

感得像考——感得の意義と宗教芸術性について——

熊 谷 貴 史

【抄録】

仏教には高僧らが神秘的な宗教体験によって仏・菩薩などの形姿を觀じ、〈感得〉するという概念がある。またその感得により得た視覚的イメージを、彫刻や絵画で表したものを〈感得像〉という。宗教概念である〈感得〉と造形化された〈感得像〉が不可分の関係にあることは言を俟たないが、そこに内在する宗教的意義の解釈と、像に対する仏教美術としての芸術的評価は多くの場合別個に論じられ、宗教性と芸術性が結び付けられることは概して少ない。

本稿の目的は〈感得〉の概念を大局的に捉え直すことにより、具現化された〈感得像〉の意義を再考することにある。すなわち〈感得〉とは規範を前提としない尊容の獲得であり、初発的性質が評価される事象と考えられる。その初発的なイメージを反映する〈感得像〉は、図像的要素のみでは解釈し得ない、神仏

顕現の奇跡を具現化しようとする全体観における異相（威相）の表現によって、本来の意義が見出される可能性を指摘する。
キーワード：感得像、神秘体験、図像、規範、初発性

はじめに

仏教美術研究における一般的な感得像の理解は、通常の像容——経軌・図像・既存の作例などに照合しうる一定の形式とは異なる特殊な尊像である。すなわち感得像とは高僧の宗教体験に基づくものと伝えられ、瞑想による精神的修行や宗教的直感によって彼らの眼前（心中）に現れた尊格の姿を造形したものをいう。しかしながらその前提となる感得について、宗教体験の在りようを実証的に裏付けることは困難であり、従来、感得の状況を示す感得譚の存在によって感得像であることを認める

場合が多い。像容に徴せば、既存の作例と異なる図像Ⅱ形式的要素が第一義に指摘される一方、作風・表現など様式面への言及は感得像としての性格に反し、むしろ宗教性とは乖離した趣旨で論じられる。時にそれは仏教教義から逸脱した例外的なかたちとして、あるいは制作者の自由な作為による表現の幅として、尊容の特異性を「ずれ」と見做す。いわば宗教体験の意義を置き去りにした消極的な感得像の理解も少なくない。おそらくそれは、感得譚の伝わる限られた作例や尊格にのみ適応し得る特殊な概念として、感得の意味が解されてきたことによるだろう。

このような状況の中で、一木彫を主体とする作品研究に端を発し、仏像制作の一つの根底をなす事象として感得を想定されたのは井上正氏であった。その見解は後に触れるが、氏の論説に従って、近年徐々に感得像の意味が見直されつつある。本稿も基本的に氏が長年積み重ねてこられた研究を支持するもので、その論旨を土台に感得像をめぐる思想と造形の意義を再考するものである。

なお論題に掲げた〈感得像〉の語は仏教美術研究として造形化された作例を意図するものであるが、本稿は個別の作品研究の前提としておこなう基礎作業であり、専ら感得概念の整理に意を注ぐ。また筆者は巨視的な展望として、瞑想によって行者

が至る〈感得〉という神秘体験に対し、仏尊が威神力によって様々な威相を示現するという〈神変〉の思想¹⁾が、重層的に仏教美術の解釈を支える概念となることを想定しており、本考察もその研究の一環をなすものとして進めたい。

一、感得像研究史とその観点

①園城寺不動明王画像―感得像研究の起点―

はじめに感得像に関わる先行研究を概観し、それらの成果と問題の所在について整理しておこう。仏教美術史において第一に感得像として挙げられる作例に、滋賀・園城寺(三井寺)の秘仏金色不動明王画像、いわゆる黄不動像がある。本例は平安時代前期の密教画の中でも作風・伝来共にひととき異彩を放ち、曼殊院本をはじめ多数の模本・模刻像が伝わる黄不動像群の根本像として夙に知られている。通常は嚴重な秘仏として護持され拝観の機会に殊に得難いが、近年智証大師帰朝一一五〇年を記念して大阪市立美術館等で開催された「国宝三井寺展」でおよそ二十年前に公開され、筆者もそこで初めて実見の機会を得た。

像容は両目を見開き正面を見据え、忿怒尊として強く観者の視線を捉える。激しく動的な性質をもつ明王像の中で、一点の

静を担う不動明王像は、著しい動勢を抑えながらも威力を籠めた表現が要求される。金箔の鋭い眼光や上出する両牙に加えて、直立する黄不動像が印象させる威勢の表現は肉身の描線であろうか。墨線上に朱線を重ねて引かれた描線は、弾力のある曲線ながら強く張りのあるタッチで、鉄線描にも通じる明快さがある。この肉身を評してしばしば筋骨隆々という言葉が用いられるが、瘤のような上膊の肉付きは、強く巻き締められた臂釧と相重なり、むしろ隆起の連なりによる異様さが大きい。それは頭部において巻髪の輪郭によって形成される抑揚が、耳璫や胸飾を介して上膊・臂釧へ到り上半身に一種の躍動感と運動性を与えている。もともと脛骨や脹脛から足指へかかる重心や、両腕前膊から持物を握る手首への筋にはしっかりと力を込めるさまが看取され、面貌の威圧感とともに四肢の末端で全身をぐっと引き締めている。

本例については予てより諸先学による綿密な検証が重ねられ、従前より認められてきたように確かな技量をもつ画師の手に成るものであろうことは、感得像としての意義を言及するに際しても当然理解しておく必要がある。それは後述する感得者と制作者、あるいは感得と造像の関わりを考える上で重要である。さてこの園城寺黄不動像は、三善清行撰述の『天台宗延暦寺座主円珍和尚伝』に円珍による感得譚が記されることから感得

像として知られ、その制作事情が伺える点で貴重な例といえる⁽³⁾。伝記としての信頼性については円珍示寂と撰述時期の時間的隔たりが少ないこと、円珍と清行の関係などから大方認められるようであるが、感得にまつわる記述はあくまで黄不動像を権威付けるための伝承的な内容として扱われることが多い。近年では本例を中国製として円珍感得から切り離す見方もあるが、ここでは感得像として伝来した事実と特異な像容に意を留め、感得に関わる事項を中心に先学の見解を略記しよう。

不動明王像全般を対象とした基礎的な研究として古く佐和隆研氏による諸論考があるが、例えば「不動明王像の研究」では黄不動感得の背景として「空海請来の仁王経五方諸尊図のうちに描かれた不動明王、及びその本地としての金剛到岸菩薩等の姿がその根拠となされた⁽⁴⁾」と述べる。黄不動像のいわゆる図像的特異性は、両牙を上出し、弁髪や条帛を表さず、直立して虚空を踏むなど、その当時通様の不動明王像とは異なる尊容である。これに対し、氏は円珍による黄不動感得を肯定しつつも、感得されたイメージには円珍の教義的知識が影響したといい、以後、黄不動像の図像的根拠を論じる際の起点として支持を得ている。これを一つの足掛かりとして、仏教美術研究の定石にもれず本例も図像学的検証を含め、技法面や平安絵画史における様式論の観点から多くの議論が重ねられてきた⁽⁶⁾。しかし感得譚につ

いてはそれを否定しないまでも、あくまで黄不動像に付随する伝承の域を越えず、仏教尊像としての教義的性格は円珍による感得ではなく図像的要素の継承過程に置かれる比重が大きい。一方で不動明王像としての図像的要素を欠くことから仏教尊像として低く評価する指摘⁽⁷⁾や、感得譚自体を後世の創作であると見る見解なども散見される。⁽⁸⁾

