

現役仏師が造った仏像の展示——レプリカではないことをめぐって——

熊谷 貴史

はじめに

佛敎大学宗敎文化ミュージアムでは、令和三年度の特別展として「ほとけのヘアスタイル―それは単なるオシヤレではない―」^①を開催した。当初、前年度に開催する予定で準備を進めていたが、コロナ禍の影響により開催を見送り、内容を一部変更のうえ改めて開催に至った展覧会である。本稿では、かかる展覧会で展示した二軀の新造仏像について、宗敎文化（仏敎文化／仏敎美術）に関する側面と、博物館学的な側面を勘案しつつ、その意義を振り返っておきたい。^②

二軀のうち一軀は、前年度に開催を目指していた時点で展示を予定していた御像である。もう一軀は、開催時期と展示構成の変更により加わることとなった御像である。結果としてそれらは、「宗敎文化」を冠する当ミュージアムの在りかたに、ひとつの示唆をもたらしたように思う。これらの仏像の作者は、浄土宗僧侶

でもある仏師・前田昌宏氏^③である。本稿の目的は、現役仏師による新造の仏像を展示した経緯や記録を兼ね、その成果や課題を提示することである。

一、展覧会の概要と特徴

①開催趣旨と仏像制作の経緯

本展覧会は、仏尊／仏像の一部分に焦点をあてるシリーズの第二弾、先立つ令和元年度開催の特別展「ほとけの手―黙して大いに語る―」の続編にあたる。「手の次は足ですわね!」というリクエストを頂戴したほか、幾つか思い至るテーマ（候補）のうち、今回は「髪」を対象にすることとした。仏（仏陀／如来）には「螺髮」と呼ばれる渦状（または粒状）の頭髪がある。玩具や漫画など、現代的な創作領域においても散見するように、それは仏の特徴として、ある程度、定着したイメージといえるだろう。し

かし仏像や仏画に表された螺髪⁽⁴⁾の在りようは一樣ではない。また仏像(如来・菩薩・明王・天部などを含む仏教諸尊)を広くみわたせば、頭髪は実にヴァリエーションに富んでいる。様々な髻を結う菩薩。髪を逆立てる忿怒尊。あるいは弁髪を垂らす不動明王など、ときにユニークなヘアアレンジをみせる仏尊たち。仏教文化／仏教美術に親しみ、学びを促すテーマとして、有益な素材となりそうだ。

ところで当館は、浄土宗の宗門校にあたる、佛教学大学の附置機関である。浄土宗にまつわる、ある特徴的な頭髪を表した阿弥陀如来のすがたも、展覧会のコンセプトに合致するだろう。五劫思惟阿弥陀如来である。阿弥陀如来は、かつて法蔵菩薩であったとき、衆生を救うために長い時間(五劫)思惟したという。この思想を背景とする五劫思惟阿弥陀如来像は、髪が長く伸びた状態を表し、長い時間の経過を表象する。ただし「螺髪」という仏(阿陀／如来)特有のヘアスタイルを基調とするため、ロングヘアではなく、ポリウム感を増し、しばしばアフロヘアに擬えられる。が、むしろオシャレとしてのアフロではない。長考の証だ。当館の館長である小野田俊蔵氏の言葉を借りれば、「浄土の教えの最も肝要なところがこの髪型で示されている」という尊容であり、展覧会のアクセントとして位置づけうることは、企画の早い段階で予想された。

ただし、特異なおすがたであると同時に、遺例の数はそれほど多くない。幸い当館が所在する京都市域には、幾つかの五劫思惟

阿弥陀如来像が伝えられている。そのうち数カ寺の御像について拝観および調査の機会を得たが、直ちに展示とは結びつかない。例えば、西大路一条に所在する地藏院(椿寺)は、御本尊として五劫思惟阿弥陀如来像を祀る⁽⁵⁾。前提として、寺院の営みを第一義とすれば、御本尊は一定期間の出陳が難しい。加えて、御像の法量(寸法)に対する、当館の規模や設備の問題もあった。京都に伝わる五劫思惟阿弥陀如来像の調査を重ねながら、所蔵寺院と当館の双方の事情に鑑み、成果は概ね写真パネルによって展覧会に反映することとなった。

さて、パネル展示用の写真や御像以外の関連史料⁽⁶⁾の充足を進めながらも、やはり頭髪のポリウム感を特徴とする五劫思惟阿弥陀の尊容は、立体造形として視覚に訴えたい。しかしコロナ禍による制約のなかで、展示にかなう五劫思惟阿弥陀如来像を見出すことが難しいことも予想される⁽⁷⁾。そこで象徴的な展示物として、新しく五劫思惟阿弥陀如来像を制作するアイデアをもった。その際、博物館における展示品としては、一定の水準と意味が求められる。後述するように、博物館における展示では、しばしば実物に代わるレプリカや模型を用いることがあり、またその意義が多角的に議論されている⁽⁸⁾。現在では、高度な技術による複製資料が製作・展示され、さらに現代的な問題を視野に入れた利用・報告も想起される⁽⁹⁾。

対して今回の試みは、現役仏師の前田昌宏氏による新たな造仏である。これまで実際に寺院へ奉納する仏像を多く手掛けられ、



図1 五劫思惟阿弥陀如来像制作の様子

技術を頼りに、制作工程を記録し、特徴を検証することを念頭におく〔口絵・図1〕。

② 展示に関する補遺

本稿執筆の時点でコロナ禍は未だ終息をみないものの、会期中は幾分の小康を保ち、展覧会は無事に終了した。展示内容は基本的に図録へ反映しているが、ここでは展示方針を含む備忘的な記録として、幾つかのポイントに触れておきたい。展示構成は、「一、螺髪」「二、五劫思惟阿弥陀」「三、螺髪のようにだが…」「四、髻」「五、弁髪、総髪、巻髪」「六、ほとけのヘアカタログ」の六項目である¹¹⁾。

また各所で仏像教室の講師を担われていることは、一定の技術的水準を保証するだろう¹⁰⁾。しかし、少なくともレプリカとは異なる意図の展示品になる。むしろ美術館などで、現代作家や職人による作品が展示されることはあるが、そうした作品展とも異なる。本展では、前田氏ならではの五劫思惟阿弥陀のすがたを味わうと同時に、氏の彫刻

導入には、一般の認知度も高いと推測される「螺髪」に眼を向け¹²⁾、展示室内の最初に入るケースに、金戒光明寺の所蔵になる如来像頭部（江戸時代）を展示した。もとは半丈六ほどの像であったと考えられる如来像の残存部材で、平時は公開されず護持されている。やや複雑な材の寄せ方、現状の総高は五七・〇センチ、切れ長の眼が印象的な仏頭である。螺髪は頭部と同材から彫出する手法（切付け）でつくられ、小さな粒が規則的に整列する、仏（如来／仏陀）のスタンダードなヘアスタイルとして紹介した。そして、その螺髪¹³⁾の造形には、現役仏師である前田氏が彫る螺髪と共通する特徴¹³⁾が看取され、現代へ至る技術継承の一面がうかがえることも意義深い。

反面、螺髪の造形には諸種あり、例えば小さな渦状／粒状の螺髪を別に造り、頭部に貼り付ける手法（植付け）がある¹⁴⁾。また螺髪には、「螺」の文字が示すように、回旋する、渦巻くようなイメージが付帯する。仏典中の記述に見出せる、いわゆる図像的な要素である¹⁵⁾。その形象が造形されている場合、彫刻史では「旋毛形」と呼ぶことがある。しかし前述の如来像頭部のように造形されていない例も多く、また前田氏も旋毛形の螺髪をつくることは稀であるようだ。氏によれば、法量や発注者の方針、彩色の有無などによって事情は異なるが、旋毛形は各粒が尖頭状になり、トゲトゲした印象が強くなる。対して、丸味のある粒状にとどめ、隙間をあまり設けず、粒と粒が押し合うように造ることで、頭髪としての豊かなボリューム感がでる。これは技術的な事柄であ

り、また表現志向といえるだろう。螺髻の意味をどこまで説明的に造形するか、敷衍して、仏像の図像的な要素をどこまで造形するか、あるいは造形したのか、造形できたのか、という視点をもつことは、広く仏教文化／仏教美術の在りようを考えるうえで有用と思われる。

図像から離れ、より表現上の事柄に触れておこう。後述する五劫思惟阿弥陀如来像の制作途中、前田氏より「螺髻の大きさはどれくらいにしましょうか？」との質問があった。現在、確立された螺髻の彫り方として、刻出する前に、各粒が並ぶ目安となる基準線を引く¹⁶⁾。その線の幅によって、螺髻の粒、一個単位の大きさが決まり、それによって頭部全体のニュアンスが変じる。確かに螺髻の粒の大きさは、ある程度、任意に設定できる要素だ。決まりはない。例えば平安時代後期における螺髻の表現は、細やかな粒を整然と並べる傾向がある。それは御像の全体観に即した表現志向として、様式面に通じるだろう。

翻って、仏像に眼を向ける展覧会のタイトルに、「ヘアスタイル」というカタカナをあてるには若干の躊躇もあった。仮に日本語でいえば「髪型／髪形」に相当するだろう。この用語の場合、私的な感覚ではあるが、「型」「形」の文字を含むことにより、伝統芸能などで継承される「型」、仏像における図像的な要素を含む「形式」のような印象があった。この点、筆者は造形を捉える二つのアプローチとして、意味や共通点を意識した捉え方を「形式／フォーム」(結果としては相違点も判明する)、対して、各像

