



| | |
|--------------|---|
| Title | 説法印阿弥陀如来像をめぐる試論 |
| Author(s) | 藤岡, 穰 |
| Citation | 待兼山論叢. 美学篇. 2001, 35, p. 1-26 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/48224 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

説法印阿弥陀如来像をめぐる試論

藤 岡 穰

はじめに

平安末期から鎌倉前期にかけて、しばしば説法印の阿弥陀如来像が造立された。ことに、文治五年（一一八九）、運慶作の静岡・願成就院像、快慶周辺の作とも推定される京都・八角院像、大阪・専修寺像など奈良仏師によるとみられる造像が目立つことも注目される。小稿は、奈良仏師造像に関心を寄せる立場から、説法印阿弥陀の造像の典拠を探ろうと試みるものである。

初めに、先学に導かれながら阿弥陀説法印の諸形式を分類・整理する。そのうえで諸図像集中に各々の典拠を探りたい。さらに、平安末期から鎌倉前期にかけての説法印阿弥陀像について、若干の私見を述べてみたい。

一 阿弥陀説法印の諸形式

光森正士氏は、阿弥陀仏の印相図解において、説法印を次の九種に分類している（図1²）。九種のうちIは両手

を胸前に挙げ、第一、二指を相捻、左手は掌を内に、右手は外に向ける印相である。IIはIにきわめて近いが、左手の第一、三指を相捻じる。IIIは両手とも第一、三指を相捻、左手は腹前で仰掌、右手は胸前に挙げる。なお、光森氏は、IIIと両手の位置が同じで、各々相捻じる指がIIと同じである作例をIIの変形とするが、両手の位置関係を重視して、むしろIIIの変形とした方が理解しやすい。IVはIと同じく両手を胸前に挙げ、第一、二指を相捻じるが、両手とも掌を外に向ける。IVが両手を胸前に挙げるのに対し、両手の間隔を広げ、両肩の前辺に挙げるのをVの変形とする。IVと両手の位置が同じで、両手とも第一、三指を相捻じるのをV、第一、四指を相捻じるのをVIとする。最後にVIIは全指を伸ばした両手を胸前で対向させるものである。

さて、そもそも説法印とは仏陀が説法するときに結ぶ印相で、転法輪印とも称する。説法する仏陀の姿は施無畏印や、手を法輪に触れることによつて表される場合もある。そうしたなかで、グプタ期のサルナートにおいてI、IIのような印相が初転法輪像の印として採用され、以降、これが説法印の典型として定着していったようである。⁽³⁾そして、それが釈迦でなく阿弥陀に多用されるようになったのは、中国の隋ないし初唐とみられる。⁽⁴⁾なお、ガンダーラやインドにおける説法印には数種の形式があり、I、IIのみにとどまらない。⁽⁵⁾グプタ期サルナートの作例(図2)は大方その二種のようであるが、ガンダーラで早くからみられる説法印(図3)は、右手は胸前で掌を内に向けて軽く握り、左手は腹前で仰掌、軽く指を曲げ、その指先で右手の第五指に触れるようにする印相であり、アジャンターでは右手は掌を外に向けて第一、二指を相捻じ、左手は掌を内に向けて第一、二指を相捻じ、第五指先を右手の第一、二指先に触れるタイプ(図4)である。

中国の作例にはさらにヴァリエーションがある。敦煌莫高窟第二二〇窟南壁の阿弥陀浄土図ではIIのサルナー

ト式の説法印、同三三二窟東壁南側の阿弥陀五十菩薩図ではアジャンター式の説法印だが、龍門敬善寺区無紀年洞では両手を交叉し、南響堂山第二窟の浄土図浮彫では両手を上下に重ね合わせるようにするなど、胸前におかれる両手の仕種は多様である。

