

『仏教美術と歴史文化』抜刷  
二〇〇五年一〇月二五日発行

感得像と聖なるものに関する一考察

森  
雅  
秀

## 感得像と聖なるものに関する一考察

森 雅秀

はじめに

日本の仏教美術のなかに感得像と呼ばれる一群の作品がある。高僧や阿闍梨が自身の神秘的体験において目にした尊格の姿を、絵や彫刻によって再現した像である。とくに、尊格の観法が宗教的实践として重視された密教において、多くの感得像が現れた。著名なものとして、園城寺の画像不動明王すなわち黄不動や、高野山の明王院の不動明王二童子像すなわち赤不動などがよく知られている。

本稿では感得像が成立する背景やその過程、さらに感得像がもつ意味などについて考察を行う。とくに、宗教的なイメージが「聖なるものあらわれ」であるという観点に立ち、聖なるものとしての感得像がもつ特質を明らかにする。そのための基本的な立場として、美術史や芸術学の領域にとらわれず、宗教学や象徴論なども視野に入れて考察を行い、特定の作品に限定されない、感得像一般に適用可能な理論構築をめざす。

## 一 作品とテキスト

感得像そのものを取り上げる前に、仏教美術における作品とテキストの関係についてまとめておこう。作品そのものもつつ特異性とともに、その成立に関わるテキストの存在が、感得像の場合、重要であるからである。

インドで生まれアジア各地で花開いた仏教美術には、釈迦の仏伝図、ジャータカ図、経変相図、単独もしくは複数の尊像、浄土図、マンダラなどさまざまなジャンルがある。これらは、主として物語的な内容を表す説話図と、僧侶や信者が参拝し供養などを行う礼拝図という二つのグループに大きく分けることができる。もちろん、この分類は単純な二分法ではなく、両者の境界はあいまいである。説話図が礼拝の対象となることはむしろ一般的であるし、礼拝像のなかには説話的な要素がちりばめられることもしばしばみられる。マンダラのようにそのいずれにもなじまないジャンルもある。しかし、説話図と礼拝像という二つの極をもつ座標軸を設定し、そのなかにさまざまに作品を位置づけることは、作品とテキストの関係を考察するうえで有効であると考えられる。

仏伝図やジャータカ図のように、説話的な要素の大きな作品は、そこに描かれた内容を伝えるテキストの存在が前提としてある。この場合のテキストとは、経典や律のような文字で書かれた文献テキストを指す場合が多いが、さらに口承によって伝えられたテキストも重要である。釈迦の言葉やその行いが、当初は文字によって記されることのない口誦文学として伝えられたことは、よく知られている。そして、その伝承の過程で無数のテキストが生まれたはずである。

仏伝を例にとれば、釈迦に関わるある出来事は、それを目撃した人物から、他の者へと順次伝えられたであろう。

情報源となる人物が複数いたとすれば、はじめからそれに応じた複数のテキストが存在したであろうし、伝承の過程での混乱、増広、削除、欠落などは頻繁に起こったはずである。文字として記録されるようになって、このような変化が生じたことは、現存する仏教文献のなかに、同一の物語のさまざまなヴァリエーションがあることから容易にうかがうことができる。しかも、無数に生み出されたこれらのテキストのうち、その大部分は伝承の過程で姿を消してしまっている。われわれが手にしうる文字の形で残されたテキストは、そのごく一握りにすぎない。

説話図はこのようなテキストにもとづく、一般に考えられているが、実際はさらに複雑な立場にある。かりに説話図が特定のテキストに完全に依拠して作られたとすれば、そのテキストを見つければ作品の解釈は可能である。すでに伝承の過程で姿を消したテキストにもとづくことも多いであろうが、それに近い系統の現存テキストとの対応は、ある程度可能であろう。しかし、実際は作品のなかのすべての要素をテキストにたどることはできない。作品には作品の、図像には図像の系統があり、単にテキストをイメージによって翻訳したものではないからである。たとえばガンダーラの仏教美術に見られるヘレニズムの要素は、インドの仏教とは本来つながりをもたない。パールフットやサンチーのような初期の仏教美術に、樹神ヤクシャや蓮華蔓草のような民間信仰に根ざすモチーフが好まれたことも、文献から説明することはできない。

伝承の過程で次々と再生産された文字や言葉のテキストと同様に、図像には図像の伝承過程があり、それはテキストと関連をもちつつも、自律的であるとみるべきであろう(図1-a)。作品とテキストは説話的な内容において接する割合が高いにすぎない。したがって、図像作品が何を意味するかという解釈は、さまざまなレベルでなされなければならない。文字テキストに対応する説話的な部分だけではなく、作品を構成するさまざまなモチーフ、構図、表現方法、素材などがあげられる。