の作風や個性を見出そうとする捉え方を「様式／スタイル」(結果としては同種をグループピングすることもできる)と考えている。むしろ、それらは視点の違いであって、また重なる部分もある。そのような意識のもと、本展覧会では、意味や共通点に加え、作風や個性にも眼を向ける意図をもって、「スタイル」を含む語をタイトルに用いることにした。

関連して、頭髪の造形や特徴を確認しやすい角度を意識し、仏像の正面観をはずした展示を試みた。世俗的なヘアアレンジからも推測されるように、サイドやバックに見どころのあるヘアスタイルは多い。ただし信仰の対象である仏像は、本来、正面から拝むことを基本とする。その意味では、拝す角度を徒に設定するのは慎むべきだろう。そのような在りかたを前提としつつも、本展では所蔵する皆さまへ意図をお伝えし、ご理解を得て、展示がかなった。

前述の金戒光明寺所蔵の如来像頭部は、左斜側面を意識的にご覧いただくことにより、通常は眼に入りにくい部分の螺髻、粒の並びや流れを看取できる(図2)。別途、パネルで掲示した螺髻の制作工程と見比べることで、彫技に起因する造形的特徴も確認できる。また



図2 正面観をはずした展示



図3 髻の展示コーナー

による木造の髻モデルを周辺に展示した。それらの対比により、長い髪を結うことよって成るヘアスタイルと、彫刻や絵画として表される「ほとけのヘアスタイル」の異同を認識できるだろう。

このほか全ての展示状況には触れえないが、総じて、側面から後頭部までを含むヘアスタイルとしての造形表現を、意識的に視認できるような角度でご覧いただいた。この展示法は、会場に設置したアンケートを中心に、一定の効果と反響がうかがわれた。一方で、信仰の対象としての在りかたを重んじるべきではないか、とのご意見を頂戴したことも、博物館施設における仏像の展示を考える材料として明記しておきたい。

頭上に髪を結い上げる「髻」

も、仏像のそれは眼に触れることが少ない。該当するコーナー〔図3〕に展示した清浄華院所蔵の宝冠釈迦如来坐像（江戸時代）は、定型化した高髻を具えており、右斜側背面へ視線を向けることにより、後方へ振り分けられた髪束が視角に入る。あわせて、数種の髻を再現した写真パネルやカットマネキン、前田氏

③髻の再現について

ところで展覧会タイトルには、キャッチコピー的なサブタイトルとして、「それは単なるオシヤレではない」と付した。「単なる」ということは、オシヤレの要素もあるのだろうか？ との疑問を抱かれた方もおられただろう。むしろ「オシヤレ」の意味するところが、世俗の価値観に執着しないことを旨とする仏教と齟齬するからである。これについて、例えば五劫思惟阿弥陀如来がアフロヘアに擬えられるように、世俗のヘアスタイルとの便宜的な対比が、ひとつは念頭にある。加えて、菩薩などにみる「髻」は、古代中国に起源するという、リアルなヘアスタイルに属す¹⁷⁾。様々なヴァリエーションがあったとみられ、全容を把握することは困難ながら、貴族女性が高く結い上げる「高髻」は、儀式などの礼装の際に結われたとされる。また菩薩には、出家前の積尊、すなわち王族としてのゴージャスなイメージが付帯する。その意味で、ときに世俗的なオシヤレの性質を内包する「ほとけのヘアスタイル」があることも看過すべきではない。とりわけ髻は、アレンジの自由度が高いヘアスタイルともいえるだろう。

先に触れた通り、前田氏には木造の髻モデルも試作していた。髻のみを彫る、という状況はあまりないと思われるが、表現上の特性、あるいは技術上の特性は見出せるだろうか。概形は、形式としては標準的なタイプに属すであろう、大報恩寺六観音像のうちの聖観音像の高髻を参照した¹⁸⁾。上下二段に垂らした髪束は、上段に八束、下段に五束。標準的ではあるが、装飾性およ



図4 髻モデル (前田昌宏作)

王などの忿怒尊の頭髮の場合には、三角刀を使う。鋭い刻線となり、印象もややきつくなる。試みに髻の垂下している髪束のひとつを三角刀で刻んでいただき、展示では、質の異なる毛筋の刻線を確認できるようにした〔図4〕。

関連して、実際に髻を結う試みを行った。彫刻や絵画で眼にする、自由度の高い菩薩のヘアアレンジは果たして再現可能なのだろうか⁽¹⁹⁾。これは床山の経験がある方のご協力を得て、関係者二名の頭髮と、美容師が用いるカットマネキンで実施した〔図5〕。顛末は図録にも記したが、大要、再現が極めて困難な髻のアレンジが存在するという、ある意味では、当然ともいえる結果を得た⁽²¹⁾。標準的なタイプの高髻については、木造で試作した前田

び技巧性が高い。ただし前田氏による髻モデルは、やはり模造を意図するのではなく、あくまで氏の技術と経験に依拠する試作である。氏の場合、菩薩のヘアスタイルとして毛筋を刻む場合、丸刀で筋を入れる。それは好みや表現方針による選択的な事柄であり、丸刀を用いることで全体観がふんわりと柔らかな印象に仕上がるという。一方、明



図5 髻の再現

氏と同じく、大報恩寺六観音像のうちの聖観音像を参照した。概ね近い状態に至ったものの、彫刻では後方へ振り分けられた数束の髪が、ポリウムをもちつつ明瞭に分離しているのに対し、実際の結髪ではその様子を再現することが難しい⁽²²⁾。標準的なタイプの高髻であっても、そのような傾向がある。

さらに、より個性的、かつ複雑なタイプとして、やはり大報恩寺六観音像のうちの准胝観音像⁽²³⁾に表された高髻の再現を試みた。が、これは最終的に断念することとなった。彫刻や絵画に表された髻は、髪の流れを合理的に把握しにくい例があり、また髪の流れ方を想定できても、再現には見た目以上の毛量や長さを要し、不自然なポリウム感が増す。むしろ古代中国や日本髪にもポリウム感のあるつくり込んだヘアスタイルは存在する。しかし仏像にみる高髻や垂髻のフォルムのなかに、複雑かつ裝飾性の高い結び方で髪の流れをつくり、安定させることの難しさを認識しておくことは、彫刻や絵画における髻の表現上の特性を捉える材料となるだろう。

以上の通り、本展ではいわゆる「レプリカ」とは異なる、「模

型」にあたる展示物を幾つか製作した。そのなかにあつて、現役仏師の手になる仏像については「オリジナル」として提示する。これを作品展とは異なるコンテクストで展示するにあたり、以下、その意義を確認することにした。

二、仏像制作にともなう二つの成果

—彫刻技術を手がかりに—

① 或る五劫思惟阿弥陀如来像のカタチ—特異な形状と彫技—⁽²⁴⁾

仏像のカタチには、思想的な意味が投影されるとともに、作者の感性や技量が反映する。そしてその両面は、ときに複雑な相関性を示す。ここでは、前田氏による五劫思惟阿弥陀如来像の制作を通じ、この像が具える特異な形状を、彫刻技術や造形感覚をふまえて検証してみたい。

なお、これまで多くの造仏を手掛けられてきた前田氏も、五劫思惟阿弥陀如来像の制作は初の経験であるとのこと。かかる遺例⁽²⁵⁾は幾つか知られるものの、相対的に特異な像容といえ、おそらく現代的な仏像制作においても珍しい部類であろう。また仏像制作では、図像的な事柄を含め、何らかの前例を参照することが多い(根源的には感得像のような在りかたも考慮される)。そこで参考資料として、かねて調査を実施していた地蔵院(椿寺)御本尊

〔図6〕の情報を共有した。地蔵院像は、像高一〇六センチ、木

造、江戸時代、合掌する形式の五劫思惟阿弥陀如来像である。また「お多福阿弥陀」とも称されるように、ふくよかな尊顔が印象的。レプリカを意図する製作ではないが、像容は地蔵院像を参照することとなった。用材に応じて法量や構造などは任意に設定、大まかな図像(形式)は筆者と前田氏で確認のうえ制作に着手、細部の形状については随時打合せながら進行する。ただし基本的には前田氏の経験/彫刻技術/表現志向に依拠した制作とする。また制作状況は可能な限り撮影し、合せて彫刻技術にかかる取材・検証を行った。以下、それらにもとづく知見である。

(1) 耳が螺髪⁽²⁶⁾の凹部に位置する〔図7-①〕。螺髪の刻出がある程度進んだ段階で耳の位置や幅が確定できるため、耳を彫る作業が後回しになる。また凹部のため彫りにくい。五劫思惟阿弥陀如来ならではの事情である。

(2) 通常、耳の位置や幅が定まってから首を刻出し、首がみえてから肩のライン・曲面をつくる。本例は耳の形状が早い段階で確定しないため、肩の成形が後回しになる。地蔵院像の右肩(向かって左)にみえる鋸歯状の面的な造形〔図7-②〕は、もう少し厚みのある状態で抑揚のある衣文を彫り出していた材を、耳や首がみえた後に削り落として調整したものと推測される。この点、その特異性を前田氏に問いかけることにより、検証にいたった。仮に問いを持たなかった場合、この形状は造らなかつたという。その状態に



