

日本彫刻史の編年と『感得像』

井上 正

京都国立博物館『学叢』は創刊以来すでに十九年を経た。この研究紀要の刊行を提案されたのは、本年歿くなられた第四代館長林屋辰三郎先生である。まだ五〇才に達していなかった私は、資料室長として編集責任者となり、その際、永年研究生活を送って来られた先輩たちに、後進に遺す言や論を自由に書いていただこうという趣旨のもとに、「研究随想」なる欄を設けることを提案した。林屋先生は即座に「それはいいことですな」と仰言られて本決りとなった。

ほんの昨日のことにように思われるが、すでに私も七十才に近付いて、後進の研究者に言を遺す齢に達した。思えば、私の研究は多くが中途半端であり、論の成立は牛歩の如く遅く、実感としてはまだその域に達していないが、かえってその中途半端なところに多少の意義を見出すこととし、駄文を綴ることとした。

一 一木彫の編年に対する疑問

およそ彫塑、という概念のうち、石や木を用いた彫に属する作例は、

まずそれを彫り出すに足る材量を必要とする。その充足によってはじめて彫が可能となる。その場合の基本はあくまで一材である。しかし、巨像の製作においては、石造の場合は方形の石を積み上げ、それを緊結して一材の如くなし、彫を行うことが可能である。木造の場合は、樹木の性質上、柱状の角材を主として縦に用い、これらを緊結して同じように彫を成すことができる。坐像の場合はこれに横木を加える。こうした角材の組み方に何種類かの方式が生まれ、これに内割りを加えるなどして、いわゆる寄木造の誕生となる。

飛鳥・白鳳期を除いて考えると、一木彫は八世紀から十世紀、寄木造はほぼ十一世紀以降という区分が一般的である。そしてそれぞれの作品の序列を、純粹に美術史的な観点から、年代の明らかな基準作例と比較しながら考定しようというわけであるが、製作年代のわかる作例の少ない一木彫については、一作ごとの積み上げによる帰納的方法よりも、天平・貞観・藤原という、三様式の把握を大前提とし、これによって演繹的に各個を考えるという風潮がすでに戦前から定着していた。

天平様式の整齐感と明るい感情表現は、ギリシャ以来の西欧の古典様式に類似の相が求められ、貞観様式の豊かな量感と部分の強調、そして暗く重い精神表現は、ルネッサンス様式に対するバロック様式に比定されもした。そうした大局的把握のなかで、聖林寺十一面観音立像(乾漆造)の整齐感と静かな立ち姿に対して、法華寺十一面観音立像(一木造)の肉身に見る豊かな量感と動きのあるポーズにまつわる風動表現とを対比させ、そこにそれぞれ天平、貞観両様式の典型を見ようとする論も成された。

天平時代の仏像の主流は、「塑」の造形であり、第二次的な加工技術を加えることによって成る銅造(銀造)や脱活乾漆造を含めて、諸大寺の主要尊像は多くこの材質技法によるものであった。一木彫としては、大安寺、唐招提寺の木彫群にわずかに薬師寺の例を加える程度で、飛鳥時代に盛んであった木彫は絶滅はしないが、きわめて影の薄い存在となっていた。そこで当然次の貞観時代すなわち八世紀の最末期から新しい魅力を備えた一木彫が誕生するということになり、日本彫刻史上のもっとも重要なテーマの一つとして、多くの研究者がこれに挑むこととなった。貞観時代は、空海とその弟子たちを中心とする真言密教美術と、新たに誕生した一木彫という、二つの流れの併流を主とする時代としてとらえられた。

これらのうち一木彫の流れの編年を決定する基礎概念は、精神性が強く量感豊かな彫りの深い作例すなわち神護寺薬師如来立像、新薬師寺薬師如来坐像などをトップに置き、優しい情感、浅い奥行きによる量感の減衰そして浅い彫り口など、藤原様式の特徴が加わる度合いに依じて、九・十世紀のどこかへ置いて考えられるという図式が生れた。これは年代判定の基本的なメジャーとして、小異はあつて

も大局は動かないという信仰のようなものが多くの研究者の中に植え付けられた。美術史としての観点からすると、一時代一美識という大前提があり、またそれを求めて作例に接するわけだから、きわめて自然な帰結といってもよいであろう。