一方、日本での――主として阿弥陀にみられる――説法印は、光森氏の分類にはほぼ集約される。そのうちⅠ、Ⅱはインド以来の形式を継承したものと言えよう。しかしながら、Ⅳならびにその変形、Ⅴ、Ⅵの両手とも掌を外に向け、両手を左右対称にする形式は、インドや中国の作例には見出せない。智光曼荼羅に独特のⅦの形式も、その源流を明確にはできない。さらに、ⅢとⅡの変形の二種については、インドや中国の作例ではいずれも両手のポーズに連動性が感じられるのに対し、腹前で仰掌する左手と施無畏印風に胸前に挙げる右手との相関性が希薄で、むしろ説法印の範疇に入るかどうかが問題であろう。

二 日本における説法印阿弥陀像の変遷

次に、日本におけるこうした阿弥陀の説法印の諸形式について、現存作例によってその歴史の変遷を振り返ってみたい。⁽⁷⁾日本において説法印の如来像の作例が確認されるのは七世紀末頃からである。三重・夏見廃寺出土埴仏、法隆寺等に伝来する押出仏などがそうした初期の作例で、そのうち脇侍菩薩が化仏、水瓶を標識とするものについては阿弥陀三尊とみられている。これらは共通の原型から派生したものとみられるが、⁽⁸⁾いずれも説法印の形式はⅠである(図5)。奈良・法隆寺金堂壁画のうち六号壁阿弥陀浄土図の中尊が説法印を結ぶことはよく知られている。制作時期は七世紀末頃とみられているが、その形式はⅡである(図6)。八世紀半ば過ぎ頃まで、阿弥陀の説

法印はⅠ、Ⅱの両形式が踏襲され、当麻曼荼羅図はⅡ、頭塔のうち西面第一段中央の阿弥陀三尊像とみられている像はⅠの形式である。

ところが、八世紀後半、奈良時代末から平安前期にかけての頃から、両手とも第一、四指を相捻じ、掌を外に向けるⅥの形式の阿弥陀が登場する。奈良・興福院阿弥陀三尊像の中尊、京都・広隆寺阿弥陀如来像（図6）などがそれである。奈良・西大寺四仏のうち伝宝生如来像、石川・伏見寺の銅造如来像も阿弥陀であるならば同形式である。また、奈良・法隆寺伝法堂西の間、東の間の阿弥陀三尊も同様の印相とみられている。⁽¹⁰⁾なお、大阪・孝恩寺の寺伝に弥勒菩薩という如来坐像も說法印を結び、阿弥陀として造立された可能性がある。ただし、孝恩寺像は興福院像や広隆寺像とは異なり、第一、三指を相捻じるⅤの形式である。⁽¹¹⁾

広隆寺像などが造立された後、九世紀末頃から、阿弥陀如来の印相は両界曼荼羅の図像に基づく定印が主流となり、⁽¹²⁾逆に說法印の作例はみられなくなる。また、一〇世紀末頃からはいわゆる来迎印を結ぶ作例が加わり、⁽¹³⁾そうした状況のなか、說法印像が再び造立されるようになるのは平安末期、一二世紀に入ってからである。さて、以降の作例の印相をみると、ⅠないしⅡの形式は、奈良時代以来の伝統を継承する当麻曼荼羅図やその他の阿弥陀浄土図にはみることができ、新たな図様のなかではほとんど用いられず、彫刻作例には全くない。⁽¹⁴⁾一方、両手の掌を正面に向ける形式の場合、奈良・平安前期の作例のように第一、四指を相捻じるⅥだけでなく、第一、二指を相捻じるⅣ、同じく第一、二指を相捻じるが、両手の間隔を広げるⅣの変形、第一、三指を相捻じるⅤが加わり、特に彫刻作例ではⅤの形式が多くをしめていることが注目される。