図7-①
螺髪と耳



図7-②
右肩の鋸歯状部分



図7-③
袖のV字状衣文



図7-④
左膝の凹み

図7 特異な形状



図6 五劫思惟阿弥陀如来坐像 京都・地藏院

なった場合には、さらに抑揚つけて衣文を彫り出したであろうとのこと。技術的な事情であり、感性的な問題でもある。

(3) 肘先にかかる両袖上辺数カ所のV字状衣文は、東大寺勧進所阿弥陀堂本尊(鎌倉時代)の自然な衣文のドレープが祖形とみられる。この点も前田氏に問い、結果的に採用したが、やはり前田氏の自律的な制作であった場合には造らない形状であるという〔図7-③〕。

(4) 左膝に意図的に施された凹みがあり、これも東大寺像に祖形が見出される。また京都・大光寺像にも同種の形状が認められ、合掌形の五劫思惟阿弥陀如来像の特徴(一種の図像的要素)として写されたものとみられる。単体で見れば不整形ともいえるが、敢えてこの形状も刻出して頂いた〔図7-④〕。

後述するように、近年、高度な複製技術や複製資料の幅広い有意義な活用事例が眼にとまる。対して今回の試みは、革新的な技術展開をみせるレプリカ/複製資料の類ではない(複製技術でいえば「見取り」に相当する)。あくまで前田氏の技術に頼った実験的な新造である。しかしながら、レプリカなどの製作では見出しにくいであろう、彫刻技術を通じて了解される特性を確認したことが、この仏像制作にともなう、ひとつの成果であった。



図8 動画コンテンツ タイトル画面

②制作記録の活用—動画による彫刻技術の紹介—

この造仏は、想定外の場面でも活用に結びついた。コロナ禍にあって、多くの博物館施設が臨時休館や展覧会の中止・会期変更を余儀なくされた一方、この不測の事態に応じた精力的な取り組みも展開していた。インターネットを活用した情報発信である²⁶⁾。

先行する事例に倣い、当館でもインターネット配信用のコンテンツ制作を模索した。その際、ひとつの素材となったのが、前田氏による仏像制作の記録である。ただし、当初予定していた会期での展覧会開催を見送った時期のことで、当時は改めて開催できるか否か、不透明な状況でもあった。諸々の事情を考慮し、展覧会の趣旨とは異なる内容で動画を編集し、最後に制作の事情を簡単に付すこととした。動画のタイトルは「或る仏像制作の風景 feat. 仏師僧 前田昌宏」(図8)

である。なお当館の活動を紹介するとともに、佛教大学の附置機関としては、講義などで参照していただける内容を目指したい。公開後、まず筆者自身が担当する美術史関連の科目で視聴を試みた。そのほか一般の方々に紹介する機会もあり、その際、視聴の手引きとなる文章を作成したので、一部抜

粋のうえここに記しておく。

「或る仏像制作の風景 feat. 仏師僧 前田昌宏」

視聴の手引き

○素材・技法・構造など

この動画は、タイトルに示した通り仏像制作に焦点をあてています。どうでしょうか？ 一般に、仏像制作に関する事柄としては、「素材」「技法」「構造」などを想起される方が多いかもしれませんが、しかしそのような関心からすると、ご覧になった方は、おそらく違和感を抱くでしょう。一見して、この仏像が「木造」であることは言うまでもありませんが、もう少し情報を加えると「ヒノキ材」の「寄木造」、映っている制作工程は「荒彫」の段階です。が、そのような説明はほぼ割愛しています。

もちろん「素材」「技法」「構造」といった事柄は、初学者向けの案内書などに紹介される基礎的な内容から、専門的な言及・議論におよぶ、仏像の造形を捉えるための重要なトピックです。現在、インターネットを利用して「脱活乾漆技法」や「木彫」「截金」、あるいは「仏像修理」などを紹介する動画が、多数公開されています。なかなか眼にすることのない場面。とくに完成した仏像では確認することのできない(あるいは確認しにくい)部分

や状況を視聴できる点が貴重です。加えて、一場面を切り取った写真ではなく、作業の流れ、動作を確認できる映像としての効果も有益なポイントといえるでしょう。

仏像をどのように造っているのか。その実見は極めて敷居の高いことです。これを自宅で、手元のツールで補完できる環境は、もはや驚愕の域。その利便性に便乗し、触発されて動画コンテンツの作成を企図しましたが、編集方針が難しいところ。紆余曲折の末、木彫技術の最大公約数的な説明ではなく、一仏師による造仏のニュアンスをクローズアップすることにしました。

○道具を起点に、経験・感覚・技術を考えてみる

制作の場に立ち会い、まず眼についたのは「道具」です。仏師に限ることではありませんが、様々な分野の職人のほか、クリエイティブな活動を行う方々が、道具にこだわりを持つことは想像に難くありません。しかし作業の現場で、実際に数多くの道具類が並ぶさまは壮観。ご存じの通り、仏師が用いる代表的な道具は「鑿」(のみ)です。動画では、やはり道具の説明も最小限にとどめていますが、注目したいのはその種類の多さ。資料によって、鑿の種類を示す呼称や、部分名称に異同もあるようですが、ひとまずそのヴァリエーションに驚いておきましょう。

前田さんの道具を拝見すると、一見、同系統の鑿でも、刃(穂)の幅や長さが違っていたり、丸鑿の円弧(アール)の具合が微妙に異なっていたりして、もし「丸鑿をとって」といわれて

も、どれか判りません。さらに、柄を改変することもあるそうです。自分の手に馴染むようカスタマイズする、まさに「職人の道具」。動画後半の作業風景では、数種の鑿を的確に使い分けしている様子が窺えます。周囲には、現工程で用いる数種の鑿を用意。鑿を持ちかえるタイミングは、熊谷が想像したより短いインターバルでした。目から鱗が落ちたのは、印刀型の彫刻刀。印刀は刃先が斜めになっていますが、その傾斜が逆の「左利き用」も揃えているとのこと。前田さんは右利きです。左手で扱うのではなく、彫る角度、木目の向きなどにより「右利き用」が適さない場合、敢えて「左利き用」を右手にもって彫るのだそうです。

この点、動画でも紹介したように、道具を使い分ける「決まりはない」という意識がポイントです。例えば「この工程は、この鑿」とか「この部分には、この鑿」ではなく、「こう彫りたいから、この鑿」というイメージだそうで、微妙な差ですが、その違いに本質があるのかもしれない。前田さん曰く、「感覚で」とのこと。動画では「経験」という語を加え、仏像の造形を左右する要素として(仏師の)「経験」「感覚」「技術」を強調しました。そういえば用材を次々に動かしながら彫り進める様子も、ちょっとした驚きでした。伺ってみると、作業スペースや制作の工程、また像(材)の大きさなどにより、用材を固定して彫る場合もあるそうです。が、可能な場合は「動かした方が早いので」という尤もな理由。このことは、転じて立体造形としての特徴を示しているようにも思えます。

○同じカタチの仏像はない、という見方

ここまで見てきたことは、現代的な一人の仏師の仕事であり、すべての仏像制作にあてはまるわけではありません。あくまで前田昌宏さんの場合、さらにいえば私がみた仏像制作は現時点の前田さんの仕事です。これまで「経験」を積んだことで向上した面もあるでしょうし、個人の「感性」(センス)が反映している面もあるでしょう(「感性」も磨かれます)。前田さんのいう「感覚で」とは、当事者の言葉として、そのような事情を端的に示しています。

木彫は、基本的に彫り直しを前提とせず、緊張感のある一回性の造形に魅力が宿ります。仏師の「技量」が投影される場所です。一回性という理屈は、動画をみれば一目瞭然。一度削り落とした部分は、もとに戻りません。また仮に同様の木材を用意し、同一人物が鑿を振るっても、同じ手順・カタチを完全に再現することは不可能でしょう。マニュアルのない、「感覚」による自由な鑿さばきを確認しておきたいと思えます。そしてこのような事情を併せ考えると、ひとつとして「同じカタチの仏像はない」、という見方に思い至ります。極論ですが。

例えば何らかの「型」を用いる技法、あるいは現代的な技術と意義による3Dプリンターを用いたレプリカなどでは、極めて近いカタチが造りだされるでしょう。しかしながら、素材感や作者のタッチ・ストロークなどを、寸分違わず再現することは難しく、また「図像」や「形式」としてのカタチについては、

清涼寺式釈迦のように、同じ姿の御像が複数存在する、ともいえます。したがって「同じカタチの仏像はない」という見方は、制作者の個人レベルの「作風」や「様式」を視野に入れた造形把握といえるでしょう。

○おわりに

最後に仏像制作中の印象的な要素をひとつ。鑿音とリズムです。動画の導入で使った「三拍＋七拍」(タイトル部分はこれを3セット)は、動画後半の作業風景にも何度かでてくる特徴的なリズムです。前田さんが彫りやすいリズム、呼吸、あるいは「経験」「感覚」「技術」を裏付ける要素といえるかもしれません。

以上が視聴の手引きとして作成した文章であり、動画を展示物とすれば、解説シートにあたるものである。動画の編集や解説でとくに意識したのは、この仏像制作が、レプリカではないがゆえに看取することのできる、活きた木彫技術である。無形文化財的な視点、といえるかもしれない。展覧会の趣旨とは異なる内容ながら、その下支えとなるような視点を意図したものであり、今回の造仏にともなう派生的な成果となった。

