

## 中国·唐時代の仏教彫刻の研究（盛唐まで）

China · Research of Buddhist sculpture in the Tang period  
(until the High-Tang Dynasty)

博士後期課程造形表現専攻

関立新

Guan Lixin

本研究の目的は唐代（止于盛唐）佛教雕塑为研究对象，通过对材料（特别是塑土）、制作方法、造型表现等的调查和研究，力求对古代雕塑作品的复制以及作品创作有所帮助。

可以推测，在公元前后的西汉时期，随着佛教的传入，佛教雕塑也被带到了中国。东汉末年开始的连年战乱，使人心不安，思想混乱，百姓生活非常艰苦。在这种混乱的社会状态下，人们需要精神上的安慰和寄托，于是，佛教在中国逐渐传播开来。建立寺院，开凿石窟，在南北朝时期，中国进入了佛教雕塑史的第一个黄金时期。

494年，随着北魏王朝的洛阳迁都和龙门石窟的开凿，加速了北魏造像样式的变化。由北魏初期云冈石窟中造型特征上仍可看出印度犍陀罗样式和马图拉样式的痕迹，发展成汉文化体系，具有端正庄严、神秘超然的“龙门样式”，即“褒衣博带”和“秀骨清像”的衣着与审美观。也就是说，从西方印度传来的佛教造型艺术同中国本土的传统造型艺术、审美观相融合，被完全中国化，形成了中国式的佛教雕塑艺术。

618年中国的历史步入了唐王朝。政治的安定，经济的繁荣，唐代佛教雕塑的无论是数量规模还是技术样式，都得到了空前的发展，进入了中国佛教雕塑史的第二个黄金时期。

通过对中国莫高窟45窟、328窟，龙门石窟奉先寺、看经洞，天龙山石窟14、17、21窟和日本兴福寺藏旧山田寺佛头，法隆寺五重塔的塑像群，药师寺金堂三尊像等的研究，以及运用古代塑造技法临摹莫高窟45窟的阿难和迦叶头像，使我认识到中国佛教雕塑“唐样式”的古典美，与北魏佛教雕塑的神秘超然，具有“出世”特征的“龙门样式”相反，“唐样式”是“入世”，是外在造型与内在思想相结合，丰满圆润、高雅

优美的理想美。唐代的佛教雕塑是古代艺术家们将自己的生活经验、审美观融入到作品中，使雕像具有鲜活的人间性。例如，将本尊主像塑造成帝王的气氛，“皇帝即如来”，而菩萨则塑造成贵妇人的形象，阿难就仿佛是“开元盛世”中聪明俊雅的贵公子，老迦叶就是冷静沉着的文官形象，那些天王、力士像则都是以武将、勇士为模特儿塑造的。

在研究了唐代佛教雕塑的基础上，我将自己的目光瞄向现实社会，把现实社会作为自己研究的课题。借用佛教雕塑的形式，通过简洁明快的线刻式衣纹处理，参照唐代佛教雕塑的造型表现，尝试性地创作了揭露现实社会中“秘密活动”为主题的《天机-密室》。《天机-密室》是将具有量块感和安定感的外在造型，与胆小者的内在心理相结合的作品。《天机-密室》不但是为了使观者欣赏作品的外在造型，更重要的是让人们注目作品的内在思想性，希望作品《天机-密室》能对世人有所警示。

黏土是非常好的塑造材料，但是用黏土直接做成作品是很不方便的。在这里我选用了耐水、耐热、耐腐蚀且重量很轻的聚酯树脂，并混入专用树脂颜料，对成型后的雕像进行了表面处理，可以使聚酯树脂材料的作品产生土的效果。运用这一方法，创作了作品《凝-01》、《天机-密室》。运用聚酯树脂材料产生土的效果的方法现在还处于探索阶段，能否真正实际应用，或者能否应用于古代雕塑作品的保护、修复工作中，还有待于进一步的研究与证实。

## 一緒言

本研究は中国・唐時代（盛唐時代まで）の仏教彫刻<sup>註</sup>を対象に、仏教彫刻の材質（特に塑土）と制作方法や造形表現等を調査、研究し、彫刻保存技術としての立体作品の複製及び新たに創作の一助とすることが目的である。

仏教彫刻は中国の彫刻史に於いて、重要な位置を占めている。仏教は、紀元前後中国に伝来すると同時に、仏教彫刻も伝わったと推測できる。しかし、それ以前、中国の漢王朝までに成熟していた、中国古来の造形技術と伝統美学が仏教彫刻に大きな役割を果たしたことを認識しなければならない。それは簡単素朴な新石器時代の彩塑頭像、陶裸体女像<sup>図1</sup>、渾厚雄大、神秘的な殷商・周時代の青銅器、写実で理想的な秦兵馬俑<sup>図2</sup>、簡潔優美な漢俑等である。特に、唐王朝に入ると、造像者達は北魏、北斉等先人達の造像技術を基礎にし、又、西のインド・グプタ朝等外来の造形様式をも吸収し、より現実的、写実的、しかも理想的荘厳で、官能性の強い唐様式が確立され、中国の仏教彫刻の新たな黄金期を迎えると同時に、中国の新古典美も形成した。

仏教彫刻は仏教史に於いては勿論、美術史、文化史、建築史等に於いても重要な資料であり、その保護と保存に努めなければならない。しかし、これらの仏教彫刻の多くは、年代による自然の劣化、戦争による人為的な破壊などが少なくない。特に、20世紀前期は、人為的な破壊略奪が著しく、満身創痍である。本研究が古代彫刻作品の保存、修復等、更に、新たな創作にも役立つように望んでいる。

注. 仏教彫刻とは、広義的には仏教の信者達が仏教における信仰・礼拝する対象——仏教尊像である。狭義的には仏教の創始者ガウタマ・シッダールタ（釈迦牟尼）の尊像を指す。本論文では仏教彫刻という言葉を広義的に使っている。

## 二 仏教・仏教彫刻の伝来（略）

### 三 唐時代の仏教彫刻について

#### 1. 社会状況

618年に中国が唐時代に入った。唐太宗「貞観

の治」から唐玄宗「開元の治」まで、唐王朝はアジアで最強、最大の帝国になり、長安と洛陽も人々の憧れの国際大都市だった。

唐王朝は短命で隋王朝が滅ぼされた原因を教訓にして、律令制、均田制、租庸調制、府兵制等により、中央集権制での三省六部、九寺五監十六衛等中央政府と、州（郡）県制の地方政府での国家を形成した。その中で、国家の土木事業を扱う工部では、全国の工匠を管轄し、将作監甄官署は石材、陶土等を主管し、石品、陶磁品等を供給していた。このように、国家によって専門の部・署が作られ、技術に優れた専門的な匠を育てたことで、唐時代の造形芸術が発達したのは不思議ではない。

軍事上の成功、政治の安定、経済の繁栄、唐王朝の世界的な発展過程と共に、西のペルシア文化、インド文化等様々な外来文化を吸収した。又、唐王朝の統治者達は自分達の統治を長く続かせる為仏教に力を注ぎ、政治に従属させている。唐時代には、南北朝時代に中国全土に広がった仏教は華嚴宗、禪宗、浄土宗、真言宗等新しい宗派に発展し、中国仏教の集大成期となった。仏教彫刻の数量、規模、技術、様式等共に完成の域に達し、中国仏教彫刻史の第二の黄金期に入った。（唐・玄宗の「開元の治」時代まで）