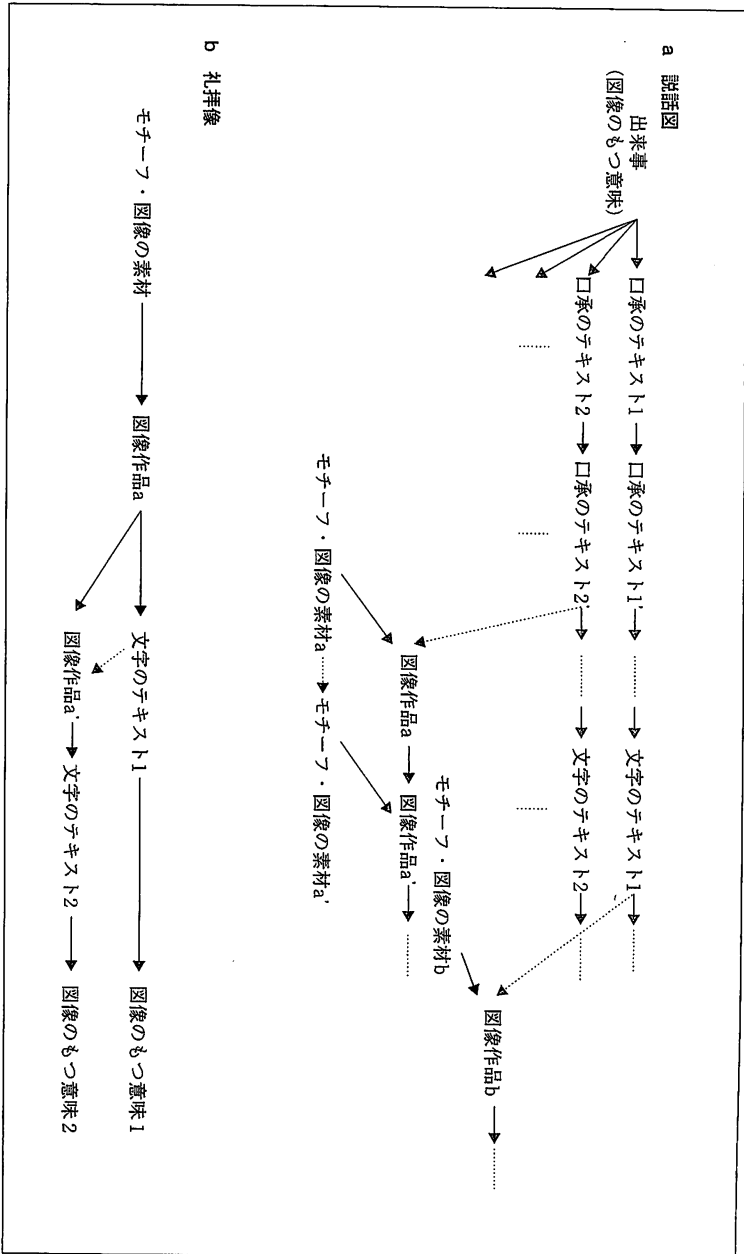


図1 説話図と札拜像における文献と画像の関係の概念図

これに対し、礼拝像の場合、テキストと作品との関係はまったく異なった様相を示す。文献テキストに含まれる仏、菩薩、明王などの尊像についての記述をみると、これらの尊格に関する詳細な情報がしばしば現れる。しかし、そこで言及されているのは、仏などの尊格そのものではなく、それを彫刻や絵画に表した尊像であることが多い。これは、そのような尊像に対する儀礼を説いた儀軌類においてとくに顕著である。はじめからアイコンとして製作されるこれらの仏たちは、仏伝のなかの「生ける釈迦」とはまったく異なる存在である。

この場合、儀軌のような尊像製作のマニュアルがあつて、はじめてアイコンが作られたとは考えにくい。尊像製作のような芸術創造の場において、あるいは工匠や絵師が活躍する職人の世界において、文字の情報は補助的な役割を果たすことはあつても、それに完全に依拠して作業するというような状態はありえない。むしろ、すでに存在していた尊像にもとづいて、その作品の描写をテキストのなかで行つたとみる方が自然である。テキストがめざしているのは、あらたな仏のイメージの創出ではなく、既存のアイコンの再生産なのである(図1-b)。

このような状況を考慮すれば、テキストによつて作品を解釈するという図像学で一般的な方法は、尊像作品に対しては必ずしも正しい方法ではないかもしれない。少なくとも、説話図にみられたような、テキストと作品が説話的な要素を共有するあり方とは異なる関係である。テキストから作品を解釈するという方向性は、作品からテキストが生まれたとする流れを逆にたどつたにすぎない。作品の特徴とテキストの記述がよく合致するのは、作品の存在が先行していればむしろ当然であり、テキストは作品成立の前提とはならないのである。