三 両手掌を外に向ける阿弥陀説法印

以上において、説法印の諸形式を分類するとともに、日本における説法印の諸形式には一定の変遷があることを確認した。ことに八世紀後半におけるⅥの形式の登場、そして一二世紀に新たにⅣやⅤの形式が加わることは、説法印の形式変遷に大きな画期をもたらしている。以下では、これら両手とも掌を外に向ける説法印について、その登場の背景を探ってみたい。なお、末尾に両手掌を外に向ける説法印阿弥陀の一覽表を付した。適宜参照されたい。

三一 「陀羅尼集經」所説の阿弥陀説法印

八世紀後半にあらわれたⅥの形式については、『陀羅尼集經』に説く阿弥陀説法印と同じであることが指摘されているが、⁽¹⁵⁾ここで再検討してみたい。『陀羅尼集經』卷第二の阿弥陀造像法には、印相について次のように記す。

手作阿彌陀説法印。左右大指無名指頭各相捻。以右大指無名指頭。壓左大指無名指頭。左右頭指中指小指開⁽¹⁶⁾。

すなわち、阿弥陀説法印を結ぶことを規定したうえで、その具体的な形について両手とも第一、四指を相捻じ、右の第一、四指先で左の第一、四指先を押し、残りの第二、三、五指を開き立てるといふ。この説明のうち第一、四指を相捻じることについて問題はないだろう。しかし、右の第一、四指先で左の第一、四指先を押しという点については解釈が難しい。『覺禪鈔』卷第六阿弥陀の小呪印の項には、安養房芳源の説として、小呪印は『陀羅尼集經』の阿弥陀の輪印（転法輪印）であり、広隆寺阿弥陀の印がそれにあたるとの説を挙げている。⁽¹⁷⁾広隆寺阿弥陀とは現存する同寺講堂の阿弥陀に相違ないが、この像の印は第一、四指を相捻じた左右の手を相接するように構えるのが

特徴的である。右の第一、四指先で左の第一、四指先を押すとは、この場合、両手の第一、四指先を押しつけ合うように胸前に置くことを意味すると考えられる。ところが、『阿婆縛抄』巻第五十三阿弥陀許可作法には、安養房流淨土房の伝として、小呪印は同じく『陀羅尼集經』の阿弥陀の輪印としながら、左手は仰げて第一、四指を相捻じ、右手も第一、四指を相捻じるが、左手の上を覆い、両手の第一、四指で互いに支え合う形と説いている⁽¹⁸⁾。ここでは、右の第一、四指先で左の第一、四指先を押すというのを、仰掌した左手の第一、四指先を右手の第一、四指先で上から押さえる形と解釈しているようである。このように平安や鎌倉の図像集にも二通りの解釈がみられる。『陀羅尼集經』の所説が本来いづれを意味していたかは不明だが、広隆寺像にみられる説法印の形式は、前者の解釈に立つならば、『陀羅尼集經』所説にきわめて忠実であり、それが典拠となった可能性をしめすものと言えよう⁽¹⁹⁾。

阿弥陀が説法相をしめすことは『不空羼索神變真言經』や『阿嚧力迦經』などに説かれている⁽²⁰⁾。しかし、手印の具体的な形にまで触れたものではなく、インド伝来のⅠ、Ⅱの説法印であれば無論のこと、右手施無畏印であっても、その姿は説法相という条件を満たしていることになる。そうしたなかで具体的な説法印の形状を記した『陀羅尼集經』の意義は小さくなかっただろう。同經と実際の造像との関わりについては、天神神護元年(七六五)に始まった西大寺造像において、また四天王の場合、延暦一〇年(七九一)の造立とみられる興福寺講堂像をはじめとして、平安初期、八世紀末頃からの造像に受容されたことが指摘されている⁽²¹⁾。鑑真請来の普集会曼荼羅図が同經に拠ることも考えられ、その受容についてはあるいは鑑真来朝の頃まで遡らせることができるかも知れないが、『陀羅尼集經』の実際の造像における受容は八世紀後半に徐々に広まったとして大過ない。この受容時期は、阿弥陀にⅥの形式の説法印が採用されていく時期とまさに符合し、この形式の説法印が同經所説であることを傍証すると言えよう。

