

東アジアの初期造仏における造形感覚

上原 一 明

The molding sense in the initial making a Buddhist image of the East Asia

UEHARA Kazuaki

(Received September 24, 2010)

はじめに

本拙論では、中国伝統の造像技術と外来の仏教における仏像造像との関係をのべる。まず、造仏素材の概念として、兵馬俑に代表されるテラコッタ像と造仏の関係や、隋唐時代の丈六金銅仏についての一考察について述べる。更に造仏感覚における造形論として、日本における造仏感覚と中国における造仏感覚について述べる。

1. 造仏素材の概念

(1) 俑像と造仏

秦の始皇帝は、紀元前246年に秦王として13歳で即位、前221年には史上初めて中国を統一し、自ら始皇帝と称した。度量衡や貨幣、車輻等社会システムを統一し、後世の中国統一王朝の規範となる支配体制としての中央集権国家を成立させた。更に北方の匈奴による侵入を防御するため、万里の長城を修復拡大したことや、儒教者を制圧した焚書坑儒、咸陽の大拡張工事など中国の歴史に大きな影響を与えた皇帝である。その始皇帝が建設したといわれる巨大な地下世界が、現在も発掘作業中の兵馬俑坑である。

始皇帝陵は、陝西省西安から60キロ東の驪山にある。兵馬俑坑は、その始皇帝陵から約2キロ東に位置する。1974年3月、地元の農民が井戸を掘っているときに発見された。その最初に発見された第1俑坑が最大規模で、東西210メートル、南北60メートルの東西に長い長方形である。その内部には、整然たる軍事編成を示した戦闘隊形の歩兵部隊が配置されており、その総数は3210体と推測されている。¹⁾ そして1976年には、戦車と1400体の騎兵が配置された第2俑坑が発見され、その後全軍団を指揮する司令部が置かれたと思われる第3俑坑が発見された。²⁾ 3つの俑坑の全てを合わせると、戦車約100台、馬像が約600体、等身大の武士像にいたっては約8000体に及ぶ。これらはテラコッタ製の陶俑として制作されており、全てが東に向かって立っている。陶俑とは陶で作られた人体を模った副葬品で、戦国時代から作られるようになり、明代の唐三彩にも陶俑の例が見られる。

兵馬俑の制作状況について、次のような説明がある。

原料は、驪山山麓の粘土と石英である。石英を叩いて細かくし、粘土と混ぜてなじませ、900度から1000度の温度で焼いたとされる。俑の表面には主として鉍物を原料にして赤、

緑、黒、白などの12、3色が塗られていた。中国の国家機関による兵馬俑の破片の分析、復元、複製の研究などによって以上のことが確かめられている。³⁾

当時の王陵は、王の生前から建造に取り掛かっていたということから、始皇帝が中国を統一した紀元前221年には既に工事は着工しており、秦の軍隊を再現した兵馬俑も制作されていたと思われる。テラコッタであることから、大規模な窯を用いて焼成されているが、その窯跡は未だに発見されていない。これほどの大きさと数量を焼成するには、大量の燃料と効率的な焼成能力のある窯が必要である。頭部は一つとして同じものが見当たらないということから、一個一個丁寧に実際の兵士をモデルに制作されたといわれている。体幹部はある程度パターン化され、類似したものがあるため、型を用いた型抜きにより大量生産されたようである。中国美術史上、また世界美術史上稀にみるテラコッタによる大規模な彫像群であり、兵馬俑において他にこのような例はない。