三、レプリカではないことの意義

①レプリカの意味と幅

さて、これまで本稿では、展覧会によせて新造した仏像について、いわゆるレプリカとの対比を念頭に、その見方と特徴を述べてきた。大別すると、五劫思惟阿弥陀如来像ならではの事柄と、広く木彫の技術や表現に関わる事柄がある。前者は、仏教文化／仏教美術に関する新たな知見であり、その領域の研究成果として提示しうるものである。対して後者は、新知見の範疇ではなく、仏像制作に携わる当事者や近い立場の方々であれば周知のこと、あるいは実践していることである。したがってその内容を、博物館施設においていかに活用しうるか、という点に意義を見出す余地がある。そのポイントが、レプリカとの対比であった。この点について、本稿では展示記録を兼ねて先に実施内容と成果を振り返ったが、立ち返ってレプリカ／二次資料をめぐる事情を一瞥しておこう。

近時の報告では『博物館研究』五三(八)の特集「博物館における二次資料」⁽²⁸⁾が眼にとまるほか、かねてレプリカ／二次資料の意義や活用をめぐる先行研究⁽²⁹⁾は枚挙にいとまがない。またレプリカの定義が一樣ではないことも留意され、ひとまず最大公約的な見解をおさえる必要がある。例えば『博物館学事典』⁽³⁰⁾によれば「型取り模造を指すが、その呼称として我が国ではレプリカの方

が一般的となっている。二次製作資料の一つで、中でも一次資料の記録のうえでの客観性に富み、立体資料の立体的記録法であるところから二次製作資料の中でもっとも学術的資料価値が高い。(中略) 一次資料が消滅した時には、二次資料といえども一次資料と同等の資料価値を持つものである」という。ここでは「型取り模造」の別称としてレプリカが示され、その意味において、前田氏による造仏はレプリカではない。転じて、『展示学事典』⁽³¹⁾には「もともとは、実物標本から型取り成形された複製品をレプリカとよんでいた。しかし近年では、型取り成形をしない模造・模刻・模写から復元までも総称している(後略)」とある。ここに「模刻」などが含まれていることは、あるいは前田氏による造仏も、文脈によってはレプリカという概念の周縁に位置づけられるかもしれない。しかし今回は、原像にあたる地藏院像のすがたを忠実に模す意図はなく、仏像制作の在りかたのひとつとして、図像／形式を既存の尊像に求める行為に主眼を置いている。

ともあれ「レプリカ」という用語は、博物館に関する事典類の説明にも幅があるように、そのこと自体が議論の対象ともなっている。⁽³²⁾レプリカの活用をめぐる議論も、時期や立場によって範囲や視点が異なるものの、青木豊氏⁽³³⁾、山本哲也氏⁽³⁴⁾らの継続的な議論が眼にとまる。その系譜とみられる、原あゆみ氏の「歴史系博物館に於けるレプリカ活用の研究」⁽³⁵⁾は、複数の歴史系博物館を対象に活用事例を検討しているが、その前提となる研究史も参照される。本稿では、先行研究の詳細には触れえないが、レプリカの製

作は実物の劣化や消滅を念頭においた資料保存を第一義とし、それを研究、教育、展示などで活用する際の意義や条件、あるいは限界が多角的に議論されている。本稿では、とくに後に引用する小島道裕氏の見解を支持し、また援用することとしたい。

なお博物館の展覧会においてレプリカそのものがテーマとなることがあり、また真贋というテーマに含まれるなど、接点のある議論は多い。⁽³⁶⁾ あるいはかつて、ヴァルター・ベンヤミンが示した「アウラ」の概念も視野に入るだろう。⁽³⁷⁾

② 仏像を模すること

少し眼を転じよう。近年、仏像のレプリカにまつわる成果として、和歌山県立博物館が他機関と連携して進めている「お身代わり仏像」が注目される。「過疎化地域を中心とした文化財の防犯対策」を目的に、実物を博物館が預かり、お身代わり仏像を現地に安置するという、現代的な問題に応じた有意義な取り組みである。⁽³⁸⁾ 3D技術を用いたプラスチック素材の複製、すなわち非接触の型取りによるお身代わり仏像は、かねて地域の人々が押んでいた仏像を彷彿とさせ、手を合わせやすい像容になろう。もとはユニバーサルデザイン化を目的とする「さわられる文化財レプリカ」の製作技術を、有効に転用した事例である。

展示物に触れることを掲げた展覧会としては、国立民族学博物館で開催された特別展「ユニバーサル・ミュージアム——さわる！「触」の大博覧会」⁽³⁹⁾が記憶に新しい。実験的ともいえる刺激

と遊び心に溢れた展示趣向のなかで、「触れる仏像」と題したコーナーは、ある種ストリートで堅実な趣きもあった。このコーナーには、吹田市立博物館所蔵の仏像レプリカと、初代館長を務めた西村公朝氏の創意になる「ふれ愛観音像」⁽⁴⁰⁾が並ぶ。いずれも樹脂製で、触れることを前提に製作／制作された像であるという。なお「ふれ愛観音像」は、鑄造による模像が各地の寺院に奉納されている。東京美術学校（現・東京藝術大学）で木彫を学び、また教授し、美術院で仏像の修復に携わった技術と見識、そして仏師としての感性に起因する、西村氏のオリジナルといえる仏像が博物館に所蔵され、展示に活用されていることは本稿の論旨を補完しよう。

このほか、東京藝術大学による高度な文化財複製「クローン文化財」⁽⁴¹⁾も注目され、仏像では法隆寺金堂釈迦三尊像の複製が思い起こされる。やはり3D技術を駆使して製作されているが、本例の場合は3Dデータを出力した樹脂型からロウ型をつくり、鑄造した点が留意される。すなわち蠟型鑄造で制作された原像と、同じ技法で仕上げた複製であることが意義深い。ただし、それは鑄造ならではの成果ともいえようか（なおクローン文化財では壁画の成果が多く、一部に塑像の例がある）。

総じて型取り模造を根幹とするレプリカの文脈では、木彫像の木彫による模像が特記されることは少ない。しかし、例えば東京藝術大学保存修復彫刻研究室で取り組まれている模刻研究の技術や成果には眼を瞠るものがある。⁽⁴²⁾ あるいは奈良国立博物館の地下

回廊学習コーナーの仏像模型は、技法や構造を説明するための「模型」ながら、原像を認識できる像容をみせる⁽⁴³⁾。そうした事情がレプリカの幅を広げている可能性もあるだろう。しかし現状、木彫を木彫で模す技術はレプリカ論の主題とはなりにくい。

木彫技術とレプリカの結びつきが見出せるのは、遡って近代を対象とする場合で、例えば浅井和春氏の「明治佛像模刻論―岡倉天心の模造観の形成⁽⁴⁴⁾―」が眼にとまる。論旨に沿えば「東京美術学校開校時における模像制作には、博物館の陳列参考品を制作すること以外に二つの側面があった。一つは教授陣の技術向上、二つ目は日本美術史の出発点で且つ基本となる奈良の仏像彫刻への認識を教育の面から徹底すること、である⁽⁴⁵⁾」という指摘などに、近代日本における模像の意義がうかがえ注目される。また議論に先立ち、「すでに平安時代の定朝や鎌倉時代の運慶のころに過去の名作品の模造が試みられている」として幾つかの事例をあげ、「それらの模像制作を通じて過去の技術や造形を学び再現することが第一の目的であり、ひいてはその変容が新たな造形様式を生み出す契機となり得た⁽⁴⁶⁾」という指摘が、本稿の視点に重なる。

確かに仏教文化／仏教美術の文脈では、古来、清涼寺式釈迦や善光寺式阿弥陀、あるいは長谷寺式十一面観音など、特定の尊像を模した事例が多く知られる⁽⁴⁷⁾。それらは主として、図像／形式のトレースにウエイトがあるだろう。技法や構造が踏襲される場合もある。一方、様式／表現に相当する事柄としては、平安時代後期に大仏師定朝が造りだした作風が好まれ、そのすがたを模し

た、いわゆる定朝様があった。ただし数ある定朝様作例⁽⁴⁸⁾は、幅のある時代様式として捉えられ、したがって御像ごとの作域も少なからず幅があり、下って形式化の様相を帯びる。ともあれ、仏像は様々なレベルで既存の作例を範とすることがある。それは、すがたを写すことによって仏尊／仏像としてのキャラクターを投影し、複製している。あるいはまた、原像の功験、いわば機能の複製が期待されているといつてよい。御本尊が秘仏として祀られる場合の前立像などにも、同じく勘案しうる事例があるだろう。

こうした文脈での模像は、図像と表現が交錯しながらも、とくに図像／形式において、原像の特徴が意識的に、ときに選択的に継承されたと考えられる。清涼寺式釈迦の場合は、波状髪とも称される大きく渦巻く頭髪、通肩にまとう袈裟、同心円状の衣文などであった⁽⁴⁹⁾。表現の面では、薄い衣を肉身に密着させるインド的な要素も、模像に投影されることが多い。五劫思惟阿弥陀如来の場合は、いうまでもなく増長した螺髪が特徴であり、また手勢・服制が図像／形式に相当する。あえて表現上の特徴を見出すなら、可愛らしい、あるいは若々しい面貌を表す遺例が多い。さらに原像との距離感にもよるが、なかには原像の痕跡ともいえるべきわずかな形状の転写もあった。地藏院像や大光寺像などに認められた膝部の凹みは東大寺像に祖形が見出せる形状で、ある段階では五劫思惟阿弥陀如来の特徴として認識されたことが推測される。しかし、この形状は仏師による選択的な要素に属すだろう。今回、前田氏の造仏を通じて認識され、また提示しえたのは、こ