尊像作品の場合、尊像の特徴にしばしば教理的な説明が与えられる。身体的な特徴や持物、衣装や装身具、あるいは背景や脇侍などに、テキストが意味を示す。しかし、このような意味の多くは、尊像のイメージが成立した後、に与えられたものであろう。観音菩薩が蓮華を持つのは、濁世における仏法の無垢な真理を象徴するためではなく、

インドにおける蓮華というシンボリックなモチーフが、この菩薩に早くから結びついていたためである。「はじめにイメージありき」という美術史の常套句が、ここでもあてはまる。作品がもつ意味、とくに特定の仏教的な教理に結びつけられた意味は、付加的にならざるをえない。それは、説話図にみられたような必然的な意味とはまったく異なるのである。作品の形成やイメージの伝承は、テキストとは別の次元で起こり、説話図に比べて、より自律的であるといえよう。

それでは、本稿の主題である感得像は、どのように位置づけられるであろうか。感得像は特定の尊格を描いたという点では、典型的な尊像作品であり、礼拝像である。しかし、感得像が感得像としての地位を獲得するためには、そのいわれ、すなわち感得説話が必要である。その点で感得像は説話的な要素もその背後に隠している。礼拝像と説話図という座標軸のなかで、感得像は独特の位置を占めることが予想される。そのことを、次節では具体的な作例から検討しよう。

## 二 感得像の成立

園城寺に秘蔵される不動明王画像いわゆる黄不動は、日本仏教美術史上もつとも有名な感得像のひとつである。この作品を例にして、感得像というイメージの成立と、感得説話との関係を考察してみよう。

黄不動は智証大師円珍（八一四―八九一）の感得説話と結びつけられて伝えられてきた。円珍が没しておよそ十年後に、円珍の直弟子たちからの話を三善清行がまとめた『天台宗延暦寺座主円珍和尚伝』（『円珍伝』）に、黄不動感得に関する以下のような記述が現れる。

「承和五年（八三八）、円珍二十五歳の折に、石龕で座禪をしていたところ、忽然として「金人」が姿を現し、自分の姿を図画にして、ねんごろに供養せよと述べた。円珍が「御仏の化身と思われるが、どなたですか」と尋ねると、「金色不動明王である」と答え、仏道の修行にふさわしいものをいとおしむので、あなたをつねに擁護している、すみやかに密教の真理に到達し、人々の導き手となるようにと励ます。そこで円珍が金人をよくよく見ると、「魁偉奇妙、威光熾盛、手提刀剣、足踏虚空」という姿をしていた。円珍は地に頭を付けて頂礼し、のちにその姿を画工に命じて図写させたのであるが、その像は今もなおある。<sup>(1)</sup>

黄不動感得と画像の成立に関するこの説話は、文献の成立が円珍入滅後、間もないこと、伝えた人物や記録者の三善清行が、いずれも円珍の身近にいた者たちであることから、信頼のおけるものと見なされている。『円珍伝』の黄不動説話をまとめると、円珍の前に金人が出現、本人がみずから「金色不動明王」と名乗り、出現の理由を話す。円珍がくわしく観察し、特異な姿に気づき礼拝する。画工にその姿を描かせるといふ順序になる。『円珍伝』をみる限り、この流れはいたって自然で、とくに疑う必要のないことと思われる。しかし、黄不動について書かれた解説や研究をみると、そのことは必ずしも素直に受け容れられていないことがわかる。

たとえば、次は密教美術研究の第一人者であった佐和隆研氏が、黄不動について書いた一節である。黄不動を直接拝観した経緯を、無類の感動を込めて語った後に、以下のように述べる。<sup>(2)</sup>

円珍は入唐前に十二年の長い間修行し勉学に励んだといわれる。そしてその間に不動明王に対する信仰を深くして不動明王の本軌といわれる金剛手光明灌頂経最勝立印無動尊大威怒王念誦儀軌法品によって足は虚空をふむ不動明王の姿を感得したのである。即ち彼はこのような姿が不動明王としての性格を正しく表し得るものとして想像したものと考えられる。勿論その感得の背後には空海請来の仁王経五方諸尊図に描かれている不動明



王関係の図像があつたのではあろう。然しこの不動明王像はそれ等を背後にして、円珍によって新しく創作された不動明王像だつたのである。したがって観る人に生けるが如く感ぜしめるこの不動明王像の作者は円珍において外にないと考えられるのである。

このなかで佐和氏は、直接拝観した黄不動から、たぐいまれな美しさと品格を感じ、その作者を円珍そのものまで確信している。その背景として、感得体験以前にすでに不動の儀軌を通して不動への深い信仰を培い、既存の図像をイメージとして有しつつも、円珍自身の感得体験こそが、画像成立の決定的な出来事であつたと推測されている。これらのことは『円珍伝』の伝える説話に一致するものではない。つまり、円珍の前に現れた金人に対し、それが誰かわからず、金人自身の答えを待つて、はじめて不動明王とわかつたことや、円珍自身ではなく、彼によって命じられた画工が作者であるところなどである。佐和氏が『円珍伝』の内容を知らないはずはなく、それにもかかわらず、作者を感得者自身としたのは、感得説話の意義を文面以上に重視したことと、作品から受けた氏自身の感動によるものである。