## 2. 唐時代の仏教彫刻の概要

### 2-1. 甘肅省の敦煌莫高窟

敦煌は中国西北部甘肅省の最西端に位置したオアシスである。嘗て、西域と中原を結び、東西方の経済、文化、芸術の交流地だった。

敦煌市の東南約25キロの三危山と接する鳴沙山東麓の断崖に、世界中に有名な仏教美術の宝庫——莫高窟が造られている。現在敦煌文物研究院に保管されている武則天時代の『大周李懷讓重修莫高窟仏龕碑』によれば、五胡十六国の前秦の建元2年に楽傳という僧侶が最初の石窟を開いた。このきっかけで、元時代まで約千年間に亘って各王朝によって石窟が造営され、仏教彫刻、仏教壁画を継承し、保存している。

中国敦煌文物研究院の調査によると、莫高窟

に現存する492窟、2415体彩塑の中で、唐時代の石窟が約半分以上を占めて、仏教彫刻は計670体を数える。しかし、残念なのはその多くが後世の人々の手により修復されていることである。但し、唐時代の様式、特徴はまだ残存している。

莫高窟の岩石は第4紀玉門系礫岩層に属し、砂漠地帯の砂利と地砂が固まった荒く脆い岩質で、石彫をするには適切ではない。又、敦煌地方の気候は乾燥した大陸性気候で、塑像にとって長い年月も保存することができる。この為、45窟や328窟等数が多く等身大位の仏教彫刻の場合は木芯で、芦葦等を巻き付け、その上に粘土を盛り付けて、形を塑造する。96窟や130窟等数は少ないが何十メートルもある巨大仏教彫刻は石胎の芯で、荒く彫った石胎の外側に粘土を盛り付けて塑造する。莫高窟の仏教彫刻は単なる塑像ではなく、塑像の表面に濃厚華麗な彩色を施す「彩塑」である。これら華麗なる「彩塑」は仏教彫刻作品として独立性があると同時に、石窟の礼拝対象の主体として、礼拝堂の雰囲気を作り出す周りの仏教壁画と、そして、石窟の天井等内部構造を決める建築と関連して、お互いに補完し、調和している。

唐時代仏教彫刻の構成は通常一仏像、二羅漢像、二菩薩像、二供養菩薩像の「七尊像」、或いは二天王像を加えた「九尊像」であり、多い場合は、二力士像も加えて「十一尊像」である。莫高窟45窟の本尊坐像は整った気高いプロポーションを持ち、顔容は荘重で威厳性を浮かべ、大きな弧曲線を描く眉、やや下へ向く伏し目、弾力性がある唇等が印象的で、衣文の処理も質感を捉えると同時に非常に写実的である。羅漢像についても写実的な生活感が特徴である。阿難像<sup>3</sup>は丸くしなやかな顔付きに、美しく長い眉、半眼のやや下向きの伏し目に微妙な波線のように反転する瞼、やや吊り上がった目尻、真っ直ぐに通った鼻筋、ぼってりとした花びらのような小さく飽満な唇など明快で、簡潔なフォルムより成り立って、気品が高く、智慧が溢れる「多聞第一」の敬虔な若い僧侶のイメージを感じさ

せられる。迦葉像<sup>3</sup>は額と寄せた眉根と目尻に深く彫った皺、凹んだ頬、頸部の筋、胸部の骨を現すなど長い年月の苦しい修業を耐えた峻厳な面相から、冷静沈着な「頭陀第一」の大迦葉のイメージが窺える。菩薩像は豊満端麗な頬に涼しい目差し、小さく柔らかい花びらのような唇は微笑を湛え、しなやかに胴体を捻らせ、肩は僅かに傾け、そして、頭を更に傾けて、優雅な表現を通して成熟した女性の美しさを感じさせる。莫高窟の本尊像、菩薩像、羅漢像、天王像、力士像等諸像は何れも豊かな精神的な理想像を追求した造像者達の、現実生活の観察の結晶である。45窟、46窟、130窟、328窟等何れも唐時代の代表的な石窟で、優れた仏教彫刻が配置されている。

## 2-2.河南省の洛陽龍門石窟

南北約1キロにある龍門石窟は河南省洛陽市の南郊約13キロの伊水兩岸、「伊闕」と呼ばれる崖壁に開かれた。494年に北魏の孝文帝は民族の矛盾を緩和する為、都を洛陽に遷すきっかけで龍門石窟を開き、北魏の皇室や貴族達が中心となって建立した。

龍門石窟は北魏王朝から宋王朝まで造像活動が続けられた。現存する窟龕は2100ヶ所、仏教彫刻は約10万體であり、唐時代が約60%を占めている。その中に、武則天時期に開鑿した窟龕が最も多い。それは、武則天が長期的に洛陽に滞在していたことと深く関係があると考えられる。

唐太宗「貞観の治」を基礎にした政治の安定、経済の繁栄、文化の活発によって、龍門石窟で規模が最も大きく、芸術水準も高い、初唐時代の造像活動をリードする奉先寺洞は675年に造られた「九尊像」大摩崖像龕である。

八角形台座の蓮華座の上に坐す本尊盧舎那大仏坐像<sup>4</sup>は、両手の下腕部分から台座まで崩れて、手、足の欠損の為その動きと組み方は不明である。豊満、端正な顔に、波状の頭髪で大きな肉髻を作り、新月のような細長い眉は、真っ直ぐに整った高い鼻筋へ繋がって、やや伏した切れ長の目が上、下瞼を強く刻んで、眈を吊り上げて鋭く、

何かを見詰めるというよりも観想沈思な雰囲気醸し出している。口元は小さく、縁に稜が立った唇の肉付けはリアルで、適当に深く上に上がった口角は凛々たる端正な威厳性が漂っている。両側の長く大きな耳は耳たぶが大きく垂れて、盧舎那大仏の尊貴さが感じられる。大きい頸に三道を刻んで、堂々たる身体に通肩の薄い大衣を纏い、肩、胸元から腹部へかけて数条の自然、均整、簡潔な弧状衣文線をつくり出して、体躯の量塊感を完璧に表すと共に、坐像の全体のバランス、プロポーションを整えている。

両脇侍の羅漢像は、左脇侍の迦葉像の殆どが破損し、僅かに残された顔部分から、長い年月の修業を経た厳しい表情が伺われる。右脇侍の阿難像は、豊かな顔たちで、深くはっきり刻み出した無邪気な目が遠くを見詰めている。簡潔な小鼻が高い鼻筋を通して、美しい眉線を貫き通し、小さく厚い唇は適正な肉付けで、口角は深く上がり、あどけない顔に明るい表情を表している。短い身体に纏った大衣の外側に袈裟を覆い、衣文は自然で流暢に質感を捉えている。特に、膝下部分の大衣の襞は波状に畳んで、一層立体感を感じる。しかし、左手の手首から先を欠損し、右手も2指しか残っておらず、両手の手先の動きが不明である。

