、祇陀太子の園を選び出し、遂にその富を惜まず、金を地に布いてこれを購ひ、まさに精舍を建立しようとする。時にこの國にいた六人の外道(六師)はこれを怒り、王に願つて佛家とその法力を競うことを求める。王は試合場を設け國中の人々を呼び集め、ここに六師の代表たる勞度差^{註18}と舍利弗との法術比べが行われる譯であるが、いずれもまず勞度差が變化して現出したと

ころを、舍利弗の現出させたものが打負かすこととなる。試合は「有部毘奈耶」や「摩訶帝經」では四つだったものが「賢愚經」では六つにふえており、「降魔變文」ではこれをうけながらその順序を變更する。^{註19} いまこれを表示すると次頁の表のようになる。

次にこれに基いて生れたらしい「降魔變文」はまずその序に、金剛般若波羅密經の最も崇ぶべきことを説き、「大覺世尊、於舍衛國祇樹給孤之園、宣說此經」の故に、須達長者と祇陀太子がその伽藍

この變文は鄭振鐸によれば「維摩詰經變文」とともに「唐代變文の中の雙壁」であり「不朽の傑作」であるという。その筋は前記「賢愚經（須達起精舍品）」とほぼ同様で

を造營した次第を語ろうと

いつて（委被事狀、述在下文）

この説話をはじめている。

即ち本來は鳩摩羅什譯の金剛般若波羅密經を講ずること（講經）と關連してこの變文が演ぜられたことが分る。^{註20}

挿圖 1. 「降魔變文」卷頭部殘缺（S5511）

英國博物館藏（東洋文庫原板）

挿圖 2. 天福十四年曹元忠文書（S398表）

英國博物館藏（東洋文庫原板）

挿圖 3. 「降魔變」卷頭部殘缺（S398裏）
英國博物館藏（東洋文庫原板）

賢愚經 (括弧内のaは有部毘奈耶破僧事、bは衆許摩訶帝經)		賢愚經の順序	
勞度差 (a 赤眼)	舍利弗	3	2
一樹 (a 大菴沒羅樹)	旋風風 (a 大風雨)	寶山	一池 (a 蓮花大池)
一山 (a ナシ)	一大六牙白象 (a 象子)	水牛	一龍身有十頭 (a 七頭龍王)
一牛 (a ナシ)	一金翅鳥王 (a 大金翅鳥)	水池	夜叉鬼 (a 起屍鬼)
羅刹身 (b ナシ)	毘沙門王 (a 以呪呪之)	毒身龍	金剛力士 (a ナシ)
二鬼 (黃頭鬼)	師子王 (a ナシ)	毗沙門 (毗沙天王)	一金翅鳥王 (a 大金翅鳥)
大樹 (畫卷欠)	風神 (畫卷欠)	白象之王 (六牙大香象)	師子 (師子王)
		金翅鳥王 (奇毛金翅王)	金剛 (大金剛)
		舍利弗	降魔變文 (括弧内は胡適本およびペリオ本畫卷の韻文の部分)
		勞度叉	

あるが、一々の挿話に多くの説話的潤色が加えられ、複雑なものになつてゐる。即ち、須達が佛門に歸依するまでの経過、また舍利弗と共に舍衛城の東、西、南と伽藍地を求めていづれも氣に入らず結局城北に理想的な園を見出すこと、その園を祇陀太子から譲りうけるまでの経緯、王命により試合をすることに決つた時、舍利弗の姿が見えず須達は牧童に尋ねて樹下に瞑想する彼を見出したこと、この時舍利弗は神通力により鷲峯山頂に至つて釋尊に訴え、諸神の加護をうけて戻つて來ることなどが詳しく語られるが、「賢愚經」では例えば最後の箇所はただ舍利弗が樹下で禪定に入つたと記されてゐるのみである。(これら經典になく變文において附加された細部は、後述する壁畫の圖樣との比較において重要である。)

續いて試合の情景になるが、まず「賢愚經」では王が國中の人々を呼び集めたことを、

時彼國法、擊鼓會衆。若擊銅鼓、八億人集。若打銀鼓、十四億集。若打金鼓、一切皆集。七日滿期、至平博處、打擊金鼓、一切都集。

と記してゐる。ところが「降魔變文」ではこの點は省略するかわり、次の様に試合場の有様を一層細かくのべ、金鼓を別のことに用いてゐる。

波斯匿王、見舍利弗、即勅羣僚、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、扣金鐘而點尙字。(「敦煌變文集」による。傍記の異字は「中國俗文學史」所引の本文) この一節も後に述べるように、畫面との比較において興味深い。

さて、以上の各段は、前節に述べた變文の特徴たる文體を示して散文による語りの部分と、同じ内容を繰返して唱う韻文（七言）の部分から出来ているが、特に物語の中心をなす試合の敘述においては六つの闘術の一段ごとに韻文の歌唱部分を重ねて、華麗な場面を展開させる。そしてペリオ本畫卷の各段背面に記されるものこそ、まさにこの「降魔變文」の韻文部分に他ならない。^{註21}従つて、畫面の記述に移る前に、まず各段の詞をまとめて提示し、胡適藏本の異文を傍記しておく。（異體文字は正字に直す。胡氏本は「敦煌變文集錄」増訂本によるが、「中國俗文學史」所引の本文（第三段略）がこれと異なる場合は括弧内に記す。なお詞の體裁、書體やその記された位置については、Fig. 5を参照されたい。）

（第一段紙背）

六師忿怒情難止	化出寶山難可比	巖（斬）巖	高下可有百由旬	紫葛金藤而覆地
山花密葉錦文成	金石崖鬼碧雲起	上有王喬丁令威	香水浮流寶山裏	
飛仙往往散名花	大王遙見生觀喜	舍利見山來在會	安詳不動居三昧	
應時化出大金剛	眉高額闊身軀碩	手執金杵火衝天	一擬邪山成粉碎	
外道硬噓語聲嘶	四衆一時齊唱快			
（第二段紙背）				
六師不忿又爭先	化出水牛甚可憐	直入場中驚四衆	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	
整裏衣服安心意	化出威陵獅子王	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	攝到登時消化了	并骨咀嚼盡消亡	
兩度佛家皆得勝	外道慘醉口焦黃			

敦煌本降魔變畫卷について

（第三段紙背）

其池七寶而爲岸	馬瑙珊瑚爭燦爛	馬瑙	地中魚躍覺衡冠	龜鼈鼉龍頭窺
水裏芙蓉光焰灼	見者莫不心驚愕	外道誇歎甚希奇	看我此度靜強弱	
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	
口裏巉巖吐六牙	一一牙高數十丈	牙上各有七蓮花	花中玉女無般當	
手擊琴瑟奏弦歌	雅妙清新聲合響	共讚彌陀極樂國	相携只勸同心往	
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	
（第四段紙背）				
是日六師漸冒慘	忿恨因知無控	雖然打強且祇歇	終竟懸知自須倒	
又更化出毒龍身	口吐烟雲懷操暴	雷鳴電吼霧昏天	礚礚聲煥似火爆	
場中恐怯並驚嗟	兩兩相看齊道好	舍利既見毒龍到	便見奇毛金翅鳥	
頭尾攝判不將難	下嘴其時先啖腦	血流遍地已成泥	瞬息之間淪淪了	
三寶威神測（側）量	魔王戰慄生煩惱（腦）			
（第五段紙背）				
六師頻頻懷羞恥	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	保知定得強於彼	遮莫你變現百千般	不免歸降爲弟子	
毗沙天王而自至	威陵赫奕精奇異	身穿金甲曜三天	腰間寶劍星霜起	
手中寶塔放神光	長戟森森青偉偉	天王怒目暫迴眸	二鬼迷悶而關地	
外道是日破魔軍	六師忙忙盡亡魂	賴得慈悲舍利弗	直從放汝盡威神	
驢驘負重登長路	方知可得比龍鱗	擔柴負草經難苦	徒勞自役枉辛勤	
忘飢失渴淹淹斗歲	終日駢馳仕火神	鐵鎚搗破柵泥塵	一時漸謝歸三寶	
鐵鎚打充禱廟罐	鐵鎚搗破柵泥塵	更莫疑心戀舊門		
一切荒兒忽去盡	唯殘鈍鳩曹曇恩			

なおここに附け加えておかねばならないのは、現在の巻頭部、紙端から二五cmほど入った箇所の紙背に記された墨書である。これは詞より大ぶりの文字で、しかも繪の天地とは逆の方向に、無雜作に二行に書かれている(Fig. 4)。紙やれのため第一行は殊に判讀し難いが、次のように認められる。

來力兄力
去却□□□□

員昌寃不得也文斌料事

第二行は員昌を人名とすれば前半は解せるが後半は明らかでない。いずれにせよ單なる落書ではなく、無雜作ではあるが、何かの意味をもつて記したと考えられる。更にその書體を詞のそれとも比較して見ると、大きさや書きぶりの相違にも拘らず相似た書體を検出できる。詞の筆者自身によつて記されたか、少くとも同時代の書跡と考えられ、畫卷本の所有者や傳來を知る手がかりになり得る。

註 11、ロンドン本 S.4398, S.5511、ベッセン本 P.2344, P.4615, P.3784, P.2187.

羅振玉舊藏本(「敦煌零拾」所収) 胡適藏本(「敦煌變文彙錄」所収)

「降魔變文」の名は釋尊の降魔とまぎらわしく内容からいつて妥當でもないが、現

挿圖 4. 降魔變畫卷卷頭部紙背墨書

存諸本の原題からみると、少くとも當時の敦煌ではこう呼ばれていたに違いない。従つて畫卷本にもこの名を適用することとした。

12、ロンドン本については、東洋文庫の御厚意で最近同館に收められたマイクロフィルムを閲覧させていただき、必要な印畫を入手することもできた。

S.5511はすなわち胡適藏本の巻頭にあたる一紙の殘缺で、寫眞から計測したところでは縦約二六cm。「降魔變文一卷」と標題し、十行をおさめる。終りの五行は上部が切れておりその最終行から胡適藏本ははじまつている。この斷片の巻頭には、墨がきで衫袴をつけ幘頭をかぶつた男子が、T字形の杖か撞木(布狀のものがかけてある)を手にして、斜めに身構えた幅一〇cmほどの繪がつけられている。

この圖は、寫眞をよく調べると別紙を貼りつけたものと思われ、圖の右端が急に切れているのもその爲である。従つて内容的にも、これが降魔變文と關係があるかどうか不明である(強いて結びつけば、金鼓を打とうとする人物か)。しかしその描法はペリオ本のそれより一般に鋭くしつかりしたもので、年代も八世紀に遡らせ得ると考えられる。

13、S.5511はやはり巻頭部の殘缺で、はじめに「降魔變一卷」とあり、四十一行を存する。S.5511と胡適本との接續部の缺字を補うことができる。この變文は天福十四年(949、五代後漢乾祐二年)に瓜沙兩州歸義軍節度使だつた曹元忠(後述)が発した牒の紙背に記されており、年代の上限を知り得る。なお鄭振鐸「中國俗文學史」には、現在分つてゐる變文で年代の最も遅いものは、五代梁貞明七年(957)であると記されている(上巻、二六八頁)。これより遅いものとしてはすでに維摩詰經變文(P.2392)の奥書にある後蜀廣政十年(957)の年記が知られていたが、この降魔變文の書寫年代はさらに下ることになるので、この變文が、かなり遅くまで敦煌地方で行われていたことが分り、後述する莫高窟壁畫の年代とも一致して興味ふかい。