しかし、テラコッタ制作によるこれだけの造形力と技術力を保持しながら、古代中国には何故かテラコッタによる仏像制作例がほとんどない。多くの戦乱や廃仏稀釈により、焼失する可能性がある可燃性の高い木彫仏や脱活乾漆仏を除き、石仏や塑造仏、金銅仏などは比較的多数現存しているが、テラコッタによるものは確認されていない。特に同じ土を材料とする塑造による仏像の現存例は比較的多いが、土を用いた焼成による仏像の現存例が確認できない。ただ、三国時代の呉において制作された仏飾陶魂瓶⁴⁾には仏教装飾が施されてはいるが、これはあくまでも魂瓶の装飾に過ぎない。実際に焼成像として造仏されるのは、唐朝以後の遼朝(916年～1125年)における三彩羅漢像⁵⁾において漸く三彩像⁶⁾としての例である。そして様々な工芸技術が発展した明代(1368年～1644年)における瓷器製観音像⁷⁾や上海博物館蔵の陶仏像⁸⁾、そして清代(1644年～1912年)乾隆年間に制作された徳化白瓷仏像⁹⁾としての焼成仏は確認できる。しかし、中国において造仏が盛んに行われた南北朝から隋唐時代にかけてのテラコッタ像及び三彩像、いわゆる焼成像による釈迦像及び菩薩像をはじめとする仏像の現存例がない。ガンダーラ美術においては既にテラコッタによる王侯像の作例や、2007年の龍谷大学タジキスタン調査隊による、タジキスタンのカレ＝コハルニホン遺跡試掘調査で、7～8世紀のトカラ時代のものと思われる小仏像が発見された¹⁰⁾ ことにより、中央アジアにおけるテラコッタ製仏像の存在が明らかになっている。仏教が中国に東漸した後、塑造仏や石仏、金銅仏と共にテラコッタ仏も中国に流入したはずである。しかし、高度な焼成像である兵馬俑を制作する能力を保持しているにもかかわらず、あえて塑造仏や石仏、金銅仏が数多く制作された。

焼成像を制作しなかった理由は3つあると考えられる。第1は、造仏の巨大化傾向に対する、焼成像制作の大きさの限界を上げることができる。例えば、5メートルに近い丈六坐像仏をテラコッタ像として制作すると仮定すると、粘土の乾燥に伴う収縮により、坐像下部に罅割れが生じる。粘土の収縮幅は体積に比例して大きくなるため、縦軸の箇所は重力によって順当に収縮するが、横軸の箇所は面積が広く上部からの重量が底辺にかかり、全てが像の中心に向かって収縮しない。底辺の数箇所移動できない箇所が点在し、それぞれのその箇所に向かって収縮するので、比較的薄く弱い部分から干割れが生じる。そして作品を焼成する場合の窯の大きさは、対象となる作品の体積の6倍もの容積が必要となる。¹¹⁾ 更にこれを焼成するとなると、高さ7.5メートルもの巨大な窯を築かなければならない。窯の容積が大きくなると熱効率も悪くなり、素焼きの最低温度である800℃にまで温度を上げるには、特殊な窯の構造と焼成時間に比例する莫大な量の燃料を必要とする。また焼成による収縮に伴う罅割れも生じる。土によ

る成形は大きさに限界があるが、分割して焼成し、再構成する方法もある。しかしこの方法では、継ぎ目が仏像の美しさを損わせてしまう。やはり一塊でなければ意味を成さない。現代における歴史的仏像の破損や鱗割れは、時間の経過による風化美として捉えられ、美術品として価値は高く評価されるであろうが、いずれの時代も新造像に於ける鱗割れは、神聖な対象物の造形に対しては不適切であり、当時の感覚では忌み嫌われる。