蓮華座の上に立つ両脇侍菩薩像は、右脇侍菩薩像の両手と左脇侍菩薩像の両足を欠いている他には、殆ど完好に現存している。両菩薩像は共に、内側の脚に力を入れて全身の重量をかけて立脚し、外側の脚が補助的に身体を支えて遊脚とし、本尊坐像の方に僅かに身体をくねらせ、内側の手を曲げて胸前に挙げ、外側の手を垂下するポーズを取っている。顔立ちは端正且豊かで、くっきりと波のようなささやかな曲線を刻み出した細長い目は半眼に伏せられ、眦は吊り上がり、菩薩の大慈大悲を表している。鼻は高く真っ直ぐに額まで伸び、大きく弧線を描く眉線と繋がっている。口は小さく口角を深く上げて、唇は開こうとしている花のツボミのような飽満、豊潤で可愛らしい表情で、波状の頭髪の上に精巧

玲瓏な大きい宝冠を戴き、本尊盧舎那大仏坐像と同じように大きく長い両耳を持っている。両肩を覆う帯状の条帛は両腕を通して膝上まで垂下し、下半身を纏う裙は水に濡れたように身体に密着し、脚の輪郭を浮き出して、そのU字形の衣文線が如何にも美しく流暢である。又、胸の膨らみ、腰の締め、腹部への腰紐の食い込み、そして、僅かに腰を捻った臀部を左右に出す等表現がリアルで熟練している。

南北壁に配置されている二天王・二力士像では、南壁の天王・力士像は殆ど破損しているが、残された部分から見ると、向い側の北壁の天王・力士像と同じポーズを取っていることが推測できる。誇張された造形の邪鬼像を踏み付けた北壁の天王像は、右手を前方に出しながら塔を捧げ、左手を左腰に置き、上半身を僅かに反時計回りへくねらせ、顔を斜外側に向けて、身体の重心を左足にかけ立脚し、右足は膝を曲げて遊脚にする姿勢を取っている。大きく豊満な頭に精巧な宝冠を戴き、華麗な文様を彫り飾った鎧を身体につけ、深く明瞭に刻み出した小さい口、リアルな鼻、吊り上げた目、眉間に寄せた皺等唐朝の武将をモデルとした天王像として冷厳、英気なイメージを作り出している。一方、隣の力士像は天王像より更に身体をくねらせ、顔は完全に東の方に向いている。太く盛り上がった眉、眉間に寄せた皺、大きく見開いた目、吊り上げた眦の皺、広げた鼻翼、大きく高い頬骨、筋を立てた短く太い頸など忿怒、威嚇の表情を表している。肩から腕、胸、腹部に至まで、盛り上がった筋肉が逞しく、力士の勇ましさが感じられる。又、瓔珞、条帛、裙等の表現も写実的で洗練されている。

龍門石窟奉先寺洞の仏教彫刻の造像は大まかなモデリングで、細かい細部に拘らず洗練された線・面・塊によって、重量感と充実感が溢れるダイナミックな造形である。確かに、自然なプロポーションで整った本尊盧舎那大仏坐像を除いて、他の諸像は頭が大きく、身体が短く、又、上半身は大きく量塊感があるのに比べ、下半身

は小さく貧弱だが、それは、礼拝者等参拝する人々があくまで下から上に仰ぎ見る為の造像者達の知的な配慮である。羅漢像、菩薩像等の頭部と上半身のプロポーションを大きく構え、造像の一体一体ではなく、奉先寺洞全体の宗教的な雰囲気——莊嚴な威圧感、緊張感を表している。奉先寺洞は国を上げての一大崇仏事業としてのモニュメントで、宗教的に信者に対して宗教心を喚起するだけでなく、政治的に民衆に対して服従心、忠誠心を要求する狙いでもあったと考えられる。この盧舎那大仏像は、後に日本・奈良の大仏像にも影響が及ぶことになった。

則天武后時代に造られた禅宗窟である看經洞<sup>4</sup>は伊水の東岸にあり、壁面は全部等身大の浮き彫り羅漢像である。正壁は11体、南、北壁は各9体の浮き彫り像を刻し、この29体の羅漢像は表情、体姿、持ち物等がそれぞれ違い、老・壮・若各尊像の個性をよく表しており、生活感に溢れて優れた作品である。しかし、残念なのはこの龍門石窟の仏教彫刻の約80~90%が自然の風化侵食、人為的な破壊略奪により頭、肢体を切り取られて、完全な石像、窟龕は殆ど遺されず、正しく、水野清一・長廣敏雄両先生が言うように、「1936年の龍門石窟は、荒廢の2字につきて、奉先寺洞の露坐・盧舎那大石佛の忘れがたい莊嚴さを除けば、とても佛教聖蹟等とはいえない惨状であった。」という状態である。

### 2-3. 山西省の太原天龍山石窟

天龍山石窟は山西省太原市の西南36キロに山々の中にある。東西500メートル余りに亘った東魏時代から唐時代に造営された25窟が現存し、そのうち15窟は唐時代に占められている。規模の大きさと保存の状態から天龍山西峰の9窟が挙げられる。窟内の上層には、高さ8メートル弱の倚坐式の弥勒大仏像があり、下層には11面觀音菩薩立像を中心にして、両脇侍は右側に獅子に乗る文殊菩薩、左側には象に乗る普賢菩薩の両坐像がある。

天龍山石窟の岩質は白っぽく肌理の細かい砂岩の為、優れた技法を駆使した天龍山石窟の仏

教彫刻は非常に繊細かつ端麗である。又、殆どの造像は等身像に近く、盗難されやすい為、天龍山石窟の仏教彫刻は9窟の上層の弥勒大仏坐像を除いて、優秀な仏教彫刻の殆どの尊像、胴体、特に頭部は1920年代に人為的に破壊略奪され、海外に流出した。、日本、欧米の博物館・美術館や個人コレクションに収められて、削り取った酷い傷痕が今も生々しく残っている。

天龍山石窟の17窟西壁の菩薩半跏像は、頭の上に美しく束ねた高髻をつけ、垂髪は耳の後ろを通して両肩にかけている。上半身を少し右へ傾け、頭をさらに傾げて、ゆったりと半跏座し、豊妍、穏やかな顔に静かな表情で、大慈大悲の菩薩より気品が溢れる唐王朝の若い貴婦人と思われている。分厚い隆起する胸、引き締まった腰、膨らんだ腹部等身体的肉付けは柔らかい弾力性があり、天龍山石窟の特有の白っぽく肌理の細かい砂岩を加えると、一層艶めかしく感じる。

右下腕と左手を失った天龍山石窟21窟の仏坐像は、頭の上に高くやや大きな渦状文の肉髻を持つ。深く短いくびれ線を刻んだ顎、柔らかな小さいぼつりとした花びら状の豊満官能な唇、真っ直ぐの鼻筋を通して穏やかな弧線を描く眉線と繋がる長い鼻、やや波のような抑揚がつく脛を半ば閉じた伏し目等豊満、淑やかな顔に、沈思觀想の表情を窺わせる。通肩を纏ったシルクのような条帛は、分厚い胸元を大きく開き、左肩から腹部まで緩やかに垂下し、右上腕を通して上に反転し右肩にかかっている。脚は薄い大衣と洗練された衣文を通して、肉体の弾力性を表わしている。

天龍山石窟の唐時代の仏教彫刻は、仏教という宗教の範疇を超えて、主尊仏像にしろ、脇侍菩薩像にしろ、皆、自由、艶めかしい姿勢を取って、美しい精巧繊細な頸飾、瓔珞、シルクのように薄く柔らかい天衣、条帛等を通して、豊妍官能的な弾力性がある肉体を表現している。いわゆる、唐時代社会で生活している一人間の姿を創り出している。