なお、羅振玉藏の降魔變文斷片は、同氏編纂の「敦煌零拾」(一九二四年刊)に「佛曲三種」其一としておさめられている。これは物語の途中の短い斷片で、舍利弗と勞度叉との試合の日取りを國王が定める件りからはじまり、舍利弗が一度昇天して釋迦にまみえその加護をうける次第から、試合場面に入つて、第一の、勞度叉が寶山を現出したのに對し舍利弗は金剛力士に化するという箇所(散文の部分)で切れている。字句に多少の相違があるほか、胡氏藏本と内容は同じである。

なお、ヴァンディエ女史の解説書は、この「敦煌零拾」所収本をフランス國立圖書館藏P.2387であるとし、またその内容についても、はじめの二つの試合場面、即ち「寶山」のそれと「大樹」のそれとを含むと記す。いずれも羅氏刊本の誤讀乃至誤解に基づくと考えられる。

14、「敦煌變文彙錄」の初版（一九五四年十二月）では胡氏本巻頭の缺落をそのまま翻刻してあつたのを、増訂本（一九五五年八月）では、前述のS551によつてこれを補い、隨所で誤植を訂正している。

15、松本榮一博士「敦煌地方に流行せし牢度又闍聖變相」（佛教美術十九號、一九三三年）、「牢度又（勞度差）闍聖變相」（「敦煌畫の研究 圖像篇」第一章第十節、一九三七年）、「牢度又變相の一斷片」（建築史二卷五號、一九四〇年）

16、「圖畫見聞誌」卷第三「李用及李象坤、竝工畫佛道人馬、尤精鬼神。嘗與高文進王道眞同畫相國寺壁、竝爲良手。殿東畫牢度又闍聖變相、其蹟見存」

同書卷第六「相國寺。東門之南、王道眞畫給孤獨長者買祇陀太子園因緣。東門之北、李用及與李象坤合畫牢度又闍聖變相」

この宋都相國寺の壁畫が、高文進等によつて描き改められたのは、太宗初年のことと考えられるが、これは後述のように敦煌の窟寺に牢度又變の壁畫がさかんに描かれた年代とも一致している。またこの試合をさすのに「闍聖」の語を用いることは經典中には見えないが、變文において二箇所に出ていることをも注意しておきたい。

17、「賢愚經」（大正大藏經No. 202 第四卷、須達起精舍品 pp. 418—421）。この經は「出三藏記集」第二の經錄および第九所載僧祐撰の「賢愚經記」によれば、河西の沙門曇學等八人の僧が經典を尋ねて于闐國にゆき大寺の般遮于瑟會での說經を聞き、胡語を學んで聞く所を記し、高昌に歸つて後元嘉二十二年（453）に一書となしたものであるという。即ち梵本からの翻譯でなく直接中國語で記錄されたものである。なおSylvain Lévi: Le Sutra du Sage et du Fou en Asie Centrale, Journal Asiatique, 1925, II. を参照。

18、「Raudraśāstra」の名は、「佛說月光菩薩經」では「惡眼」、「衆許摩訶帝經」および「有部毘奈耶破僧事」では「赤眼」と意譯され、「賢愚經」では「勞度差」と音譯される。さらにこの音譯の標記法は、「降魔變文」では「勞度叉」、「圖畫見聞誌」では

「牢度叉」と種々な文字が用いられている。本稿ではおおむね「牢度叉闍聖變」の題名に従っているが、ここでは原典の標記法によることとした。

19、なおこの説話はわが國にも傳つて、「今昔物語」卷一に「舍利弗與二外道術競語第九」として載せられている。そこでは試合の内容と順序は (1)大ナル樹—毗嵐、(2)洪水—大象、(3)大山—力士、(4)青龍—金翅鳥、(5)大ナル牛—獅子、(6)大夜叉—毗沙門となつており、ほぼ「賢愚經」と一致する。

20、この部分に「（此經）……傳譯中華、年餘數百、雖則諷誦流布、章疏紛然、猶恐義未合於聖心、理或乖於中道、伏惟我大唐漢朝聖主、開元天寶聖文神武應道皇帝陛下、化越千古、聲超百王……或以探尋儒道、盡性窮原、注解釋宗、句深相遠……」とあり、この開元天寶聖文神武應道皇帝は天寶七年（768）五月壬辛から天寶八年（769）閏六月乙丑まで玄宗に奉られていた稱號である（新唐書）から、この變文のなつたのもこの間のことであろうとされている（現在成立年代のわかる變文としては最も古い）。さらにこれを以て胡適藏本自體の筆寫年代をも示すと考える人もいるが、天福十四年（979）以後の筆寫であることの明らかなり（66）にもこの稱號がそのままに記されている。これは大唐の盛時を象徵するものとして、後代まで玄宗の名をここに以てて演じたものかと思われ、従つて、この降魔變文が最初につくられたのは前記の期間にあつたとしても、寫本の年代はこのことからは決められない。

21、この詞書が各段末尾の紙背にかかれたのは、變文の演出にあたり繪を聴衆にむけて背面から説明する便宜のためとも解せられる。しかしまた、畫卷を繰擴げる場合、各段の畫面左手に具合よく詞があらわれてくる事實をも見逃し得ない。

四、畫卷の構成、畫面狀態

前にも記した様にこの畫卷は、牢度叉と舍利弗の六つの試合のうち、第一の試合場面三分の一ほどの箇所から始まり、以下四つの場面が完全に續いて第六の場面に入ろうとする所で紙が切れている（以下各段の記述にはFig. 5を参照）。五つの場面は、いずれも基本的な構成は殆んど一定しており、右端に蓮臺上に坐する舍利弗とこれに

従う佛弟子の一群を置き、これに斜めに相對する位置に外道達のテントを配し、この兩者の間の廣い空間で次々と異つた試合の有様が展開する。外道の陣の左傍には方座に上つた國王とこれに侍する各種の服裝をした國人達が畫かれている。この繪卷物的な配置を現實の平面に還元すれば、試合場面を間に挟んだ一つの軸の兩端に舍利弗と外道とが相對し、この軸と九〇度に交る他の軸の一端に王がいて、正面から試合場面にのぞんでいる形となる。この配置は、ヴァンディエ女史も注意しているように、「佛家東邊、六師西畔、王在北面、官廡南邊」という胡適藏本「降魔變文」の文に對應するものと思われる。また各段とも舍利弗の座の近くには大きな鐘架に吊した鐘を置いて、一人の僧形が撞木を持つてこれを撞こうとしており、一方外道の傍らには同じような杵に太鼓が吊つてあつて、半裸の人物が撥を兩手に持つてこれを叩こうとしている。これもまた前節に引いた「降魔變文」の敘述に相應する。各場面はかように定められた舞臺裝置の中で試合の内容だけが次々と異つて行くわけであるが、しかし三つの人物群も、その細部の表現においては場面ごとに相當變化があり、決して單調なくり返しに陥つてはいない。なお場面と場面とは原則として一本の立木で區劃されているが、この樹木の種類も各段落ごとに畫き分けてあり、畫面に變化を與えている。次に畫面の順序を追つて、圖様の細部を見て行くこととしたい。

第一段(八四・五^{註22}卷) 卷頭の缺落のため第一場面の舍利弗の一群と

金鐘とは失われ、現在卷頭には僅かに撞木を構えた僧の半身が見え

るのみである。そしてただちに第一の試合、すなわち牢度叉が現出した大山を舍利弗が現した金剛力士が打碎く有様が現れる。

筋骨隆々たる上半身を露した金剛力士は、眼を怒らし、金剛杵を持つた左手を振り上げ、右手を前に廻して、更に一撃を加えようとする勢である。左足を前に踏み出し、右足を浮かせた下半身も動きに満ちている。腰には緑色の裙、赤色の裳を着け、また緑色の天衣が兩肩をめぐつてはためき、兩足の下には蓮華が踏まれている。頭髮を飾る寶冠の兩傍には長いリボンがつけられ、上方に舞い上つている。寶山はテキストによれば百由旬の高峰であるが、ここでは一塊の岩山に畫かれ、その片面は起伏のある斜面をなし、片面は切り立つた崖で、しかも碎かれた石塊が今や崩れ落ちようとしている。

金剛力士の描法は、速度の早い抑揚のある線で達者に描き出され、筋肉の隆起や着衣の襞には更にやや細い線が加えられ、總じて激しい體の動きをよく表わしている。これはテント内に座する外道達のでつぷりした身體を描く太目の柔かい線と對照すればその差が明かである。色彩はかような線描を生かすように薄手に要所要所に加えられており、その種類も綠、赤(褐色がかつた濃色のものと淡紅色との二種類)、黃の三色に過ぎず、それら單純な色面の配置によつて畫面に適度のアクセントを加えている。

外道のテントは四角な天蓋を柱で支えたものであるが、これを眞正面から見た形に、天蓋の一面と二本の柱だけで表している。天蓋は、法隆寺金堂のそれなどと同系統の形で、屋蓋部は先のすばまつ

○ Imprimerie Nationale印行の複製
"Śaṅkha et les Six Maîtres" に
よった。

○ 紙背の文字は、そのままの位置で
下段に示した。

○ 紙綴位置と紙数を標示した。

①→

た梯形、垂れ板の部分は小
壁狀に區切り、下端に三角
形の飾りをつけている。内
側には緑色の帽額をめぐら
し更にその周圍には先の尖
った細長い飾布を垂れる。
飾布の先端には黄色く塗つ
た鈴様の金具が附けられ、
側方のものは風に大きく揺
れている。大山の崩れる勢
に揺れ動くあたりの空氣を
表わしたものであろう。屋

蓋の部分は赤く塗られ、垂板の上半部は緑、小壁と三角の飾りは一
つおきに白と赤とに塗り分けられている。天蓋の内側には大きな赤
色の帳を垂らしているが、これは左右の柱に引き絞られて、六人の外
道達がずらりと姿をあらわす。三人が前列に胡坐し、三人は背後に
顔をのぞかせている。いずれも短かい袴を着けるだけの裸形で、思
い思いに異形の顔附をしている。すなわち右端のものは大きな牙を
垂らし中央のものは頭部に羽毛狀の飾りを附け左端のものは頭に大
きな髻を附けている。彼らは前述のように太目のゆつくりした線で
描かれ、顔面などには更に濃い墨で線を重ねて、いかつい感じを強
めている。肉身はまず淡紅色に塗った上さらに濃い赤色で量をつけ
ているが、その暈どり法はかなり強く生々しいものである。なおテ
ントの下には黄色いへりを附けた圓形の敷物を置き、また柱の下に
は圓い礎盤を置いている。

第三のグループは國王を中心とする。王はみごとな香狹間を附け
た方形の座上にあり身には黒色の袍と黄色い裳を附ける。頭には黒
い委貌冠をかぶり大きな笄をさしているが、冠の正面に「王」の字
をつけるなどとは同じ敦煌畫の十王圖のそれを思わせる。王座
をめぐつて中國風の衣裳を着け、各種の冠をかぶり、あるいは笄を
持った廷臣が居並ぶ（手前の三人は側面向きの首だけを描いている、他の
段には見ない所であるが、構圖的に面白い）。さて王と侍臣のこの一團で
最も眼をひくのは、最後に描かれた變つた風俗の四人である。これ
らは場面によつて多少の出入はありながら、丁度、壁畫の維摩變相