② 森雅秀説―感得概念の理論化―

以上の見解を受けつつ「特定の作品に限定されない、感得像一般に適応可能な理論構築をめざす」とした森雅秀氏の論考がある。⁽⁹⁾氏はまず作品とテキストの関係が、説話図と礼拝像においてそれぞれ異なることを述べ、テキストが作品の前提とはならないことを指摘する。これは仏教美術の制作態度を考える上で特に傾聴すべき点であろう。また黄不動像に関する先行研究について「既存の作品群」〈感得体験〉〈作品〉〈感得説話〉などの要素で整理し、諸先学の見解の相違を明確された。その上で感得像成立の根拠を「規範的なイメージと逸脱したイメージとの間の「ずれ」にこそある」と述べ、さらに「これら二つのイメージの間にある差異にこそ、感得像のもつ聖性の根拠がある」とする。また氏は別稿で仏尊が顕現するあり方を尊格ごと提示し、「感得される仏」として不動明王をとりあげる。⁽¹⁰⁾その

意図は必ずしも感得の意義を不動明王に限定するものではないと思われるが、やはり「規範」を前提とした「逸脱」によって感得論は展開される。森説は感得像の概念を論理的に言及したも⁽⁷⁾のとして極めて示唆的であるが、従来感得像として認識されてきた作例（範囲）に対して理論的な意義付けを試みたものといえる。

ここまでは感得像の代表的な例として園城寺黄不動に関する見解をごく簡単に触れたが、ほかにも感得に関わる事例は散見される。⁽¹¹⁾しかしそれらの事例で感得と作例を直接結びつけた論考は少ない。それは感得の理解が感得譚の伝わる特定の尊格・作例にのみ適応される付属的な事象として、あるいは作例や制作状況と切り離された説話による宗教的意義付けとして、感得を造像活動から遠ざけた解釈によると思われる。宗教体験である感得の事実を客観的に証明することは、当然ながら困難であろう。しかし行者の個人的な経験である感得は、その個別性に対して一定の意義を認めることにこそ本質に迫る余地がある。

③ 井上正説―感得概念の拡大―

右記のように限定された一部の作例や尊格を対象とする研究とは異なる筋で、感得像の概念を拡大し、根源的には仏教美術の発生にも関わる事象として解釈されていたのは、先にも触れ

た井上正氏であった。⁽¹²⁾ 井上説は日本彫刻史の立場から説かれたもので、前述の森説へ至る感得像研究の流れに反映されることはなかったが、その大局観は本論を指南するところが大きい。

まず氏は「感得像は学問の対象とはなりにくく、信仰世界の問題として除外されてしまうことが多い。ただわずかに、形相・図相などについて、通有のものとは異なる場合、感得の語は生きて用いられる」として、それまでの感得像の扱われ方をふり返る。続けて「しかし、その根本に立ちかえって考えてみると、とくに密教の成立によって数多くの尊像の儀軌を定める際、やはりインドの高僧の感得体験がもたらしたものであろう」と述べ、仏教美術の制作において〈感得〉が本質的に先立つものであったと指摘する。

これは氏が長年の作例調査に基づいた一木彫研究を進める中で、意図的に鑿痕を残したと思われる作例や、歪みをもつ作例など異形の尊像から見出した「霊木化現仏」という概念の背景に、感得による造像のあり方を想定したものである。⁽¹³⁾ この場合の異形とは、經典や図像に示される形相に対しての特異性ではなく、思想的にも異なる次元で把握される造形的特徴である。またそれらを取り巻く行基伝承に眼を向け、現存する多数の古仏群に照らし、その中には単なる絵空事ではないものもあるとして民衆レベルの信仰に根差した布教と造形活動の実態を想定し

た。そこに地域・時代・尊格・テキストなどを超えた仏像制作の背景として、土着の感得体験が関与した可能性を指摘する。

さらに「従来形相面についてのみ重要視されて来た感得像の実体が、実は様式面にまで広げて考えられるべきである」と述べられるように、単なる形式的な相異ではなく様式面、つまり造形感覚の違いにも感得的要素が反映されることを示唆し、美術史として感得像を観る際の幅を広げた。このような井上氏の着想は本研究にとって極めて重要な視点であり、尊像の宗教性と芸術性を解釈するための一つの鍵となる。

井上説を受け継ぐ形で研究を進められているのは安藤佳香氏・川野憲一氏等である。安藤氏は徳島・蓮華寺十一面観音立像など感得像とみられる作例を報告する。⁽¹⁴⁾ また川野氏は東福寺塔頭同聚院不動明王坐像に関連し多くの不動明王像を分析され、その中に感得的造形が認められる作例を指摘した。⁽¹⁵⁾ 不動明王は他の仏尊に比し相対的に感得との関わりで説かれることの多い尊格であるが、氏はそれまでの図像的検証とは別に、造形的特徴から感得的意義を見出した点で従来の不動明王像研究と一線を画す。また図像のもつ影響を考慮しつつ述べられた「前代までの型にとらわれず、修法の最中湧き上がったイメージを基に一気呵成に造り上げた像を『熱い感得』仏とするならば、『冷めた感得』仏は、感性ではなく透徹した理性の下で、創りあげ

られる⁽¹⁶⁾。」という指摘は、感得者と制作者のあり方、また感得像の表現的特性を考える上で興味深い。

さて本章では筆者の目指す方向性を示しつつ、感得像研究に關わる先学の見解を確認した。大別して園城寺不動明王画像(黄不動)のように感得説話を伴い、従来感得像として認められる作例の考察と、感得を仏教美術全体に關わる包括的概念として捉える観点がある。研究の動向として現在のところ前者の論説が多数を占めるが、今後の展開としては井上氏の説く感得像の概念が、仏教美術研究の裾野を広げるものと期待される。この観念に立脚しつつ、さらにその意義を明確にするために、以下、感得という宗教体験を取り巻く諸要素を検討し、感得概念の照射を試みたい。

二、感得の意義

①感得の語義

まず〈感得〉の基本的な理解を得るために、〈観想〉と比較しながら語義を確認しておく。感得については密教関係の辞書に簡単な解説があり、「佛菩薩等の被加力を蒙り、靈感を得るを云う」(『密教大辞典』⁽¹⁷⁾)、「密教の秘法を修して、諸仏諸尊、教法等を感じ体得するをいう」(『密教辞典』⁽¹⁸⁾)とされる。対して観想

は仏教関係の辞書に広く掲載されており「想念を作して観ずるの意(中略)即ち構想計画して種々の相を泛べ、以て貪欲等を對治し、又は正観に入らしめんが為に修する一種の方便観を云ふ(後略)」(『望月仏教大辞典』⁽¹⁹⁾)、また「①深く思いをこらすこと。観察し思索すること。修習すること。②仏のすがたを思い浮かべて、念ずること。」(『広説仏教語大辞典』⁽²⁰⁾)などの解説がある。

両語はともに宗教体験の範疇でイメージの想念・想起を伴う点で共通するが、感得はそれを体験者が体得するという特殊な状況をさす。観想は瞑想による修練であるのに対し、感得は修法の結果至った状態、あるいは宗教的直感による感知である。換言すれば観想は宗教実践の方法や過程、感得は一種の到達点として、体験者の意思を超えた神秘体験の境地を意味する。