### 3. 唐時代の仏教彫刻の意義

唐時代の仏教彫刻は、以前の北魏時代の世俗の人間像から離れて、神の世界のように、神秘的超脱の表情が伺われる象徴性の「龍門様式」と比べると、世俗の人間像に近くなり、世俗化・人間化した穏やかな明るい生活感情に溢れて、人間性を示し、「神格的」存在から血肉のある「人間」となった。

唐時代初期の唐僧玄奘や王玄策等インドから帰国した僧侶や、或いはインドから来た学問僧等によって、西方の外来の様式を受け入れ、中国本来の民族的伝統的な美学を融和、消化し、新たな洗練された優雅な中国古典的な美——「唐様式」を形成した。

唐時代の仏教彫刻は単なる外在するフォルムやモデリングに注目するだけではなく、塑造する対象の性格、精神、思想等についても調和し、気品ある人間像である。

唐時代の仏教彫刻は、荘厳肅穆で宗教的な雰囲気を表すと同時に、造像者が自分達の生活の経験、観察、認識等も造像活動に入れて、見る人々にとっては生き生きとした生活感に満ち溢れている。

### 4. 唐時代の仏教彫刻と日本の仏教彫刻との関係

「日本書紀」によると、552年に百済の聖明王から日本に仏教経典や仏教彫刻が送られてきた。それは、朝鮮半島を媒介した北魏時代の「龍門様式」の仏教彫刻だった。

630年に遣唐使によって、唐王朝の政治、経済、文化芸術等あらゆる面に於いて、急速に日本にもたらされるようになったが、遣唐使団の唐王朝の到着、その中の学問僧らの現地見学・勉強、或いは唐王朝の造像者達の直接来日。そして、日本での実際の造像活動等の面から、日本での実際の造像活動には時間がかかったと考えられる。従って、仏教彫刻に於いては、「唐様式」が日本で開花するのはやはり7世紀後半であることが推測できる。

日本で現存する7世紀後半以後の作品から、興福寺所蔵仏頭（旧山田寺仏頭）、薬師寺金堂

三尊像を「唐様式」との関係から検証してみたい。

#### 4-1. 興福寺所蔵仏頭（旧山田寺仏頭）

現在、奈良興福寺の所蔵している仏頭像は、旧山田寺講堂本尊の頭部である。左耳と肉髻の大半を焼かれ欠いているが、口、鼻、目、眉等顔の部分は完全に残され、ほぼ当時の尊容を保っている。新月のような美しい弧線を描く長い眉、細く切れ長の眼差しに暖かい優しさが感じられるが、同じ時期で造像された龍門石窟奉先寺洞の盧舎那大仏像等と比較すると、上瞼は変化がない単純な弧線で、下瞼も直線に近い。鼻筋は高くきれいに整っているが、鼻先や小鼻等の造形はまた単純で、未熟さが感じられる。縁に稜が立った厚い唇は適当な大きさと、柔らかな肉づきと弾力性があり、写實的に表現しているが、口元は深くやや下に下がっており、顔全体的に慈悲を湛えると同時に、中国北魏時代の「龍門様式」のような一種宗教的な神秘性が感じられる。顔の造形は丸く豊かで、単純な正面観照のようなブロック状ではなく、しっかりと奥行きを捉えた球体のようなことから、莫高窟420窟のような中国隋時代の様式より進んだことが明らかである。顔の全体的な造形は、写実の未熟さ、表情の硬さ等幾つか問題点がある。しかし、顎、頬、額等要所は引き締まって、張りを持ち、緊張感がある。この初々しい旧山田寺仏頭は日本の新たな様式の到来を示したといえるだろう。

#### 4-2. 薬師寺金堂三尊像<sup>図6</sup>

奈良市西ノ京町に位置する薬師寺金堂の三尊像は共にブロンズ像で、端麗、典雅、厳粛な姿を造り出し、丈高な体にプロポーションも見事に整っている。

中央の薬師如来本尊坐像は、細長い眉が眉間からそのまま鼻筋へと繋がり、鼻先と小鼻が柔らかくリアルで、細く切れ長い目がうつむいて、小さく稜を立てた唇が柔らかく弾力的である。この眉、目、唇が強く印象的で、顎と膨らんだ頬も弾力的に張りがある。豊満な体に偏袒右肩式の着衣で、むき出しの厚い胸と脇腹を細くした造形は調和され美しく上品に感じる。足、袖口、

肩から腹部にかけての衣文は写実的で質感が捉えられている。

両脇侍の日光・月光菩薩像は、玲瓏な三面宝冠を冠り、精巧な瓔珞を纏う。ほぼ裸体である上半身は、豊満な胸、はみ出した腹、細く締った腰等外在する官能性と内在する精神性の調和をうまく保っている。薄い下裳が両脚に密着し、それぞれの両脚にU字形の衣文を重ねて、より一層脚の立体感を鮮やかに感じさせる。体重を支える立脚、遊脚、そして僅かにひねる腰、首、つまりインドの「三曲法」或いは古代ギリシャの「S形」の変化の美しさを表している。しかし、この「唐様式」の中でも良く表現する優雅なポーズは、インドの「ヤクシー」、又、古代ギリシャの「ミロのヴィーナス」等程に曲げてはおらず、極めて微妙にバランスをとり、調和して、見る人々を退屈させない程美しいのである。

興福寺所蔵旧山田寺仏頭、薬師寺金堂三尊像等の仏教彫刻の造形特徴からみると、7世紀後半以後における日本の仏教彫刻は、やはり、中国「唐様式」から強い影響を受け、「唐様式」のもとに展開したことが明白である。特に、薬師寺金堂三尊像は、中国仏教彫刻の新たな古典的な美——「盛唐様式」そのものであることを強く感じた。

#### 四 唐時代の仏教彫刻の複製・創作

仏教彫刻を研究する必要な資料を得る為、私は中国の雲岡石窟、天龍山石窟、龍門石窟、炳靈寺石窟、麦積山石窟、莫高窟、又、その研究と関連として、日本の東大寺、興福寺、新薬師寺、法隆寺、唐招提寺、薬師寺、岡寺、当麻寺等現地を訪ね、実物を観察、研究し、大量の資料を持ち帰った。それで、唐時代の仏教彫刻（塑像）の制作方法や材料等の実証を得る為、写真から莫高窟の45窟の阿難像と迦葉像の首像部分を模刻した。

#### 塑土について

荒土（草泥）は、市販の塑造用木節粘土は約80%と、市販のテラコッタ用粘土は約18%と、長さ15cm前後の藁すき約2%に適量の水を加えて、

よく練り合わせたものである。

中土（麻泥）は、市販の塑造用木節粘土は約35%と、市販のテラコッタ用粘土は約61%、長さ3cm前後の麻すき約4%に適量の水を加えて、よく練り合わせたものである。

表土（紙泥）は、市販の塑造用木節粘土は約10%と、市販のテラコッタ用粘土は約87%と、紙繊維約3%に適量の水を加えて、よく混ぜて練り合わせたものである。

古代塑像の表土の使用について、中国の場合には敦煌莫高窟等のように、綿花（莫高窟には綿花の代わりに、蘆の花のことである蘆花を使う場合がある。）を粘土と混ぜて練り合せた綿花泥を表土として塑造する。日本の場合には麻や紙の生産が多いので、法隆寺五重塔の塑像のように、紙や麻等の植物繊維を使っている。