第2は、信仰像を焼いて造ることに対する抵抗である。土そのものをそのまま乾燥させる塑像とは異なり、俑像は焼成する工程が必要である。古代中国においてこの「焼く」という行為は、この世とあの世を繋ぐ役割を担っている。中国では現在でも「紙銭」¹²⁾を焼くという習俗があり、その原点は後漢和帝代(88年～105年)に製紙法を改良し発展させた宦官蔡倫(50年～121年)の伝記にまで遡る。¹³⁾ 紙を焼くことにより、一度死んだ人間があのお世でお金を得て役立ち、更に生き返ったという話である。このように焼くという行為は、仏教用語である冥界へ通じる手段の一つである。像そのものを焼くという行為は、殉死をイメージするものであり、決して信仰の対象像としては制作するものには相応しくない。しかし、焼くという行為や意味にも変化が起きる。唐三彩などの陶磁器の発展が進むと、次第に陶磁器特有の釉薬による光沢が好まれ、仏像にも取り入れられるようになる。更に明代になると、焼くという行為は同じだが、「紙銭」とは目的が異なる「惜字紙」¹⁴⁾という習俗も開始される。文字が書かれた紙は粗末に扱わず、大事に保管するか、若しくは惜字炉に入れて焼く「敬惜字紙」という行為である。ここにみられる「焼く」という行為には、一種の昇華作用が働いている。焼成することにより格段上の次元へ精神性を向上させるのである。これら陶磁器の発達と昇華作用の概念が、これまでの焼成仏に対するイメージを一新させ、焼き物による仏像制作も始まったと考えられる。実際に明代以降、陶磁器による制作技法を用いて造仏される例が増加している。

第3は、古代中国人の「俑」そのものに対する既存概念である。兵馬俑に代表されるように、「俑」とは殉死者の代わりに死者と共に埋葬される人間や動物を模った副葬品であり、戦国から漢、魏、六朝、隋唐時代を通して流行したものである。よって、死者の副葬品である俑像を、現世と来世への救いを求めた仏像として制作することに、かなり抵抗があったのではないかと考えられる。云わば俑像は、生前の社会生活を死後の世界へと引き続き延長する「過去の性質」を持つものとして捉え、仏像は、初期の仏教に対する不可思議な超人的能力に対する畏怖心から、次第に仏教信仰による現世と来世への精神的救済を求める「現在・未来的性質」を持つものとして、それぞれ異なる捉え方で受け止められていたのではないであろうか。したがって俑像は、始皇帝統帥の最強秦軍を模した兵馬俑にみられる、自身の死後に対する永遠存在の証であり、或いは死者に対する鎮魂を意味する。これに対し仏像は、天竺より来る煌びやかな仏教に対する人々の未来への願望が込められているのである。同様に木彫仏も、副葬品として使用された木俑の材料であったため、長らく敬遠されたと思われるが、香木を使用した壇像彫刻による新たな概念の流入により、次第に木彫仏も造られるようになったと考えられる。宋代(960年～1279年)において彩色された木彫仏が多数制作されており、その多くが上海博物館やアメリカのサンフランシスコ・アジア美術館やネルソン芸術館、スイスの瑞特保格博物館にその逸品が収蔵されている。¹⁵⁾

(2) 青銅器と金銅仏

中国における青銅器鑄造の歴史は古く、新石器時代後期には既に開始され、殷(商)代(紀元前17世紀頃～紀元前1046年)、周代(紀元前1046年～紀元前256年)、春秋戦国時代(770年

～221年)にかけて多種多様な青銅器が造られた。食器類として鼎、方鼎、鬲、甗、簋、盂、豆、簠、酒器として爵、罍、盃、觚、斝、壺、卣、彝、水器として盤などの青銅器が制作されてきた。¹⁶⁾ その多くは陶器を原型としている。殷周代の前期青銅器は、統治者階級による礼器として造られ、その装飾過美で威圧的重厚な造りから権力を象徴するものとされる。春秋戦国時代の後期青銅器は、周室東遷後国力が衰退し群雄割拠した時代背景があり、次第に形状は簡素化され、様々な実用品としても制作されたが、春秋時代初期には鉄による農具や鉄器が開発され、次第に青銅器による造形物は減少していった。

しかし青銅による鑄造技術は確実に進化しており、中国美術史上の最高傑作と称される「秦陵銅車馬(始皇帝陵の銅馬車)」を誕生させていた。1980年12月に始皇帝陵の中心部近くの地下から発見されたもので、4頭の馬が前に並ぶ馬車であり、傘の下に御者が一人乗っているのを1号車、御者の後ろに部屋があるのを2号車と呼ぶ。共に実物の二分の一サイズである。像は全て青銅で出来ているが、2号車の場合3642個の部品で構成されており、車体や馬に付いている装飾品は、黄金製品747個、銀製品817個である。¹⁷⁾ 非常にリアルに造形されており、現代の技術を以っても再現不可能であるといわれる。西安市にある陝西歴史博物館に2号銅馬車の複製がある。これは現代最高の技術を以って造られたようだが、当時の技術力には及ばないという。