あらかじめ本稿の意図を記しておく、〈感得〉と〈観想〉は規範的なイメージを必要とするか否かで性質が異なり、感得の意義を考察するうえで重要である。これについては泉武夫氏が青蓮院不動明王二童子像(青不動)に關する論考⁽²²⁾の中で、感得は「既存のイメージ形成システムに従うのではなく自律的に生成・創造される」、観想は「一定の手続きを踏んで行われる想像(像を想う)活動」とする点が参照される。一方で泉氏が心中に生成する像を「観想像」として一括されている点において

は本稿と用語が異なる。以上を念頭に置き、次節は仏教における瞑想行為とイメージの関わりを一瞥しよう。

②規範・瞑想・造像―イメージ伝達の過程について―

仏教では積尊の成道が禪定によることに起因して瞑想的実践が重視されるが、それが造形活動にも影響するとの指摘がなされている。例えば肥塚隆氏や清水乞氏らの論考に示唆的な内容がみられ、大要として宗教的規範を重視する。肥塚氏は『サーダナマラー』の記述に基づいてインド美術の制作態度へ眼を向け、その特徴として「瞑想すること、また規範に従うこと、すなわち神とのかかわり合いをその基調とする」と述べる。瞑想については「瞑想の対象である本尊は、面数、臂数、身色などはいかに及ばず、その相好や厳具の一事にわたっても規定通りに観想されなければならない」として規範の効力を強調し、そこに宗教芸術のもつ意義を見出す。また「瞑想によって得られた諸尊の像容は造像の際の規矩でもあった」という指摘は、〈瞑想↓造像〉というイメージの伝達が見出せる点で重要である。しかし瞑想の前提には規矩（規範）の存在があり、全体としては〈規範↓瞑想↓造像〉という過程が把握される。本稿では結論的に異なる造形概念のあり方を想定しているが、当然、宗教芸術の制作には様々な状況が予想され、氏の着眼点も制作態度の一

つとして理解しておきたい。もっとも氏によれば造像規範は実践ではなく精神面を律するものとされ、それは図像的規範ではなく観念的な規範概念といえる。

さて心中に何らかのイメージを想念・想起するという行為は仏教においてしばしば確認される。禪定や三昧とは次元が異なるが、例えば『涅槃経』諸本には聖跡（四処）の追念が、聖跡巡礼に関連してその功德が説かれる。その意図は「仏陀の聖なる出来事を追念すること」であろうとの指摘があるように、イメージの前提に釈迦という特定の対象が存在する点で重要である。仏陀観や仏身論が多様化する以前の様相として、釈迦に対する関心の強さは言うまでもないだろう。仏教美術の萌芽期にみる釈迦の象徴表現——法輪や菩提樹などは、歴史的釈迦に対する意識のうえに、通常の人間（人体）性を払拭するために採用されたモチーフⅡ図像であった。ここで追念（想起）される、あるいは表現される釈迦のイメージは、それに先立つ仏伝テキストの情報⁽²⁶⁾によって方向付けられたものだろう。大乘仏教前の積尊観は、歴史的釈迦の存在に基づく一種の規範概念として把握され、仏伝を介した〈規範↓瞑想〉〈規範↓造像〉というあり方が窺える。

やがて積尊観の神秘化が進む一方、仏身に対する関心も顕在化し、仏身を特徴付ける瑞相としていわゆる三十二相・八十種

好が成立する。三十二相について山田明爾氏によれば「相好の具体的内容を数えはじめさせた「必要性」は、仏像の制作と禅三昧、特に観仏三昧であった」という。⁽²⁷⁾ 必要性とは造像や観仏三昧の規範となるイメージであり、〈規範↓造像〉〈規範↓冥想〉というあり方を前提とするだろう。しかし本稿にとって重要な指摘は、諸仏典によって異なる三十二相の項目について「仏像自体からいくつかの項目が抽出され（中略）いくつかの三十二相の異系統を生じたのであろう」という見解であり、〈造像↓規範〉という過程が見出せる点である。具体的な相好は発生的に規範としてあったのではなく、次第に規範化されたものといえる。また三十二相には視覚化が困難な項目が含まれ、本来観念的なイメージであることも知られている。これらのことは冥想や造像に際して、必ずしも厳密な図像的規範を前提としないことを示唆しよう。

いま個々の相好について触れる紙幅はないが、例えば螺髪として造形される「毛上向相」が、連眉や厚い唇の⁽²⁸⁾ように人種の特徴に起因するであろうこと、「足下二輪相」は法輪や仏足跡などの象徴的図像の摂取が推測されるなど、個々のイメージジョースは一樣でない。また一般的に「丈光相」として知られる⁽²⁹⁾光背は、本来仏の放つ光明の中でも神変的な性格の相と考えられ、それは仏陀の身体的特徴というよりも、仏陀の威神力による神

秘的な光景である。個別の相好は美術史でいう形式的要素として把握されるが、それらの総体を尊容として肯定し規範化する根拠、いわば宗教性の自覚は、単なる瑞相の採用やその形式的総和として得られるものではないだろう。そこには古代インドにおける伝統的思惟法⁽³⁰⁾に基づいた、体験的な事実性の確証が予想される。

関連して見仏と観仏について触れておこう。ともに三昧（冥想）によって仏身を見る（観る）行為であるが、見仏を主眼に両者の区別を提示したのは大南龍昇氏であった。⁽³¹⁾ 氏によれば観仏は仏身を観想・念観するというプロセスであり、その結果、仏身を眼見・実感することが見仏であるという。この見仏の性質は本稿の主題である感得に通底するものである。〈観仏↓見仏〉という関係は、氏が指摘するように禅観経典⁽³²⁾に説く観想行の傾向として首肯されよう。観仏の初歩的な手段である観像を含めると、〈観像↓観仏↓見仏〉という過程が想定され、全体として見仏を目的とする観法のマニュアル⁽³⁴⁾規範であることが解される。その意味で観仏三昧⁽³⁴⁾などの宗教実践は〈規範↓冥想〉の過程に該当する事項といえる。

仏教美術との関係では、禅観経典が盛んに漢訳されたときれる五世紀前半、観仏三昧などを行うために観想すべき内容が壁画に描かれたとの指摘がある。⁽³⁵⁾ この〈規範↓造像↓冥想〉とい

うあり方も仏教美術における制作態度の一つとして理解しておきたい。

③ 基層性と初発性

さて仏典にみる尊容や観法は、いわば仏教の表層に顕在化した事象として、瞑想や造像の場で規範的に作用することが多い。便宜的に示した〈規範・瞑想・造像〉などの関係も概して規範を前提としており、その遵守には当然一定の価値が認められる。一方、三十二相の形成で指摘されるように規範的事項も次第に整理されたことが窺える。それを単に考案・創作された型ではなく、宗教的事実として認める意識・自覚は、体験によって支えられる面がある。勿論それは規範に即して行われる実践の価値を含むものであるが、規範形成に先立つ段階にも想定されてよい。経験則によるイメージの獲得、すなわち感得である。その際、三十二相や観仏三昧などの規範的な事項から、相好などの具体的な要素を一旦取り去ることにより、感得は基層概念として還元されるだろう。

観仏や見仏のあり方から演繹されることは、観想のような瞑想的実践の正当性と、見仏のように顕現した対象を事実として認識する態度である。これは本章冒頭に確認した感得の語義に通底する性質として敷衍されよう。禅観經典類に示される〈観