これに対し、感得説話そのものの信憑性を疑う立場もある。佐伯有清氏はその著『円珍』のなかで、感得説話を紹介した後で、次のような説明を加えている。<sup>3)</sup>

この伝説は、園城寺に現存する黄不動尊像にかかわるものとみられているが、その像の成立は九世紀末とされているので、円珍の不動明王にたいする信仰をふまえて、その尊像をもとに、右のような伝説が作られたものである。したがって籠山中に円珍が不動明王を観見したという話は、事実にもとづくものではないであろう。

このように、佐伯氏は作品が説話に先行して存在し、その特異な姿から感得説話が創作されたとみている。これとは異なる視点で、黄不動の姿そのものの非正統性を強調するのが、仏教学者の渡辺照宏氏である。不動明

王の概説書として名高い氏の『不動明王』では、黄不動が次のような辛辣な筆致で紹介されている。<sup>(4)</sup>

(黄不動は) 芸術的作品としての価値はとにかくとして、およそ不動尊らしくはない画像である。典型的にインド的なウパヴィータを欠くからである。この画像の考案者は書物の上で尊像を知り、両手の持ち物などは儀軌にあわせたが、かんじんのウパヴィータを知らなかったため、このように間の抜けた尊像を描いてしまったのである。日本中古の台密の弱点を露呈した一つのミスとして注意しておいてよからう。

ここでは説話の信憑性ははじめから問題にされず、作品のイメージが文献(書物)のなかの情報から不完全な状態で作り出されたことになっている。

現在の仏教美術史研究では、黄不動のもつ図像としての特異性を、既存の図像と結びつけて説明しながらも、円珍の感得体験も、ある程度重視する立場をとることが一般的である。たとえば有賀祥隆氏は、円珍の感得説話を紹介し、黄不動の図像の特異性と、それにつながる先行作品をいくつか指摘したうえで、次のように述べる。<sup>(5)</sup>

もちろん、円珍観見の黄不動と、先行する図像が、たまたま近いものであったということはありうる。しかし、いずれにしても、円珍の黄不動は「観見」と「図像」の前後関係を示す挿話として、はなはだ興味深い。しかしながら、不動尊の身体の色が経軌に説く青黒色や赤色でなく、釈迦などの仏身本来の金色(画像では黄色)であったことは、まさしく「観見」によるものであろう。

このように、黄不動とその説話の関係のとらえ方は、研究者によってさまざまである。ここで紹介した四氏の立場を、簡略化して示すと図2のようになるであろう。しかしながら、作品と文献の前後関係や、感得という事実の正否については見解を異にしつつも、興味深いのは、いずれも感得説話が作品の成立と密接な関係があることを前提としていることである。これは説話そのものが、単に円珍が金人に出会ったことを伝えるだけでなく、そのイ