これほどの卓越した青銅像の制作技術を持っていたのであれば、当然ブロンズによる金銅仏は制作されていたであろうが、中国における等身大以上の金銅仏による逸品が現存しないのは遺憾である。現存する金銅仏の多くは簡素で素朴な念持仏しか確認されていない。始皇帝陵銅馬車のようなリアリティを追求した高度な金銅仏は見当たらない。現存する仏像の傑作の多くは、敦煌の塑造仏や雲崗・龍門の磨崖仏及び石仏であり、宋代の木彫仏や元代の脱活乾漆仏¹⁸⁾も確認できるが、金銅仏に関しては、おそらく幾度かの廃仏政策により破壊・溶解され、武器や銅銭等別の製品の材料として流用されたものと考えられる。

現存しない中国の南北朝から隋唐時代における丈六仏などの等身大以上の金銅仏の姿を、日本に現存する金銅仏と比較して考察すると以下ようになる。まず飛鳥時代の止利仏師による飛鳥仏や法隆寺の釈迦三尊像などは、朝鮮半島を経由した北魏様式であることが一般的な認識とされている。ならば、北魏で制作された金銅仏も、雲崗の磨崖仏に源流を辿る日本の飛鳥仏のようなものであったと考えられる。その後の白鳳期になると、薬師寺金堂の薬師如来坐像及び脇時の日光・月光菩薩立像や東院の聖観音立像にみられるように丸みを帯びた人間的なものとなる。飛鳥時代の観念的な北魏様式とは全く異なる様相を表す。当時、遣唐使が頻繁に派遣されていたことから、白鳳期の金銅仏の様式は、唐代において造仏された金銅仏の先端技術による制作方法を学び、それらに影響されたものと考えられる。よって、白鳳期の優美な金銅仏には、唐代の金銅仏の姿が反映されていると考えられる。

このことは、中国に現存する磨崖仏から考察することができる。唐代の675年に完成した龍門山奉先寺の盧舎那仏は、雲崗の北魏様式による観念的な仏像とは異なり、人間性が表出され、丸みを帯びた南朝風の様相をしている。まさにこれは、日本における飛鳥時代と白鳳時代の仏像様式の差異と重なっている。石とブロンズという異なる材質での比較ではあるが、唐代の奉先寺・盧舎那仏と白鳳期の薬師寺・薬師如来は、その様相において類似点が多い。よって唐代に制作された丈六仏などの等身大以上の金銅仏は、奉先寺の盧舎那仏にみられるような系統であり、薬師寺の薬師如来や脇侍、薬師寺東院の聖観音立像を含む優美で繊細な金銅仏であったと考えられる。

754年に鑑真和上が東大寺の盧舎那仏坐像を前にした際、東大寺の開山¹⁹⁾で華嚴宗の僧・良弁との会話については、「大和尚伝」に詳しい。即ち、唐における巨大な金銅仏の有無についての問いに対し、鑑真和上が「ありませぬ」と答えたことが、当時の唐におけるブロンズの大仏は存在しなかったこと的事实を示すことである。東大寺の盧舎那仏坐像は高さ15メートルあるが、当時既に完成していた奉先寺の盧舎那仏坐像が17メートルであり、東大寺の大仏を上回る大きさである。しかし、奉先寺の大仏は石仏であるため、鑑真和上の回答はブロンズ像に限られていたということになる。造仏する技術は当然持っているが、これは当時の唐代において、ブロンズによる巨大な仏像の造仏の必要性はなかったことを示していると思われる。