うした仏像制作の在りようであり、既存の作例を範としながらも、仏師の技術と表現志向が相まって、木彫による仏像が新たに造りだされるプロセスである。

③ 模型的機能を担うオリジナル作品

眼を戻そう。前田氏による新造の仏像を博物館施設として活用するにあたり、小島道裕氏による二編の論考が示唆的であった。ひとつは「博物館とレプリカ資料⁽⁵⁰⁾」と題する論考で、後のレプリカをめぐる議論においても、しばしば参照されている。氏はまず「原寸大で原品を複製したものを指す、ということが一応の共通認識（中略）それ以上の定義は困難と思われる⁽⁵¹⁾」という。そして博物館でレプリカを使用することの理由・意味、あるいは欠点・限界として指摘される諸点をあげ、実際の製作技法をふまえて論を進める。とりわけレプリカと原品の差異に対する徹底した視点が、氏の論旨の根底にあるだろう。結論的に示されるレプリカ資料の意義も、「原品の持つ情報の一部のみを、しかも相当の差異を含んだ形で転写した⁽⁵²⁾」であることを前提に、大要、用途を限定的に、あるいは一定の条件のもとで活用すべきことが述べられている。例えば、展示用資料としては「単体の陳列物としては使用すべきものではなく、特定の展示シナリオの中で用いることではじめて意味を持ち得るものではないか⁽⁵³⁾」という言葉をはじめ、いずれも傾聴すべき見解である。

そのようなレプリカの性質を確認したうえで今回意識したの

は、レプリカに付帯する原品との差異を逆説的に活かすことはできないだろうか、という点であった。これまでに確認したとおり、既存作例に範を求め実際の造仏においても、全く同じ形状は成しえない。本来、仏像制作に生じることとして、そうした差異を展示シナリオに含み込めるだろうか。従前の議論を参照するには拡大解釈の必要があるかもしれない。が、その可能性を見出せそうな見解が、やはり小島氏による「歴史展示における模型の意味と活用⁽⁵⁴⁾」と題する論考であった。

まず「模型」という用語に留意する必要がある。氏の要旨から引けば「歴史を展示する方法には、現存する過去の遺品を展示する方向と、展示テーマに沿って過去の情景を再現しようとする方向の2つがあり、模型は特に後者においてしばしば用いられる（後略⁽⁵⁵⁾）」という。論中、模型の事例と分類、また特質として「A 原品が現存するかどうか」「B 特定の建物や遺構などと対応するかどうか」「C 実物大であるかどうか」という区分が示され、それらが条件によつてはレプリカに相当することが指摘される⁽⁵⁶⁾。換言すれば、レプリカとの違いを意識して、模型の意味と活用が論じられているのである。

本稿にとつて有用な指摘を確認しよう。ひとつは「さまざまな情報へと開かれた「立体系引」として機能しうる所に模型の意味がある⁽⁵⁷⁾」という見解で、「ビクターセンター」の機能になぞらえて説明される。さらに「利用者への「うながし」機能⁽⁵⁸⁾」として、

「模型や展示の全体像を把握するための「ガイドブック」的な機

能」の充足が提起される。小島氏の議論は、主として情景展示にあたる模型を対象とされているので、ビジュアセンターやガイドブックという例えがしつくりくる。様々な構成要素をもち、ときに各々異なる資料に基づきながらも、総体として展示シナリオを象徴し、また個別の資料に対する導入となる機能は、確かに意義のあることだろう。なお「模型展示を「ジオラマ(情景展示)」という場合があるが(中略)実際は複製に近い単体のものも含まれる⁽⁵⁹⁾」という点も、本稿の対象である仏像を考えるうえで留意される。

前田氏による新造の五劫思惟阿弥陀如来像は、従前の博物館資料、あるいは二次資料の範疇では、概ね「模型」に相当する。また「模型」のなかでも、「レプリカ」の性質には傾向しないタイプである。本稿では、最終的に「レプリカ」「模型」とも異なる「オリジナル」としての性質を強調するが、小島氏の説く「模型」の機能を援用するかたちで、博物館施設における活用に結びつきたい。

再度確認すると、本例は展覧会よせて新造した単体の五劫思惟阿弥陀如来像であり、大枠の図像／形式は地藏院の御本尊を参照、法量・構造・表現は基本的に前田氏による任意の造仏である(一部、筆者も学芸員の立場から幾つかの意見や方針を伝え協議している)。参照した地藏院像は展示していない。また写真パネルにおいて、地藏院像を含む、京都に伝わる五劫思惟阿弥陀如来像を数例紹介した。さらに前田氏の彫刻技術をふまえ、五劫思惟

阿弥陀如来ならではの事情、地藏院像ほか一部の御像に共通する特異な形状などが見出され、これも展示解説に含めた。通じて、この新造の五劫思惟阿弥陀如来像は、単体でも「ほとけのヘアスタイル」という展示シナリオを象徴し、その造形に含まれる図像的な要素は、一対一の関係でいえば地藏院像、ひいては地藏院像と図像面で共通する五劫思惟阿弥陀如来像の「立体索引」としての機能を果たす。

またビジュアセンターやガイドブックのような機能から敷衍して、エコミュージアム⁽⁶⁰⁾的な意義づけを考えておきたい。宗教文化ミュージアムは佛教大学の附置機関である。佛教大学は「仏教を開いたゴータマ・ブツダ(釈尊)と浄土宗を開いた法然上人」の教えを建学の理念としている。そこで浄土宗寺院(および他宗の関連寺院・施設)を対象とする枠組みを仮想すれば、寺院の御本尊のように寺院の営みに欠かすことのできない仏像、あるいは寺院そのもの、寺院で営まれる法事などがエコミュージアムにおけるサテライト(平時は非公開の寺院も含む)、当館はコアと呼ばれる中核施設(情報・調査研究センター)に相当する。その際、前田氏による新造の五劫思惟阿弥陀如来像は、関連寺院をめぐるガイドブックの一頁となる。レプリカではないが、模型的機能を付与することはできそうである。

しかしなお、この仏像は模型ではなく、あくまで前田氏のオリジナル作品としてみる。あるいは模型的な機能を担うオリジナル作品とする。それにより、仏師の彫刻技術や表現志向に起因して

(発願者／依頼主の注文を加味しつつ) 新たな造形が生み出される事情を、然るべきこととして説明できるからだ。すなわち、レプリカという差異にあたる部分を、(木彫の) 仏像制作における必然的な変容、新たな造形として照射する。ある意味では自明のことといえるが、いにしへの仏像制作の場(過去の情景)においても、そうした事情があった。これを仏教文化／仏教美術を捉える視点として含み込むことは、今回の展示シナリオを逸脱せず、むしろ下支えとなり、広く伏線的に作用するだろう。前述した動画の編集方針はこの点にあり、また「或る仏像制作の風景」というタイトルは、情景展示になぞらえたものである。したがって動画コンテンツは、それとして二次資料の機能をもつ。

四、寺院に奉納される仏像の展示

① 仏像を祀ること

本展では、別途、前田氏が制作を進めている不動明王半跏像の展示を試みた(図9)。この御像は、これまで記してきた五劫思惟阿弥陀如来像の制作にともなう、ある課題、もしくは理想を補完する側面がある。端的にいえば、それは開眼と撥遣の問題である^⑥。本来、仏像の制作は、その先に開眼を経て祀ることを前提とする。展示を主目的とするレプリカや模型はその限りではないが、和歌山県立博物館の「お身代わり仏像」、あるいは西村公朝



図9 制作途中の不動明王像

氏の「ふれ愛観音像」などのように、実際に寺院へ奉納される場合はそうした事情をともなうだろう。

しかし前田氏の制作になる五劫思惟阿弥陀如来像は、寺院への奉納を目的とはしていない。もちろん仏像を祀るのは寺院のみではなく、一般の住宅でも仏壇を設け仏像を祀ることがある。この場合も、基本的には開眼を要する。また佛教大学内でも、幾つかの施設で仏像や祖師像が祀られている。したがって新造の五劫思惟阿弥陀如来像を、宗教文化ミュージアムや佛教大学内の相応しい場所に安置することも、決して不自然ではない。ある意味では理想的だ。幸い佛教大学には、開眼法要を執り行うことのできる立場の方もいる。しかし諸種の事情を勘案し、開眼を経ず現在に至っている。ひとつは展示活用にとりもなう撥遣(魂抜き・お性根抜き)との兼ね合い。あるいは様々なレベルで想定される継続性

の問題。また仮に開眼法要を営む場合には、法要自体を記録し、活用することも宗教文化ミュージアムとしては有益であろう。そうした課題や可能性を慎重に検討し、仏像としての在りかたを考える材料としたい。