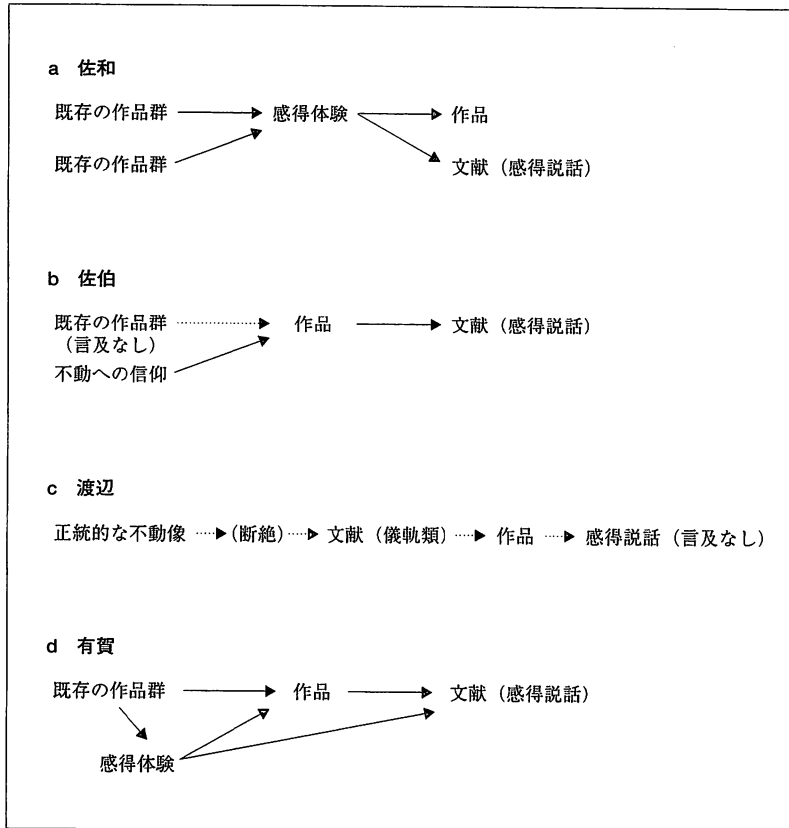


図2 黄不動の成立に関する見解

メージを画像として描けという指示までも含んでいることにも関連する。黄不動感得説話ははじめから作品製作を期待した物語であり、それは結果的に多くの黄不動を生むことへとつながる。曼殊院本をはじめ「黄不動」の名をもち、その姿に似せて描かれた不動明王像は、天台寺門派の諸寺院を中心に数多く伝えられる。その一方で、黄不動感得説話そのものも、少しずつ形を変えながらさまざまな文献に継承されていく。複製の製作を奨励しながら説話そのものも再生産され続けたのである。

ところで、黄不動の画像がもつ特異性を、先行する画像に求

める研究は、美術研究者たちによって管々と進められてきた。そのひとつの到達点が、近年刊行された安嶋紀昭氏の論考であろう。<sup>(6)</sup> ここでは黄不動の特徴として、次のような点があげられている。

二段ないし三段の巻髪、円光、火炎の回る頭光、大きな目と金色の瞳、丸い独特な耳飾り、鈴のついた首飾り、腕手紋を含む臂釧と腕釧、筋骨隆々とした体格、黄色もしくは金色の身色、上向きの牙、条帛を付けない、中央がへこむ水波、虚空を踏む、膝までまくれあがる裙、正面向きの姿勢。

そして、そのひとつひとつに、先行図像の指摘がある。たとえば、筋骨隆々とした体格は、すでに上記の佐和氏の引用にもみられた「仁王経五方諸尊図」の金剛到岸菩薩、膝までまくれあがる裙は、同図の不動、鈴のついた首飾りや丸い大きな耳飾りは、東寺に伝わる西院本胎藏界曼荼羅の寂留明菩薩、上向きの牙は同曼荼羅の持明院の不動明王や、やはり東寺に伝わる兜跋毘沙門天の足の下の子鬼、醍醐寺の「四種護摩本尊並眷属図像」のなかの一尊などである。

このような先行する図像を円珍が目にし、その潜在的印象が感得像において、一体の不動明王として結実したということは十分ありうるであろう。また、実際に画工に命じてその姿を描かせたときに、円珍のなかに残っていたイメージが、実際に現れた金人の不動だけではなく、すでに彼のなかで蓄えられてきた独特の不動明王像であったかもしれない。このような「イメージの源泉探し」は、作品のより詳細な観察や、あらたな資料の出現、これまで気づかれなかった作品の再発見などによって、さらに精緻なものになるであろう。しかし、感得像をこのような先行例のパーツの寄せ集めとしてとらえ、その方向を進めることは、必ずしも感得像のもつ意義を明らかにすることにはつながらぬような気がする。感得像は既存の図像のパロディーではないのである。

### 三 感得像のもつ意味

感得像を構成する図像的な特徴からいったん離れ、感得像そのものをもつ意味を考えてみよう。

円珍が感得した黄不動以外にも、不動の感得像は数多くある。高野山の明王院の赤不動も、円珍が葛川で感得した像と伝えられる。様式上の特徴から、円珍の時代の製作とは考えられないが、赤い身色と、他に類をみない金属製の大型の装身具などの特異な特徴が、感得という宗教体験に結びつけられている。

あるいは、妙法院護摩堂の不動明王立像も、近年、感得像の可能性が指摘されている。<sup>(1)</sup> 両眼を見開き、膝まで裙がまくれあがり、左足をやや浮かせて来臨の動きを示すこの像の姿は、黄不動にも共通する。この不動明王立像は、天台において回峰行を創始したと伝えられる相応（八三一—九一八）と関連する。相応は葛川の三ノ滝で生身の不動を拝したことが伝えられ、そのときの不動を像に刻み、葛川の明王院や無動寺に安置したといわれる。妙法院像は、このときの無動寺像の模刻であったと推測されている。

修験の開祖とされる円珍や、回峰行を始めたと伝えられる相応に、不動の感得説話があることは、偶然ではないであろう。不動は修験において、行者の守護尊としてもっとも重要な尊格に位置づけられる。山林抖擻のなかで、行者が唱えるのは不動の真言であり、修験の護摩である柴灯護摩は、不動を中心にした五大明王を儀礼の場に呼び寄せる。黄不動の感得説話で、円珍の前に現れる金色不動明王が、円珍をつねに守護すると述べたことも、密教や修験の実践者とのつながりが、その背景にあるのであろう。