2. 造仏感覚造形論

(1) 日本における造仏感覚の造形論

インドで誕生した仏教は中国を経て、朝鮮、そして日本へと東漸した。仏教東漸の極東地である日本においては更に独自の仏像様式、いわゆる「和様式」を確立するまでに至った。初期は中国或いは朝鮮で造られた仏像が請来され、有力者による私的な造仏がなされたが、次第に仏教の国教化と共に造仏は国家事業となり、自国において大規模な仏像を制作するようになる。日本における仏像の特徴は、中国や朝鮮で用いられた造像方法を学び、銅造や塑造、夾紵脱活乾漆などで制作されたが、8世紀中期の鑑真和上来朝による仏像彫刻の新概念の影響以降、木彫による造仏方法の確固たる独自のスタイルを形成・発展させ、インドや中国、朝鮮の仏像とは異なる仏像様式を確立したことである。鑑真和上による新しい概念と、本来の生活様式が木を中心とした文化である日本であったからこそ、最終的に木彫が発展したのである。

時代は極端に異なるが、日本文化と日本人の伝統的精神性について詳細な分析と研究で知られるアメリカの人類学者ルース・ベネディクト女史は、著書「菊と刀」の中でこう指摘している。

(中略)日本はこのように、インドの瑜伽行の根底となっている仮定を、完全に抹殺している。古代ギリシャ人を思い起こさせるほど、繊細さに対する強い愛をもっている日本人は、瑜伽行を、人間を完全に自己訓練、人間とその行為との間に髪の毛一筋のすきまもない「練達」を獲得する手段と解している。それは力を有効に用いるようにする訓練である。それは自らの力をたのみとする態度を養う訓練である。それが与える功德は現世的な功德であって、人はそれによっていかなる事態にのぞんでも、過不足なく、ちょうど適度の努力を用いて対処しうるようになり、また修行を積まなければ気まぐれで、たえずぐらつく自分の心を統御し、外部からの身体的危機によっても、また内部からの激情によっても、度を失わないようになる。²⁰⁾

これは日本人のヨガに対する実践解釈の差異を例に挙げ、本来の目的とは異なる、確立された独自の解釈行動の存在を示している。ここでは、ある思想或いは宗教及び精神鍛錬法などが本来起因する根幹部分が各国各地域においてそれぞれ異なり、またその解釈の差異について触れている。常に自らの利益が考慮され、それぞれの視点の元に実践されていることを示唆している。本来その地で、またその時代背景において発生した思想並びに宗教は、当然その地に起因する状況的必然性の作用により発生している。しかし方法論的には同じでも、目的がその解

釈と共に変化するため、異なる状況においてはやはり各地の感覚でしか理解され得ない。そこには思想的地域差及び民族的感覚差が生じる。このことは、仏教における日本仏教及び中国仏教や朝鮮仏教にも同じことが言えよう。中国における初期仏教の中国的理解の好例が、道教の概念で仏教を解釈した「格義仏教」の存在である。そしてこの解釈される状況の変化は、時代の変革と共に仏像の容姿として具現化され、それら時代背景が顕著に表れる。

中国の宋代において木彫仏の制作が増加したが、壇像による木の霊的な効力を継続的に求めたのか、一木造りで造仏され続けられている。仏像の魂ともいえる経典を挿入するため、背中から四角く削り貫き空間を作る場合もあるが、それらが若干の干割れ防止に役立つ程度であり、基本的には一木で造られている。しかし、日本の同時代における木彫仏は、一木造りの概念から次第に変化していった。日本における仏教及び仏像の公伝以後、朝鮮半島や中国より様々な造仏様式や制作技法及び各種素材の運用法が伝わったが、894年の遣唐使が廃止された平安時代以降、日本の造仏は国内で豊富に産出される良質な木材を用いたものが中心となり、更には1053年に完成した平等院鳳凰堂の阿弥陀如来坐像に代表される、定朝による革新的な分業による造仏システムが開発されるまでに至る。宋代における壇像風一木造りに対する固持とは異なり、日本では多くの部材を用いて丈六仏を制作するようになり、一木造りに対する拘りはなかった。現実的に巨木の供給が困難になった背景もあるが、丈六仏を造るという目的が優先された為、その要求に木材を以って対応した結果が、定朝による最新の造仏システム開発の成功である。その造仏システムは、950年を経た現代へも引き継がれているのである。