一作ごとの検討を通して私はこの固定観念に近い年代観に疑問をもつようになった。作品の造型を決定するものは、時代の美意識だけではないことに気付きはじめたからである。中世以前の作例のほとんどは宗教彫刻すなわち仏像・神像の類であるから、その精神性はまず宗教によって与えられるものである。当然この点については従来関心もたれ、経典・図像などの研究も進められて来ているが、その他の要素についてはほとんど注目されることがなかった。美術史としての彫刻史は、仏像であれ神像であれ、あくまで民族や時代の美意識の反映という一つの観点が支配していたといつてよい。

一一 仏教美術を構成する諸要素

前述のように、仏像の奥にまず仏教思想が存在することはいうまでもないが、そのほかにどのようなものが考えられるのだろうか。それですべてではないのだろうか。この問題は仏像の実体を正しく捉えようとする際に重要なこととして浮びあがってくる。

いま一木彫の仏像を前にして、私たちは多くの不可思議な形象表現に逢着する。そしてそれらの多くは、時代の美意識の成せるわざとして、一つの観点から説明しようとする。それは芸術意欲(Kunstwollen)という言葉に置き換えてもよい。貞観仏の様ざまな表現を説くのに、その奥に貞観時代の美意識または芸術意欲があるといつてみ

たところで、いつこうにより深く理解したということにはならない。したがって、製作年代のわからない作例に対しては、数多くの不可思議な現象をすべて棄て去り、前節で述べたような、精神性が強く、量感が豊かで、彫りが深いというような、共通項目でもあり、かつわかり易い点のみを時代の特色としてとらえ、これを年代判定のメジャーとして彫刻史を構成しているのである。そして、これとは異なる前後の時代の特色を、同じような観点にもとずいて設定し、これを一つのラインに列置することによって日本彫刻史の骨格部分を形成し、それらの彫塑美を通して、各時代の美意識の変遷を跡づけることができるとする。それはまさに、美術史の研究が目指す最終的な目標を達成するための唯一の正統な方法のように思われ、この根本的な部分に疑問を抱くことはなかったのである。

ところが、実際に数多くの一木彫の仏像に触れていると、それぞれの作例の製作年代はこのように単純な一つのメジャーでは測り切れないものがあるという実感をもつ。作例が抱え込んでいる多くの要素に応じたメジャーが必要であり、それらを総合的に判断して年代を考定し直す必要がある。

そのためにはまず、一木彫の仏像が抱え込んでいる諸要素を発見することが第一である。次いでは、一木彫のすべてを従来の年代設定からいちおう解放することである。この点から私は、一木彫の年代表記の多くを、とりあえず八・九世紀または九・十世紀というように、可能性の枠を広げて記すことを提案した。さほどの根拠もないのに、一木彫で、奥行きが深いという点だけで九世紀と記し、あるいは奥行きが浅いという点から十世紀と定めるのは、専門家として世を誤まる結果となる。これは一部の研究者に受け容られてこの

ような表記が行われる例もみられるようになった。美術全集や展覧会目録のような短かい解説でも執筆者それぞれの研究者としての年代観を確かめ得るといふ利点があり、それはまた解説内容にも影響を及ぼすことになる。何故製作年代の範囲を倍に広げたかという説明が必要と成るからである。

さて次に、この二十年余りの間に私が気付いた一木彫の作例に対する新しい観点をあげてみよう。これらすべてが直ちに年代判定に寄与するものではないが、作品の成立に関して確かに存在した要素として、従来の漠然とした貞観彫刻観を打破し、新たに構成し直す端緒となるであろう。

(一) 彫塑にみる呉道玄様

呉道玄は、八世紀前半頃に活躍した唐代絵画史上の鬼才で、伝統的な白描画を復活させるとともに、書の気合いを含んだ新しい描線を創始して、大きな変革をもたらした。彼の画体の主な特色は、生命体の「気」の発散をテーマとした「風動表現」にあった。長安や洛陽などに営まれた寺院・道観の壁画を数多く描き、後世に多大の影響を及ぼしたが、絵画ばかりでなく、彫塑にまで影響力をもったことが宋代郭若虚の『図画見聞誌』に記されている。