#### 1. 「阿難像の首像」について

唐時代の仏教彫刻（塑造）の材料、制作方法、原作者の持つねらい、風格、気品等造形表現、特に外在するフォルムと内在する心理的な、精神性について実例を得る為、写真からテラコッタ粘土で莫高窟45窟の阿難像の首像部分を模刻した。

まず、塑像を支える為に粘土板の上に、3cm×3cm×55cmの角材をアングルに固定する。

次は、テラコッタ粘土は乾燥する時に5%位収縮し、逆に、心棒用の角材は殆ど収縮しない為、新聞紙をクッションとして心棒を造る。角材の上に、出来上がりの首像のサイズに合わせて新聞紙を巻いて、棕櫚縄によって固定し、心棒を造る。この段階では、できるだけ新聞紙の心棒のボリュームを大きくし、後でつける粘土の量が少なくなるように、又、粘土の厚みも平均的につけるように心掛ける。

後は、新聞紙の心棒の上に市販のテラコッタ粘土を盛り付け重ねて、「形」を塑造する。テラコッタ粘土により完成した阿難像の首像の表面が硬くなって、像の全体が約65%位に乾燥したら、首像を角材から抜き出して、別の粘土板の上に移す。

最後は、アングルと粘土板の上に固定された角材をアングルから解いて、首像と事前に用意した12×13×17cmの木製台座にバランスを配慮した上で、角材の長さを決める。決めた角材の片端は、先程粘土像から角材を抜き出した後の空洞に入れて、もう片端を準備した木の台座に差し込んで乾燥させる。100%に乾燥したら、テラコッタ粘土による模刻の「阿難像の首像」は完成である<sup>図7</sup>。

テラコッタ粘土で、莫高窟45窟阿難像の首像部分の模刻を通して、私は唐時代、特に、盛唐時代の仏教彫刻の外在的な美しい造形と、内在する心理的な、精神性を兼ね備えた「心身一体」を強く感じた。

莫高窟45窟の阿難像の頭部は、長く引いた二つの半球体から構成している。丸く柔らかい豊潤な顔付きに、明快で、簡潔なフォルムより成り立って、弾力性がある肉付けは、まるで暖かい血が流れているような緊張感に溢れている。美しく緩やかなカーブを描く細長い眉、やや吊り上がった目尻、波を打つような微妙に反転し、抑揚がつく脛、細く切れ長い半眼のやや下向きの伏し目に優しさと聡明さが感じられる。真っ直ぐな高い鼻筋、深くきれいに彫った鼻翼と人中線、写実的な鼻先と小鼻で、縁に稜を立ったぼつりとした芳しい花びらのような小さく柔らかい弾力的で豊満な唇、深く凹んだ口元に、穏やかで無邪気な微笑は、如何にもリアルで人間らしく表現している。豊麗端正な顔には気品高く智慧が溢れる内面性と、若い少年のようなあどけない天真爛漫な外面性がうまく調和している。頭部から体部に眼を移すと縁取りをした分厚い錦の內衣とプリーツ・スカートのような服装の上に薄い袈裟を纏い、写実的な衣文を通して內衣とスカートの分厚い棉と薄いシルクの質感が見事に捉えられている。左脚に力を入れて全身の重量をかけて立脚し、右脚が補助的に身体を支えて遊脚して、腰をひねって、肩をやや傾け、頭を逆方向にひねらせ、典型的な「S形」の造形美を表し、全体の造形は無駄がなく洗練し、

如何にも若く瑞々しい青年僧侶のイメージを感じさせられる。この阿難像は出家した若い僧侶ではなく、「開元盛世」の初々しい英俊、高貴な皇室貴族の子息のようなイメージである。45窟、そして、莫高窟の唐時代の仏教彫刻といえ、この阿難像である。

素朴、典雅な様子、明快、簡潔な外在するフォルムを通じて、聡明俊秀な「多聞第一」の侍者・阿難の高貴優雅な皇子の気品、優しく誠実で正直な性格等内在する心理的、精神性についても深く表現されている。それは、唐時代（特に盛唐時代）の造像者達が仏教彫刻に対して、単なる宗教的な石窟内に安置する礼拝対象を造像するのではなく、彼らの周辺の現実生活の経験、観察、認識等も礼拝対象・仏像彫刻の造像活動に入れて、現実の人間像を超えて理想化し、その宗教世界に特有な一種の神秘的な雰囲気を持ち破って、生活感に満ち溢れた、仏教信者に限らず、世間の人々が受け入れやすく、親近感に溢れた、人々に愛される仏教彫刻を完成させる為である。

## 2. 「迦葉像の首像」について

唐時代の仏教彫刻（塑造）の材料や制作方法や作者のねらい等造形表現、特に、仏教彫刻（塑造）の材料、制作方法の実例を得る為に、写真から莫高窟45窟の迦葉像の首像部分を模刻した。

先ず、塑像を支える為に粘土板の上に3cm×3cm×55cmの角材をアングルに固定する。そして、出来上がり予定の首像のサイズに合わせて、角材の上に十分な水分を吸った藁縄を巻いて心棒を造る。

次は、長さが15cm前後の粗切りの藁すきを粘土に混入した、粘土の成分が多い荒土を、藁縄を巻いた心棒に盛りつけ、80%位に乾燥させる。これはこの塑像の基本体で。

後は、80%位に乾燥した荒土の表面に霧吹きで水をスプレーする。その上に、強度と可塑性がある、収縮や割れが大きい中土を重ねて、像の形を造り上げてゆく。

その後、中土で造り上げた像が55%位に乾



燥したら、その上に、多量の細かい砂分と適量の紙すさを混ぜて練り合わせた表土を付けて、細かく仕上げ塑像をつくる。

最後は、像が100%に乾燥したら、アングルに固定された角材をアングルから解いて、事前に用意していた13×14×17cmの木製台座と首像のバランスを配慮した上で、角材の長さを決める。決めた角材の片端は、準備した木製の台座に差し込む。それで、粘土による模刻の「迦葉像の首像」は完成である<sup>図7</sup>。

荒土、中土、表土を使って、古代塑像のつくり方とほぼ同じ技法で複製した迦葉の首像部分を通して、唐時代の仏教彫刻（塑造）の材料、制作方法、造形表現を体験した。

莫高窟45窟の迦葉像の頭部は球体を長く引き、やや痩せた角張った顔で、大きく盛り上がった眉骨、伏し目に鋭い目差し、真っ直ぐ通った高い鼻筋にリアルな小鼻と広げた鼻翼、口の縁に稜を立てた写実的な唇、深く凹んだ口元等強い意志を表している。眉間に力強く寄せた眉根、額、こめかみに深く刻んだ皺、突き出した頬骨、筋を立てた頸、上半身に鎖骨、胸骨を表す等、長い年月の苦しい修行を耐えた西域の荘重穏健で有徳の高僧の峻厳な面相が窺える。整然と重ねたプリーツ・スカートのような衣服の上に薄い袈裟を纏い、簡潔で洗練された衣文を通して見事な質感が捉えられている。反対側のやや傾き、優美な三曲法のポーズをとる阿難像と対照的に、動かず、真っ直ぐに蓮華座の上に立った姿は、まさしく冷静沈着で釈迦の入滅後、教団の統率者となった大迦葉である。僅かに下へ向く頭部は、賢い造像者の礼拝者達があくまでも下から低い目線で上に仰ぐ為の配慮で、荘嚴緊迫、高大静粛な宗教的な雰囲気を作り出す為である。