(2) 中国における造仏感覚の造形論

初期中国の仏教受容は、ユーラシア大陸から経由した北方陸路の北方系と、インド洋から東南アジアを経由した南方海路の南方系とがほぼ同時期に流入し、それぞれ北魏系と南梁系に代表されるまでに至る。中国大陸に到達するまでにそれぞれ北方色と南方色に染まり、南北朝においては政治的対立の中で次第に融合し、ガンダーラ様式やマトゥラー様式及びグプタ様式に代表されるインドの仏像とは趣を異にし、中国独自の仏像が誕生する。それらが、今尚現存する敦煌莫高窟の塑造仏像群であり、雲崗や龍門の磨崖仏群などである。しかし、これら中国的な仏像の制作に至る以前は、格義仏教として中国古来の思想、主に老莊思想の用語を用いて解釈された経緯がある。この格義仏教について伊藤隆寿は、著書「中国仏教の批判的研究」の中でこのように指摘している。

(中略) しかるに、中国での仏教解釈はどのような状態であったのかと言えば、いわゆる「格義」と呼ばれるものであった。冒頭に述べたような仏に対する理解は格義なのである。すなわち格義とは、中国人がインドの仏教を受容理解するに際し、中国固有の思想——特に老・莊思想を媒介として行なったことを指し、そのような仏教を「格義仏教」と呼ぶのである。それは従来一般に、中国への仏教伝来から魏晋期に見られた現象であると理解されているが、その後の仏教者の文章を虚心に読むならば、鳩摩羅什以後禅宗の人々に至るまで、すべて格義仏教から脱却してはいない。つまり魏晋期の特殊現象ではないのである。漢文に訳された仏典から出発した中国仏教の宿命であったとも言えようが、結局中国仏教はインド仏教とは異質のものとなっているということは、仏教を学ぶ者の銘記すべきことである。²¹⁾

この状況は、日本におけるヨガ受容の方法と類似している。仏教が後漢代に公伝した後、東晋ごろまで格義仏教が中国における仏教であったころの造仏は、極めてインド的であり、インド的な感覚を踏襲したものである。²²⁾ これは中国における中国人による真の仏教教義の理解ではない。4世紀ごろの西方から中国に渡来した鳩摩羅什らによる真の仏教教義の教授が、本格的な中国における中国仏教の始まりといえる。中国人が真に仏教教義を理解し、自らの仏教的感覚で造り上げた結果が、敦煌莫高窟の塑造仏像群や、雲崗や龍門の磨崖仏群などにみられる中国独自の仏像様式を生んだのである。内容を理解しない形体模倣の段階から、内容を理解した形体表現に移行したのである。それは、自然環境の苛酷な北方地域から生まれ、人間の存在を超越したものを表現した北魏様式の観念的な仏像の誕生であり、自然環境の豊かな穀倉地帯の南方地域から生まれ、豊かな人間の感受性を表現した南梁様式の人間的な仏像の誕生である。いずれも中国大陸の広大な大地が生み出した造形美であり、仏教という宗教的概念を超えた存在として昇華されている。たとえ仏教徒でなくともこれらの像を目の当たりにすると、人間の存在を超越した豊かな精神性を感じることができる。