中に描きこまれたその様に、この畫卷に一つの特徴を興えているのでここで纏めて註記しておく。^{註23}

達を残らず試合場にあつめたという意味を示そうとしたものと思われる。

彼らの後方、太い木を組み合わせた太鼓架に、黄色い胴に赤い花模様を附けた太鼓が吊してあり、傍らには腰に緑の裳を着け、杵を履いた半裸の人物が、盛り上つた筋肉を見せて撥を振り上げている。これがテキストにいう金鼓であることはいうまでもない。

以上で第一段が終り、第二の試合場面に移るが、その境目は一本の樹木で區切られている。この木は大きく三つに分れた葉をつけており、葉の色は緑のものと、中央部だけを赤く塗つて他を地紙の色のまま残したものと二種類に塗り分けられている。

第二段(長さ二三・一cm)この樹木の葉蔭にただちに現れるのは、前段では缺失していた舍利弗と佛弟子の一團である。舍利弗は蓮華

この種の服飾は莫高窟壁畫中にも類似の例をみ(Fig. 6)、當時この地において實際に見うけられたであつたろうが、今日各々の出身を直ちに決めることは難しい。

結局、トルファン、クチャ、コータン、インド系など西域各地方の特色をそれぞれ集めて、國際都市敦煌にふさわしいエクゾティスムをみせると共に、變文に物語られた國王が國中の者

挿圖 6. 莫高窟 P 19 bis 洞奥壁涅槃像
脚部人物 (Pelliot "Grottes de
Touen-Houang" Pl. LXIV)

座上に坐して外道の陣に相對している。その斜向きの顔は頭頂部を比較的大きく描き、眼のあたりで一度くぼませた輪廓を次に再び半橢圓形にのばして顎をあらわした特色のあるもので、この描き方はどの段の舍利弗にも共通している。

肉身は淡紅色にいろいろつた上に更に暗赤色の暈をとっているが、とくに生え際部分、兩眼の下、顎の周り、三道、胴などに入れられた濃い赤の暈の線に特色がある。それはぼかしというよ

りは線條的な様式化した暈取りである。^{註24} 舍利弗は第二

指と第三指をのばした形で右手を上げ、左手に如意を持つて、論敵を説破しようとする身の構えを示している。身には緑色の内衣に黄色の法衣を着け、左肩から赤い袈裟を掛ける。蓮臺は六角形の高い框をもち、舍利弗の座する蓮肉の表面は緑に、二重の受花はいずれも先端部を赤く框は赤と緑に塗り分けられている。框の基部は外方に折れ返り、その下に反花の蓮瓣が見えている。舍利弗の後にはまず七人の僧形が合掌して立つ。なかでもひととき大きく描かれた鼻の大きい老僧の顔が眼立っている。舍利弗と同様に大きな耳朶を附けているのは迦葉のような高僧を表わしているのであろうか。^{註25} いずれも長い黄色の法衣に赤や緑や黒の袈裟を着ける。最後に甲冑をつけた神將と半裸の眷屬が並ぶ。神將は襟の折れ返った袖の長い袍を着て胸當をつけ、天邊に三枚の羽毛飾のあるすっぽりと深い冑をかぶっている。鬼形の眷屬は赤く長い亂髪の間大きな二本の角を生やし、尖った鼻と鋭い牙。腰に黄色い布をまとうだけで、濃い赤い暈どりによる胸や四肢の筋肉を見せ、左手に恐しげな棒を持つている。^{註26} この一群の頭上には、蓮臺に坐して合掌する天人が雲に乗つて現れる。雲は細かくうねつた尾を長く引き、黄、緑、赤にいろいろれている。飛天は簡単な一筆書きであり、殊に顔は短い三本の横線を一本の縦線で貫いただけという、非常に單純化した形に表わされている。

舍利弗の斜め左上には、鐘架に釣鐘を掛けた傍らに一僧が兩端のふくらんだ長い撞木を構えている。鐘は口邊に大きな切れこみを附

け、頂部と周辺に黄色地に赤い文様の飾りを附けており、變文にいうとおり、佛家の勝利をつげる金鐘である。

④→

場面の中央には牛と獅子とのすさまじい決闘が力強く描き出される。牢度叉の現出した牛が、その大きな體軀にもかかわらず前足を折り舌を出して早くも敗北の様子を見せるのに對し、

⑤→

舍利弗の獅子はこれに組みついて、背中に鋭い牙を立てている。渦巻く鬣、拂子のような大きな尾、四肢の後ろに伸びる毛などは緑や赤に塗られ、佛畫中に見るものと同じ様式化された形であるが、^{註28}しかし太目の彈力ある線描で描き出されたその姿には非常な力がこも

っている。牛の背中から胸にかけての長い線描による輪廓も、簡略ではあるがよく動きを出し、一見粗野な畫風でありながら並々ならぬ描寫力を見せている。外道のテントは前段のものと同様な形式であるが、天蓋の部分に細かい文様が描かれている代りに、細長く垂れ下った飾布はない。外道は五人の姿が見えるが、それらの形は前段のものとは同じでなく、殊に中央のものは三つの顔を持つている。またあから顔に黒い鬚を一ぱいに生やし金色の胄をかぶった者や、長い白い鬚を生やした者、大きな長い顔に異様な髻をつけた者など怪奇な相貌を並べている。外道のテントの傍らには前段と同様な金鼓が吊してあるが、傍らの人物は今度は二本の撥を持つてこれに向っている。

四角な臺座に坐つた王の姿も前段とほぼ同様であるが、同一人物を表わすべきであるのにその細部は必ずしも一致せず、殊に鬚を生やさぬ代りに、太い眉を附けたりしている。従者達の姿にも前段とは變化があり殊に西域風の風俗をした三人のうち、「被髮」の風を示すらしい編み下げた髪的人物と、髻を高く結いあげた人物とは他の段にみない所である(註23参照)。なお前段でも同様であつたが、これら最後列の人物の一人は體を後方に向けて、試合場面とは逆に次の場面の方を見ている。これは一つの完結した場面の均衡をやぶり、讀者の注意を次の場面に導くことによつて、畫卷としての持續性を示そうとするものと思われ、日本の繪卷における同趣の手法をも思い合せ比べて興味が深い。

第三段（長さ一四・七cm）

第二の場面と第三の場面との境をなす樹木は、前段のそれと異つて根元から順次に四つの枝に分れ、先端が褐色、もとの部分が緑で、細かい切れこみのある丸形の葉をつけている。

舍利弗は前段とほぼ同形の臺座（但し蓮座の受花が前段では複瓣であつたものがここでは單瓣になつている）に坐し、その姿勢も同様である。但し左手は如意を持たず、掌を開いて上にあげ、施無畏

先を黒くして履物をつけていることを表わす。彼のうしろには八人の僧形が従い、合掌形のほか珠數を持つ者、梵箴らしいものを持つ者などがある。更に彼らの後から頭を出す二人物が注意を惹く。一人は無髻で顔の暈取に特色があり、ことに寶冠の前立にある圓形と半月形（太陽と月の象徴）はイラーン起源を示すものではなはだ興味が深い。その左に立つ濃い顎髭の人物も同様の半月形飾のある額當をもつた寶冠をつけている。この人物の軍裝にも特色があり、胸當の鎧の上に着た長衣の袖を中ほど絞り、下半身はズボン様のものを膝で結ぶ。四天王あるいは十二神將などの一つであろうか。この場の試合は、外道のあらわした華麗な大池を舍利弗の現出した六牙の白象が吸いつくす所。池は地面を平たく切りさいた形にぎざぎざの汀の線で簡單にあらわし、水面は綠色に塗り墨線で青海波風の波をいれる。池の中央までふみ入つた白象は、背の障泥の上に寶珠を乗せ、鼻で一茎の大形の蓮華を捧げている。象の形は敦煌畫の普賢菩薩像などに描かれたものと同様、空想的な形式化されたものであるが、粘りのある墨線は不思議な力を持ち、奇蹟の様子をよく傳えている。

外道のテントは前段と同じ形式で、中には六人の姿が見える。いづれも半裸體で大きな髻をゆいあげ身體につよい朱の暈をつけるほか、あまり際立つた特色はない。

國王の服飾も臺座も前段とあまり變りはない。ただ長い口髭を生やすほか、右手に大きな芭蕉扇を持つている。扈從する人々のうち

⑦→

五人は中國風の衣冠をつけるが、他の三人は異國風で、前段と同じ長袖の外套に丈長いターバンを巻いた人物、縮れた髪の眼の大きなインド風の人物、冠に長い三本の羽飾りをつけた緑衣の人物などである（註23参照）。このほか金鐘とその傍らの僧形、金鼓とそれを打とうとするバラモンなども他の場面と殆んど變らない。

次の場面を境する樹木は、一本の長い幹の上に、佛畫によく見る菩提樹の花と葉をつける。すなわち中央に三瓣の赤い花形を入れ放射狀に長い緑の葉を出した形で、これを樹梢に六つほど集めてある。

第四段（一九・四cm）

の場面は、例外的に大きな風景から始まっている。これについては、經典にも變文にも特別の記載はない。ただこの位置が丁度六つの試合場面の中央にあたるところからみると、同一の構圖をくり返す單調さを避ける爲に、試合の行われる環境を示す意味で挿入したのである。^{註29}

風景はまず大きな山塊によつて始められている。それは巨大な獸が立ち上つたように高くそぼだつ山で、片面は急な斜面、片面は荒々しい斷崖をなし、異様に簡略化された形の樹木が生えている。山の描法は比較的太目の線で大まかに斜面の輪廓を描き、斜面の背の部分は薄墨で塗り、更に稍々濃い墨を入れている。懸崖の部分は短かい墨線を縦横に入れた上を赤褐色を塗つて、露出した山肌を表わす。^{註30}

この山塊の左奥は遠く開けた風景で、三角形の起伏を重ねた遠景の山は手前から上方へと順次に五段重つて、奥深く廣がる空間を示している。連山は暗綠色に塗られ山頂部に褐色を加え更に山の背には前の山塊に描かれたと同様な樹木を描いている。木の表現は簡單なもので、細い墨線で幹を一本引き、その上に短かい横線を重ねて枝とし、全體に綠色をかけて後、褐色で幹を描き起す。

この風景の上に殆んど重なるようにしてこれまでの場面と同様な舍利弗の一團が現れて來るが、これ以後の試合場面とその前の風景とは、空間の扱いとしても大きさの關係としてもはなはだしく統一を缺いている。舍利弗はやはり蓮臺上に跏趺しているが、兩足先ま

⑨→

特色がある。その顔の表現において、長く伸びた舌と

⑩→

で衣の裾におさめている點で、前場面とは異つてい
る。左手も第三、四指を曲
げ、他を伸ばした形で掌を
上に向けている。彼の周り
には七人の僧形が従うのみ
で、神將は描かれていな
い。

この場面の試合は、外道
の示した恐ろしい毒龍を、
舍利弗の現した金翅鳥がつ
いばみ倒す場面である。

(卷頭圖版 Pl. V 参照)

その龍の形は中國的な傳
統と西域的な要素とが一つ
になつたもので、はなはだ

平行して上顎も長く折れ返り赤くいろどられていること、二又にな
つた二本の角、背中に等間隔に並んだ赤い斑點と鋭い鋸齒狀の背稜
の突起、長く伸びた四肢と猛獸に似た鋭い爪。これらはキジル千佛
洞「惡魔洞」C窟の壁面上部を飾る龍(Fig. 8)などにみる特色で、こ
れが漢代以來の中國的な龍の形に結びついている。その點最もこ
れに近いものは、ベゼクリク第十九洞壁畫斷片に見る池の中の龍
(Fig. 8)のそれである。^{註31}