私は唐時代の仏教彫刻（盛唐時代まで）について研究すると同時に、私達が生活している現実社会のことにも目を向け、仏教彫刻の研究についての習得を生かして、作品創作に取り組んでいる。それで、作品「トランスジェンダー」、「厚底靴を履く若い女性」、「凝-01」、「天

機一密室」を創作した。

3. 「厚底靴を履く若い女性」について（略）

4. 「天機一密室」について

莫高窟45窟の阿難像の首像部分と迦葉像の首像部分を模刻したことと、唐時代の仏教彫刻の研究を通して、私は「唐様式」、特に「盛唐様式」がインド・グプタ様式等西方の外的な要素を全く無条件に受け入れるのではなく、それらと唐時代以前の中国古来の伝統造像様式とを融和、消化し、新たな中国古典美を形成したことを強く感じ魅せられた。この優美端麗、典雅荘重、豊満官能的な中国古典美——「唐様式」（特に「盛唐様式」）は、外的な美しい造形・フォルムと内在する心理的な・精神性を兼ね備えた、見る人に強い感動、刺激を与える「心身一体」の人間像である。この「唐様式」（特に「盛唐様式」）に対する感銘と習得を通して、又、「阿難像の首像」、「迦葉像の首像」、「トランスジェンダー」、「厚底靴を履く若い女性」、「凝-01」等作品の制作・創作を活かして、作品「天機一密室」を創作して来た。その創作過程は以下の通りである。

造像過程：模型作り心棒作り粘土の準備粘土付け石膏取り離型剤塗り

樹脂準備

石膏雌型に塗るポリエステル樹脂の塗る層の違いによって、ポリエステル樹脂の堅さも違う。ここで、充填材タルクを使って、A・B・Cの3タイプのポリエステル樹脂を準備して置く。

まずはAタイプ、ポリバケツの中に水飴状の10kgポリエステル樹脂原液あたりに、0.5kg位のタルクを入れて混ぜて置く。

次は、Bタイプも同じくバケツの中に水飴状の10kgポリエステル樹脂原液あたりに2.5kg位のタルクを入れて混ぜて置く。

最後のCタイプは、バケツの中に水飴状のポリエステル樹脂原液とタルクの体積比が2.5：1位で混ぜて置く。すなわち、混ぜたポリエステル樹脂の中に棒を差し入れ付けて、そして、棒を引き出して、棒に付いたポリエステル樹脂が

垂れないままの状態である。

色については、出来上がった作品が粘土による塑造のように表現したいので、ここで、市販の黄色ポリエステル樹脂カラーを使う。A・B・Cタイプのポリエステル樹脂を作る時に、黄色ポリエステル樹脂カラーも一緒に入れて混ぜて置く。ポリエステル樹脂とポリエステル樹脂カラー（黄色）の比率は、10kgポリエステル樹脂原液に大きじ2ぐらいの黄色ポリエステル樹脂カラーを混ぜる。

ポリエステル樹脂で成型する作品の強度を強化する為に、ガラス繊維を貼って補強する必要がある。ガラスクロスを貼る時に使いやすい為、撚ったガラス糸を均一な厚さで織った布をいくつかの大きさに切って、準備して置く。

#### 樹脂塗り

ゴムボールの中に半分強のAタイプの樹脂液と、主液に対して2%位の硬化剤を入れてよく混ぜる。そして、毛が硬めの刷毛を使って、この硬化剤を混ぜた樹脂液を石膏雌型の内側に、塗り落としないように塗る。この最初の一層目は、できるだけ平均に0.1cm以内の厚みに塗る。そうでなければ、後で固くなる時石膏雌型から反りや歪みが出て来る。

一層目の樹脂を手で触って、くっつかない位になったら、Bタイプの樹脂液で、一層目と同じように二層目を塗る。二層目が塗り終わったら、ガラスクロスを貼って、厚みを整えながら三層目を塗る。ガラスクロスを貼る時、必ずガラスクロス同士を0.5cm位重ね合わせる。又、樹脂液が下から染み込んで、ガラスクロスの中に気泡がないように、刷毛で強く突く。

三層目が固まれば、切り金断面からはみ出した樹脂とガラスクロス、カッターナイフできれいに切っておく。そして、本体と窓部分の切り金断面の内側の縁に、Cタイプの樹脂液と硬化剤をよく混ぜたものを、ヘラで手早くつけて、合せ印を合せて、本体と「窓」を16#針金で縛って固定して、樹脂を固める。

#### 割り出し

#### 修正、仕上げ

本体と「窓」との合せ口からはみ出した樹脂を、彫刻刀でカットして修正する。そして、黄色ポリエステル樹脂カラー小さじ0.5、砥の粉30g、タルク10g、溶剤200mlの比率でよく混ぜた液体を布で、ポリエステル樹脂像に塗付して、塑像の質感を出しながら仕上げる。そうすることで、樹脂成型上の不都合を補う為着色を確実なものとし、素朴な土の質感がポリエステル樹脂でそのまま表現できると考えている。

これで、ポリエステル樹脂という材質を使つての作品「天機一密室」は完成である<sup>10</sup>。

天機というのは、「①、天の神様の秘密で、すなわち天の神様の意思である。陸游『醉中草書因戲作此詩』「稚子問翁新悟処、欲言直恐泄天機。」②、国家の機密の事務である。『三国志・呉志・孫権伝』「君臨万事、秉統天機。」（『辞海』上海辞書出版社1999年彩図本）。つまり、天機は天の神様だけが知っている天の秘密であり、国家、政府、企業、団体等の秘密のこともである。要するに、作品「天機一密室」は、二人の僧侶が自分達の話をも他人に知られたくなくて、重要な機密を洩れないように密室で内緒の話をしている様子を表わしている。

作品「天機一密室」には、中国古代の唐時代仏教彫刻の造形表現と現代社会の真実性が矛盾せず、一体感に融和しようとする彫刻作品で、変形の八角形の台座の上に二人の僧侶が、一人は坐像で、右手を顔面の前に挙げて、掌をやや斜後方に8分ぐらい開き、第三者に聞かれないように口元を隠し、左手が親指と食指で団扇を握ってく字状に下へ下げ右肘を支え、もう一人の背を屈めて身体を引き締まった立像に対して何かを伝えようとしている姿を表わす作品である。その立像の人物は、両手が共に前に両肘を曲げて腹部に置き、左手は念珠を握って数えているところ、右手は袈裟の襟の部分をつんで、左手の手首の上に置いている。

作品左側の立像の痩せた顔立ちは、明快で簡潔なフォルムの中に、得度した個性がある面白

い形の坊主の頭で、眉間に深く寄せた眉根、隣に座っている人の話を聞きながら、周囲の他の動きを警戒する外側への流し目を遣う狡黠な三角形の目と大きく立った両耳、長く伸びた鷲鼻、薄い唇、大きな頬骨、そして、長く異常に前に伸ばした筋が立った頸等から、人物の心底ははかり知れず、ヒソヒソ小心者の狡黠な性格・心理を表わしている。偏袒右肩式の袈裟の下の裙は、象徴的に穏やかな四角の形を整えて、莫高窟の45窟、328窟等盛唐時代の羅漢像によく見られるプリーツ・スカートのような衣服の造形表現を活かして、細かく長い縦襞を畳んで表現し、この下半身の美しく畳んだスカートと左手に握ったきれいに繋がった念珠が、上方の生々しい顔の表情と呼応し、下半身から上半身、頸、顎、鼻、額、頭頂、そして頭頂から後頭部、頸、上半身、下半身へ走る孤状のムーブメントを強調して、作品全体に活気を添えている。