仏↓見仏〉という観想行は、潜在的に感得というあり方を認めることによって成立する。したがって感得は仏教において深層的に広く肯定される概念である。また規範を前提とする観想においても、顕現した仏尊を感見・体得した場合には〈観想↓感得〉という過程が想定されよう。先に観想の語義にも触れたが、観仏は観想としての過程であり、感得は見仏を含む宗教体験の結果である。ただし感得は、観仏や見仏のように顕在化した仏教の公的な実践項目ではない。あくまで行者の私的な体験として、感得には規範を超えた主体性が想定される。規範の効力については図像との関係で後述するが、以上のことは感得が思想や文化の多様化を促す原動力と成り得る、汎用な基層概念であることを意味する。

ところで前掲の感得の語義は、漢訳語としての〈感得〉の語彙であった。この語は『佛教漢梵大辞典』によるとサンスクリットの *abhinivartayati* / *nivartayati* に相当し⁽³⁶⁾、『漢訳対照梵和大辞典』によれば「生産する」「成就する」などの意である⁽³⁷⁾。筆者は梵文原典を精査する過程を持ち合わせていないが、以上にみえた感得の性質に抵触するものではなく、本稿が想定する感得概念を傍証するものとして把握しておきたい。

また漢訳仏典中に散見される感得の語の用例については、概して感得された内容が記されているのであり、感得すべき内

容として記されているのではない。⁽³⁸⁾ 感得される対象は予め規定されるイメージを必要としない——このことは転じて初発的な性質が内包されていることを示唆する。基層的性質とともに、この初発的性質は感得の意義を把握するうえで重要である。この点に関連し、次節は仏教美術における図像との相関概念として感得の意味を捉えていこう。

④ 感得と図像

感得と図像⁽³⁹⁾は仏教美術における一種の循環概念であることが川野憲一氏によって指摘されている。⁽⁴⁰⁾ 図像は宗教芸術を意味付ける形式的要素であり、仏教美術研究においても図像考証による成果は大きい。それは経軌Ⅱテキストや密教図像に示される形相との照合であり、また既存の作例にみる形式との比較による。しかし一方でテキスト・図像に示される教義的規範、あるいは既存の作例に基づく慣習的規範は、仏教が長い時間をかけ様々な地域を経て蓄積されたものである。規範自体も長期的にみれば流動的な側面をもち、そこには信仰の担い手である人間の、能動的な活動が反映されているだろう。その意味で規範Ⅱ図像は、時々の信仰の表層を形成する一側面に過ぎない。⁽⁴¹⁾ 深層(基層)には在家を含む信仰者の生活や社会に密着した活動が想定され、それはより自由で流動的、かつダイナミックな信仰で

あっただろう。感得は個別の宗教実践に基づくイメージ創出であり、深層的に信仰を活性化する事象である。

試みに十一面観音像に関するテキスト及び図像的事項を一瞥すると、耶舎囉多訳『十一面観音神呪経』には用材・像高・持物などの造像条件が記されている。⁽⁴²⁾ しかし厳密にそれらの条件を満たす遺例は少なく、白檀や一尺三寸という規定を満たす例は狭義に檀像と称される一部の作例にすぎない。⁽⁴³⁾ この場合、先立つ造像例やそれを用いた修法がテキストに反映したものと推測されよう。またテキスト・図像が造像に影響することも当然認められるが、尊容を構成する要素は規定しきれるものでない。例えば頭上面に関して面相や面数などの記述があるが、滋賀・渡岸像のように大ぶりの脇面を配するもの、奈良・法華寺像や大阪・道明寺像のように頂上仏面に上半身を表す例など、各面の配置や造形のされ方は実に多彩である。十一面観音像においては、元来、多数の顔を具す尊格というイメージが造形意図として先行したであろう。頭上面を積み重ねるインド・カーンヘリー⁽⁴⁴⁾ 第四十一窟脇尊像の素朴な造形や、敦煌莫高窟第三二一窟東壁の例のように尊体との均衡を打ち破る多面の表現は、仔細な規定や造形的調和ではなく、尊格の個性をいかに示すかという一点に造形意識が窺われる。このような威相のイメージ創出の背景にこそ感得体験の関与を指摘したい。前掲の渡岸寺像は、

多面尊としてインド的な異形のイメージを継承しつつ、造形的にも破綻なくまとめた秀逸な作例といえる。一方、時代が下ると造形的な形式化が進み、頂上仏面以外の頭上面を小さく一列に配する例が増える。しかし『大正図像』所載の諸図像のうち、その形式は一例しか確認され⁽¹⁴⁾ない。いわゆる白描図像は尊容の規範としてある以前に、特異な尊容を伝承することに本義がある。その像容が一様でないのは、折々に感得された尊容や造形化された特殊な像容を、それぞれ宗教的事実と認めて記録したものと解される。

さて図像やテキストに示される尊容は、信仰の表層に顕在化した規範的イメージとなり得るが、概してその効力は形式面において作用するものである。像容を総体として構想する主体は、また別に想定されるだろう。その一翼を担うのは実際に造像に携わる制作者であり、作家個人の感性や地域性などに起因して、いわゆる様式面に帰結する。他方、神秘体験によって感得されるイメージも、全体観を方向付ける要因として、様式的な発露の可能性があろう。筆者は美術史で言う様式は深層的作用を反映したものの、形式は表層的作用によって提供されるものと捉えるが、この意味で深層的象徴である感得(像)には、様式面の解釈が求められる。

前述の川野氏も指摘されているが、感得された尊容の図像的

特異性は、それが規範化されるまでの間の、み特殊な尊容として認識される余地がある。勿論感得譚を伴う場合は黄不動像のように感得像として伝わる例もあるが、換言すればそれは黄不動の尊容が定着し規範化する過程である。多くの場合、感得された尊容は造像や図像を介して規範化するものと考えられる。したがって逆説的ながら従来のように、形式的要素・図像的差異のみで感得像を説明することは矛盾を孕んでいる。しかし図像の遵守を重んじる密教や、浄土変相のように規範的図像の効力が大きい事柄や環境において、図像との差異は殊更強調される。それを容認する手立てとしてのみ感得の語を用いるならば、感得体験の意義を埋没させ、また図像の意義をも形骸化させてしまうのではないか。感得は云わば〈宗教的初発性〉ともいうべき意義を認め得る事象であり、尊像の多様な姿を方向付ける宗教芸術の画期である。したがって図像し規範に先立つ創造的な事象として評価すべきで、図像を前提とした逸脱にのみ適応するものではない。

ところで經典は無仏の時代において如法としての意義が求められるが、多くの宗教が有する文字化されたいわゆる聖典類は、宗教発生と同時に在るものではない。特に仏教では長い期間を経て膨大な仏典群が編纂されてきた。その中には感得のような宗教体験に基づいて、文字・言葉という媒体によって伝承した

例もあろう。仏典の整理や教義の研鑽が長く行われてきたように、実践的宗教活動の流れも当然想定されてよい。例えば「至十五日夜。時觀世音來入道場。其栴檀像自然動搖。其像動時三千大千世界俱時振動。其像頂上佛面出聲讚行者言。善哉善哉善男子」⁴⁵などの記述は原初に何らかの体験があったことを彷彿とさせる。視点を変えれば視覚的な内容を即時に示す方法として、感得したイメージを直接造形化する可能性も想定されよう。仏教尊像には、古來感得された尊容が図像化され、それに基づく造像の脈がある一方、時代や地域を越え、時々感得されたイメージが水脈のように流れている。