この龍の背中に鋭い爪を立て、頭を啄も
うとしている金翅鳥は、中國の傳統的な
鳳凰の形と同様だが、頭の兩側に伸びる
ような長い羽毛と、額の上に廣がる飾毛
とが特色をなす。鳥は全體を鮮かな黄色
で塗り、體の要所や羽の一つ一つに赤で

挿圖 7. キジル惡魔洞壁面上部裝飾 龍圖

(Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien III, Tafel 5, a)

挿圖 8. ベゼクリク第十九洞壁畫斷片 龍圖
(Ibid., Tafel 22)

アクセントを入れ、また龍の鬣や顎の毛と同様に、金翅鳥の頸にも緑が加えてある。金翅鳥の攻撃によつて龍は體のあちこちから血を流し、鬭争の激しさを示している。

この場面の外道達のテントは、他の場面とは形式がはなはだしく異つてゐる。

すなわち方錘形のテントを四本の柱で支えた形であり、中央の柱は描かれていないが、高く盛り上つた頂點には、赤くいろどつた圓い露盤をつける。四隅の柱も赤く塗られ、上端に赤い玉飾がついている。テントは外道の陣營にふさわしく氣味の悪い文様で飾られており、正面には二羽の猛禽が向き合つた形を墨一色で

描き、やはり墨の唐草と雲文とでそのあいだをうずめる。赤い總をつけた圓い敷物に坐つた外道はいずれも半裸體で、緑と黄の腰布をつけ、長い髭を伸ばしている。その顔や體に赤い暈どりがあるのは前段と同様であるが、殊にこの段では暈どりの筆を大きく粗く用いて、一層の効果をあげている。王と從者の一群は、これまでの各段と配置も形態も極めて類似している。七人の陪從者の中で、風俗の特に變つてゐるのは二人の西域風の人物(註23参照)と双童髻をつけた童子である。

またここでは珍しく、王座の上方に赤い二羽の鳥が飛んでゐるが、その表現はいかにも軽く自由である。

最も長いこの第四場面が終ると、境には一本の潤葉樹があり、その葉は尖つた切れ込みのある三葉形で、四、五枚が集つて一群となり真中に赤と白の花をつけてゐる。この木からは、おもしろいことに、雨の垂れ落ちるような墨線がひかれており、これは法華經藥草喻品の雨に潤う樹木を連想させる。なおこの第四段では金鐘と金鼓の位置が變つて、外道のテントの左右、下邊に置かれてゐる。

第五段(一二〇・三cm) この段の舍利弗は、臺座も高く威儀を調え、衣の縫目などに細かく描線を入れている。周圍にはまず比丘形の者が五人、なかに老形一人をまじえる。その後方には外道のそれと似た高い髻をつけ黒い顎髭を生やした力士形と、眷屬を従えた神將形とが見える。神將は長い編んだ鎧を着、兩手にも甲をはめ、劍を横にかまえるが、また他の段のものと異つて火焰の出た圓光を負

つている。

この神將は四天王の一人かと思われるが、持物などからなにと判定することはむずかしい。黄色い髪を長く亂した鬼形は、これに随侍する眷屬であろう。また舍利弗の頭上には、これま

⑪→

での段における飛天の代りに、空中に天蓋がかかれ、これを左右から支えるように合掌した飛天が雲の尾を引いて近附く形が小さく描かれている。

⑫→

この第五の試合は外道側が恐ろしい黄頭鬼を現じたのに對して、舍利弗が毘沙

門天をあらわしてこれを壓伏する場面である。圖の中央に正面を向いて堂々たる毘沙門の姿が描かれる。これはいわゆる兜跋毘沙門の姿で、裾長い鎧をつけ、足にも金色の長靴を履いている。頭には特色のある三面だての寶冠をかぶり、左手には多寶塔を、右手には赤い幡のついた戟を持つている。腰には最初斜めに長い劍を吊つていたものを、鎧の黄色で塗り消して、彎曲した刀子を帶に水平に吊つた形に直している。毘沙門の兩肩からは半月形が二本出ており綠色に塗られている。これは日本における兜跋毘沙門の圖像にも往々見受けるもので、西アジアの神像に起源を有する火焰の象徴であるが、この場合には既にその意味をうしなつて綠色に塗られ、わずかに向つて右の半月形の内側に墨で描きこまれた突起によつて、火焰形の痕跡を保つにすぎない。頭上には簡単な總を下げた天蓋が描かれているが、彩色を忘れた爲か白描のままに残されている。なお一般に兜跋毘沙門は地天によつて兩足を支えられるが、ここでは單に岩座の上に立つ形をとつている。毘沙門天の左脇には二匹の鬼が兩手を合わせてなさけを乞うているが、いうまでもなく壓服された黄頭鬼である。一匹は淡綠色の頭髮を出し、手には同じ色の長い爪を生やす。他の一匹は黄色い髪をし三つの眼を持つている。

外道達の陣營はまた元のような箱形の天蓋を四本の柱で支えた形であるが、その描線は非常に速く、形もやや亂れている。殊に天蓋から左右に大きく引かれた垂幕が風に揺ぐような動きを見せて描か

れているのは、敗色の濃い外道の陣の動搖を象徵するかのようなものである。外道達はここでは六人全部が描かれている。その姿はこれまでのものとほぼ同じであるが、ただ體の量どりを線の形にせず、ぼかしを用いていることと、中央の二人においてその腰衣を塗った緑色の顔料を、足の部分にまでかけて量どりの効果をあげていることが特色である。外道達と王の一群の間に、この段だけは、段頭に置かれたのとよく似た樹木が立ち、情景に變化を與えている。王とその従者は此の段ではあまり特色がなく、西域風俗の人物も見えない。

第六段との境をなす樹木は、くねった幹の潤葉樹で、緑と赤の幅廣い葉をつける。この樹木から左へ、僅か一一・五cm のところで畫卷は切れて、第六段の人物としては僅かに冒頭の舍利弗の一團に屬する二人の若い僧形が残るのみである。その中の一人が錫杖と鐵鉢を手にしてるのはこれまでの部分には見なかつたところである。

この第六段こそ、試合の最後になる部分で、次に述べる壁畫の牢度又變相ではこれが構圖の中心となり、外道達のテントまでが大風にふきまくられるという動きに富む場合をあらわす。従つてこの畫卷においてこの段が如何に描かれるかは、甚だ興味あるところで、一層にその缺失が惜しまれてならない。

註

- 22、各段の長さは、假に境界をなす樹木の幹の中央から、他端の樹幹中央までとする。なお第一段の缺落を、他の段との差から割出してみると三〇—三八cmとなり、これは他の段における右端から、金鐘の左端部までの長さとして一致するから、第一段の前半部も他とほぼ同じ構圖であつたと推定される。

23、各段の王の従者中にふくまれる西域風の服飾をここに整理してみると次のようになる。

- (1) 頭にターバン風の赤布をまき、襟が折れ返り、長い袖の先が擴がつた丈長の服に、バンドをしめる。(一、二、三、四段)。これらの人物はいずれも顔に濃い褐色の暈をつけており顔を彩る風習を示している。原田淑人博士「西域發見の繪畫に見えたる服飾の研究」によればかような「赭面」は吐蕃の俗であるという。しかし襟の折れ返つた着衣やターバンの特色は、むしろ西方系の民族を思わせる。
- (2) 縁が上方に鋭く彎曲した大きな帽子に中國風の衣をつける(第一段のみ)。この種の帽子は、ダンダン・ウィーリク發掘の板繪における馬や駱駝に乗つた人物の冠るものに相似するところをみるとコートン系かとも思われる。
- (3) 三本の長い羽根飾を立て、衣は中國風(第一、三段)。系統不明だが、原田博士が高昌國の冠として示される、上方に三本の角狀の突起をもつた冠と關係があるのではなからうか。

以上三種の服飾は、敦煌畫における異人種の表現に屢々用いられている。例えばFig. 6に示したP 19 bisの奥壁涅槃像の足下に涕泣する人物達(Pelliot PL. LXIV)をはじめP 84の前壁維摩變相中の王の従者(Pelliot PL. CLXXIV)、同くP 51e (A 194)の前壁維摩變相中の人物(「敦煌壁畫集」PL. 57)。またスタイン將來の維摩變相圖デッサン中の人物(Sarindia XIX)など。また縁の折返つた帽子はP 23a左壁上に落書きされた人物像もこれを冠つており、當時敦煌で眼にふれ易い風俗だつたことが分る。ところでこれら諸窟のうちP 19 bisは、向達「西征小記」(國學季刊七ノ一、一九五〇年七月)によれば、その洞口北壁の供養人物の題名に「大蕃管内三學法師持鉢僧宜……」とあることから、吐蕃占領期(781—838)の造營と知られる。またその他の例も、やはり八世紀後半から九世紀にかけてのものである。この種の風俗表現は、吐蕃占領時代にはじまる特色かと推定される。

- (4) 頭髮の縮れた半裸の人物(第一、三、四段)。インド人をあらわすか。
- (5) 頭髮を幾筋にも長く編み下げ、襟の大きく開いた長いマントを着る人物(第二段)。(この編下げた髪は、原田博士によれば文獻にみえる「被髮」にあたり、高昌地方におけるトルコ族の風俗といわれる。
- (6) 頭上に高く髻を結び上げ、右肩にインド風の衣をまといかけたもの(第二段)。

この髻の形は敦煌および高昌における婦人の結髪としてはしばしば見られるが、男装としては珍しい。顔に濃い彩色を加えるのは、緒面というより濃い膚色を表現したものであろう。

24、この種の人物畫の暈とり法は、前述のP 19 bis奥壁涅槃像をめぐる人物に見られるほか、P 147 A洞の洞口左壁に描かれた僧形 (Peliot Pl. CCCIII) などにも認められるもので、九世紀以降の敦煌畫の特色ある技法の一つと思われる。

25、ヴァンディエ女史はギメー美術館藏の開元一七年(729)銘敦煌畫迦葉像(松本博士「敦煌畫の研究」Pl. CCXVI a)を引き、この老比丘を迦葉という。

26、ヴァンディエ女史は、傍に鬼形の従うことからこの甲冑姿を四天王の一體、殊に東方持國天ならんかとし、龍紀二年880銘敦煌畫四天王圖冊子(デリー中亞美術館藏、Serindia Pl. XC)を参照とするが、その根拠は特に認めがたい。

27、この兩端のふくらんだ撞木の形は、わが天壽國繡帳の右下に貼込まれた鐘をつく僧の手にするものに近い。

28、敦煌畫文殊像の乗物としての獅子の形にはこれと同じ特色を示すものが多い。殊に鬘や拂子狀の尾の扱い、長い爪など。(たとえばLangdon Warner: Buddhist Wall-Paintings, Pl. XIX, XX 参照)

29、後述する壁畫の牢度又闢聖變では、構圖の中央に、第一試合の「寶山」を意味する大きな山を置く場合が多い。畫卷の場合、試合の主題は變つてはいるが、これとの構圖的な關連があるのであろうか。

30、こうした山嶽の表現形式は古く南北朝以來の傳統に立つもので、唐時代に一つの様式に完成され、更にコンヴァンションに圖式化されるに至つたものと考えられる。ここに示された形は我が天平の繪因果經などに見るものと相似しているが、規模は更に大きい。複製本解説者はこれに近い作例として安西萬佛峽(張氏編號第17窟)の壁畫をあげている (Langdon Warner: Ibid, Pl. XXXVIII)。