なお、こうした両手掌を外に向ける阿弥陀説法印と『陀羅尼集經』との關係を検討するうえで、興福寺講堂本尊の阿弥陀如来像の存在も興味深い。『七大寺日記』や『七大寺巡礼私記』は、興福寺講堂の阿弥陀が説法印であったことを伝え、興福寺曼荼羅ないし興福寺講堂曼荼羅の諸本にも阿弥陀は多く説法印として描かれている。⁽²⁴⁾興福寺講堂は、天平一八年（七四六）に創建され、当初は不空絹索觀音像が本尊として安置されたが、延暦一〇年（七九一）には乙牟漏皇后の追善のために造立された阿弥陀三尊像がこれと交替して本尊とされた。⁽²⁵⁾興福寺講堂は、その後、永承元年（一〇四六）、康平三年（一〇六〇）、永長元年（一〇九六）に火災に見舞われている。永長の火災では仏像は全て無事だったが、⁽²⁶⁾永承、康平の火災での仏像の被害については明徴を欠く。⁽²⁷⁾しかし、『七大寺日記』や『七大寺巡礼私記』に記されるように、一二世紀前半に説法印の阿弥陀が安置されていたとすれば、前章でみた日本における説法印阿弥陀の造像の変遷に照らす限り、当初像がそのまま伝来していた可能性が高いのではないだろうか。仮に焼失後の再興像であったとしても、当初像の像容を遵守して再興が行われたことを示していよう。興福寺講堂諸像のうち四天王が『陀羅尼集經』を典拠としていたことが注目されている。⁽²⁸⁾このことも勘案すれば、説法印であったという本尊が同経を典拠とした蓋然性も高いだろう。⁽²⁹⁾

以上、八世紀後半から登場したⅥの形式の説法印と『陀羅尼集經』所説の説法印との關係について検討を加えた結果、Ⅵの形式の説法印が『陀羅尼集經』に依拠する可能性を改めてしめすことができた。

三―二 一二世紀以降における阿弥陀説法印

第一章でみたように、九世紀末頃から定印が阿弥陀の印相の主流となると、説法印阿弥陀はすっかり影をひそめ、

それが再び造立されるようになるのは、現存作例をみる限りでは一二世紀以降のことであつた。しかし、それは単なるリバイバルではなく、従来のⅥに加え、新たにⅣ、Ⅴの形式が登場することが注目された。すなわち、この時期における説法印の復活が、単にいわゆる復古的な現象であるとは言ひ切れないのではないかと疑問が沸いてくる。以下、こうした問題意識のもと、一二世紀以降の阿弥陀説法印について検討を加えてみたい。

(一) 第一、三指を相捻じる形式

まず、第一、三指を相捻じるⅤの形式について検討したい。この形式は、絵画作例では稀だが、彫刻には多くの作例があり、むしろ主流となつていたのは既述のとおりである。この印相については、まず心覚筆の旧東寺観智院本『諸尊圖像』巻上の阿弥陀の圖像が注目される(図8)。同図は定印の坐像、三昧耶形、さらにⅤ、Ⅳ、Ⅵの説法印と来迎印の手印のみを图示し、これに像容に関する覚えを書き添えているが、そのなかで『陀羅尼集經』所説の説法印について、第一、四指を相捻じる形式の他に第一、三指を相捻じる形式があることを付言している。⁽³⁰⁾ 同図は、当時通有の阿弥陀の圖像や印相を図解し、説明を施したものと考えられる。わずかな覚え書きにもかかわらず、『陀羅尼集經』所説の阿弥陀説法印の異説として第一、三指を相捻じる形式を記すのは、当時この形式がしばしば採用されていたことをしめしているのだろう。すなわち、彫刻作例に多くみられるⅤの形式は、『陀羅尼集經』所説の説法印の異説とする理解のあつたことが知られる。