天平時代の絵画のなかで、風動の体を示すものは、正倉院の大形の白描麻布菩薩、薬師寺の彩色吉祥天画像がある。浮彫では東大寺大仏殿前金銅八角燈籠音声菩薩像、唐招提寺銅板押出吉祥天立像、彫塑では東大寺法華堂塑造執金剛神立像などがあげられる。これらは何れも、天衣や細帛などが、強く風に靡き、あるいは翻えり舞う様を表したものである。

次いで一般的には貞観時代に属するとされる素木の彫刻のうち風動表現を示す典型的な作例は、法華寺十一面観音立像、醍醐寺聖観音立像、宝菩提院菩薩半跏像および金剛心院如来形立像（伝宝生如来）などである。いずれも天衣と衣が主役であるが、法華寺像の場合はこれに加えて銅板を截つて造った毛髪の靡く様が強い効果を發揮している。

さてこれらの作例に表された風動表現を、醍醐寺所蔵の仁王経五方諸尊図を始めとする呉道玄様の特色を具えた図像類などを参考にして比較してみると、真筆の遺品が皆無とされる呉道玄の画風の真をもっともよく伝えているとみられるのは、絵画・浮彫にはなく、実は木彫の法華寺像であった。三屈のポーズによる豊満な肉身、裳および天衣にさらに毛髪に加わった風動表現の旺さかんな描写は、とくにその切迫感において、断然他を引き離している。これは明らかにこの観音が大衆の前にあらわした一瞬の神変の相だと思う。私が法華寺像の作者を唐人と考へ、その製作年代を八世紀前半、光明皇后の在世中と考へた理由のもっとも重い根拠は、この吹きあげる風の一瞬をとらえた風動表現の迫真の表現力にある。

法華寺像を起点として、呉道玄様の風動の体をもつ作例の製作年代は、おおむね八世紀と考へる方がよいのではないかと考へるようになった。貞観彫刻の一典型とされて来た法華寺像が通説より一世紀ほど溯るとすれば、これと何らかの類似の相をもつ一群の作例もまた同様な可能性が生ずることは疑無い。仮説ではあるが、これは一木彫の編年に対する新しいメジャーの誕生である。

(二) 民族思想の参入

彫塑における呉道玄様の発見は、天平美術に新しい観点を生み出した。従来は、本体が動くことによって衣が波動を示し、そこに風が生じて髪や冠帯、天衣などが翻えんとする。すなわち現象の実態をとらえる描写力の優劣のみをそこに見ようとした。本体が静止している場合の衣文の波動については、道理の上では有り得ないことになるから、これは造形上の遊びと考へる。しかし、風動表現の背後に、拡大解釈した神変じんべんの観念を置いて見れば、現象の実を写す以上、神気を発する表現が目指されていることに気付くであろう。これは精神の形象化である。

このような表現の流れを追っていけば、古くより中国民族が培ってきた「氣」の表現に帰着することは疑いない。中国の民族思想がインドに始まった仏像の表現世界に深く参入し、これを変質せしめた結果であり、唐代には呉道玄の天才によって自然の樣態に生命感を付与する方法で果され、後永く典拠とされたのである。仏像は彫塑であるが、単なる造形ではない。常にその中核には精神がひそんでいる。その精神を造形の万般に行きわたらせようとするとところに仏師の目標があった。当然のことながら、研究者はそのところ読み取ろうとする心構えが大切だと思ふ。唐招提寺は、呉道玄活躍の時期に彫塑の技を学んだと思われる来朝工人たちが中心となって造られたと推定される。したがってこの寺の仏像や堂内彩色画などに、呉道玄の流れを汲む風動様式が認められるのはきわめて当然のことであろう。彫塑では、金堂本尊毘盧舍那仏像（脱活乾漆造）、同梵天立像（木造）および伝薬師如来立像（木造）、伝獅子吼菩薩像（木造）などの揺れ動く衣文、絵画では二種の金堂支輪板に描かれた、海中

の昆布のように震えを交えつつ執拗に絡み流れる飛天の天衣である。

(三) 怨霊仏

昭和三十九年、若き中野玄三氏によって、呪いあるいは呪い返しのための特殊な精神を抱え込んだ仏像——すなわち怨霊仏として、神護寺薬師如来立像の精神背景を新しい観点でとらえようとする論文「八世紀後半における木彫発生の背景——神護寺薬師如来立像の制作事情を中心にして」・『仏教芸術』五四号）があらわれた。美術史研究者にとっては思いもかけない発想で、発表当初は奇想扱いされたが、いまや古典的名篇として評価が定まっている。