31、キシル惡魔洞C窟の龍はA. von le Coq: Buddhistische Spätantike in Mitelasien, III, Tafel 5に、ベゼクリク第十九洞のそれは同書Tafel 22に掲載される。また同書Tafel 24にのせる高昌故址の寺院内陣からでた壁畫斷片にも、後者と相似て一層形式化された龍の頭部が示されている。

五、敦煌における牢度又闢聖變

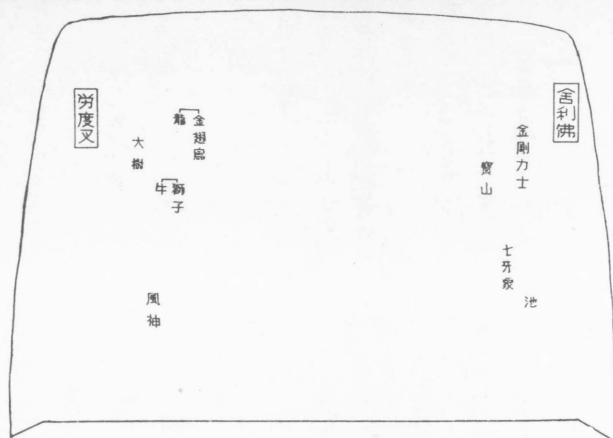
牢度又闢聖變は畫題として敦煌地方でかなり好まれたものであつたらしく、莫高窟、西千佛洞、榆林窟(安西萬佛峽)などの壁畫中から相當例を検出できる。すでに松本博士はペリオやスタインの寫眞にあらわれた九例を指摘された。近頃發表された中國側の調査報告書は更に新しい例を加え、また壁畫の製作年代についてもよい手がかりを與えてくれる。^{註32} いまこれらの資料を年代順に整理してこの畫題の展開と變文との問題にふれ、畫卷本の年代推定にも及びたいと思う。

(1) 敦煌西千佛洞第九洞(張大千編號)、前壁東側壁畫

向達「西征小記」(國學季刊七ノ一、一九五〇年七月)および敦煌文物研究所「西千佛洞初步勘察」(文物參考資料、一九五三年第五・六期)によれば、この石窟は西千佛洞の魏窟として代表的なもので、入口左側の牢度又變は反對側の睽子本生變と共に珍しい魏代の作であるという。しかし謝稚柳「敦煌藝術敘錄」(一九四一年調查)はこれを隋窟とし、この壁畫について「南壁 牢度又闢聖左壁中(隋人畫 牢度又闢聖僅此莫高窟及榆林窟均無所見)」と記している。いずれにせよ、この畫題が六世紀あるいは五世紀末にまで遡ることが分つたのは貴重で、寫眞の發表が待たれる。

(2) 莫高窟 P 149 (A335, C137 Aは敦煌文物研究所編號) 奥壁佛龕内壁畫 Peliot Pl. CCCXXV

この窟の東壁洞口上からは垂拱二年(685)五月十七日の願文が、別の箇所からは「張思藝敬造」の發願者銘や聖曆(698—700)の年記が見出され、



挿圖9. 莫高窟 P149
洞佛龕内壁畫 半度
叉變相とその試合場
面の配置

武周時代の造立になることが分る。謝稚柳氏はなお「龕内作半度叉闘聖變相、尙有魏隋造意、爲極精整之窟」と記す。幸にペリオ寫真(Fig. 9)によつて初期の半度叉變相の圖様を知り得るのは貴重である。即ち、龕内壁の中央上部は雲上の釋迦多寶二佛と諸菩薩によつて占められ、闘聖變はこれをはさむ龕の左右に配置される。左方に外道の陣があつて傍で大樹が風にたわみ下方から風神が風袋でこれを吹き上げている。大樹の右に、金翅鳥と龍、獅子と大牛の闘争が描かれる。壁の右方は舍利佛の高座で、傍に山

を辟く金剛力士、池を吸盡す白象が示される。惡鬼調伏の段は確認できない。いずれにせよこの圖には須達長者に關する景はあらわれず、試合場面のみが狭い畫面に要領よく描きこまれ、緊密な構圖を形づくつてすることに注意される。

- (3) 莫高窟 P167(A.9, C155)南壁 Peliot Pl. CCCXXXVIII
張索勳および張承奉の供養窟であり、その官名から大順年間(890-891)と推定される。^{註33}さらに謝氏はこの勞度叉變を「此晚唐畫之最精細者」と註記している。ペリオ寫真は圖の中央部を示し、剝落はあるが中央に力士と山、金翅鳥と龍、獅子と牛、左側に象と池、右側に毘沙門と惡鬼とを認め得る。

- (4) 莫高窟 P63(A196, C305)東壁 Peliot Pl. CX.

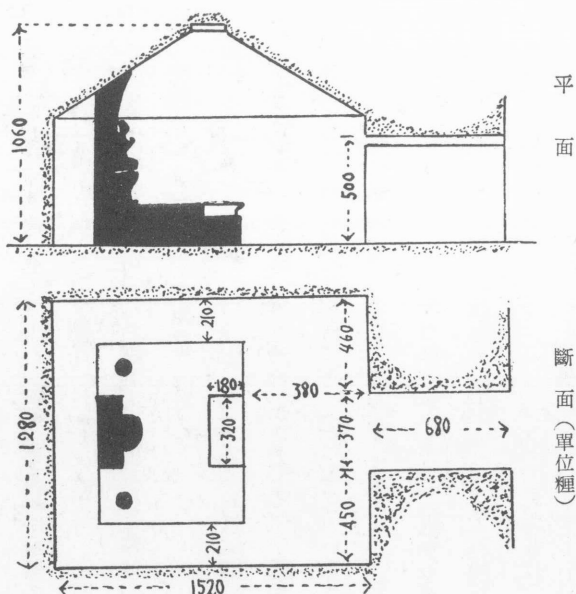
供養者張索勳の歸義軍節度使であつた年代から景福元年(892)の造窟と推定される。ペリオ寫真では佛像にかくれて左右し

か分らぬが、P8やP74のものと構圖的な類似を示し、また「敦煌壁畫集」所載(五五圖)の細部模寫に示された大風に恐怖する女達の姿もP8のそれと殆ど等しい。なお最近「人民中國」一九五六年八月號「敦煌の壁畫」に、この壁面右半部の模寫が色刷でかけられた。風にふかれる大樹と半度叉の陣をはじめ、牛と獅子、池と象、龍と金翅鳥、鬼と毘沙門など試合場面の大部分が認められる。その構圖が(5)をはじめ、(3)(5)など十世紀末のものにまでほぼ共通することは、この種の圖様の固定化を實證する意味で貴重である。

- (5) 莫高窟 P8(A146, C12)東壁 Peliot Pl. XXVI, XXVII

謝氏はこの窟を晚唐の開鑿で宋代の重修ありとする。この半度叉變の壁畫には宋人畫との注記がなく様式上からも九世紀末のものと判斷される。ペ

リオ寫眞 (Fig. 12) は中央部が佛壇にかくれて撮影されず試合場面は殆どあらわれないが、圖の左側と右側は詳細に示され、しかも後述するように色紙形文字をも對照できるので誠に貴重である。即ち舍利弗の靜かな座と大風にあふられる牢度叉の帷舎を大きく左右に對置し、前者をめぐつての外道の改心剃髮と、後者をめぐつての風神の活躍や、群衆の動搖、金鼓と金鐘、さらに周邊に試合前後の物語を細かく描き込んでいる。圖様から判定されるだけでも、右上部に護彌邸を訪れる須達、下方に祇陀太子と須達との對話、左下方に牧童に舍利弗の行方を尋ねる須達、下左端に樹下に瞑想する舍利弗、そして左上部に、天上して佛に訴える舍利弗がついで諸天に護持されて試合場に赴く場面を描いている。左上方には外道調伏の後湧然昇天する舍利弗と、祇園精舎があるいは舍衛城をあらわす建築がある。



挿圖 10. 莫高窟 P74 (A98) 洞の構造 (閻文儒「莫高窟的構造及塑像」による)

敦煌本降魔變畫卷について

かような各挿話の表現は位置に多少の差はあつても(3)以下の諸畫面に殆んど共通してゐる。(Serindia, Fig. 233, 234, 236 を参照。)

- (6) 莫高窟 P 92 (A 58, C 60) 奥壁
- (7) 同 P 106 (A 72, C 70) 前壁左右
以上二窟、いずれも謝氏は(4)と同様晚唐開鑿宋重修とする。晚唐のものとしてここに入れたが圖様は不明である。(敦煌文物研究所の編號對照表では P 232 を唐、P 106 を宋と表記する)
- (8) 安西萬佛峽(榆林窟) C10 奥壁
供養者曹議金の節度使であつた年代から同光二年—天福五年 (924—940) の窟と推定される。圖様不明。
- (9) 莫高窟 P 74 (A 98, C 42) 奥壁 Pelliot Pl. CXVIII
于闐國王李聖天造營の窟で、年代は九四〇年頃と思われる。その構造(Fig. 10)は敦煌石窟寺後期(九世紀末—十世紀)の特色を示しているが、牢度叉變相はかようにこの形式の窟の奥壁一ぱいに描かれていることが多い。ペリオ寫眞は左端部の圖様をよく示すが、(4)との構圖的類似が甚しい。^{註34}
- (10) 莫高窟 P 52 (A 108, C 39) 奥壁 Pelliot Pl. LXXXVI
供養者中に曹議金、曹元德等の名があり後者が節度使であつた天福五—七年(935—936)のものとして推定される。ペリオ寫眞では僅に左上部金鐘のあたりの構圖が分るにすぎぬ。
- (11) 安西萬佛峽 C12 奥壁
曹元忠の重修供養銘から彼が歸義軍節度使であつた開運三年 (946) から開寶八年 (975) までのものと推定される。圖様不明。
- (12) 莫高窟 P 118F (A 55, C 79) 奥壁 Pelliot Pl. CCXXXIX
曹元忠の供養窟で謝氏は供養者題名の考證から建隆三年 (962) 頃としてゐる。圖様はペリオ寫眞よりも Serindia, Fig. 213 によつて左右の部分がやや明瞭になり、(5)との類似を示す。その色紙形文字は本稿末に附載した。
- (13) 莫高窟 P 138 (A 25, C 120) 左壁 Pelliot Pl. CCXC VII

謝氏は唐窟に五代末の重修の加つたものと簡単に記し、敦煌文物研究所の表では五代とする。壁の下方に剝落があるほか全體の構圖をよく示し、上部中央の王座をめぐって配置された五つの試合、左右に對置された佛家と外道の陣營、周圍におかれた説話の各情景など圖様の關係が明瞭となる。

(14) 莫高窟 A 454 (C 228) 奥壁

崖の上段における新發見の窟らしく、ペリオには編號がない。通廊部南壁の供養者列像の最後に「弟新授勅歸義軍節度使…延祿」とあり。曹延祿が節度使に任ぜられた太平興國五年(980)頃のものと思われる。圖様不明。

(15) 安西萬佛峽 Stein II (C 22) 左壁 Serindia, Fig. 245

謝氏は單に宋とするが、洞口に描かれた供養者の官名とその妻が于闐國皇女である點からこれは曹延祿と推定でき、太平興國五年—咸平四年(980—1001)の造營と考えられる。スタイン寫眞は後世の洞口による破壊を除き、(13)と同様よく全體の構圖が認められ、その構成法も各部分の表現法も莫高窟と同様の傳統に立つてゐることが分る。