さて、それでは何故こうした『陀羅尼集經』の異説が生じたのだろうか。ここで、『覚禪鈔』巻第六の裏書に、安養房芳源の口伝として挙げられている小呪印に注目したい。

二手各當胸。各火空相捻相向。其間相離芥子計。是彌陀迎接印也。件真言先德多用金剛界三摩會彌陀印。是依祕本印用

之也。印相雖普相知。此眞言之印事。人未多知。極祕事也。妄勿伝之已上⁽³¹⁾

両手とも胸前に置き、第一、三指を相捻じ、両手を向かい合わせ、両手の間隔を芥子粒ほどに開けると説明するその印は、願成就院像をはじめ、Vの形式の印相を結ぶ各像の力のこもった姿を直ちに想起させるものと言えよう。平安後期から鎌倉時代にかけて盛んに編纂された図像集には、形像として印相を説くほか、種々の眞言を誦する際に結ぶべき印を説いている。芳源口伝の小呪印もその一例だが、そうした印のうち特に小呪印と決定往生印には、『陀羅尼集経』所説の説法印と同形式のものが多⁽³²⁾い。たとえば『図像抄』では小呪印を次のように記している。

左右大指無名指相合當心^{小呪印依無本文師説不同也或内縛中指連形印}

師説が様々とは言いながら、第一、四指を相捻じ、胸に当てるというのはまさにVIと同形式である。また、『別尊雜記』巻第五阿弥陀は、次のように成蓮房兼意の説を引用する。

次小呪印 先左手作三古仰安臍。右手以無名指捻大甲覆左印上

次決定往生印。二羽無名大指合餘開立⁽³³⁾

ここでの小呪印は、『陀羅尼集経』に説く説法印の二解釈のうち、手を上下に重ねる形式と一致し、また決定往生印はVIの形式とみることができる。『覚禪鈔』の記述は錯綜しているが、決定往生印については、兼意の説として第一、四、五指を相捻じる印をあげたうえ、割注に或説として第一指を開く形、信運の説として第一、四指を相捻じる形を記し、ついで八葉印、輪印（転法輪印）を用いるとも伝えている。小呪印については輪印と名づくとして、第一、四指を相捻じた両手を合掌するように対向させる印を説き、さらに兼意、芳源などの所説をあげる。また、続いて『陀羅尼集経』所説の輪印をとりあげ、これを心呪に用いることを説いている⁽³⁴⁾。このように見えてくると、小

呪印と『陀羅尼集經』所説の說法印は、決定往生印も含め、各々に連鎖的な關係にあったことがうかがえる。

小呪とは、阿弥陀法の根本儀軌である『無量寿如来觀行供養儀軌』⁽³⁵⁾に無量寿如来心真言とされる九字からなる真言で、心呪ないし心真言とも呼ばれる。同軌によれば、これを十万遍誦すると臨終時に極樂世界へ往生することが決定するという。本来、同様に簡単な羯磨会真言や決定往生真言（心中真言）とは別のものであるが、同軌に説く無量寿如来根本陀羅尼（大呪）とともに、平安後期以降広く誦されたことは周知のとおりである。平安末期、天台淨土教の隆盛に対抗するように、高野山を舞台の中心として真言密教にも淨土教が導入されていた。真言系の諸図像集のなかに、『無量寿儀軌』所説の大呪を誦することによって一切の罪業が消滅し、臨終の時には無量寿如来ならびに聖衆が来迎し、上品上生の往生がかなうこと、小呪を誦することによる極樂往生への功德が多く説かれるのは、同軌が阿弥陀法の根本儀軌とされたこともさることながら、そこに説かれる往生の功德に関心が払われたからではないだろうか。そして、この大小呪は、その効驗を期待して大いに誦されたことであろう。