天台、真言を問わず、明王の中心的な位置を占め、数ある密教仏のなかでもっとも人気を集めた不動であるが、

その起源となるインドでは、それほど重要な尊格ではなかった。現存する作例はほとんどなく、不動に比定されるわずかな例も、日本の堂々とした不動明王のイメージからはかけ離れ、經典に「不動使者」と説かれるとおりの、奴婢的なイメージのままである。<sup>(8)</sup>日本密教における不動の地位の高さは、おそらく中国密教から受け継いだものであるが、空海の請来した儀軌類に、不動関係の典籍が含まれ、とくに護摩をはじめとするさまざまな修法の本尊として、儀礼のなかで重要な位置を占めたことにもよるであろう。後世、三輪身説と体系づけられるように、大日如来の教令輪身と見なされたことも重要である。五大明王の中心を占める不動の姿は、東寺の講堂像をはじめ、多くの彫像、画像を通して、日本文化のなかに浸透していった。

不動が密教やその実践において重要な位置を占めることが、不動の感得説話や感得像を生み出したことは想像に難くないが、不動のもつイメージそのものも、その要因にあげることができる。

忿怒のイメージを基調とし、グロテスクとさえ形容できる明王のなかで、不動は比較のおとなしい姿をしている。五大明王のなかでも、多面多臂をとらないのは不動だけであり、大威徳明王の水牛や、降三世明王の自在天と烏摩妃のような特異な座もたない。その表情も牙を出すなどの忿怒の相をそなえるが、三眼などの非人間的な特徴はない。基本的にはわれわれと同じ身体的な特徴をもつ。

不動明王のもつ、このようないわば単純平明な姿は、感得体験においてかなり重要なことではなかったであろうか。修行中の一種のトランス状態において、眼前に現れた尊格が、四面八臂の降三世明王や六面六臂六足の大威徳明王のような複雑な特徴をもっていたとすると、その細部にわたる特徴まで観察し、記憶にとどめることは、相当な困難を伴うだろう。あるいは、金剛夜叉明王と軍荼梨明王のように、全体的な印象が似通った尊格の場合、そのような意識のもとで、瞬時にいずれの尊格と判断することもおそらく容易ではない。右手に剣をかまえ、左手に羂

索を握るといふ不動のイメージは、他の明王たちに比べ、格段のわかりやすさをもっている。

不動のもつ特徴は、安然や淳佑らによつて後に十九相観として整備され、不動の基本的なイメージとなる。これらの特徴のいくつかは、初期の不動の画像形式である、いわゆる大師様や円珍様には含まれないが、不動のイメージが複数のパーツに分解されて瞑想されるという方法は、すでにその頃からあったであろう。このような方法は密教の尊格の瞑想法としては、不動に限らず一般的であり、儀軌や經典に説かれるこのようなイメージを、実際に創出することが、密教の重要な実践であった。円珍が黄不動を感得する前に、すでに不動に関する儀軌にもとづいて、不動の瞑想を繰り返し行っていたであろうことは、佐和氏の引用文においても見たとおりである。感得説話の背景には、過去におけるイメージ創出の積み重ねがあったとみることが自然である。

しかしながら、感得像の場合、かりにこのようなイメージがそのまま出現したとしたら、感得像の存在意義が失われてしまうことになる。逆説的にも思えるが、儀軌に説かれ、一心に瞑想をしてきた尊格が、そのままの姿で現れたとしても、それは感得像ではなく、単なる「儀軌どおりの像」でしかない。感得像が感得像であるためには、そのような規範となるイメージから、何らかの点で「逸脱」していることが必要である。感得像を成り立たしめているのは、このような「逸脱」いいかえれば「ずれ」なのである。

黄不動の場合も、身色の黄色（あるいは金色）をはじめ、巻髪、体格、装身具、座などは、いずれも通常の不動にはみられない特徴であるが、それは、青黒い身色、沙髻と弁髪、条帛、岩座（あるいは瑟瑟座）という規範的なイメージとの相違として意識される。しかし、一面二臂で右手に剣、左手に絹索を持つ男性像という基本的なイメージは、黄不動においても保持されている。全体としては不動であるという枠組みのなかで、個別の要素に改変が加えられることで、「特異なイメージ」ができあがっているにすぎない。

このような逸脱やずらしは、一定のところまで止められなければならない。降臨してきた仏が、慈悲深い観音菩薩の姿をしていたとすれば、いくら当の尊格が「不動である」と名乗ったとしても、それを不動と見なすことには抵抗があるであろう。かりに不動であると信じて、それは化身であって感得像とはおそらく呼ばれない。

円珍の不動感得説話のなかで、はじめは金人が誰かわからず、本人の自己紹介を聞き、あらためてよく観察することで、はじめて不動という認識が生じたというエピソードは興味深い。忽然として現れた金人が即座に不動であるとわかったのでは、黄不動という異形の不動像は生まれなかったであろうし、よく見ても不動とは認識できなければ、感得像とはなりえない。感得像が成立する根拠は、規範的なイメージと逸脱したイメージとの間の「ずれ」にこそあるといえよう。