なお常書鴻「敦煌藝術的源流與內容」文物參攷資料一九五一年第四期のなかに、壁畫の主題を表示して「勞度叉闍聖經變 十二壁」としてゐるから、莫高窟だけでも上記の十一例のほかなお一例が發見されている譯である。

以上、年代推定の可能な壁畫の十五例についてみると、最初の二例のほかはすべて九世紀後半(張議潮による沙瓜兩州回復以後)から十世紀末までの間につくられており、しかも寫眞によつて圖様を窺ひうる八例は、壁畫全體の構圖法においても、細部の表現においても、一つの型に従つてゐることが分る。(3)(4)(5)と(13)(14)を比較してみても次第に構成の緊密さが失われてゆくのが感ぜられる位で、大き

な變化も發展も見出せない。かような壁畫における牢度叉闍聖變に一つの形式がつくり出されたのは、恐らく(3)の例をあまり遡らぬ九世紀後半期においてであろう。^{註35}ところでこれらの構圖を検討すると、前述のように「賢愚經」には見出されぬ多くの細部を含んでいる

ことに注意される。松本博士もすでにこれらの繪の典據が「賢愚經所説のものより更に詳細な内容」をもつた現在不明の別種の經典だつたのではないかと豫想しておられる(「敦煌畫の研究」P. 208)。この場合、降魔變文の敘述と壁畫の牢度叉闍聖變の表現法にみる多くの一致(試合場面についても金鐘と金鼓、風神などの登場、また大風の場面が勝負を決定するものとして扱われているなど)は、すでに兩者のつながりを想像させるに充分である。しかし、兩者の關係を實證するためには各畫面の色紙形に記された文章の典據を検討せねばならない。ペリオ圖錄の寫眞からはこれについて殆ど手がかりが與えられないが、幸なことに莫高窟に關するペリオ自身の克明な調査手記(未發表^{註36}稿)のなかには、P8洞のものとP118F洞のものについて彼が判讀し得た色紙形文字が書寫されており、我々の研究に貴重な資料を提供する。いま、ギメー美術館の Madame Esther Lévy の御好意で入手し得たその全文を胡適藏本「降魔變文」と比較してみると、本稿の末尾に附載したように、甚だ興味ある事實が判明する。まず P8洞の場合では、全畫面で八十一箇ある色紙形のうち約半數がペリオによつて記錄されているが、そのうち長文のもの(約十例)は「降魔變文」と字句の一致を示し、この牢度叉闍聖變が變文との

密接な関係において描かれたことを確認せしめるのである。(それらは壁面左側2の色紙形の場合を除き、いずれも變文のうち散文で語られる敘述の部分であり、しかも一節全體が省略なしに採られていることに注意される)。この色紙形文字の公刊によつて、敦煌壁畫と變文との結びつきがはじめて實證され得た譯であり、その意義は大きいと思われる。しかしこの結果から直ちに、これらの牢度又闘聖變が今日知られているような「降魔變文」の繪解きであると結論することは、やや早計にすぎよう。なぜならば、長文のものが右のように變文の文章をそのままとつているのに對し、色紙形の大部分をしめる短文のものは、變文の文章とは異つて「……時」という要約された形式で各場面の主題を示すだけで、物語的な敘述は含んでいない(P118E洞の場合にはすべての色紙形がこの第二の、省略された形をとつている^{註37})。のみならずそれらの内容をみると、「賢愚經」は勿論、現存の「降魔變文」にすら見られぬ多くの細部が附加されている。例えば異國の外道が勞度叉を助ける所、外道の美女達が大風に吹きまくられる所、勞度叉の帳が倒れぬように、繩で引いて押える所、あるいは外道が降伏して後、剃髮し、髪を洗う所など。これらの細部は降魔變文(少くとも現存の例)では全く敘述されておらず、變文のテキストをそのまま繪畫化したもの(あるいは逆にかような畫面を説明するためのテキスト)としては、兩者の間にやや開きが感ぜられる。これはどのように解釋さるべきであらうか。ここで畫面中における上記諸場面の配置を考えてみよう。幸にP8洞の場合はベリオの記

述と寫眞とをあわせることによつて、各色紙形の位置や畫面との關係を知ることが出来る(Fig.12)。これによつてみると、前述した變文にもみえぬ細かい描寫は、この變相の構圖上の二つの中心をなす舍利弗の高座と牢度叉の帷とをめぐつて、描きこまれている。それは、大風による勞度叉陣營の崩壊と、外道の降服出家というクライマックスを効果的に繪畫化するためにつけ加えられたものと解釋するのが最も自然ではないであらうか。即ち、この種の牢度又闘聖變の構圖の定型が形成されるにあつては、降魔變文を最も重要な基盤とすると共に、繪畫化のための新しい説話の附加も行われたと考えざるを得ない。そしてその後は、九—十世紀を通してこの定型が踏襲される譯であるが、その場合にもP8洞の例の様に降魔變文のテキストがそのまま書きこまれている所をみると、變文と變相の關係はなお續いていて、この壁畫を示しながら變文を講唱することも有り得たとは思われる^{註38}。しかし、此の種の壁畫がすべて、繪解きされることを目的に描かれたと斷ずるのは行きすぎであらう。ここで顧みねばならないのは、唐初、垂拱二年(686)頃の作例であるP149洞の牢度叉變相(Fig.9)である。

これはその内容からも構圖法からも九世紀以後の例とは全く異るが、ただ、外道の陣を吹き倒す風の神は、ここに早くも出現しており、また舍利弗の座と牢度叉の座とを左右に相對して描くことや、そのテントが大樹と共に吹きまくられる圖樣もすでに始つている。しかしこの製作はいわゆる變文が成立したと考えられるより遙かに

以前である。これに對して、賢愚經から降魔變文が生れる間に存在した何等かの説話形態を豫想することも出来よう。しかし私としてはむしろ次のように考えたい。賢愚經の説話を繪畫として表現する際この説話に加えられた變化が、變文の成立において、風神、あるいは嵐にふきまぐられる帷舎などというピトレスクなイメージを導き入れ、また大風の場面を最後に置くという順序の變更をも生じさせたのではないであろうか。この武周

窟に先行する西千佛洞の魏（あるいは隋）窟の圖様は不明であるが、それがもし西千佛洞初期の作例に屬するとすれば、遅くも五〇〇年前後の製作の筈で、「賢愚經」の成立した五世紀中葉とは半世紀をへだてないことになる。^{註39}かくて六・七世紀に早くも繪畫化された牢度叉闍聖の圖様が、八世紀における降魔變文の形成にあたつて、その内

容に影響を與え、また逆に降魔變文の流行は九世紀以後の牢度叉變相の圖様に影響して、新しい複雑な構圖を成立させたと考えられるのである。^{註41}そして九・十世紀の敦煌においてこの圖様が繰返し描かれた理由としては、この説話が須達長者の祇園精舍造立に關するものである點から、張・曹二氏の歸義軍節度使を中心とするこの地の有力者達が當時相ついで窟寺を造營供養するにあたり、自らをこの

偉大な佛教保護者になぞらえ、その善功を記念する意味で好んでこの主題を描かせたとみるべきではあるまいか。しかもこの時期における窟寺の構造や莊嚴法は次第に定型化し、前のものを踏襲する傾向を示す。維摩變と共に構圖上からも前壁や奥壁の莊嚴にふさわしいこの牢度叉變は、そうしたコンヴァンショナルな畫題の一つでもあつた譯である。しかし、その場合、一方でやはり口唱文藝としての降魔變文が愛好され、親まれていた

ことが大きな背景をなしたことは否定できない。^{註42}

挿圖11. 敦煌本牢度叉變相變畫斷片 英國博物館藏
(東京藝術大學藏常岡文龜模本による)

最後に、これらの壁畫牢度叉變相と畫卷本降魔變文との關係や、後者の描かれた年代^{註43}、その位置はいかがであるうか。畫卷本と壁畫とが、畫面形式の大小は別としても、性質上かなり異なる所のあることは、前章で明らかであらう。またその圖様についても兩者の間

の關係は稀薄である。ただ壁畫の遺例が大部分九世紀末から十世紀末までにつくられていることは、敦煌においてこのテーマが流行した一つの時期を示しており、畫卷本の成立にも大きな枠を與えてくれる。ただ壁畫に關して細部の描寫を比較することが出来ないのは残念であるが、寫眞や模寫色刷で知りうる限りでは、十世紀以降の諸例はすべて圖がかたく、畫卷本にみるような自由な線描の働き

と、荒々しい力のほとばしりを見出すことができない。また個々の場面の詳細な図柄も分りにくい、前記の資料から判断すると、構圖上畫卷本と直接のつながりを求めにくい。むしろ畫卷本は、壁畫にみるような圖様の固定化が行われる以前の成立と推定される。一體畫卷本のこの様式は、敦煌將來畫の中でも、かなり特色のあるもので、一般の佛畫類との比較による年代推定が難しい。しかし降魔變文の成立がたとえ玄宗の天寶七、八年(748—9)にまで遡る(註20)としても、この畫卷を八世紀あるいは九世紀のはじめ、吐蕃の敦煌占領期より古くみることはやはり困難であろう。一方十世紀の年記をもつ佛畫類や、殊におなじ紙本の畫卷形式をとる山中商會舊藏の「十王經畫卷」(卷末の「辛未年」は乾化三年911あるいは開寶五年971、恐らくは後者と思われる)などに比べ、と、線描にはずつと柔軟性があり、圖取りも自由である。結局、この降魔變畫卷は九世紀後半それも張氏による敦煌回復後の比較的早い時期になったものと考えたい。この年代は、紙背に記された變文の書體からも肯定せられよう。一方、松本博士が紹介されたスタン將來本の疊畫牢度又變相斷片(註45 Fig. 11)は、顛倒する外道の姿や池中の白象をふくみ、色紙形の文字もまたこの説話たることを示している。その文は變文とは一致しない省略形であるが、疊畫としての性質上變文の演出に際して使用された可能性が多い。その畫法、殊に水池に咲く花の描寫などはなかなか精巧で、畫卷本に比べれば佛畫などにみるオルトドックスな表現に近く、製作時期も畫卷本より更に遡りうるかと考えられる。

かくて我々は幸にも、降魔變文によつて生れたと思われる、畫卷疊畫、壁畫の遺品をそれぞれ持ちうることとなり、變文と繪畫との關係を具體的に知る手がかりを得た譯である。さらにこれらの遺作中における畫卷本の獨得の表現、畫面に横溢する荒々しいエネルギーが、唐代末期のこの地方で、どのような條件のもとに發生したか、またこの畫卷の様式や構成と、わが國の繪卷物のそれとの關係など、多くの興味ある問題がこれから提起されうるであろう。しかし今回は畫卷本の内容の紹介と壁畫との關係に筆を限らざるを得なかった。

最後に、本畫卷の調査や發表に好意ある配慮を賜つたパリ國立圖書館のMadame A. Guignardと、貴重な資料を提供して下さつたギメー美術館のMadame Esther Lévyに遙かに感謝をささげ、また敦煌畫ことに牢度又變相に關するすぐれた業績によつて我々後學を裨益して下さつた松本榮一博士の學恩に心からなる敬意を表したい。

註

32、中國人學者の手による敦煌石窟群の調査や研究は、解放前後から極めて活潑となり向達、鄭振鐸、常書鴻、宿白、閻文儒などの諸氏により多くの注目すべき論文が發表され、敦煌壁畫の年代的整理が可能になった。この問題については「三彩」七九號(一九五六年九月)にのせた拙稿「敦煌千佛洞—壁畫とその歴史」と附載の編年資料および參考文獻を参照されたい。