⑤ 感得概念の大局化―規範性と創造性をめぐって―

以上の内容を踏まえ、本章の小結として感得の概念について整理しておこう。まず感得は神秘体験によって神仏を感見することであり、その尊容は規範的イメージを必要としない。また観想のように規範を前提とする場合でも、規範(図像)はあくまで形式面において作用するもので、現出する尊容の総体は折々に創出されるものと考えられる。すなわち「宗教的初発性」を内包している。

しかしこのことは無意識に反映される知識の影響を否定するものではない。規範に則ることと、潜在的なイメージソースが影

響することは似て非なる過程であり、感得の意義を捉える点で重要である。また観想のように規範に基づく宗教実践、あるいは尊像制作の場におけるテキストや既存の作例などの規範的イメージを完全に切り離すことは出来ないだろう。したがって感得による宗教的初発性と時々の規範的イメージの錯綜が考慮されなければならない。ここではそれを「創造性」と「規範性」として、両者の比重によって異なる感得の意義を示しておこう。

- ① 新たな尊格・尊容を創出する
- ② 既存の尊格・尊容を別の尊格・尊容へ読み替える
- ③ 同一尊格を規範とは別の尊容に再創造する

右記の①③は一見異なる宗教的事象であるが、それぞれの背景に感得という概念を置くことで同質の宗教性を見出すことが出来る。このうち①は感得による「創造性」がより強い事項であり、②、③の順に感得体験において「規範性」の関与する比重が大きくなる。①は宗教的意義において原初的でありそのイメージ創出において自由さが支配的である。②は①に準じる創造性を想定した事項で、例えば古代インドの神々が仏教の尊格として取り込まれたり⁴⁶、仏教内では観音菩薩の化身として変化観音が成立するプロセスに該当する。また日本における神

仏習合も②の事例として把握されよう。⁽¹⁷⁾そして③が感得像として従来理解されてきた事例を含むものであり、規範的イメージとの差異によってその特異性が見出される。逆に言えば規範との差異以外については、〈規範性〉の支配するところが大きい。

なお〈創造性〉と〈規範性〉は相矛盾する性質であるが、前述のように規範はあくまで部分や形式において一面的に作用するものと考ええる。また宗教といういわば非合理的な世界、特に古代の事例において二重基準⁽⁴⁸⁾を一概に否定することはできない。〈規範性〉が公的側面をもつ信仰の表層であるのに対し、〈創造性〉は信仰の深層として私的側面をもつ。例えば仏教の表層として公的な目的が成仏であるのに対し、深層ではより私的な現世利益的信仰が認められる。これらは二律背反的に作用する信仰の実態として複眼的に把握されよう。(図1)

以上は大局的な感得の解釈を試みたものであるが、①〜③それぞれ別の状況でそのイメージが具現化されたとき、仏教美術における広義の感得像概念に転換する。さらに人間の手が介在する仏教美術には、制作者の感性に起因する芸術的〈創造性〉が大きな要素として複雑に絡み合う。前述のように〈創造性〉は信仰の深層であり私的側面をもつが、感得者のイメージが個々に自由な幅をもつと同時に、制作者には豊かな表現の幅がある。云わば〈芸術的初発性〉であり、美術史が言及する重要な

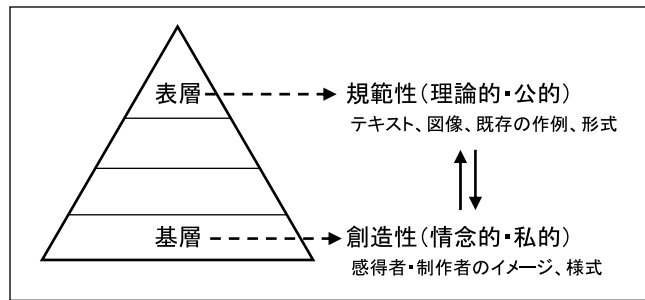


図1 「表層と基層」

側面である。感得者による〈宗教的初発性〉とともに、仏教美術の多様化を促す要因として、重層的に信仰の基層に混在する要素である。それらが絶妙なバランスで造形化されたとき、尊像は宗教芸術としてより昇華されるだろう。

宗教的産物の芸術性については信仰上の観点から議論も予想

されるが、信仰の実体として展開する様々な側面のうち、宗教芸術は人間の手が介在する情操的行為である。尊像を鑑賞の対象と観るか、信仰の対象として礼拝するかの認識の差は、近代的価値観によって生じる分別であろう。制作者は畏敬の念をもって宗教的理想美や威相の造形を目指し、また拝する側の感覚としても、礼拝対象が魅力や威厳を具えることで彼等の眼により強く印象されるだろう。尊像を信仰の実態として理解するためには、純粹に教義に還元できる事項に加え、造形表現に託される制作者・拝観者たちの人間的感情の発露も合わせて捉える必要がある。

本節の最後に留意すべき事項として以下の点を挙げておく。それは感得像の造形化に際し、感得者が直接造形化する場合と、感得者の指示によって別の者の手で造形される場合が想定されることである。前者の場合、当然ながら現代的価値観による通常の美的水準のものさしで量ることは出来ない。また実際に感得者や制作者を明確にすることは困難であり、感得体験から作例までのイメージ伝達の過程、例えば〈感得者⇨制作者⇨尊像〉〈感得者⇨制作者⇨尊像〉〈感得者⇨制作者⇨尊像〉〈感得者⇨制作者⇨尊像〉〈感得者⇨制作者⇨尊像〉などの実証も至難を極めるだろう。したがって我々は宗教的造形感覚の発現として、尊像の表現の中に感得的なイメージ〈宗教的初発性〉を汲み取ることが必要となる。

三、感得像の造形精神

①黄不動感得譚

感得像に示される〈宗教的初発性〉とは如何にして得られるのか、またそれはどのようにして造形に反映されるのか。ここでは感得像とそれを取り巻く人間の関わり方に眼を向け、造形精神の在りようを探ることにする。

なお特定の尊格や信仰から距離を置くため、以降、便宜的に〈冥―頭〉の対概念を援用する。すなわち我々の住む頭界に対して神仏の存在する冥界——それは通常の生活においては感知することのない、あるいは出来ない世界（領域）であり、時間・空間的次元とは異なる距離観で現世（頭界）との隔たりをもつ他界である。しかし冥界と頭界の隔たりは何らかの宗教的手続きによって一定の回路をもつ場面、〈冥―頭〉の接触があり、霊告や夢告はその例として指摘されている。本稿の主題である感得も、冥界の存在である神仏と、頭界の存在である人間が接触する事象として把握されよう。

また感得の状況を確認できる希少な例として黄不動感得譚に拠るが、これまで述べたように感得はより巨視的に把握される概念であり、本例もあくまでその一端と捉える。さらに九〇二（延暦二）年という撰述時期を鑑みれば、この伝記は平安前期頃

の精神性（心性）に基づく感得観の一事例である。では円珍による感得体験の状況を確認しよう。

初承和五年冬月、和尚昼座禪於石龕之間也、忽有金人現形云、汝当凶画成形懇懃歸仰、和尚問云、此化来之人、方以之人、方以為誰乎、金人答云、我金色不動明王也、我愛念法器、故常擁護汝身、須早究三密之微奥、為衆生之舟航、爰熟見其形、魁偉奇妙、威光熾盛、手捉刀劍、足踏虚空、於是和尚頂礼、意存之、即令画工凶写其像、像今猶有之、⁽⁵⁰⁾