立像の身体を纏う薄い袈裟は偏袒右肩式で、その上に絵画的簡潔明瞭な線刻を彫った衣文を流麗、優美に表わし、この絵画的簡潔明瞭な線刻的な表現は、写実的な具象的に表現するのではなく、莫高窟、龍門石窟、天龍山石窟等によく見られる洗練された唐時代の仏教彫刻の薄い着衣の線のような衣文を意識しながら、中国古来伝統の線刻的な造形表現、すなわち中国殷商時代の青銅器四羊方尊のように刻んだ線刻文様、秦漢時代陶俑の線刻衣文のような表現、又は漢画像石の線刻的な造形表現を活用し、絵画的な様式的に滑らかな線のような面を通して袈裟の質感を捉えると同時に、複雑な現実生活のどこかに存在する一つの光景——本作品の雰囲気も一層出される様になっている。立像の四角形下半身の造形表現は、作品の外在するフォルムの安定性と量塊感を強調すると同時に、この安定性と量塊感及び袈裟の明快で簡潔な衣文線の下に複雑、狡黠な心理を隠している。又、四角形下半身の造形表現は、この人物の修業が足りなく、人間性の未熟さ、硬さを象徴している。更に、この四角形下半身の造形表現は、観る人々の目

線を如何に上の方へ導き入れるかのねらいでもある。

作品「天機—密室」の全体的な構図、内容、雰囲気等から、左側のムーブメントな立像に対応する為、作品右側の坐像は上半身を意図的に長く伸ばしデフォルメ風に、のびのびと穏やかな造形で表現した。又、坐像は台座のまん中で座っているのではなく、立像側へやや身体を動かして、少々重心がずれて、僅かに上半身を傾けて、人物の円滑なすばしこい融通性がある人間性を表している。立像の人間の未熟さ、堅さ等を象徴する四角形下半身の造形表現と対照的に、坐像は全体にごく普通の円やかな丸みを持つような老人像で、額や目尻や頬等顔の所々に深く刻んだ皺、長い眉毛等から、成熟した人物の老練慎重で豊富な人生経験を持つことと同時に、その裏には人間の狡黠性、人間臭さをつくり出そうとしている。

坐像を座らせる台座は権力、利益、勢力、派閥等を示す為、その上に坐る人が如何に安定して長く支えられるか、その大きさと重さが求められている。ここで、坐像の人物の権力、利益、勢力、派閥などを強調する為に、大きく重たい石のように表現した。この大きく重たい石のような台座は真っ直ぐな円柱形ではなく、やや下の部分を収縮し、少々軽く見せようとしている。坐像の両膝頭の部分が大きく四方形を整えて、左右への拡がり小さく、乗せられた台座と一体感になって、立像の四角形下半身の造形表現と同様に、観る人々の目線を如何に上の方へ導き入れるかのねらいである。坐像の左手で団扇を握るのは、一般的に身近に見られる姿で、一層作品の生活感が溢れる。

仏教の世界、或いは宗教の世界、いわば神様の世界は純粋な何の汚れもない世界であるべきだと思うが、我々の生活している社会と同じように、神様の社会も純粋ではなく複雑であることと考えられる。だから、我々の現実社会に政治、政党、企業、団体の「密室活動」等があるのは不思議ではない。しかし、それらに対してただ

容認するのではなく、正さなければならないことである。私はこの作品を見た人に、何かの衝撃を受けて励みと戒めとしてもらいたいと考えている。

中国古代の塑造は、莫高窟のように彫刻作品の表面に色彩を施した「彩塑」が多い。敦煌莫高窟の場合には、仏教彫刻作品は独立した作品であると同時に、周辺の仏教壁画、建築とお互いに調和、補完し、礼拝対象として、一層宗教的な雰囲気をつくり出す為だと考えられる。「天機一密室」の場合は、一つ独立した作品として創作してある。又、本研究の現段階では、主に彫刻作品の造形表現についての研究であり、ポリエステル樹脂（FRP）が材質としての彫刻作品を着色することは、今後の更なる研究課題としている。

#### 五結論

私は唐時代の仏教彫刻の豊かな大らかで、且力強さを秘めた美しさに惹かれ、先人達が造った素晴らしい作品の中から伝わってくる感じをどのように形に変えているのかを探究し、そして、実際の形と表現された形の差を発見し自分の表現として利用できるか考察すると共に、自分の特長とする「形」で創作しようと考えている。莫高窟45窟、龍門石窟看經洞等唐時代の仏教彫刻の豊満端麗で官能的であり、優美典雅で写実的な表現と、現実生活と密接に結びつく造形表現を活かすと同時に、中国本来の造形と美学に基づき西方様式も取り入れた唐時代の独特の造形を形成する過程をも参考とし、今まで大学で習得した西洋彫刻の技法、技巧等と中国古来の民族的な造形表現、審美観を融和し、作品「トランスジェンダー」、「厚底靴を履く若い女性」、「凝-01」、「天機一密室」等を創作して来た。

粘土で塑造することは造形上には大変に優れているが、そのまま作品にすることは大変不便である。そこで、軽く耐水、耐薬品、耐熱等に優れているポリエステル樹脂を使い、黄色のポリエステル樹脂カラーを混ぜ入れ、出来上がった像の表面に、黄色の樹脂カラー、砥の粉、タ

ルク、溶剤を混ぜて塗り、着色を確実なものとした。そうすることで素朴な土の質感がポリエステル樹脂でも表現できると考えている。この方法により、作品「凝-01」、「天機一密室」を仕上げた。この材質を使って、土の質感を出すことは現在も探索し続けているところなので、これからの可能性について、或いは古代彫刻作品の保存、修復に対して如何に役立つか、また、現代彫刻の表現方法としてテーマを限らずに、自由に唐時代の仏教彫刻の様式を活用することができるか、或いは文物保護に於いて活かすことができるかが今後の課題である。

#### 参考文献

- ・外村太治郎『天竜山石窟』金尾文淵堂1921年/・久野健「法隆寺五重塔北面涅槃像をかこむ人物像」『仏教藝術4号』毎日新聞社1949年/・小林剛「薬師寺金堂の薬師三尊像について」『仏教藝術5号』毎日新聞社1949年/・水野清一「中国における仏像のはじまり」『仏教藝術7号』毎日新聞社1950年/・水野清一「唐代の佛像彫刻」『仏教藝術9号』毎日新聞社1950年/・児島喜久雄他『天平彫刻』生活百科刊行會1954年/・鈴木敬・松原三郎『東洋美術史要説（下巻）——中国、朝鮮編』吉川弘文館1957年（年表を含む）/・町田甲一「麦積山石窟の北魏佛について」『仏教藝術35号』毎日新聞社1958年/・常書鴻・北川桃雄『別冊みづゑ敦煌の塑像』美術出版社1958年/・『世界美術全集』角川書店1960～64年福山敏男編第2巻日本（2）飛鳥・白鳳、野間清六編第3巻日本（3）奈良、貝塚茂樹編第12巻中国