33、大中二年856に張議潮が沙州(敦煌)を吐蕃の手から奪回して以後、晩唐から宋初にかけての莫高窟造像は張議潮とその一族、ついで曹議金とその一族の、歸義軍節度使が中心となつており、彼等の供養銘による窟の年代整理は面白い問題を提示する。歸義軍節度使については、はやく羅振玉氏の「張議潮傳」「瓜沙曹氏年表」(「雪堂叢別」所收)があり、その後王重民氏「金山國墜事零拾」(國立北平圖書館々刊

九ノ六、一九三五）や特にわが藤枝晃氏「沙州歸義軍節度使始末」（東方學報京都十二ノ三・四、十三ノ一・二、一九四一—四三）の勞作がある。さらに戦後敦煌石窟の供養者名から多くの資料が得られ、向達「羅叔言補唐書張義潮傳補正」（「瓜沙談往」第三篇所收、フランス譯は Melanges Sinologiques, Pékin 1951 所載）や「瓜沙曹氏史事攷逸」（「瓜沙談往」第四篇所收）などの研究があらわれている。

34、松本榮一博士は「于闐國李聖天と莫高窟」（國華四一〇、一九二五年一月）中でこの窟の造營を李聖天が天福三年888に入貢して後遠くない頃のことと推定しておられる。なお、李聖天と敦煌との關係は、彼がかの曹議金の女を妻としたことによると思われる。

35、私は莫高窟の新たな造營など敦煌における文化活動が、永年の吐蕃支配を脱した大中二年(888)以後、張氏治下において大きな盛上りを示していることに注意したい。そして一方、俗講あるいは變文の流行ということも少くも敦煌地方においてはむしろこの時期の現象ではなかつたであろうか（張議潮變文、張維深變文の創作もこれを反映する）。變文と壁畫との結びつきも、この時期が一つの山をなしたと考えられる。

36、このペリオの敦煌石窟調査録については、註2に引いた拙稿「ペリオ調査團の中央アジア旅程とその考古學的成果」（上・八四頁）を参照。なお印刷上の困難などで久しく遅延をつづけてきたその公刊も、最近の報知ではやや進展を見せているようである。

37、このほか P 167 (A 9) 洞のものは、ペリオの寫眞 (PL. CCCXXVIII) によつて二つの色紙形文字が判讀できる。

1、降伏外道時

二大菩薩看舍□□

外道救大力畫□

前者はP 8 洞壁畫の中央部18の色紙形とはほぼ同文であつて、製作時期のほとんど同じこれらの壁畫では、その圖樣のみならず色紙形の字句までも同じ形を踏襲していたことを推察させる。また P 74 洞奥壁左側 (PL. CXL III) の寫眞からは「大智舍利弗……」「外道初學出家……」などの文字が判讀され、これらは P 118 F 洞左側の色紙形 9・8 とそれぞれ相似している。なお、これら兩洞の場合、色紙形には長

文のものと短文のものと兩種あることが、寫眞から判定できる。すなわち P 8 洞の形式はこの洞のみに限らなかつたわけであるし、更に長文のものは P 8 洞と同様に變文の本文を記しているのではないかと考えられる。

38、莫高窟諸洞の壁畫が果して變文によつて繪解されたか否かを推定するための、一つの重要な要素は、窟内の明暗、即ち大きな畫面を眼で追ふことが可能だけに明るかたかどうかの問題である。壁畫模寫に従事した中國の畫家達の手記では大部分の洞内は非常に暗く、燈火を用いる必要があつたとの苦心が述べられている。幸に近着の「文物參攷資料」一九五一年第四期（閻文儒「莫高窟的石窟構造及其塑像」）によつて若干の石窟の斷面や平面を知り得たので、東京大學工學部で建築照明を擔當の小木曾定彰助教教授を煩わして、計算をしていただいた。その結果、洞の構造によつて明るさに開きがあるが、いま問題とする形式の洞窟は比較的明るく、Fig. 10 に示した P 74 洞を例にとれば、戸外の明るさを 6000 lx とした場合（直射光を全く考えないでも）、奥壁の左右（洞口からの光がそのまま當る部分）では 800 lx、佛壇光背のかけになつた部分（中央部）でも 10 lx はある筈で、模寫などは別として、單に圖を觀賞し、内容を辨別するためには充分な明るさと推定された。またこの形式の洞はすべて大形で、佛壇の後端と奥壁との間隔も少くとも 2m はあるから、壁前に人をいれて繪解することは、條件としては、不可能ではない。

39、若干の寫眞で見られる西千佛洞魏窟の壁畫様式は莫高窟 P 105、P 110、P 111 などと同一の様式を示し、五〇〇年を下らない。一方、註17に引いた「出三藏記集」によれば賢愚經が高昌で編纂されたのは四四五年のこととされる。

40、この場合かつて那波博士が「壁畫説明のための辭が、變文發生の素地になるのではないか」と想定されたこと（「俗講と變文」）は意味が深い。變文の語義についての梅津氏の解釋も同じ方向を示唆しておられる。

41、ヴァンディエ女史は解説書の註記（三一頁）で、松本博士「敦煌畫の研究」を引いて、P 74 洞の牢度叉變相にコータンで構圖された由の銘文があると記し、解説の結論ではおそらくこの事を一つの根據として、牢度叉闍聖の圖は恐らくコータンの畫家によつて中國邊境部に齎されたのであらうとしている。しかし、これは松本博士が P 74 洞を于闐國李聖天時代のものとして註記されたのを誤解した結果と思われ、この圖の成立をコータン地方に求める格別の根據は見當らない。

42、この俗講、變文と壁畫との關係について、注目すべき見解を示すのは、本稿脱稿

間際に入手することのできた周一良氏「敦煌畫與佛經」(註9参照)である。即ち俗講のテキスト(同氏はこれを講經文という)と、唐代の寺院壁畫(記録に残る兩京の寺壁および現存の莫高窟壁畫)との畫題の一致から、これらの壁畫は單なる裝飾的目的にとどまらず、俗講の内容を形像によって眼からも聽衆に理解させる働きをしていたと説く。そして、講經文が更に發展して變文となる場合、これと繪との關係は一層密接になるといい「寺院壁畫の大部分は固より經典に依據したものであるが、しかし、變文が發達した後には變文の影響をうけることもありうる譯で、變文中の誇張し敷衍された描寫に基いて壁畫が描かれる。千佛洞にある勞度叉闍聖變相もこの種のものである可能性がある」と記して、この圖様をもつ窟の番號をかけた變文の叙述と壁畫の圖様とを寶山の例について比較している。

43、複製本の解説者は、この畫卷本の製作年代については、最初に漠然と八、九世紀のものかと記すのみである。

44、この畫卷本又あるいは關係資料の書体の年代推定については、伊東卓治氏の御教示をうけた。

45、松本榮一博士「半度叉闍聖變相の一斷片」(建築史二ノ五、一九四〇)。この繪に
Aurel Stein, London, 1931 2 LXVII Legend とつて記載されている。また東京國立博物館と東京藝術大學にはその模本があり(題名「力士仰倒圖・敦煌出土壁畫斷片」)、審美書院版「西域畫集成」中に複製されている。原畫は絹本 1 ft. 11 inch × 1 ft. 4 7/8 inch の斷片で、圖中の色紙形には次の文字が残っている。「水池中生千葉……」「……出仰倒時」「六〇〇見佛家象入池、〇〇又是持臂大喚時」

「附載」

半度叉變相色紙形文字

ペリオの筆寫による。？はペリオ自身つけたもの。傍記したのはこれに對應する胡適藏本「降魔變文」のテキストで、末尾の頁數は増訂本「敦煌變文彙錄」の所收頁を示す。一方にあつて一方にない文字、傍線は誤字の疑ある文字。各色紙形の番號は插圖12c, d, eと一致する。

一 莫高窟 P. 8 洞

(A) 奧壁右側 (Fig. 12.a.c.)

- 1 王日和尙猥地誇談千般技術……………人前……………自可申須變現六師
……………靈變・無盡期……………衆中化出二鬼形容「醜惡」
……………強打精神奏其王曰我法之內……………靈變本無盡期忽於衆中化出二鬼形容「醜惡」
……………目類・而復赤口中出火……………生□行□奔・驟仏飛
……………貌榜會面比填而更青目類朱而復朱口中出火鼻裏生烟行如奔電驟如飛
……………沙門踴現王前威
……………旋揚眉瞬目恐動四邊見者寒毛卓豎舍利弗獨自安然舍利佛遍踴思付毘沙門踊現王前威
……………神赫……………地神□足寶……………六師外道……………
……………突甲仗光鮮地神捧足寶劍腰懸二鬼一見乞命連綿處若爲六師自道無般比化出兩
……………鬼頭腦□種醜屍骸……………
……………箇黃頭鬼頭腦異種醜屍骸驚恐四邊令畏怖……………(P. 239)
2 外道大力之……………天退束中□
3 ……………其下……………飲祭依時時則便
……………惑願……………
4 (判讀不能)
5 □今應謀社稷能興外・相連□扇君□□父子亡家喪國應亦□
……………卿今應謀社稷擬與外國相連構扇君臣離間父子亡家喪國亦應緣
……………□夫□君子者居家盡孝奉國盡忠恭謹立身節周法其乃保其祿
……………卿夫爲君子者居家盡孝奉國盡忠恭謹立身節用法則斯保其祿
……………位終其富貴……………爲臣不忠言出虧信非但殃身招禍亦乃辱及先
……………位終其富貴豈容爲臣不忠出言虧信非但殃身招禍亦乃辱及先
……………宗□人聞奉天具遣□容身無□容身界作榮辱祇在呼吸之間對面千
……………宗寡人聞奉天恩遣卿容身無地……………昇沉榮辱祇在呼吸之間對面千 (P. 222)

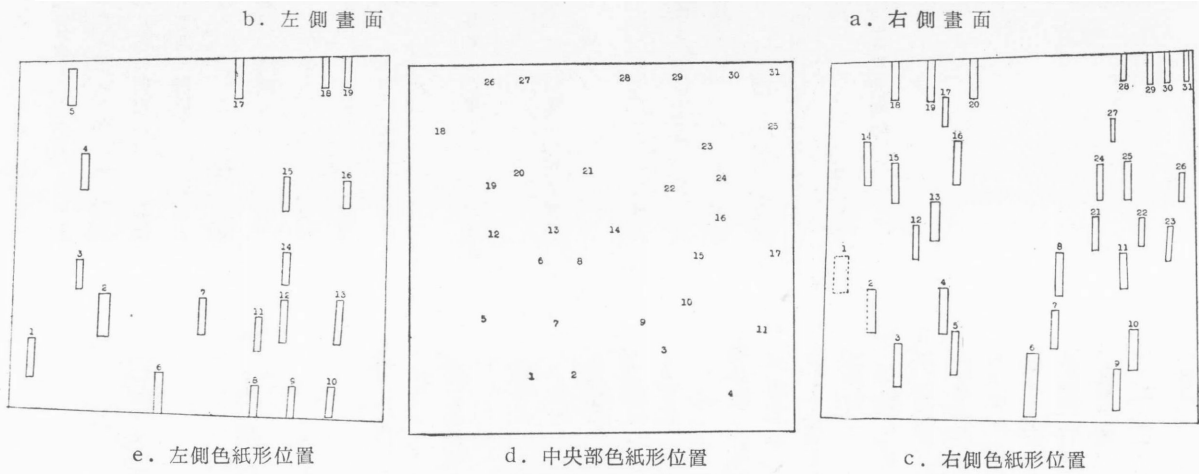


插圖12. 莫高窟 P8 洞奧壁牢度又變相

- 6 (判讀不能)
外道美女數十人.....
7 美女被風吹悉者?..... 廻時
8 外道忙怕竭力扶梯相西時
9 外道遣風鹹盡無風氣四吹時
10 • 11 (判讀不能)
12 異國外道助勞度又時
13 • 14 (判讀不能)
15 外道被□自□遮廻時
16 几勞度又帳欲倒直挽繩木僕熬沙死時
17 外道.....
18 外道欲擊論□風.....
19 外道..... 鼓皮破風吹倒時
20 • 21 (判讀不能)
22 給孤長者其舍利弗側布
..... 遍地八十餘傾
23 留祇陀太子□念.....
24 給孤長者寶得蘭地北使巧置其精
舍欲倒半功勞度又訪外時
25 • 26 • 27 (判讀不能)
28 舍利弗.....
29 三寶不貪榮位志樂精修家有子息數
三寶不貪榮位志樂精修家有子息數
人小者未寮婚妻室久時
人小者未 • 婚妻室時 (p. 215-216)
30 • 31 (判讀不能)
(B) 奧壁中央部 (Fig. 12, d)
→ 1 有□可國喧諍貴卑自有.....
有理何容喧爭尊卑自有..... (p. 222-223,)
直解 • • 馬前□□要言.....
直衝太子馬前抗聲喚言向前且住公子善惡