本例では顕界において座禪（瞑想）を行い、冥界への回路を開いたのは円珍和尚である。それに応じて冥界から顕界の円珍に接触したのが金色不動明王である。まず感得のきっかけとして、あるいは冥界への接触の手續きとして円珍が座禪（瞑想）を行う。これは顕界から冥界へむけた働きかけであり、円珍の主体的な行為である。またその時間帯は昼であり、昼＝顕・夜＝冥という時間的屬性が想定されるにもかかわらず、実践者の宗教的資質や主体性によって昼でも冥界との交流は可能となる。円珍の宗教的資質については改めて確認する必要もないが、記述の中では不動明王の「我愛念法器、故常擁護汝身、須早究三密之微奥、為衆生之舟航」という発言にその一端が窺える。そ

れらの内容は単なる空想的な出来事ではなく、あくまで円珍という高僧が体験した宗教的事実として認めることが前提となる。

次いで円珍和尚の眼前に忽然と金人が現れる。感得、すなわち冥界と顕界が接触した瞬間であるが、この時点で円珍は金人が不動明王であることを認識していない。つまり冥界（＝神仏）との交流をはかったのは円珍でありながら、その対象がどのような尊格（尊容）であるのかは予測不可能であった、ということである。仏教修法としての観想のように、予め規定された尊格・情景をイメージしたのではない。未知なる神仏との遭遇、これが感得の特筆すべき点であり観想などの類似する概念や行為と異なる特性であることは、これまで述べてきた通りである。

忽然と出現した金人、すなわち後に金色不動明王であることを名乗る冥界の存在が、顕界の存在である円珍の眼前（心中）に示現した。その容姿は「魁偉奇妙・威光熾盛、手捉刀劍、足踏虚空」であると記されており、これは冥界からの視覚的情報を顕界で感受可能であったことを示している。また「金」という色彩的要素を含む点も注目される。視覚的情報を感受する器官はいくまでもなく眼であるが、この瞑想中の出来事は円珍の心中で展開された宗教体験であろう。このとき円珍の眼は通常の感覚器官として現実世界を見ているのではない。仮に円珍の

眼が開いていたとしても、その眼は重層的に冥界たる金色不動明王をとらえていただろう。さらに一連の問答によって冥界から発せられる聴覚的情報を受け取ることができ、逆に顕界からの問いかけが冥界へ伝わったことも認められる。

当然このような神秘体験の内実に迫るのは困難であるが、我々は宗教的事象から非合理性を排除してその実態を理解することはできない。円珍は単純に無機的イメージを想起したのではなく、精神的高揚の中で全神経を通し全身で神仏と対峙して、宗教体験をしただろう。感得とは顕界からの能動的な働きかけに対する冥界からの顕現であり、感得者はその示現の奇蹟を全身で感受してイメージを体得する。この冥界（神仏）のイメージを具現化したものが感得像であり、その尊容に対しては宗教体験に基づく独自の自覚がある。本例は金人・金色不動明王という特殊な尊容を伝えるものであるが、感得体験を認める心性にもあらためて注視すべきであろう。これによって感得像の造形精神は支えられている。

加えて黄不動感得説話では「即令画工図写其像」と記されているように画工が造形作業を担う。次はこの点を踏まえ、感得像の制作事情と機能について触れておこう。

②感得者・制作者・拝観者の位置

いま黄不動感得説話を手掛かりに、感得体験の当事者である感得者と神仏の関わり方をみた。これはいわば直接的に両者が接触する〈冥・顕〉交流の一次的な段階といえる。感得としてはオリジナルな体験であり、神仏と感得者のあいだには問答を含めた実際のやり取りが可能な段階である。その体験は感得者側から見て視覚的情報を感受し得るもので、感得者は神仏の視覚的イメージを記憶・体得する。このイメージは示現した神仏の特徴的な形相がより強く印象されただろう。例えば黄不動感得における「金」という特異な身色は、円珍が尊格の名称を不動明王であると認識する前から「金人」として意識されている。

このようなイメージを具現化する人間として制作者の存在が挙げられる。黄不動感得譚では「画工」が登場しているが、感得者が直接制作者として造形化する可能性があることは前述のとおりである。ここでは便宜的に感得者と制作者が別々の人間である場合を仮定しておこう。感得の第一段階において感得者が得た神仏の尊容を造形化し、一般民衆に神仏の存在を伝えるという行為が布教的な観点から想定される。実際に造像に携わる人間は、感得者からそのイメージを指示され、生の感得体験を聞く。制作者は感得の当事者以外では最も原体験に近く、感得者を通して間接的に神仏の姿を知る。造像には感得者に印象

付けられた神仏の特徴的な形相が殊に強調されただろう。これが〈宗教的初発性〉として把握される事柄である。また制作者が優れた芸術家であれば、感得者の意図を汲み取りつつ感性的・芸術的に造形をまとめあげただろう。これは〈芸術的初発性〉として言及される側面であるが、宗教芸術として両者は有機的に把握されなければならない。

これに次ぐ段階として、感得者の指示によって制作者が造形化した神仏のイメージ——すなわち感得像を、信仰対象として拝する拝観者がいる。感得者や制作者が限られた範囲の人間であるのに対し拝観者は一般多数である。さらにこれは感得像が消滅しない限り時間的制約を越えて想定され、極言すれば現代の我々も含まれる。感得者と神仏の関わりが一次的、次いで制作者が感得者を通じて二次的な関係に位置づけられるが、拝観者は造形化された感得像を介する三次的な〈冥—顕〉交流の状況に置くことができよう。感得像制作から時間的・空間的な隔たりを経ても、感得像を拝することは感得者が遭遇した神仏の姿を間接的に観ることである。感得されたイメージの特徴が意識的に造形化され、感得像からそのイメージを汲み取ることは感得の擬似的な経験となる。その意味で感得像は〈冥—顕〉交流の媒体として感得者以外の人間に神仏のイメージを伝承するものである(図2)。このような理解があつてこそ、仏菩薩に

感得像考——感得の意義と宗教芸術性について——(熊谷貴史)

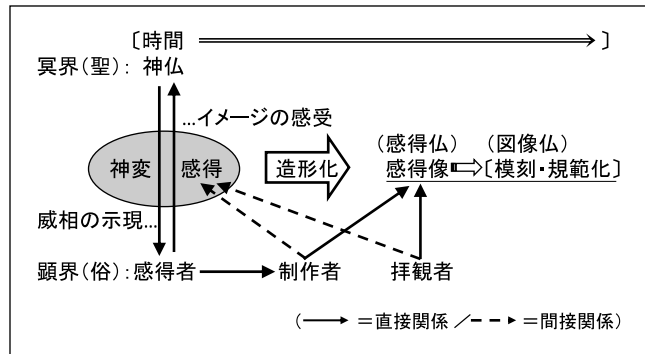


図2 「感得体験とイメージの伝達」

見えようとする手立てとして、密教においては諸尊を観じ合ひしようとする際の規範として、前述のような観想(観像)のための造像や壁画制作の意味もあらためて見直されよう。

③神仏顕現の奇跡と表現

感得像は顕現した神仏の個性や存在感をいかに強く表現しているか、という観点によってその造形意図を見出すべきであろう。それは尊像の量感やプロポーションなどを含めた、全体観を含む異相・威相である。尊像が拝する者に感得的イメージ、すなわち〈宗教的初発性〉を喚起させるとき、我々はその背景に感得の可能性を見出すことが出来る。