(1) 殷・周・戦国、水野精一編第13巻中国 (2) 秦・漢、長広敏雄編第14巻中国 (3) 六朝、小野勝男編第15巻中国 (4) 隋・唐、上野照夫編第19巻インド/・DaisyLion-Goldschmidt. (デージー=リオン・ゴールドシュミット) ・Jean-ClaudeMoreau-Gobard (ジャン=クロード・モロー=ゴバール) 『中国美術』(金子重隆訳) 美術出版社1963年/・松原三郎『増訂中国仏教彫刻史研究』吉川弘文館1966年/・『講談社版・世界美術大系・中国美術Ⅰ、Ⅱ・インド美術・日本美術Ⅰ、Ⅱ』講談社1968、69年/・鈴木治「白鳳・天平芸術の史的背景」『仏教藝術73号』毎日新聞社1969年/・辻本干也「奈良時代の塑像技法(上、下)」『仏教藝術73、74号』毎日新聞社1969、70年/・長広敏雄『中国美術第三巻・彫塑』講談社1972年/・敦煌文物研究所『敦煌彩塑』文物出版社1978年/・常書鴻『敦煌の芸術』(土居淑子訳) 同朋舎1980年/・潘・茲『敦煌の石窟芸術』(土居淑子訳) 中公新書1980年/・敦煌文物研究所『中国石窟・敦煌莫高窟(1~5)』文物出版社・平凡社1980~82年/・水野清一・長広敏雄『龍門石窟の研究』同朋社1980年/・松原三郎『改訂東洋美術全史』東京美術1981年(年表を含む)/・金維諾『中国美術史論集』人民美術出版社1981年/・鎌田茂雄『中国仏教史第1~6巻』東京大学出版会1982~99年/・田村節子「天竜山石窟第十六窟・第十七窟について」『仏教藝術145号』毎日新聞社1982年/・久野健『日本仏像彫刻史の研究』吉川弘文館1984年/・町田甲一『薬師寺』グラフ社1984年/・築達榮八『魅惑の仏像5——薬師三尊——』毎日新聞社1986年/・岡田健「龍門石窟初唐造像論——その一太宗貞観期までの道のり——」『仏教藝術171号』毎日新聞1987年/・王子雲『中国彫塑芸術史』人民美術出版社1988年/・中國美術全集編輯委員會編『中國美術全集』雕塑編1~13/・段文傑『敦煌石窟芸術論集』甘肅人民出版社1988年/・水野敬三郎他『日本美術全集第2巻法隆寺から薬師寺へ飛鳥・奈良の建築・彫刻』講談社1990年/・龍門文物保管所・北京大学考古系『中国石窟・

龍門石窟1、2』文物出版社・平凡社1991、92年/・龍門石窟研究所『龍門石窟研究論文選』上海人民美術出版社1993年/・浅野清・毛利久『原色日本の美術第3巻奈良の寺と天平彫刻』小学館1993年/・高田修『佛像の起源』岩波書店1994年/・陳允鶴他『中国歴代芸術・彫塑巻』人民美術出版社1994年/・『中国考古文物之美1文明曙光期祭祀遺珍遼寧紅山文化壇廟冢』光復書局企業股彬有限公司1994年/・松原三郎『中国仏教彫刻史論』吉川弘文館1995年/・清水善三『平安彫刻史の研究』中央公論美術出版1996年/・東山健吾『敦煌三大石窟・莫高窟・西千仏洞・榆林窟』講談社1996年/・馬徳『敦煌莫高窟史研究』甘肅教育出版社1996年/・『世界美術大全集・東洋編1~4、13~17』小学館(地図、年表を含む)/・本間紀男『天平彫刻の技法——古典塑像と乾漆像について』雄山閣出版1998年/・李計生『山西旅行風景名勝叢書・天龍山』山西經濟出版社1999年/・宮治昭『仏教美術のイコノロジー——インドから日本まで——』吉川弘文館1999年/・久野美樹『中国の仏教美術——後漢から元まで世界美術双書006』東信堂1999年(地図、年表を含む)/・石松日奈子「龍門石窟古陽洞造像考」『仏教藝術248号』毎日新聞社2000年/・吉村怜「龍門古陽洞仏龕にみられる莊嚴意匠の意義」『仏教藝術250号』毎日新聞社2000年/・大橋一章『図説敦煌仏教美術の宝庫莫高窟』河出書房新社2000年/・陳炎『中国審美文化史・唐宋巻』山東画報出版社2000年/・中村元・久野健監修『仏教美術事典』東京書籍2002年/・関連年表(略)・参考地図〔略〕



図1. 陶裸体女像 中国・新石器時代



図2. 武将俑 中国・秦（前3世紀）陶高197cm  
陝西省 秦始皇兵馬俑博物館蔵



図3. 左阿難像 右迦葉像  
中国・盛唐（8世紀前半）塑土  
阿難像高175cm 迦葉像高176cm  
敦煌莫高窟45窟 甘肅・敦煌県

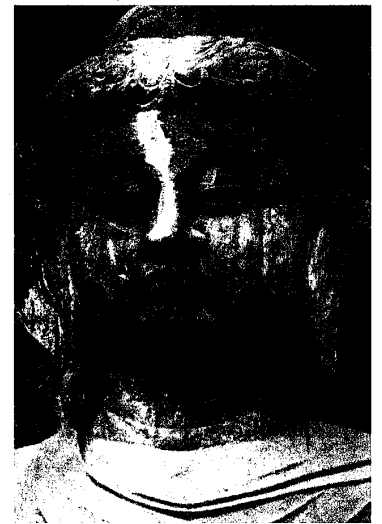


図4. 盧舍那大仏坐像 中国・唐上元2年（675年）  
石高1,714cm  
龍門石窟 奉先寺洞 河南・洛陽市



図5. 羅漢像 中国・唐 石 龍門石窟看經洞南壁 高約1,800cm 河南・洛陽市



図6. 右脇侍菩薩立像 薬師如来坐像 左脇侍菩薩立像  
7世紀末～8世紀初頭 銅 右脇侍高315cm 坐像高255cm  
左脇侍高317cm 奈良・薬師寺金堂



図7. 阿難の首像（複製）テラコッタ用粘土  
18×21×33cm 2000年



図8. 迦葉の首像（複製） 塑土  
25×26×38cm 2000年



図9. 厚底靴を履く若い女性 FRP  
60×45×175cm 2001年

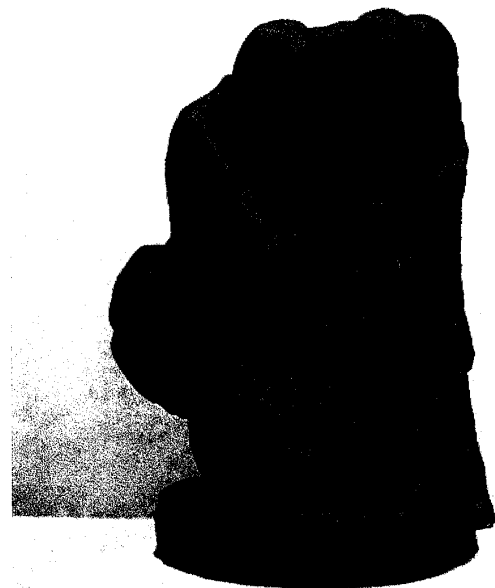


図10. 天機一密室ための模型 油粘土  
15×12×19cm 2001年



図11. 天機一密室 FRP  
121×82×140cm 2002年