ともあれ新造の五劫思惟阿弥陀如来像を、前田氏のオリジナル作品として収蔵することと、前田氏作の仏像として祀ることは少なからず事情が異なる。とくに大きな課題は、今回に限る特別な取り組みとするか、今後と同種の取り組みを実施するか、という点にある。制作にもとづく成果や展示の反応からすれば、一定の効果認められた。また博物館資料とすれば同種の蓄積が多いほど、大系的な展示・効果を視野に入れることができるだろう。一方、仏像として祀ること（安置する環境の整備と継続）を前提とするならば、ひとつの博物館施設で度々（複数体）制作を試みることは現実的ではない。この点に関しては、翻って展示会の準備段階においても、発展的な連携の在りかたを模索していた。そのひとつの可能性として注目されたのが、同時期に前田氏が制作を進めていた不動明王像である。コロナ禍の影響で一年以上を隔てる会期の変更となった事情もあり、後発的ながら、この御像も展示させていただくこととなった。

②或る制作途中の不動明王像の展示

不動明王は、極めて個性的なヘアスタイルをみせる仏尊である。展覧会でも「弁髪・総髪・巻髪」の項目を設けて不動明王を



図10 来館者との交流

とりあげ、清浄華院の所蔵になる彫刻と絵画の作例を展示した。これに加え、前田氏が制作している途中の不動明王像をご覧いただいたのである。今回の展示では唯一の露出展示であり、会期中も前田氏の都合のよい時には館内の他のスペースに移し、制作を進めていただいた。来館者もタイミングがあれば制作の様子を眼にすることができ

る。像の全体観をみながら各所を彫り進めるため、必ずしも頭髮の制作工程とは限らないが、前田氏の気さくな人柄もあって、ときに質問やリクエストに応じた実演を含む、和やかな場となった〔図10〕。ただし前田氏のご都合に依拠し、すべての来館者が眼にすることのできる実施形態ではないため、展示会の構成要素としては派生的な位置づけとなる。あくまで展示の主体は、制作途中の不動明王像である。

将来、この御像は宇治市の正覚院（真言宗）⁶²に奉納される（前田氏は浄土宗僧侶であるが超宗派の活動も多い）。ご住職の発願による造像で、秘仏である御本尊不動明王像の、前立像として制作されている。像容は、弁髪＋巻髪のヘアスタイルを含め御本尊

の図像／形式をほぼ踏襲しているという。表現についていえば、忿怒の相のうちに、温和なムードを基調とする。前田氏の作風が表出している（この点はおそらく前田氏自身は意識されていない）。原像にあたる存在を含め、この不動明王像の造形性は、件の五劫思惟阿弥陀如来像に共通すると考えてよい。留意すべきは、実際に寺院に祀られる仏像として造られている点である。

この御像は、制作中の現在も、各地の寺院で執り行われる法会などにお運びされることがある。疫病退散の祈りを込め、その名をよそに旅するお不動さん。完成し正覚院に納められた後は、お運びすることが難しくなるため、ゆつくりと制作を進め、その間に各地で多くの方に触れてほしいというご住職の意向を汲んだ、リアルタイムの信仰が息づく造仏である。今回、展示のご許可をいただいた背景には、ご住職のそうした思いと、前田氏への信頼があった。縁あって、制作途中にある不動明王像を眼にした観覧者のなかには、完成し奉納された際には改めて正覚院で拝観したいという声もあがった。

振り返って、この御像を展示することができたのは、ご住職の意向を含め、様々な条件が重なったことによる。したがって、先立つ展示シナリオに組み込むことができたのは、偶然であり、幸運であった（造像の主体が博物館ではないため、展示シナリオを構成する段階で組み込むことは基本的に困難であるが）。ともあれ、実際に寺院で祀られる仏像の力は大きい。むしろ信仰の面で、本物としての性格を具えるからだ。仮に歴史展示のなかでは

模型的機能を担うとしても、本物として、その役割を果たすことができる。

なおここでいう本物とは、先に前田氏による新造の五劫思惟阿弥陀如来像を、レプリカや模型ではなくオリジナル作品と位置づけたことは意味が異なる。その五劫思惟阿弥陀如来像が、開眼を経て、祀られた場合に具わる性格のことである（撥遣の必要性も含めて）。それが一種の説得力や安心感となり、博物館施設において展示シナリオと合致する活用機会を得るならば、レプリカや模型とは異なる性格を成し、しばしばレプリカ論で指摘されるような偏見や落胆を払拭する側面もあるだろう。本物としての性格がそれを支える。活きた宗教文化が展示を支え、展示が現在へ受け継がれてきた宗教文化への理解を促す。もちろん技術的な水準や、歴史展示においては伝達可能な情報の吟味と明示を前提とするが。

将来、寺院に奉納される予定の制作途中の仏像も、同様の性格を付帯しよう。むしろ今後は眼にすることのできない、いまこの時のおすがたに接する得難い機会ともいえる。今回のようなご厚意を賜うことは異例のことといえるが、活きた信仰や宗教文化との結びつきによる意義や効果は大きい。稀有な事例として記録しつつ、今後の材料としたい。

おわりに—もうひとつの効果—

以上、佛教学大学の附置機関である宗教文化ミュージアムにおいて、現役仏師の前田昌宏氏が制作した仏像を展示・活用した意義と課題について、記録を兼ねて提示する。今回の取り組みは、コロナ禍をめぐる社会情勢、当館の設備や規模による消極的な背景もあったが、一方で、「宗教文化」を冠する当館の在りかたを発展的に模索する契機でもあった。付言すれば、前田氏による献身的なご協力をはじめ、ある意味ではイレギュラーな側面も大きい。その点については、設置母体を含む、当館のアイデンティティ

イとしておきたい。



図11 制作途中の仏像に触れる幼稚園児

ところで、当館が所在する佛教学大学広沢キャンパスには、佛教学大学附属幼稚園がある。館内で前田氏が造仏を進めていた場所は、ガラス張りで屋外から覗きやすく、また出入りすることができる。キャンパス内を散歩している園児たちにとっては格好の的だ。氏も手をとめ、(安全を確保しつつ)しばし交流。園

児が阿弥陀さまの頭を撫でたり、抱きついたり、合掌する様子がほほえましい〔図11〕。時折、「あたま、おつきい」「ブツブツ」「たんこぶ」などの素朴な声も飛び交う。「ブツブツ」は「螺髻」、「たんこぶ」は「肉髻」のこと。幼い彼らにとっても、何か普通ではないカタチとして印象される点に、仏教文化／仏教美術の意義があるように思われた一場面。それは展覧会に先立つエピソードになるが、会期中も、園児たちが訪れてくれている。少しずつ制作が進む様子を眼にしていた、あの仏像が完成して展示されている。クラス単位の見学ではスケッチ⁽⁶³⁾〔図12〕。また、お迎えにこられた保護者の手をひいてくる場面もあった。準備期間を含む想定外のことではあったが、情操教育としての効果も大きい。



図12-①



図12-②

図12 幼稚園児たちの展示見学／スケッチ

キーワード：仏像、博物館、展示、二次資料（レプリカ・模型）、宗教文化（仏教文化・仏教美術）

- (註)
- (1) 佛教学宗文化ミュージアム令和三年度特別展「ほとけのヘアスタイル—それは単なるオシヤレではない—」（会期：令和三年一〇月三〇日—一二月四日）。
- (2) 本稿の内容は、展示解説・展覧会図録（ほとけのヘアスタイル—それは単なるオシヤレではない—）佛教学宗文化ミュージアム、二〇二一年）と一部重複するほか、関連事業として制作したWEB配信用の動画コンテンツ、別途、佛教学内企画・実施されたポスター発表において報告した内容を含む（初出にあたる事項は該当部分で明示する）。それは複眼的に捉えることにより、また異なるコンテキストと意義を成すため、本稿ではその点に主眼をおく。
- (3) 佛教学宗文化学部仏教学科卒業。一九九九年に仏師として独立し、現在に至る。インド仏心寺御本尊釈迦如来坐像などを手がける。浄土宗浄土院仏師僧。浄土宗芸術家協会常任理事。また佛教学オーブンラーニングセンター（旧四条センター）ほか、各地で仏像教室の講師を務める。『Listen UP OB・OG 訪問』に、本展覧会の準備期間中に取材が実施された前田氏へのインタビューが掲載されている。
- (4) 前掲（註2）展覧会図録一頁の「ごあいさつ」参照。
- (5) 寛文八年（一六六八）に刊行された『浄家寺鑑』（洛中に所在する浄土宗寺院を収録した私撰の寺院名鑑）には、地藏院の御本尊について「思惟の尊形」と記されており、他の掲載寺院とは異なる、特記事項として認識されていたことがうかがえる（参照：拙稿『浄家寺鑑』覚書—浄土宗寺院伝来の仏像調査に向けて—『佛教学宗文化ミュージアム研究紀要』一五、二〇一九年）。
- (6) 例えば、黄檗版大藏経のうちの『仏説無量寿経』（佛教学宗附属図書館蔵）、「五劫思惟弥陀尊本縁」（法然院蔵）、「浄家寺鑑」前集上二（佛教学宗附属図書館）など。
- (7) なお当初の開催予定を見送った後、幸い展示にかなう五劫思惟阿弥陀如来像が見出された。現在、西雲院（金戒光明寺塔頭）に祀られている五劫思惟阿弥陀如来像で、詳細な伝来は不明ながら、作風から江戸時代の作とみられる小像である。チラシ・ポスターのメインヴィジュアル（後頭部拡大）とさせて頂き、愛らしい尊顔は展覧会場でご覧いただいた。
- (8) 例えば近年では、『博物館研究』五三（八）（日本博物館協会、二〇一八年）において、「特集 博物館における二次資料」が編まれている。このほか先行研究については、後掲（註29）を参照。
- (9) 例えば文化財活用センターによる複製の活用。また本稿でも参照する和歌山県立博物館の「お身代わり仏像」、東京藝術大学の「クローン文化財」など。参考文献は該当箇所です。
- (10) 前掲（註3）。
- (11) 「ほとけのヘアカタログ」という項目を立てたが、本展は全体としても入れ子状にその意図をもつ。ただし大局的にみて、「ほとけのヘアスタイル」を網羅的に扱うことは難しい。そこで視点をもっていたくことを目的とし、例えば寺院における拝観や他館開催の仏像関係の展覧会に援用できるようなトピックと構成を意識した。
- (12) 螺髪が仏の特徴であることは、該当する作例が無数に存在することを意味する。一方で造形表現にはヴァリエーションがあり、本展では定型的な様態や制作技法、青系色という特徴、清涼寺式釈迦の特異な形態などをとりあげた。
- (13) 螺髪を彫る工程において、まず基準線が引かれる。正面では横方向、その線が側面では耳へ向かって下降、その流れを重ねることにより、後頭部では頭頂から襟足へ向かう縦の線になる。その流れが螺髪の刻出後も認識され、整然と並ぶ螺髪の特徴として看取される。前掲（註2）