#### 四 聖なるものとしての感得像

ある尊像が感得像として存在するのは、尊像の異形さそのものにもとづくのではなく、正統的な像との間の「ずれ」にあることを、「聖なるもの」という宗教学でしばしば用いられる概念から考察してみよう。

密教では観想法や成就法と呼ばれる尊格の瞑想法がある。これは、経典や儀軌に規定される尊格のイメージを、シンボルなどから順に生み出し、身体的な特徴をはじめ、衣装、装身具などにいたるまで、その尊格の姿をありありと想起する瞑想法である。このようにして現れた尊格に対し、礼拝や供養を行ったり、入我我入と一般に呼ばれるような合一体験を行者は行う。不動の十九相観も、日本密教においてこのような瞑想の方法が形を整えたものである。



仏の姿を瞑想することは密教に始まったわけではなく、仏教の長い歴史とともにある。仏に特有な身体的特徴である三十二相八十種好が、仏の姿を瞑想するときの重要なポイントとなり、インドの仏教美術において仏像誕生の契機となった可能性も、古くから指摘されている。あるいは、浄土教の経典などにみられる仏とその仏国土の観想も、対象をありありと思う浮かべること、そのために定められた段階を経ることが強調されている。『観無量寿経』に説かれる十六観のうち、阿弥陀を中心とする極楽浄土の観想が、はじめの十三の段階として整備されているのは、その代表的な例である。

このような瞑想は、いずれもいくつもの段階からなる所定の手続きを経て、最終的な目標としている仏の姿やその周囲の情景を現前に生み出す。瞑想の対象の形やイメージは、経典や儀軌などに規定され、それを忠実に再現することが、瞑想においてもっとも重要となる。こうして生み出されたイメージ、いいかえるならば聖なるものの姿は、形式化され、規範化されていることで、その聖性が保証されている。

しかし、宗教的な体験、とくに神や仏のような超越的な存在と遭遇することは、つねに段階的かつ作為的に行われるわけではない。むしろ、憑依や脱魂などによるトランス状態は、何の前触れもなく、突発的、瞬間的に起こることの方が多く、しかも、それは本人の意識によって操作されるのではなく、完全に受動的な状態<sup>(9)</sup>で起こる。そのような状態で知覚する神や仏の姿は、文献に規定されたようなステレオタイプなものではなく、これまでに見たことのないような特殊な姿であることの方が一般的である。個性的、奇抜、異形などの形容が、このようなイメージに対してしばしば与えられる。この場合、聖なるものとして現れた神や仏の姿は、まさにその特異性こそを聖性の根拠とする。

これまでに述べてきたように、規範的なイメージも、逸脱したイメージも、いずれも聖なるものの形と呼ぶこと

ができるが、感得像はそのいずれにもあてはまらない。むしろ、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ことは、前節まででみたとおりである。規範的に積み上げられて創出されたイメージと、本人の意思に関係なく突然現れたイメージとの間にある差異に、聖なるものが宿っているのである。

聖なるもののイメージにみられるこのような三通りのパターンは、聖なるものとは何かを考えるうえで示唆的である。

規範的な聖なるイメージは、社会的、文化的な条件にしばしば左右される。仏像のようなアイコンが歴史的に形成されたことも、このような規範が特定の空間と時間のなかだけで有効であることを示している。ある宗教のアイコンが、まったく異なる社会的、文化的環境においては聖なるものとは見なされないことは、むしろありふれたことである。そして、そのような聖なるイメージは、しばしばテキストによって規定されるが、そのことは逆の見方をすれば、その聖性がテキストによって保たれていることでもある。これはちょうど、作品とテキストの関係で、説話的な作品がその意味をテキストと共有していたことに対応する。

これに対し、トランス状態で降臨する神のように、無意識的に現れる聖なるイメージは、ある種の普遍性をそなえていることがある。それは人間の五感に直接働きかけるような崇高さ、恍惚感、あるいは畏怖や戦慄を引き起こすようなイメージである。宗教学の古典『聖なるもの』において、R・オットーが提唱した概念「ヌミノゼ」も、これに近いであろう。<sup>10</sup>人間にとっての原初的な聖と呼ぶこともできるが、これはことば、すなわちテキストによって規定される以前の、聖なるもののイメージである。

感得像にみられる聖なるものは、これら二つの聖の間にあるずれや差異に結びついているととらえることができる。しかし、聖なるものに二つの類型を与え、その中間的な存在に感得像を位置づけても、それはこれまで述べて

きたことの繰り返し返しにすぎない。むしろ、聖なるものとして感得像のような存在が登場する必然性こそを問題にすべきであろう。

### おわりに

本稿を締めくくりにあたり、規範にしたがつて作り出されるイメージや、突発的に出現するイメージを、そのイメージがもつ形（あるいは形式）と力という二つの点からとらえなおしてみよう。<sup>(1)</sup>