神護寺像は和気清麻呂によって失脚し、東国で憤死した怪僧道鏡の怨霊から、一族を守ろうとするために延暦の初年（七八一―七九二）に造立された河内神願寺の本尊であった。この新しい考え方は、寂靜相を基本とする如来の相貌が忿怒に近い恐ろしい顔立ちに変っていること、および体軀の異常な肥満と衣文條線の強さを、きわめて的確に説明しているように私には思えた。貞観彫刻のトップを飾る作例として、新しい美意識の誕生を物語るものとするには、余りにもその表現は、本来の如来相をかけ離れていた。私見によれば、天平時代後半期の勝尾寺の薬師三尊像も、僧道鏡の専横によって官中を追われた開成皇子の呪咀仏として造られたものと思われる。開成の念持仏と伝えられる。

異常な精神性をもつこのような作例はこの二例にとどまらない。同じ薬師如来では巨大な眼をもつ新薬師寺像があり、観音についても、和歌山護国院像、三重観菩提寺像、兵庫楊柳寺像などがある。決して神護寺像一作の特殊な現象ではない。しかしこれらの像がす

べて怨霊仏として造られたかどうかという点になるとその確証は求め難い。呪咀の行為は法で禁じられており、すべては明らかにされることのない、陰の世界の祈りに属する。日本固有の信仰土壌のなかでも、太古から一つの歪んだ祈りとして、呪術的な呪咀の方法があったものと思われる。相手に擬した枝・藁製の人形や名札を人知れぬ深夜に神木に五寸釘で打ち付けて祈るいわゆる「丑の刻参り」は現在でも行われているが、これが怨霊仏という新しい精神表現をもった仏を誕生させたのである。表向きの造立発願の趣意の裏に、真の願意を忍ばせるといふ方法がとられたのであるが、異常な精神性を感じさせる造形だけは顕示する必要があり、怨霊仏かどうかの判定は、造形の異常性と、発願者の置かれた状況とを勘案して推定するほかはない。

怨霊仏は精神の力によって相手に害を与え、また相手からの呪咀を圧伏する力を具える必要があったので、まずは強い力を感じさせる造形が要求され、忿怒と肥満はその特色となった。さらに、模擬檀像あるいは霊木化現仏の表現を借り、料材の尊貴性による霊験の働きを願った。病を怨霊の成せるわざとする一般的な考え方もこの中に吸収される。

このような考え方に立つと、貞観時代特有の美意識によると考えられてきた強い精神性、肥満体、そして深い彫りなどの特色はほとんど怨霊仏の特性のなかに吸収されてしまう。この種の一木彫の編年は、貞観時代の枠を撤去し、天平・貞観という一段広い年代のなかでそれぞれに考定し直す必要がある。

(四) 檀像と模擬檀像

金箔や彩色を施さない素地の像を「素木像」と呼んでいる。古い用語ではない。おそらく古くから仏家の間で「檀像」の名で総称されていたものがこれに当る。檀像とは本来南方産の香木ビャクダンで彫ったものを指すが、ビャクダンを産しない西域・中国・日本などで造られた代用材を用いた像も檀像と呼ばれた。素木像は広義の檀像と同じ内容と考えてよい。

さて、白檀は木心部のみが香木として売買の対象にされて来たことから考えると、大きな像を成すことは難しく、四〇センチほどの小像が基本であった。木質が堅好で、小像にふさわしい習練を経た細技による精巧なものが多かった。渡来僧が将来し、留学僧が持ち帰るには恰好の仏像であった。日本は古い白檀像の最大の保有国で、現存例は一〇例を超え、これらはすべて中国製である。隋代一、初唐二、盛唐一、晩唐一はほぼ確かだが、他は盛唐と中唐あたりに造られたものと思われる。白檀像についても一部を日本製とする説もあるようだが、先に述べた呉道玄様の代用材檀像の数例(法華寺、宝菩提院、道明寺、醍醐寺、宝積院、中山寺の諸像を唐人の作あるいはきわめてそれに近い作と考えるならば、白檀像の中国製についてはほぼ疑う余地はないように思う。