- 留難□其天像化・作・老……………
 留難隱其天像化身作一老人髭鬚鵠白乎策弱仗
 ・・・聞語・自・惟我……………
 空裳聞語心自思惟我若不諫此人善事必生
 ……語雅責不……………
 其時爲法遣情不惟亡軀喪命君臣兩鏡各擬見王首陀天王
 ……………
 2 之情……………
 3 千遂至忿怒□□須達並重
 改張自歡興須達相國直至
 風…國廻□
 4 (明瞭ならず)
 5 (長文、書き方悪く、重要性なし)
 6 外道壯士口稱撼動山川舍利弗
 頭巾拽不展時
 7 外道……………
 8 水牛與師子對諸孔流血欲死時
 9 外道被風□急奄頭藏□
 10 外道幄帳被風吹倒拽索打絰時
 11 (判讀不能)
 12 □□仙人看舍利弗禁火上天
 13・14・15 (判讀不能)
 16 外道被風吹……………正道
 17 外道……………
 18 二菩薩看舍利弗降諸外道時
 19 (判讀不能)
 20 須達……………
 21 波斯匿王見舍利弗……………
 波斯匿王見舍利佛即勸群僚各須在意
 ……………六師西畔時
 佛家東邊六師西畔 (p. 235)
 22 朕在北面官唐虞邊勝負

敦煌本降魔變畫卷について

- 朕在北面官庶南邊勝負
 二途各順明記時
 二途各須明記 (p. 235)
 23 (判讀不能)
 24 外道被風……………正道時
 25 外道……………問……………
 ……呪念北方梁至空世
 26 (判讀不能)
 27 舍利弗遊歷十方頭上出水
 頭上出火 (p. 241)
 28 (判讀不能)
 29 外道救失□落海時
 30・31 (判讀不能)
 (C) 奥壁左側 (Fig. 12, b, e)
 1 (判讀不能)
 2 六師雖五度輸牛尙不歸降更誠一廻看看功條將補前過忽然
 六師雖五度輸失尙不歸降更誠一廻看看後功將補前過忽然
 差馳更失息・稽首歸他・惟既子忽然衆中化出大樹婆婆枝葉
 差池更失甘心啓首歸他思惟既了忽於衆中化出大樹婆婆枝葉
 敝日千雲聳幹芳條高號芳刃祥龜瑞鳥遍枝葉而和□
 蔽日千雲聳幹芳條高盈萬似祥禽瑞鳥遍枝葉而和鳴
 廟葉方□周數里如□闍子時六師見者莫不驚嗟舍利
 翠葉芳花周數里而甘闍于時・・・見者莫不驚嗟舍利
 弗忽於衆裏化出風神叉手向前啓言和尙三千大千世界道
 佛忽於衆中化出風神叉手向前啓言和尙三千大千世界須
 更吹・不難況此小樹纖毫不能當我風道出言已訖解偈即
 更吹却不難況此小樹纖毫敢能當我風道出言已訖解偈即
 吹干時地□而綿石同處……………
 吹干時地卷如綿石同塵碎 (p. 239-240)
 3 (判讀不能)
 4 □□四王來擁護八部……………後降魔杵上火光生
 智慧力邊起霜甲丈金……………金力箭渾論糾用鐵

雨師下雨押蠶塵風神請……………熱邪法因茲斷却?

雨師下雨濕却蠶塵 (P 234)

相降此魔死終須絕

5—8 (判讀不能)

9 遍問街僮莫委遊□之處・逢□□

遍問街僮莫委遊行之處因逢牧牛

不見詰問逗留汝・野外行時逢・・和尚□

小子詰問逗留汝向野外行時逢著我和尙已否 (P 233)

10 (判讀不能)

11 外道……………出家已灌須時

12 (判讀不能)

13 外道勞度叉剃髮已洗頭之時

14 外道得家剃髮竜丹已剃髮時

15・16 (判讀不能)

17 舍利佛擊鐘振天摧諸外道時

18 舍利弗虛空・雲時

二、莫高窟 P 118 F 洞

(A) 奥壁右側

1 外道被風擊奄頭藏隱時

2 外道風吹恐被繩斷……………時

3……………達長者勸諫時

4 外道天女風吹得……………

5 波斯匿王咨告勞度投求舍利弗時

6 外道幄帳被風吹得急曳索時

7 外道幄帳被風吹倒柱勢時

8 外道樹……………被蛇拔倒時

9 外道盡力救經不得之□時

10 外道變海舍利弗現白象時

(B) 奥壁中央部

1 外道被風吹□□奄頭時

2 外道被風吹政立不得時

3 毘沙門天王現神道伏外道二鬼時

4 金翅鳥王海內伏龍時

5 外道天女降伏舍利弗時

6 波斯匿王舍利弗□外道勞度叉現現變時

7 外道屈軋子到勞度叉見舍利弗時

8 天女助舍利弗吹火發炎時

9 外道風吹得急相抱時

10……………上現火時

(C) 奥壁左側

1 外道屈軋子於舍利弗時

2 外道歸降洗髮出家時

3 外道初出家已慧外權時

4 外道勞度叉舍利弗頭曳不得時

5 外道得出家已香水灑□時

6 外道得出家竟備已剃髮時

7 外道得出家已不解禮拜倒鵬時

8 外道初投出家舍利弗剃髮時

9 □舍利弗與外道勞度叉現神力時

10 □風師發風吹勞度叉帳時

11 四果聖僧證舍利弗降伏勞度叉

〔追記〕本稿は本年三月に脱稿して印刷に廻したものであるが、掲載號數の變更などで發表が意外に遅延した。現在としては改稿附加したい點が少くないが意にまかせないので、最少限の加筆と追記にとどめる。

降魔變文の内容、ことに舍利弗と外道六師との闘術説話が、わが國にどのような形で傳來し、説話文學のうちにいか定着されているかについては、註9に「今昔物語集」所收のものをひいておいたが、最近、金澤大學の川口久雄教授によつて「敦煌變文の素材と日本文學——目連變文、降魔變文」(日本中國學會報第八集)というすぐれた論考が發表せられた。教授の勞作によれば、今

昔物語集のほか注好選集、流布本太平記、塵添璫囊鈔などにこの目ざましい術競べが物語られている。六つの試合の順序はいずれも今昔と同じで「賢愚經」の方に一致するが、その敘述には變文の場合と同様、經典を離れた生き生きした細部の表現が加えられていることが注目される。

ところで、この説話をわが國で繪畫化している例としては、十四世紀頃の製作と推定される滋賀縣常樂寺所藏の佛傳圖七幅箱には釋迦八相とあり涅槃幅を缺くのうち、「降魔」の圖の下方に、舍利弗と外道六師の六つの試合が描きこまれていることが梅津次郎氏によつて發見され、すでに「國華」七六〇號に貴重な圖版が紹介された。ところがこの種の圖様はさらに平安時代にまで遡らせ得ることとなつた。

すなわちさる十月、かねて平安時代の板繪として注目していた京都府淨瑠璃寺三重塔の扉繪を調査した私は、思いがけず、敦煌の畫卷で眼なれた試合場面にめぐりあう喜びをもつたのであり、つづいて研究所の同僚方の協力を得てその赤外線寫眞をも作製し得たのである。この扉繪については、いずれ別に發表する筈であるので、ここでは要點を略記しておく。この塔の扉は寺傳によれば釋迦八相を描くといわれる。現在八面のうち六面にわずかな斷片が残るのみであるが東正面南扉や西面兩扉の圖様から判じて、主題を佛傳とみえることは可能である。ところでその南面北扉（幅四四・九cm、長一五七cm）の下端に近くやや右寄りに、水流に口をつけてこれを呑む白象の姿が明らかに認められる。體軀の中ほどは剥落しているが鼻や頭、後肢や尾はよくのこり白塗の象身を描きおこす墨線もしなやかで、適確である。水際の土坡には綠青がのこる。これを牢度又變相における象と寶池の場面とみることは、常樂寺藏のそれと比較すれば、明瞭である。しかも更にその左上を注視すれば、髪をふりみだし、兩手をひろげて逃出そうとする惡鬼の姿が剥落の間から浮びあがる。顔や胴は失われているが、鋭い爪をもつた赤色の四肢、やはり朱の地に墨と金泥とで毛がき

した頭髮がよく残る。そして、その背中には、まさに毘沙門天の持物たる三叉戟の先がつきつけられている。毘沙門天の姿は失われているが、惡鬼調伏の段と推定して誤なからう。これら一連の殘片の右上にやや離れて、綠の衣をつけて右上をむいた唐婦人の可愛らしい姿が、一體だけ見事に残っている。主題は不明だが、その裳の裾がひるがえつてゐることは、敦煌壁畫における、大風にふきまぐられた「外道美女」の姿を思わせる。この扉の上方の圖様は判じがたいが、もし釋迦の降魔を描いたとすれば、常樂寺本のような組合せは、あるいは彼地において成立し、早くわが國に傳來していたこととなり、唐代や平安時代の文獻に單に「釋迦八相」「降魔變」などと記された圖の内容についても、改めて考えさせる。なお、この淨瑠璃寺塔扉繪や常樂寺本において白象が呑みほしているのが、敦煌畫におけるような寶池ではなくて水流の形をとつてゐるのは、「今昔物語集」や「注好選集」の説話でこれを「洪水」としていることに關係があるうか。淨瑠璃寺塔の造建年代については、「淨瑠璃寺流記事」に治承二年（一一八二）に京都一條大宮から移建されたとあるほか、見るべき史料がないが、内壁四面に描かれた十六羅漢圖の様式からみても、この年代を下限とし、むしろ十二世紀前半に遡らせうる製作と考えられる。すなわち、たとえ僅かな斷片とはいえ、文學において「今昔物語集」がこの説話を採録したとほぼ同時代に、わが國においても繪畫化された牢度又鬬聖變の一部を眼のあたりする喜びを、われわれは有することとなるのである。（一九五六年十一月）

附記 この論文は、美術研究所開設二十五周年記念特輯號のために寄稿されたものであるが、紙面の都合上本號に登載した。（編輯係）