規範的なイメージは、形式が規定されているがゆえに、聖性が保証されているが、逆に、形式が硬直化することで、聖なるものとして力を失うことがしばしばある。芸術作品が個性を失い、形式主義に墮すことで、芸術としての生命、すなわち力を失うことはめずらしいことではない。規範的な聖なるもののイメージにとって、形式化はもろ刃の剣であり、聖性の維持と無力化は裏表の関係にある。

一方の無意識的、普遍的な聖なるもののイメージは、非日常的な存在であり、われわれの想像を超えたような形をもつことで、われわれに聖なるものとして意識される。特異な形のもつ奇抜さ、斬新さに、われわれはある種の手を感じるのである。しかし、形式からの逸脱が一定の限度を超えると、単なる不快感やグロテスクさ、場合によっては滑稽感さえ与え、むしろ聖なるものとしての力を失うことがある。

このように、聖なるものを形と力との関係でとらえると、聖なるもののもつ聖性は、この二つのバランスの上で成り立っているとみることができる。そして、そのバランスを維持するという緊張関係が、感得像にみられた「差異」に根ざした聖性によって、より明確となる。すなわち、このような感得像のイメージは、規範的なイメージが

おちいる形式化、つまり無力化に対し、形に変化を与えることで、その形式のもつ力を刷新する働きをもつ。そして逆に、形式から極端に逸脱しようとするイメージに対しては、正統的なイメージを意識させることで、その動きを抑制することができるのである。

もとより、聖なるものを相対的な聖と絶対的な聖という単純な二類型に分類することは不可能である。特定のコンテキストで形成された聖なるもののイメージは、それとは異なる文化的な状況でもしばしばみられる。逆に「人類に普遍的な聖なるイメージ」を限定的に数え上げることはおそらく不可能であるし、かりにそれを試みたとしても生産的な結果を生み出さないだろう。感得像を聖なるものとしてとらえることの意義は、このような聖なるものもつとらえにくさ、別の見方をすれば聖なるものもつダイナミズムを、形と力という次元で整理するための、格好の素材となることにこそある。

## 註

- (1) 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、一六四―一六五頁。
- (2) 佐和隆研『密教美術論』法藏館、一九五五年、一三七頁。
- (3) 佐伯有清『円珍』吉川弘文館、一九九〇年、一四―一五頁。
- (4) 渡辺照宏『不動明王』朝日選書 朝日新聞社、一九七五年、一八四頁。
- (5) 有賀祥隆『日本の仏像大百科 三 明王・曼荼羅』ぎょうせい、一九九〇年、二二四―二二五頁。
- (6) 前掲註(1)書。このほかに泉武夫『仏画の造形』(吉川弘文館、一九九五年)所収の「図像の力 黄不動尊の造形的環境」も重要である。
- (7) 伊東史朗『平安時代彫刻史の研究』(名古屋大学出版会、二〇〇〇年)所収の「妙法院護摩堂不動明王立像について

て 天台系不動像の一系譜」参照。

(8) 拙稿「バラ朝の守護尊・護法尊・財宝神の図像的特徴」『名古屋大学古川総合研究資料館報告』第六号、一九九〇年。

(9) 立川武蔵『マンダラ瞑想法 密教のフィールドワーク』角川書店、一九九七年、参照。

(10) R・オットー『聖なるもの』(岩波文庫) 山内省吾訳、岩波書店、一九六八年。

(11) イメージのもつ力は、そのイメージが表す意味としても意識されることがある。イメージがもつ「意味の喚起力」については、十忿怒尊を手がかりに考察を行ったことがある(拙稿「十忿怒尊のイメージをめぐる考察」立川武蔵編『仏教の受容と変容 三 チベット・ネパール編』佼成出版社、一九九一年、二九三―三二四頁)。

(12) 精神分析家C・G・ユングが提唱する元型(archetype)がこれに近いであろう(たとえばユング、C・G/林道義訳『元型論 無意識の構造』紀伊國屋書店、一九八二年、参照)。

〔付記〕本稿の基本的な考えは、二〇〇〇年三月二十九・三十日に国際日本文化研究センターで開催されたシンポジウム「聖なるものの形と場」での安嶋紀昭氏の口頭発表「画像遺例に見る感得の諸相」に対して求められたコメントにおいて示したものである。また、同じく国際日本文化研究センターにおいて、二〇〇一年十一月二十六―三十日に同一テーマで開催された第十八回国際研究会での討論の成果も、本稿には反映されている。国際日本文化研究センターで行われた共同研究「聖なるものの形と場」を主催され、このテーマのもとで上記の二つのシンポジウムを開催された頼富本宏先生(現種智院大学学長)に謝意を表します。