こうして、白檀像のすべてと、代用材檀像の優作とに、唐招提寺の唐風の作例を加え、これらを中国人の手になるものと考えることにより、天平時代の正統な木彫の核心が理解できるように思う。そして白檀小像が次つぎと日本にもたらされた時期は、八世紀をピークとする七、九世紀の頃と考えてよいであろう。代用材檀像の優作(請来像か唐人の来朝によるものかは明らかでない)がほとんど八世紀と

考えられることと呼応する。従来の年代観は、中国製あるいは天平時代の作と考えることに余りに慎重に過ぎ、木彫といえば九世紀以降という考え方に固執する傾向が強すぎたように思う。しかし、どのような筋道でそのような考えに到ったかを明らかにすることなしに、安易に年代をあげたり下げたりすることは慎むべきであろう。昨今の美術全集の中では貞観時代から天平時代に年代をあげて考える作例がかなり増えて来つつあるように見受けられ、新しい見解によって天平彫刻の実体が問い直されていることは歓迎すべきことであるが、それなりの根拠が示されていないのは残念である。それに八世紀後半にばかり作例の年代が集中しているのは何故であろうか。

(五) 「檀色」について

木彫の表面に彩色を行う際には、通常白土下地を施し、その上に諸色を重ね、衣の部分に花文を描いたりする。ところが、白土下地の有無の差はあるが、全身すなわち肉身も衣も一様に、淡黄色または淡紅色に塗られたものがある。当初の古い彩色のわずかに遺った部分を探していくとこの奇妙な彩色像はほとんど数を増し、最近では個々の新しい発見も珍しいことではなくなった。

白檀の木心部の根元は色が濃く、香気も強く、比重が大きい。香木としてもっとも高価で、上等材とされる部分であり、末の方は色が白く、香気も少なく、軽い。そしてインド産ものは赤味を帯び(赤梅檀)、ジャワ・スマトラ産のものは黄味を帯びる(黄檀)ことから想像すると、まず白檀像自身を紅茶の汁などに漬けたりして赤褐色に染め、疑似の上等材仏像とするという方法があったと考えられるが、これには確証がない。

この延長線上で、全身を淡黄彩または淡紅彩とする奇妙な彩色木彫像の意味が判明する。淡黄と淡紅の二色はいずれも白檀色と呼ぶべきもので二種のビャクダン材の上等材の色に似せた模擬色であった。とくに代用材による檀像の場合はその効果を發揮したものとみられる。この適用は像の大小を問わなかったが、すべてに適用されたわけではない。中国および日本における代用材の選定は、木心部がそれぞれ赤または黄の二色を帯びるものが多かったこともある。

さてここで特にこの問題をとりあげた理由は、次節にあげる靈木化現仏のなかに、淡黄彩または淡紅彩を施すものが見られ、仏像の料材が、観念の上では靈木であると同時に南方産の香木白檀でもあるという二重の尊貴性を備えていたということ、さらに靈木化現仏の成立の一因のなかに白檀像が大きな役割を果たしたであろうこと、この二点を実証または推定させる証跡として重要であるからである。『観心寺勘録縁起資財帳』（元慶七年・八八三）の中に金色や彩色の尊像と並んで記された「檀色薬師如来像」の「檀色」の実体は、以上のような考察に立てば、白檀色の意味であることはもはや明白であろう。

(六) 靈木化現仏

一 木彫の歴史のなかで、靈木化現像（仏像・神像）は大きなウエイトを占める。しかし従来の日本彫刻史のなかでは、それが荒彫風の素木造りであり、木彫として未完成の様相を示すため、彫塑の中では隅の方に追いやられ、ほとんど問題にされなかった。ようやく戦後になって、久野健氏の実証的な研究により、そのうちの一部鈍彫像（丸鑿痕を横縞状につける）については、平安時代木彫史の中で、

東日本という地域に限定された特色のある地方様式としての地位を得た。

しかし私見によると、この特殊な様式は、古代東国人の美意識によって平安時代に成ったというようなものではなく、仏教を広く日本列島の土壌に根付かせることとなった神仏習合現象の起源をなす、奈良時代の日本的な仏教思想を踏まえたものであった。鈍彫像を含むより大きな概念として靈木化現仏を設定すれば、これは日本列島の広域にわたって分布する未完成の様態を以て完成像とする素木の特殊な彫刻群として把えることができる。