図像集では、小呪印がしばしば『陀羅尼集經』所説の說法印に比べられた様子を先にみたが、それならば逆に說法印は小呪印を連想させ、さらには小呪とその功德を想起させるものであっただろう。『覺禪鈔』裏書に掲げられた芳源の説には、第一、三指を相捻じる小呪印を阿弥陀迎接印としてもいたが、それは小呪の極樂往生の功德に発した見方ではなかっただろうか。また、『陀羅尼集經』所説の說法印に第一、三指を相捻じるという異説が生じたのも、まずは芳源が口伝したような第一、三指を相捻じる小呪の秘印があり、それが次第に說法印として受容されていった結果ではなかったかと考えられるのである。⁽³⁷⁾そして、実際の造像に第一、三指を相捻じる形式が多いのは、そうした芳源口伝に大きな影響力があつたことを想定させる。

(二) 第一、二指を相捻じる形式

次に、残る第一、二指を相捻じるⅣの形式、およびその変形形式の説法印について検討したい。諸図像集を通覧する限り、これらの形式については、第一、四指を相捻じるⅥ、そして第一、三指を相捻じるⅤの形式のように、『陀羅尼集経』所説の説法印とみなすべき根拠はえられなかった。というより、このⅣの形式の説法印を明確に説いたものは見あたらなかった。それでは一体、いかなる事情によつてこの形式の説法印が採用されたのだろうか。

これらの形式の作例としては、法隆寺旧夢殿像、金剛峯寺の旧谷上大日堂像など、平安末期の彫像作例がまず挙げられる。法隆寺像は、その像内の背面中央に金剛界阿弥陀の種子、胎藏大日の法身・報身・応身の三身真言、阿弥陀小呪、さらに五相成身觀のうち通達本心が墨書されている⁽³⁸⁾。これらの墨書は、覺鑊が大成した大日と阿弥陀とが同体であるという考え方を反映したものと意見もあるが、いずれにしろ密教的な思想に基づく造像とみなすことに異論はないだろう。金剛峯寺像もその伝来から、ひとまず真言系の造像と考えることができる。

鎌倉時代になると、絵画作例を中心にこの形式をとる阿弥陀が多くなるが、まず想起されるのは山越阿弥陀像である。この山越阿弥陀については、密教の月輪觀や阿字觀との関係が指摘され⁽⁴⁰⁾——中野玄三氏はことに覺鑊流の阿字觀との関係に注目する——、また手に五彩の糸をつけることから臨終行儀に用いる図であることが明らかだが、阿弥陀の印相については具体的な典拠があるわけではない。なお、山越阿弥陀のうち禅林寺本はやや両手の間隔をあけるのに対し、金戒光明寺本は両手を相接している⁽⁴¹⁾。この場合、両手が接していることと離れていることには、あまり厳密な区別がないのかも知れない。この他、京都・安樂寿院、そして奈良・松尾寺の阿弥陀聖衆来迎図の阿弥陀が、両手の間隔を広く開けた独特なこの印を結んでいる。どうやら来迎図にこの印が多用されているようであ

り、彫刻作例に目を転じると、倚像ながら三重・成願寺像がこの印で来迎相をしめしている。

以上、平安末期から鎌倉時代にかけての第一、二指を相捻じる説法印阿弥陀の主な作例をあげてみたが、それからは真言系あるいは来迎、臨終行儀というキーワードが浮かんできた。そのうえで改めて諸図像集を見るならば、この印相を明確に説いてはいないものの、『覚禪鈔』に図を掲げる「五尊曼荼羅」⁽⁴²⁾の阿弥陀、そして『別尊雜記』、『諸尊図像』、金沢文庫本『覚禪鈔』に図を載せる「九品曼荼羅」⁽⁴³⁾(図9)の上品上生阿弥陀が同じ印相をしめしていることが注目される。「五尊曼荼羅」は、阿弥陀を中心に観音・勢至・地藏・龍樹の四菩薩の五尊を表した図で、唐井州(現在の山西・陝西の北部)の念仏行者にとつての迎接仏であると伝えるように、来迎のキーワードにつながる。『別尊雜記』によれば、心覚がこの印に注目していたことも興味深い。一方、「九品曼荼羅」は、この印相が上品上生の阿弥陀に当てられている点が注目される。真言系浄土教においては、『無量寿儀軌』に説く大呪の功德が臨終時に上品上生の往生を証するものであったように、往生は上品上生が本義とされた。阿弥陀来迎の様を表現しようとするならば、阿弥陀にはむしろ上品上生の印が選択されただろう。そして、その際、「九品曼荼羅」に典拠を求めた可能性もあながち否定できないと思われる。第一、二指を相捻じるⅣの形式の説法印が、仮に「五尊曼荼羅」や「九品曼荼羅」に関わるものであれば、むしろ来迎印あるいは上品上生印というべきなのではないだろうか。