- 展覧会図録七頁の「螺髪を彫る」参照。
- (14) 該当資料として、大山崎町教育委員会の所蔵になる山崎廃寺出土品(京都府指定文化財)に含まれる塑像残欠の螺髪を展示。
- (15) 例えば『大智度論』巻第四、『大般若波羅蜜多經』卷第三百八十一など。前掲(註2)展覧会図録六頁、および概説の「渦と粒」の項目を参照。
- (16) 前掲(註13)。および前掲(註2)展覧会図録二六頁を参照。
- (17) 例えば、桐島薫子「唐代に伝わった「堕馬髻」と「倭堕髻」—文献と文物の比較から—」(『筑紫女学園大学・筑紫女学園短期大学部紀要』三、二〇〇八年)、水野夏子「中国古代の髪型に関する考察—漢代における女性の髻の流行—」(『大阪樟蔭女子大学研究紀要』一〇、二〇二〇年)などを参照。
- (18) 原像は展示していない。『日本彫刻史基礎資料集成 鎌倉時代 造像銘記 篇三—(解説・図版)(中央公論美術出版、二〇〇五年)には髻を含む頭部の鮮明な図版が掲載されており、これを参照した。また山口隆介「定慶様菩薩像の再検討」(『仏教芸術』二九九、二〇〇八年)、同「大報恩寺六観音像に関する一考察—十二面観音像と聖観音像における模刻の問題を中心に—」(『待兼山論叢』四二、二〇〇八年)などが関連論考として参照される。
- (19) 仏像の髻に関する先行研究としては、前掲(註18)山口(二〇〇八)のほか、丹村祥子「八〜九世紀菩薩形像の髪型に関する考察—平安時代初期彫刻研究の一指標として—」(『フィロカリア』三四、二〇一七年)が参照される。
- (20) この企画は大竹祥子さんの手を煩わせたほか、有志数名のご協力を得て実施することができた。成果は協力者によるところが大きい、一方、再現に関する責任は筆者にある。なおモデルについては、佛教大学の学生より募ることが附置機関として有意義ではないかと考えていた。しかしコロナ禍によりかなわず、近しい関係者での実施にとどまった。
- (21) 再現が難しいタイプの髻がある可能性は、ある程度事前に予想された。
- その場合、どのように難しいのか、という点を確認することも目的に含まれ、結果としてはその意味での成果が大きかったと思われる。
- (22) この点については、現代日本人の髪質や、使用したカットマネキンの髪が化学繊維であったことも考慮される。
- (23) 前掲(註18)。
- (24) この内容は「佛教大学 Open Research Weeks—研究活動、こんなんやっつまず 2021—」(開催期間:二〇二一年一月一日〜一月三〇日)におけるポスター発表「或る五劫思惟阿弥陀如来像のカタチ」を初出とし、一部は展覧会図録にも反映している。なお「カタチ」というカタカナを用いたのは、「図像/形式」「表現/様式」「技法・構造」など、様々なレベルの造形を射程とすることを意図した便宜上の用字/用語である。
- (25) 五劫思惟阿弥陀如来像の遺例としては、東大寺勧進所阿弥陀堂像と、東大寺の末寺である奈良・五劫院像が広く知られる。前者は合掌形式、後者は腹前にかまえた両手を袖で覆う形式。ともに唐代初期の善導大師の作、鎌倉時代に入宋した重源上人によって請来されたとの伝承をもつ。実情は詳らかではないものの、宋人の関与や、請来された小像を模した可能性などが指摘されている(参考:岩田茂樹「作品研究 奈良・五劫院の五劫思惟阿弥陀如来坐像」『鹿園雑集』九、二〇〇七年)。また『東大寺 あべのハルカス美術館開館記念特別展』(あべのハルカス美術館・朝日新聞社・NHKプラネット近畿、二〇一四年)には、当該の展覧会で展示された二躯の図版が掲載されている。
- (26) その動きは国内外の博物館にみられたが、国内では北海道博物館がリードした「おうちミュージアム」の取り組みによるところが大きく、またその企画への参加を問わず、多くの館で同様の動きが活発化した。なお本稿執筆の時点では開催に至っていないが、近く東京国立博物館で国際シンポジウム「ミュージアムとオンライン 実践と展望」(二〇二二年一月二九日)が企画されており、インターネットを活用した取り組みは広がりをもって定着・発展していく感がある。

(27) 当館WEBサイト内に「佛敎大学宗敎文化ミュージアムオンデマンド」というメニューを設け、その第一弾として二〇二〇年七月二十七日より配信を開始した。

(28) 前掲(註8)。

(29) 多くの先行研究が参照されるが、そのうち本稿との接点、レプリカの意義や研究の変遷などを念頭におき、紙幅の許す範囲で年代順に列記する(特集の場合は個別の論題は略す)。著者不詳「雑録 美術品の模造」(『國華』一九三、一九〇六年)、矢代幸雄「模造及び模写の蒐集に就て」(『美術研究』二、一九三二年)、倉田文作「文化財の模写・模造」(『月刊文化財』九一、一九七一年)、佐藤昭夫「明治中期における博物館の彫刻模造事業について」(『MUSEUM』二七七、一九七四年)、鷲塚泰光「文化財の模写・模造—珍敷塚裝飾古墳と白杵摩崖仏の復元模造によせて—」(『月刊文化財』一七三、一九七八年)、岡本茂弘「レプリカと博物館」(『歴博』六、一九八四年)、青木豊「レプリカ製作考」(『國學院大學博物館學紀要』九、一九八四年)、鈴木友也「文化財保存修理論」(『保存科学』二六、一九八七年)、青木豊「レプリカ(型取り模造)と計測模造の相互関係—硬玉製勾玉等の計測模造製作を事例として—」(『國學院大學博物館學紀要』一一、一九八六年)、塚本学「歴史学研究と歴史系博物館・資料館」(『歴史評論』四八三、一九九〇年)、山本哲也「レプリカ展示小考」(『國學院大學博物館學紀要』一六、一九九一年)、小島道裕「博物館とレプリカ資料」(『国立歴史民俗博物館研究報告』五〇、一九九三年)、山本哲也「二次資料—特にレプリカ・模型等の立体的記録—展示法と問題点」(『國學院大學博物館學紀要』一七、一九九二年)、牧野隆夫「古典彫刻修復研究会」の報告 その2 仏像修復における「レプリカ」活用の提言(『古文化財之科学 通信』五六、一九九五年)、林温「文化庁・東京国立博物館共催「美の再現—国宝の模写・模造—」模写と模造の意義」(『月刊文化財』三九五、一九九六年)、『月刊文化財』四六八(特集 模写・模造の実例と展示構成)(二〇〇二年)、西野嘉章「複製(コピー)のすすめ—レプリカの意義と役割について—」(『學鏡』九四(六)、二〇〇二年)、原あゆみ「歴史系博物館に於けるレプリカ活用の研究」(『國學院大學博物館學紀要』二八、二〇〇三年)、関根俊一「文化財の複製—レプリカ考—」(『日本文化史研究』三七、二〇〇四年)、並木誠士「本物とレプリカ」(並木誠士・中川理「美術館の可能性」学芸出版社、二〇〇六年)、中村純子「ミュージアムにおけるレプリカとオリジナルの関係性の変容—プログラムでのレプリカの役割—」(『横浜商大論集』四一(二)、二〇〇八年)、小島道裕「歴史展示における模型の意味と活用」(『国立歴史民俗博物館研究報告』一四〇、二〇〇八年)、福江良純「彫刻技法「星取り法」の造形的特性—オリジナルと複製を跨ぐもの—」(『図学研究』四二(二)、二〇〇八年)、松崎相「博物館用語「レプリカ」の再考」(『博物館学雑誌』三五(二)、二〇一〇年)、浅井和春「明治佛像模刻論—岡倉天心の模造観の形成—」(『國華』一四〇〇、二〇一二年)、大河内智之「さわれるレプリカとさわって読む図録—展示のユニバーサルデザイン—」(『博物館研究』四九(三)、二〇一四年)、原瑛利子「明治時代における「古器旧物」の模造・模本製作の意義—奈良を中心に—」(『鹿島美術財団年報』三三三、二〇一五年)、佐野宏一郎・赤津將之・鈴木奈津・濱松佳生・山岸公基「陸前高田市文化遺産調査における3D機器の活用—向堂観音堂十一面観音菩薩坐像のレプリカ作成の事例を通して—」(『次世代教員養成センター研究紀要』四、二〇一八年)、『博物館研究』五三(八)(特集 博物館における「二次資料」(二〇一八年)、宮廻正明「芸術DNA」を模写する復元技術—高精度「クローン文化財」制作—」(『情報管理』六〇(二二)、二〇一八年)、大河内智之「博物館機能を活用した仏像盗難被害防止対策について—展覧会開催と「お身代わり仏像」による地域文化の保全活動—」(『和歌山県立博物館研究紀要』二二、二〇一九年)、文化財活用センター「公開シンポジウム2019「複製がひらく文化財の未来」報告書」(独立行政法人国立文化財機構 文化財活用センター、二〇二〇年)など。このほか後掲(註36)も参照。