一方、原初の感得像とそれが模刻されて伝わる場合の解釈については事情が複雑である。模刻とは複製であり、思想的には図像化、芸術的には形式化を伴い、段階を経て原像が有した初発性は薄れてゆくのが常であろう。おそらく感得像のオリジナルは相対的に少なく、加えて感得像であることを裏付ける客観的な材料は皆無に等しい。しかし従来指摘される図像上の特異性はあくまで規範を前提とした説明であり、そのみで感得像を解釈しえないことは前述の通りである。宗教的意義を積極的に認めるならば、仮にオリジナルの感得像から段階を経た作例であっても、原初に感得された神仏顕現のイメージを強く伝える造形表現は、感得像の系譜として広義に解釈されよう。

また感得像の造形精神は神仏顕現の奇跡を具現化することにあり、とあってよい。顕現は一種の動性をともなう事象であり、たち現われてくる瞬間の奇跡、また威神力発現の光景を意識し

た表現が予想される。例えば井上正氏が提唱する霊木化現仏などは、仏教と日本固有の霊木信仰が融和して、霊木から仏が現れてくる様を表現した例であった。特に古密教や山岳修験などの実践的な信仰の場、理論体系化された教義の影響が少ない土着的な環境において感得像の意義は特に考慮される。それは記念碑的に、あるいは信仰の象徴として、永遠のかたちを指した尊像とは本質的に異なる造形態度といえるだろう。

おわりに

従来、図像的な「差異」や「ずれ」をもって説明されることの多い感得像について、本稿では感得概念を大局的に捉え直し、より広範な感得像の解釈を試みた。

仏教では瞑想的行為によって感見した内容を、事実として認識する態度が広く確認される。総じて感得は仏教において潜在的に肯定される基層概念と考えられた。それは規範的イメージを前提としない、信仰の深層で展開される自由で能動的な宗教体験である。感得される尊容は初発的性質を内包しており、図像や規範形成に先立つ事象といえる。また神秘体験に裏打ちされた宗教的確認により、感得は尊容が創出（再創造）される種々の局面において、思想的にも造形的にも大きく作用し得る事象

である。すなわち感得は〈宗教的初発性〉によって評価される概念であり、既存の図像を前提とした逸脱ではない。また感得像の造形精神は神仏顕現の奇跡を具現化しようとするところにある。感得者や制作者が籠める感得的イメージを、尊像の全体観や様式的側面に見出すことにより、感得像の解釈はより広範なものとなるだろう。

なお感得は神秘体験の様相を、人間の行為を主体としてみたものである。一方でそれに応じる \parallel 感応する神仏側の作用が想定され、筆者は仏教的な表象として神変思想を軸に考えている。

〈感得〉と〈神変〉が一種の相関概念を形成し、仏教美術の地平を開く観点となるであろうことを付し、これを継続的な課題として本稿を締めくくりにする。

註

(1) 神変の基礎的な理解としては、「佛菩薩等が衆生教化の為にその身上に示現する種々不可思議の変異を云う」(『望月佛教大辞典』「神変」項)などを参照。これに関連し、筆者は密教図像学会第二九回学術大会(二〇〇九年十二月)において「神変と光背に関する一考察」と題し口頭発表を行った。その内容は『密教図像』第二九号に掲載の予定。

(2) 法隆寺金堂旧壁画などにみられる肥瘦のない均一な線。西域画家尉遲乙僧の画風として張彦遠『歴代名画記』に示される「屈鉄盤絲」の標語のうち、「屈鉄」と「盤絲」がそれぞれ別の筆法

であり、鉄線描は「屈鉄」にあたるのが西域出土例と合わせて安藤佳香氏によって報告されている。安藤佳香「新出ダンダンウイリク壁画をめぐって―西域絵画におけるホータン様式を考える―」(『日中共同丹丹烏里克遺跡学術調査報告書』佛教大学アジア宗教文化情報研究所佛教学ニヤ遺跡学術研究機構、二〇〇七年)を参照。

(3) 『天台宗延暦寺座主円珍和尚伝』は旧曼殊院本と東寺古写本の二系統が伝わる。前者は『続群書類従』、後者は佐伯有清「智証大師伝の研究」(吉川弘文館、一九八九年)にそれぞれ収録されている。

(4) 佐和隆研「不動明王像の研究」(『密教美術論』便利堂、一九五五年)

(5) 前掲書籍(註4) 九八頁

(6) 園城寺不動明王画像(黄不動)に関する主な論考は以下の通り。田中一松「園城寺黄不動尊の画像」(『国華』八二七号、一九六一年)、中野玄三「画像不動明王画像」(同朋舎出版、一九八一年)、佐和隆研・頼富本宏「不動明王の表現 像容の変化と展開」(『総覧不動明王』大本山成田山新勝寺、一九八四年)、紺野敏文「密教図像と造像―円珍感得の園城寺黄不動明王画像について―」(『哲学』八九号、一九八九)、有賀祥隆「園城寺黄不動像」(『仏画の鑑賞基礎知識』至文堂、一九九一年)、安嶋紀昭「金色不動明王画像の研究―根本像と曼殊院本―」(『東京国立博物館紀要』二九号、一九九四年)、泉武夫「図像の力―黄不動尊の造形的環境―」(『仏画の造形』吉川弘文館、一九九五年)、安嶋紀昭「秘仏金色不動明王画像―修理経過と研究調査報告―」(園城寺編『秘仏金色不動明王画像』朝日新聞社、二〇〇一年)、柳沢孝「園城寺国宝金色不動明王画像(黄不動)に関する

- 新知見―不動明王画像修理報告―」(『美術研究』三八五号、二〇〇五年)など。
- (7) 例えば渡辺照宏『不動明王』(朝日新聞社、一九七五年)
- (8) 例えば佐伯有清『円珍』(吉川弘文館、一九九〇年)
- (9) 森雅秀「感得像と聖なるものに関する一考察」(『真鍋俊照博士選暦記念論集 仏敎美術と歴史文化』法蔵館、二〇〇五年)
- (10) 森雅秀『仏のイメージを読む マンダラと浄土の仏たち』(大法輪閣、二〇〇六年)
- (11) 例えば黄不動と同じく円珍感得伝承をもつ高野山明王院不動明王二童子像(赤不動)、また感得と特化して語られる不動明王の要素として「不動十九観」も留意される。不動明王以外では役小角感得説話が伝えられる蔵王権現、白山修験における泰澄和尚の十一面観音感得説話、尊格以外では智光曼荼羅・清海曼荼羅など。
- (12) その観点については井上正「日本彫刻史の編年と『感得像』」(『学叢』第二十号、一九九八年)や、同「仏敎美術研究の基礎概念―とくに一木彫成像について―」(『京都造形芸術大学紀要『GENESIS』』第六号、二〇〇二年)などに示されている。なお本文中の引用は『学叢』掲載論考による。
- (13) 霊木化現仏の概要に関しては井上正「霊木化現仏への道」(『芸術新潮』一月号、一九九一年)など、個別の作例分析については同『古佛「彫像のイコノロジー」』(法蔵館、一九八六年)などに詳しい。
- (14) 例えば『徳島の文化財』(徳島県教育委員会・徳島新聞社、二〇〇七年)、彫刻関係箇所参照。
- (15) 川野憲一「図像と感得の間で―東福寺同聚院不動明王坐像の位相―」(安藤佳香編『不動明王像造立一千年記念誌』東福寺塔頭同聚院、二〇〇六年)、「感得された力」―正智院蔵木造不動明王坐像の造形―」(『美学・芸術学』第二四号、二〇〇九年)など。
- (16) 前掲書籍(註15、川野二〇〇六)
- (17) 『密敎大辞典』第一巻 増訂版(法蔵館、一九六八年)
- (18) 『密敎辞典』(法蔵館、一九五七年)
- (19) 『望月仏敎大辞典』第一巻 増訂版八版(世界聖典刊行協会、一九七三年)
- (20) 『広説仏敎語大辞典』上巻(東京書籍、二〇〇一年)
- (21) イメージという用語については「姿・形・像・映像・心象などの意。われわれの心の中に描かれる人や事物や感覚的映像をさし、主として視覚的なものをいうが、視覚以外の感覚的心象をもいう。……本来は直接の外的刺激によらないで意識に現れた直感的な内容をさす……」(『Japontica 大日本百科事典』第一巻、一九六七年)など。宗教や芸術に関わる言葉は総じて多義的であることが多いが、本稿では特に傍線部(≡筆者)の性質に留意しておく。
- (22) 泉武夫「青不動―画像と行法をめぐる形と意味」(『講座日本美術史』第三巻、東京大学出版会、二〇〇五年)
- (23) 肥塚隆「瞑想と造形―インド美術における一つの基礎概念―」(『南都佛敎』第二〇号、一九六七年)。本文中の引用はこの論考による。
- (24) 清水乞「インド宗教儀礼と造形―『サーダナ・マラー』を中心として―」(『日本佛敎學會年報』第四三三号、一九七八年)、同「仏敎美術における菩薩思想―観想行とその造型化を中心として―」(『西義雄博士頌寿記念論集 菩薩思想』大東出版社、一九八一年)、同「観仏から造仏へ」(『日本仏敎学会年報』第