その創始と展開の様相を想像や推定を交えながら説くと次のようになる。八世紀の初め頃、山中の靈木に祈っていた一修行僧は、その立ち木に仏が出現する奇蹟に逢った。これがいわゆる感得仏である。この奇蹟の効験を多くの人に頒ち与えようと思い、生きた立ち木にその仏の姿を彫った。これが立木仏である。靈木は時に神木として眼に見ることのない神靈の依り憑き給う代となったから、ここに日本における神仏習合の原点の形が生れた。やがて立ち木は、截られて料材となり、仏像に彫られて仏堂に安置されるようになったが、高僧の心眼に映じた靈木出現の尊像であるという、通常の仏像とは異なることがさまざまなサインによって表現された。靈木性は、曲直の諸相をもつ幹の形なりに時には歪みをもって出現すること、あるいは荒彫段階で刀を留めまだ半ばは靈木であること、あるいは節の残置などの諸相によって示された。化現相もまた荒彫り風から完成形への段階を示すように表わされた。各所にみられる故意になされた歪みの造形、まだ現れていない眼などもそのサインの一つである。

靈木は日本古来の信仰のなかで生き続けた土着の御神体であったが、これと仏像の最高の料としての白檀材が観念の中で重層した。「檀色」の施されている靈木化現仏の存在は、端的に両者の習合を物語る確かな資料である。

さらに神像の造立が同時に行われた形跡がある。確認は困難であるが、靈木化現仏を彫った余材をもって、唐風俗体または僧形をあらわし、寺つくり協力した土地の神、あるいはその料材を依り代としていた神霊を、仏像に近い形で表して、仏法を護る神の姿としたのである。これに該当すると考えられる作例は少くない。

さて、全国に数多い靈木化現仏は、最初にこれを感じ、多くの人にこの福を頒ち与えたいと願った僧の、伝道布教活動のなかで造立されたものと推定される。地域ごとに有した従来の神への信仰と、新しい仏への信仰とが、きわめて自然に合体した平易な神仏習合仏教であったから、里人たちにはきわめて受け容れ易いものであった。日本において最初に庶民層に仏教が浸透したのはこの時を以てはないうであらう。

この僧侶とは一体誰か。そしてそれは何時代のことか。第一の問に對して、数多くの伝承がその眞を伝えているように思われる。現在一木彫の古式な仏像をもち、しかも寺の草創については行基創建、仏像については行基御作の伝承をもつ寺院をめぐっていると、そこに古式な一木彫が遺っている場合、その年代は従来の貞觀彫刻觀を棄てて考えると、行基が活躍した八世紀前半の時期はその可能性の範囲内にある場合が多いように思われる。

私は一歩を進めて、その伝承の創建年代および製作年代をたよりにした編年を仮説として立てつつあるが、奈良の諸大寺にある正統

な彫刻を体系づけるようなわけにはいかない。精神的な共通性は指摘できるが、通常の工房で働く複数の工人間にみられるような作風の共通性には乏しい。何故行基伝承をもつ模擬檀像または靈木化現仏は、このように一作ごとに異なった個性的な作風をもっているのだろうか。

この疑問は実に永い間私の心を占め、かつ苦しめてきたが、昨今ようやく一つの確信をもつようになった。行基伝承の仏像はほとんどすべてが行基感得像なのではないかということである。その故に一作ごとに個性が要求され、時に奇なるプロポーション、奇なる相貌や衣文となり、靈木化現仏の化現の様相についても必ずしも画一化への方向はみられない。それならばそれで、正統な彫刻に對するとは別の方法によって、われら凡俗の徒の把えにくい感得仏の実体に添って考えを進めねばならぬ。

従来の貞觀彫刻觀は、一木彫それぞれの多様性に余り眼をとめることなく、前述のメジャーで一括するにとどまっていたように思う。それにしても、行基活躍時代すなわち八世紀前半頃の一木彫は少くとも五〇体を超える。このように多くの作例が現存しているとすれば、従来の日本彫刻史にとつては驚天動地ともいえる説であらう。一木彫の年代觀は、この方面からも大きく変わる可能性がある。

(七) 感得像

感得像とは、神仏に祈り、新たに心中に会得した尊像のことをいう。高僧が感得者であれば、その尊像は靈像ということになり、一般からは尊ばれる。俗人でも何らかの機縁によって夢枕に尊像が出現するという靈驗説話は実に数多い。しかし、社寺縁起などの多く