(3) 北魏・雲崗にみる造型感覚

北魏様式が観念的造形であることは、北方系の厳格な自然環境において生活してきた遊牧騎馬民族・拓跋氏の系統を汲む感覚による仏教理解の態度である。その造形様式の特徴は意識的デザイン性に富む。顔の表面を極力単純化した面でおさえ、眉は下に一段段差を付けシャープな線で表現されている。また直線的な鼻筋や、単純化・形式化された耳などがその意識的デザイン性をよく現している。それは何を意識してデザインされたのかというと、北方の自然環境における人間の精神性を支える可視的物質の世界を超越した仏像表現で、超人間的なものであり、またそれを表現する必然性があった。ある意味、砂漠の厳格な自然環境において生活してきたササン朝ペルシャやイスラム教のアラバスクの創作感覚に近い。実際、雲崗第7・第8窟の装飾意匠には唐草文帯がある。唐草文帯はギリシャに始まり、やがて東に伝わり古代のパルチヤ・ペルシャやガンダーラ地方、ササン朝ペルシャでも使用された。雲崗の唐草文帯はパルチヤ時代の作品に類似している。²³⁾ また、イスラム教におけるアラバスク模様は、可視的物質の世界を超越して広がる無限のパターン構成であり、唯一神アラーの創造の象徴である。それは観念的な視覚表現でありデザイン的意図がある。雲崗の第16窟本尊立仏や第18窟東壁立仏、第20窟大仏などの磨崖仏の造形表現には、超人間的な様相で表現することにより、特定の人間ではない神の存在を造形化したのではないかと思われる。したがって雲崗の仏像には、本来の仏教の目的である個人の解脱による涅槃到達より、国家仏教として人民を統括する絶対神の存在を求めたものと思われる。

また雲崗第6洞法柱と東壁には、壁一面に無数の小仏像が規則的に彫られている。まるでアラバスク模様と同様、可視的物質の世界を超越して広がる無限のパターンで構成されており、壁一面圧倒的な視覚効果を見せている。ここにも仏教教義に沿った図像が、観念的西方的感覚と相俟って造形化されたものと思われる。

中国仏教の黎明期として盛んに造られた北魏様式の仏像は、鳩摩羅什らによる旧訳以後から仏教教義の本質を理解することにより、北魏の精神性を取り込んだ独特なものとして完成され、後の古代朝鮮半島や古代日本にも宗教的、思想的、政治的衝撃を与えた。国家仏教としての北魏様式の仏像は南梁様式と比較して、その規模は壮大であり、スタティックな美しさと独創的な造型感覚を特徴とする。おそらくこれ以後すべての巨大仏制作の手本となったであろうし、

事実ひとつの時代を築いた北魏時代のモニュメントとして高く評価されている。

黎明期に造られたものは、その系譜にとって非常に重要なものであり、記念碑的な要素を含む。特にこの雲崗石窟の磨崖仏群は、西方的美術要素の余韻を残しながらも中国大陸における仏教教義の理解を視覚化した造形物であり、中国における仏教の中国化の象徴であるといえる。

3. 造仏感覚の受容と創造性

仏教の視覚的造形表現としての仏像は、インドの宗教であるヒンズー教の造形様式であるマトゥラー様式や、ヘレニズム文化に影響されて形成されたガンダーラ様式、更に両者が融合した純インド的ともいえるグプタ様式として確立された。その後様々な経緯を経て、仏教教義という「魂」と、仏像という「肉体」、即ち「心体」を伴った宗教として中国及び朝鮮や日本に東漸した。常に各国・各時代の国家運営にとって重要な働きを担っており、仏教教義と同時に仏像を制作する技法と形状の受容から始まり、その後各々の政治的状況や統治者による支持、採取可能な材料と既成技術の応用、更なる新たな技法の開発、多くの実験や造形方法の情報収集など常に最先端の技術及び技法を用い、各時代にあった仏像を制作してきた。

中国においては1500年余りに亘る造仏が繰り返され、塑造や石造、金銅造、木造、脱活乾漆造などの材料を生かした、数え切れないほどの仏像の名作が制作されていたと思われるが、幾多の戦乱や廃仏政策により、そのほとんどが破壊されていることは遺憾である。しかし、辛うじて欧米に持ち出され博物館に収蔵されている仏像や、長い交易の間に日本に請来され、今尚寺院に大事に安置されている当時の仏像が現存しているということは、それらの仏像そのものには魂が宿っており、度重なる受難を乗り越える霊力の存在をみることができよう。それは、仏像一軀一軀に込められた制作者である仏師達の思いがその造形美として表れ、仏師達の靈感と共にその時代を反映する創造性が生まれたからである。更に時代の変化に応じて、過去に制作された仏像が創造性の蓄積として新たな創造的価値を構築していく。普遍的価値は、時代が変わっても常に人々に新たな感動を与え続けるものである。