- 六三号、一九九八年)など。
- (25) 宮治昭「ストゥーパーの意味と涅槃の図像―仏教美術の起源に
関連して―」(『仏教芸術』一二二号、一九七九年)
- (26) 仏伝の成立についてはなお議論が交わされるようであるが、
律文献などにみられる古層の仏伝テキストが留意される。
- (27) 山田明爾「観仏三昧と三十二相―大乗実践道成立の周辺―」
(『仏教学研究』第二四号、一九六七年)。氏が指摘する「三十二
相」または「相好」という観念は仏教起源ではなく、バラモン
に古くから継承されたもので、生身の仏陀の記憶が失われると
共に、仏教にとり入れられるようになった」という点も、本稿
が想定する仏教の深層的動向として把握される。
- (28) 仏教美術研究で「インド風」として言及される様式的側面。
- (29) 前掲拙稿(註1)
- (30) 古代インドの思惟法については、例えば「・ゴンダ著・鎧淳
訳『インド思想史』(岩波文庫、二〇〇二年)、十三頁などが参
照される。
- (31) 大南龍昇「見仏―その起源と展開―」(『大正大学研究紀要
仏教学部・文学部』第六三号、一九七七年)。なお見仏の起源は
釈迦と対面し説法を聞くことにあり、聞法を動機として仏滅後
に見法・見仏の思想が展開し、大乘仏教において三昧中の見仏
が成立したという。
- (32) 五世紀前半に漢訳されたとされる『観無量寿経』『坐禅三昧
経』『観仏三昧海経』など観想と説く經典群。
- (33) 観仏と観像については高田修「観仏・観像と造像」(『佛像の起
源』岩波書店、一九六七年)を参照。
- (34) 観仏三昧のプロセスについては前掲論文(註12、清水一九九九
に詳しい)。
- (35) 久野美樹「中国初期石窟と観仏三昧―表積山石窟を中心とし
て―」(『仏教芸術』一七六号、一九八八年)、宮治昭「トルフ
ァン・トヌク石窟の禅窟窟壁画について―浄土図・浄土観想図・
不浄観想図―(上・中・下)」(『仏教芸術』二二一・二二三・二二六
号、一九九五―一九九六年)など。
- (36) 平川彰編『佛教漢梵大辞典』(霊友会、一九九七年)、四九七
頁
- (37) 『漢訳対照梵和大辞典』(鈴木学術財団、一九六四年)一〇三
頁・一二六頁)。動詞 *वृत्* の使役形で「表わす」「示す」など
を意味する *vatvati* に、接頭詞 *abhi-* (||) の眼前に現れるなど
の意)と *bhū-* (|| 生ずる、起る、生産されるなどの意) が接続
した語。
- (38) 例えば『大般若波羅蜜多経』「善現言。舍利子。有情顛倒煩惱
因縁。造作種種身語意業。由此感得欲爲根本業異果」など。
- (39) 図像の意味については、浜田隆「図像」(『日本の美術』第五
号、至文堂、一九七〇年)、前掲論文(註6、泉一九九五)、真
鍋俊照「仏教図像の表現と理論」(『印度学仏教学研究』第五四
巻第二号、二〇〇六年)などが参照される。
- (40) 前掲論文(註15、川野二〇〇六)など。
- (41) 表層と深層による事象の把握については佛教学池見澄隆氏
の講義(大学院)を参考としたが、同「日本仏教思想史の深層」
(『日本仏教の射程 思想的アプローチ』所収 人文書院、
二〇〇三年)などにその観点が示されている。本稿に付した概
念図も氏の着想をもとにした。
- (42) 十一面観音関係の經典は耶舎崛多訳『十一面観音神呪経』、阿
地瞿多訳『十一面観音神呪経』(『陀羅尼集経』巻四所収)、玄奘
訳『十一面神呪心経』、不空訳『十一面観自在菩薩心蜜言念誦儀

軌経』の四訳があり、本稿では最も早く訳出された耶舎崛多訳を参照。

(43) 像高一尺三寸(約四〇cm)という規定に関して、厳密な一致を求めないまでも等身大以上の像はこれに反する。国指定の十一面観音像には一六〇cmを超える像が百例を超え、四〇cmを基準とすればその数は大半を占める。

(44) 『大正図像』四、図像No.一四四(『覚禅鈔』卷四十四)

(45) 『大正藏経』二十一—五十一—上

(46) 例えばインド神話の創造神ブラフマンが梵天として仏敎に取り込まれるなど。

(47) 本文中②の着想は、彌永信美氏『大黒天変相—仏敎神話学Ⅰ』・同『観音変容譚—仏敎神話学Ⅱ』(法蔵館、二〇〇二)など神話学的観点の研究に喚起される内容がある。

(48) 二重基準(ダブルスタンダード)の認識についても前掲(註41)と同様。

(49) 例えば『日本霊異記』中卷第二十縁など、夢は単なる空想ではなく一種の事実性が認められる。

(50) 前掲(註3)

(くまがい たかふみ 特別研究員)

二〇一〇年十一月二十六日受理

〈Summary〉

A Study of “Kantoku-zo” : On the Meaning of “Kantoku” and Religious-Artistry

KUMAGAI Takafumi

Kantoku-zo (感得像) is characterized so far by an iconographic difference. It tried to catch the concept of Kantoku in the general situation, and the interpretation of a wide Kantoku-zo was tried in this thesis. That is, the meaning of Kantoku is a religious, first characteristics. It is not deviating to which the icon is required. Kantoku-zo has individuality by the image that those who meditate create and the artist who concretely forms it. Therefore, it is necessary to refer Kantoku-zo from a style viewpoint that starts richly expressing individuality.

Key words: Kantoku-zo, Mystery experience, Icon, Model, First characteristics