には、靈験のあらたかさを喧伝するため、感得という觀念が頻出する。このような点から、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・凶相などについて、通有のものと異なる場合、感得の語は生きて用いられる。浄土三曼荼羅のうちの、智光曼荼羅、清海曼荼羅は、唐風の浄土変相である当麻曼荼羅に対して、日本僧の智光と清海のそれぞれがより簡略な凶相を感得したものと説かれる。また園城寺の黄不動は、円珍が承和五年（八三二）に感得した虚空出現の身色黄色の不動画像として著名であり、高野山明王院の赤不動は同じく円珍が比叡山横川の葛河滝で感得したと伝えられている。

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とになったものであろう。密教僧が凶相に堪能であることを求められたのには、感得僧自体が正しく凶画として描く能力をもつことが重んじられた結果であらう。

さて、行基が全国各地に巡錫し、地域の人たちに新たに寺堂を開かされる際の本尊像には、必ずや行基自身の感得像が求められたに違いない。それが模擬檀像であれ、霊木化現仏であれ、そのことは変らなかつたものと思われる。行基は彫塑をよくしたという後世の伝承はともかくとして、膨大な数の感得仏の形や表現を、随行する仏師たちに指示する際には、みずから概略の凶を描き、あるいは既存の仏像との類同性などを口頭で補いなどしながら説明したものと想像される。天平時代あるいはそれ以前の仏像の形式・様式に対する記憶はきわめて確かであった可能性がある。このあたりに私たち

美術史研究者の入り込む余地があるように思う。つまり、行基感得像の場合は、形相面はもちろん、様式面についても製作者に指示する必要があった。そうでないと薬師または観音の多い行基伝承仏の感得仏としてのそれぞれの個性は保たれなくなってしまう。先に述べた画像例で形相や配置を重視するのは異なり、行基感得像の場合にはむしろ様式表現を重視した可能性が高いと思う。

このような考え方に私自身が導かれていった実例の一部を挙げておくことにしよう。

福岡長谷寺十一面観音立像【図版42】……長谷寺の縁起などによると、養老五年（七二二）春に、樟の霊木で行基自ら刻んだものという。仁和元年（八八五）一世紀余りを経て大和長谷寺の万貨上人が守職のことで同僚と争い、観音のお告げにより、この霊体を背負って西京に赴き、現在の地に安置したという。樟の一木造で内割りはない。現在仏身には漆箔、光背には粗悪な顔料による彩色が施されているが、当初はともに淡黄彩の檀色像であったようである。光背の一部に当初の黄彩地に墨描の文様が見える【図版43】。本像の奇なる造形は各所に見られる。まず、太い両腕の肘を左右に張った堂々とした上半身に対して、膝下を急に窄めた長い下半身の繊細さは、天平時代の小金銅仏に類例があるとはいえず、肘から下がって蓮肉部に触れる天衣の繊細さと合わせて、全体に調和の觀念が欠けている【図版44】。お顔は連眉相で分厚い立ち耳とともにインド風を遺し【図版46】、冠帯は大袈裟な結びを見せ、肩上に散る髪束の流れは揺動が烈しい。天衣は両肩から体側を左右拡がりに豪快に垂下して、下半身の前面を通らない。前面をめぐる一條の帛は類例のない腰帛である。光背もまた異様に細身で、その尖鋭な形は光背のなかの異色である。

一軀の像のなかにこの様に多くの特色ある造形要素を詰め込んだ感じのする作例は少ないであろう。しかし、側面観に見る上体の後方への反りはいかにも八世紀前半期を思わせるポーズであり【図版45】、天冠台列弁文も幅広で古式である。諸種の造形に通じた感得僧が細やかに指示した感じが強い。なお本尊の背面は天冠台を含めて彫りが簡略化されているが、霊木化現仏の心が多少加わっているのかも知れない。