創造する行為は、その時生きた人間自身の存在の証となり、それを生きた人間の時代の証ともなる。全ての人間の創造的活動は明確な意味を持ち、創造力を以ってその時代のバランスを保ち、セルフ・コントロールするものである。創造力の欠如は即ち破滅を意味する。数多く造られた仏像は、所謂人類の創造性の蓄積であり、いつの時代の人間にも自制心や精神的安堵を与え、より良き未来へつながらざる指標と成り得る。

脚注

- 1) 「秦始皇帝」アーサー・コットレイ著、田島淳訳：河出書房新社、1985年、p.27
- 2) 同上「秦始皇帝」：p.38
- 3) 「兵馬俑と始皇帝」今泉恂之介：新潮社、1995年、p.29
- 4) 「千年佛雕史」季崇建著：芸術図書公司、1997年、p.18
(陶磁器の用語) 器形・用途明器の一種。蓋付きの壺で、肩や胴、蓋にさまざまな装飾を貼りつけたもの。宋・元時代に華南でさかんにつくられた白磁・青磁の魂瓶は、龍・虎や人物、鳥、日・月などを貼りつけてあり、日月壺ともいわれる。
- 5) 「中國全集③美術中國」郭繼生編：錦繡出版社、1982年、p.96

- 6) テラコッタは、800℃から1000℃にかけて焼成した素焼きの像を指す。水分を吸収するので、表面に彩色を施すことができる。三彩像は、素焼き焼成後、釉薬をかけ1200℃で焼成した本焼きの像を指す。表面は防水性が生じ、焼成後の水性着彩はできない。あらかじめ釉薬により色を表現する。
- 7) 「中華歴史文物」：地球出版社，1977年， p.449
現在は、アメリカ個人収蔵
- 8) 同上「千年佛彫史」：p.329
- 9) 同上「千年佛彫史」：p.331
- 10) 「カレ＝コハルニホン遺跡試掘調査と小仏像発見」
http://homepage3.nifty.com/T_Hasuike/tajik03.htm
- 11) 1立方メートルの作品を焼成するには、窯内の熱循環の流れの空間が必要となるため、最低でも1.5の3乗=3.37立方メートルの容積の窯が必要となる。従って丈六仏坐像の高さが4.8メートルであるので、4.8の3乗=110立方メートルとなる。窯内をドーム型にしたとしても110×0.7=770立方メートルの容積となる。
- 12) 「紙銭」（金銀紙銭）は、死者の葬礼や祖先の祭祀に用いられる儀礼用の紙幣である。その紙幣を焼くことにより、あの世の世界に送ることが出来るとされている。現在の中国本土や台湾、香港、華僑の間でも盛んに行われている。
- 13) 「金銀紙藝術」張懿仁著：台湾苗栗県政府，1996年， p.2
- 14) 「沖縄の習俗と信仰」窪徳忠著：東京大学出版会，1971年， p.38
- 15) 同上「千年佛彫史」：p.290-299
- 16) 同上「中國全集③美術中國」：p.246-247
- 17) 同上「兵馬俑と始皇帝」：p.44
- 18) 同上「千年佛彫史」：p.320
- 19) 寺を創立した者。開基ともいう。
- 20) 「菊と刀」ルース・ベネディクト著，長谷川松治訳：社会思想社，1972年， p.278
- 21) 「中国仏教の批判的研究」伊藤隆寿著：大蔵出版，1992年， p. 5-6
- 22) 同上「千年佛彫史」：p.19-31
- 23) 「雲岡と龍門」長廣敏雄：中央公論美術出版，1964年， p.80