- (30) 全日本博物館学会「編」『博物館学事典』(雄山閣、二〇二一年)、三八三頁。
- (31) 日本展示学会「編」『展示学事典』(丸善出版、二〇一九年)、二八八頁。
- (32) 前掲(註29) 松崎(二〇一〇)。
- (33) 前掲(註29) 青木(一九八四)、同(一九八六)、前掲(註30)の「レプリカ」項など。
- (34) 前掲(註29) 山本(一九九一)、同(一九九二)、新潟県立歴史博物館平成15年度冬季企画展「博物館のウラおもてレプリカの真実」二〇〇三年など。
- (35) 前掲(註29) 原(二〇〇四)。
- (36) 例えば、東京大学総合研究博物館 特別展示・東京大学コレクションⅪ「編」『真贋のはざまーデュシャンから遺伝子まで』(二〇〇一年)Ⅱ西野嘉章「編」『真贋のはざまーデュシャンから遺伝子まで』(東京大学総合研究博物館・東京大学出版会、二〇〇一年)、前掲(註34)新潟県立歴史博物館(二〇〇三)、東京国立博物館 特別展「模写・模造と日本美術―うつす・まなぶ・つたえる―」(二〇〇五年)Ⅱ模写・模造と日本美術―うつす・まなぶ・つたえる―(東京国立博物館、二〇〇五年)、国立歴史民俗博物館 企画展示「大ニセモノ博覧会―贋造と模倣の文化史―」(二〇一五年)Ⅱ「大ニセモノ博覧会―贋造と模倣の文化史―」(国立歴史民俗博物館、二〇一五年)など。ここでは展覧会のテーマとなったこととして特記するが、現時点で参照される該当刊行物を併記した。なお後掲(註39)も接点がある。
- (37) 羽生清「(書評)ヴァルター・ベンヤミン著「技術的複製可能な時代に於ける芸術作品」」(『デザイン理論』八、一九六九年)、ヴァルター・ベンヤミン「著」佐々木基一「編集解説」『複製技術時代の芸術』(晶文社、一九九九年)、多木浩二「ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読」(『岩波現代文庫 学術19』)(岩波書店、二〇〇〇年)などを参照。
- (38) 前掲(註29) 大河内(二〇一九)参照。このほか諸種の報告や記事があり、意義の大きさがうかがえる。
- (39) 国立民族学博物館特別展「ユニバーサル・ミュージアム―さわる! “触”の大博覧会」(二〇二二年)Ⅱ国立民族学博物館・広瀬浩二郎「編」『ユニバーサル・ミュージアム―さわる! “触”の大博覧会』(小さ子社、二〇二一年)。
- (40) 川島明子「西村公朝『ふれ愛観音像』触れる仏像の試み」(前掲(註39) 一二二―一二三頁)。
- (41) 東京藝術大学(大学美術館)シルクロード特別企画展「素心伝心―クローン文化財失われた刻の再生」(二〇一七年)Ⅱシルクロード特別企画展「素心伝心 クローン文化財失われた刻の再生」(東京藝術大学シルクロード特別企画展実行委員会、二〇一七年)。前掲(註29) 宮廻(二〇一八)など参照。
- (42) 東京藝術大学大学院 美術研究科 文化財保存学専攻 保存修復彫刻研究室 [https://www.hozonchoukei-online2020.com/] (最終閲覧:二〇二二年一月)、三井文庫三井記念美術館「特別展「仏像の姿」―微笑む・飾る・踊る―」(二〇一八年)Ⅱ「特別展「仏像の姿」―微笑む・飾る・踊る―」(三井文庫三井記念美術館、二〇一八年)。
- (43) 仏師・江里康慧氏の作(参考:平安佛所公式サイト内「佛像彫刻の技法」[http://www.heian-busho.com/koukei_how.html]) (最終閲覧:二〇二二年一月)。
- (44) 前掲(註29) 浅井(二〇一二)。議論に先立って用語の問題に触れ、①コピー/②レプリカ/③イミテーション/④フェイク/⑤リプロダクションのうち、①②を対象とすることが明示されている。
- (45) 前掲(註29) 浅井(二〇一二)、三六頁。
- (46) 前掲(註29) 浅井(二〇一二)、三二―三三頁。
- (47) 例えば、善光寺式阿弥陀像については清水善三「模刻にみる美術と宗教―2―善光寺式阿弥陀像」(『日本美術工芸』四四一、一九七五年)、落合文子「日本彫刻史上における模刻について―特に善光寺式阿弥陀像を中

- 心として—」(『日本仏教』三八、一九七六年)、松岡久美子「善光寺式阿弥陀三尊の模像製作について—滋賀 新善光寺の善光寺式阿弥陀三尊像を例に—」(『密教図像』二八、二〇〇九年)など。清涼寺式釈迦像については、猪川和子氏による『美術研究』一三七・三二四・三二七・三三〇(一九六五)一九八四年)掲載の諸論、奥武夫「編集・執筆」『清涼寺釈迦如来像』(日本の美術五一三)(至文堂、二〇〇九年)など。また霊験像という観点では、『美術フォーラム21』(特集 仏像彫刻の霊験性と彫刻史)(美術フォーラム21刊行会・醍醐書房、二〇一〇年)などが参照される。
- (48) 例えば、水野敬三郎「編」『大仏師定朝』(日本の美術一六四)(至文堂、一九八〇年)、井上正「和様彫刻の成立と展開」(『日本古寺美術全集15 平等院と南山城の古寺』集英社、一九八〇年)、同「定朝以後の諸相」(『日本古寺美術全集16 神護寺と洛北の古寺』集英社、一九八一年)、京都国立博物館「編」『院政期の仏像—定朝から運慶へ—』(岩波書店、一九九二年)など。
- (49) 本展覧会では京都・専称寺に伝わる清涼寺式の釈迦如来立像(鎌倉時代)を展示した。前掲(註2) 展覧会図録二二―二三頁。
- (50) 前掲(註29) 小島(一九九三)。なお一部修正されたものが同氏のホームページに掲載されている [https://www.rekihaku.ac.jp/kenkyuu/kenkyuu_sya/kojima/repl.htm] (最終閲覧:二〇二二年一月)。
- (51) 前掲(註29) 小島(一九九三)、四四四頁。
- (52) 前掲(註29) 小島(一九九三)、四五三頁。
- (53) 前掲(註29) 小島(一九九三)、四五六頁。
- (54) 前掲(註29) 小島(二〇〇八)、二〇一頁。
- (55) 前掲(註29) 小島(二〇〇八)、二〇三頁。
- (56) 前掲(註55)。小島氏の認識は「条件Aと条件Cを共に満たすものは、すなわち模型ではなく「レプリカ(複製)」である。条件Aのみを満たすものは、サイズが縮小であることを除けば考え方としては現状複製であり、
- また条件Cのみを満たす物は、現存しなくても特定の資料に対応するなら、考え方としては復元複製に近い」とされ、レプリカの性質を考慮うえでも参考となる。
- (57) 前掲(註29) 小島(二〇〇八)、二〇四頁。
- (58) 前掲(註29) 小島(二〇〇八)、二〇八頁。
- (59) 前掲(註29) 小島(二〇〇八)、二〇三頁。
- (60) 全日本博物館学会「編」『博物館学事典』(雄山閣、二〇一一年)、二七―二八頁。文部科学省「エコミュージアムについて」(「これからの博物館の在り方に関する検討協力者会議」(第五回) 配布資料) [https://www.next.go.jp/b_menu/shingi/chousa/shougai/014/shiryo/07082703/002.htm] (最終閲覧:二〇二二年一月)。
- (61) 例えば『新纂 浄土宗大辞典』(Web版)「開眼」項では、「仏像などの眼を開くこと。新たに造られた仏像・仏画に仏眼を具足して、法性を覚了するように念じる作法であり、位牌・石塔には霊位がここに住するよう念じる作法。また、修復するときなどといったん撥遣作法をして、修復後に開眼作法を行う(後略)」(最終閲覧:二〇二二年一月)とされる。
- (62) 京都府宇治市宇治又振に所在する高野山真言宗の寺院。「開運不動尊」として信仰を集める。
- (63) 幼稚園児たちの観覧は、博物館施設に親しんでもらうことを第一とし、ある程度、寛容に対応する方針をとった。楽しむことと、はしゃぐことは表裏一体でもある。したがって、一般来館者への配慮を要することから、クラス単位の見学は、対外的に休館日としている日程で実施した。