大阪獅子窟寺薬師如来坐像【図版47】……行基伝承をもつ模範檀像の異色作。カヤの一木造（内刳りあり）で、頭部から胸腹部にいたる肉身は豊満、これを掩う衣文は、鬚波式の小波を一部に交えて、密に彫られ、それぞれの走りにはスピード感がある。全体としては危ういところで調和を保っているが、薬師寺金堂薬師如来坐像のそれを思わせる、銅造写しともみられる頭部と、精神の造形を思わせる緊張感を胎んだ活発な感じの衣文とは等質とは云い難い。とくに頭部は、行基若年の折の修学の間であつたとされる薬師寺の本尊と驚くべき相似を示し、感得僧の仏師への説明の中に、薬師寺の本尊そっくりであつたと言があれば、仏工は直ちに薬師寺に赴くくらいのことではあつたであろう。両者の面相はそれ程に似ているのである。

このほか、奈良置恩寺十一面観音立像、香川聖通寺伝釈迦如来坐像、島根大寺薬師薬師如来坐像、兵庫酒見寺十一面観音立像などは何れも行基伝承をもつ模範檀像であるが、面相にはいずれも、天平時代の東大寺様式を思わせる明るく上品な趣があるのに対し、首から下の造形はまた別種のもので、奇なる造形が含まれている。こうした寄せ集めの性格が、感得仏の一つのあり方として存在したことは明らかで、これを行基感得仏のある時期の特性と考えるならば、

研究もこれに対応する方法で進められるべきであろう。すべての仏像のデザインが、正統な彫刻と同じように、調和と整齊を重んずる方向でのみ行われたことは有り得ないであろう。その意味で、感得仏の実体をさらに深く探らねばなるまい。

二 “感得像” への観点

さて以上は、彫塑にみる呉道玄様、民族思想の参入、怨霊仏、檀像と模範檀像、「檀色」、霊木化現仏、感得像などの諸項目をあげ、これらを仏教美術としての彫塑を成立せしめている諸要素として認識することにより、個々の造形の特色をそれぞれの観点から正しく解釈することの必要性を説こうとしたものである。もちろん一箇の作例のなかにこれらの項目は複数存在することが多い。一木彫仏像の編年を行うに際して、すべてを時代や時期の美意識の結果として、一律に均らして論ずるのではなく、こうした諸観点からの検討を経て、総合的な見地から、年代を考察すべきである。

若年の頃、丸尾彰三郎先生が時どき私たちに説かれた「作品を比較する際には、まず土俵を設け、同じ土俵に登り得る作例かどうかを考えてから行わなければいけない」という言葉を思い出す。場面は異なっていたと思うが、内容的にはほぼ同一のことを云おうとされたものであろう。

その際とくに、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いうことに注目したいと思う。感得僧が得た出現仏の姿は、形相はもちろんであるが、それは必ずやその表現様式にまで及んでいたことは疑

い無い。感得僧が画や彫刻などを能くする場合、当然それは仏工に一段と克明に、そして正確に伝達されるであろう。行基はそのような造形に敏感な感得僧であったのではないだろうか。

例証の冒頭に挙げた長谷寺の十一面観音立像の場合、『亀甲山縁起』（元禄六年・八田寿庵記）は本像について、「（大和長谷寺の）寺の裡に別に大士の靈像有り。是れ高德智巧の僧、得て作るところなり。是の故に封秘して未だ開けず。」（原文漢文）と記している。得て作るとはまさに感得仏のことにほかならない。またその故に秘仏としたという点も、秘仏の動機を説明しているようで興味をもたれる。先述のように、万貨上人はこの像を奉じて海西へ旅立つのである。この大士像の感得僧の名は他の記録によって行基と知られる。

以上のように、感得像の概念を新たに設定して考えると、八世紀から九世紀に及ぶ一木彫の仏像は、行基伝承仏に限らず、新しい観点で見直す必要が生まれて来る。そしてそのことによって、一作ごとに個性的であることへの謎は消滅する。

しかしながら、神秘的な宗教体験の世界の中へ研究者が足を踏み入れることはきわめて困難なことである。外廻りからあれこれ想像をめぐらせ、それによって立論を成すことは学問的とはいえないであろう。しかしこのことを去っては感得仏の実体は永遠にその姿を現さない。

さいわい感得像と思われる仏像や神像は数多く遺されている。それらの造形は、超時代的な部分もあるが、時代色がおのずから現れている場合も少なくない。八世紀を中心とするインド風の特色や、翻波式を含む衣文の彫法などに再検討を加えながら、新しい一木彫の編年が試みられねばならない時期に来ていることを痛感する。あ

とに続く若い研究層の真執な設論に期待したい。