四 説法印阿弥陀像にみる古典研究をめぐって

前章までは説法印阿弥陀の印相をめぐって検討を重ねてきた。ここではその問題から離れ、平安末期から鎌倉時

代にかけての、特にV、VIの形式の説法印阿弥陀像について、古典研究の問題に焦点をあてて私見を述べてみたい。冒頭で触れたように、この時期の説法印阿弥陀には、静岡・願成就院像（図10）、京都・八角院像、大阪・専修寺像など、慶派ないしその周辺の仏師によるとみられる作例が少なくない。私見では、和歌山・六郷極楽寺像（図11）、滋賀・来迎寺像、奈良・西大寺像もそうした作例かと思われるが、ことに六郷極楽寺像は、引き締まった肉取りは仁平元年（一一五一）の奈良・長岳寺阿弥陀三尊像——特に脇侍菩薩——（図12）に、またその清新な感覚は安元二年（一一七六）、運慶作の奈良・円成寺大日如来像にも通じるもので、一二世紀第三四半期頃の奈良仏師の作を思わせる。⁽⁴⁴⁾鎌倉彫刻様式の成立を考えるうえで看過できない作例であろう。

さて、鎌倉彫刻様式の成立にかかわる問題として、従来から奈良仏師による古典研究がしばしば論議されてきた。これらの諸像に関しては、まず『陀羅尼集経』所説の説法印を結ぶこと自体が復古的であるが、それ以外にも古典研究の成果と目される特徴がある。すなわち、右脚脛部に三角形の折り返しを表すこと、そしてもう一つは正面髪際のラインが下向きに弧を描くことである。三角形の折り返しは願成就院像と西大寺像、さらに奈良・法隆寺北倉像に認められる。この形式はこれまで特に長岳寺像の特徴の一つとして注目され、奈良時代あるいは平安前期の作例からの学習の成果であることが指摘されてきた。⁽⁴⁵⁾ただし、その形式は平安末期から鎌倉時代においても決して一般的にみられたわけではなく、説法印阿弥陀の三例にそれが認められるのはむしろ顕著な特色というべきだろう。次に、正面の髪際が下向きに弧を描く形式は、願成就院像、来迎寺像、八角院像、愛知・専長寺像、高知・安楽寺像などに認められる。髪際が下向きにうねるといふ特徴は、一三世紀以降、宋仏画からの影響をもとに肉髻や地髪部が低平に表される作例にも大抵認められるものであり、八角院像や専長寺像、安楽寺像については、むしろそう

した視点からとらえるべきであろう。しかし、願成就院像や来迎寺像については、一二世紀末、彫刻に宋風がいまだ顕著になる以前の造立であり、別の視点が必要と思われる。平安後期の作例では、髪際は真一文字に表されるか、あるいは耳前から額へと連なる曲線の流れのままに緩やかに上向きの弧を描くのが通例であった。飛鳥時代、奈良前期の作例でも同様だが、奈良後期から平安初期にかけての作例中には、奈良・唐招提寺金堂盧舍那仏像、奈良・新薬師寺薬師如来像といった髪際が下向きにうねる作例が散見される。願成就院像や来迎寺像の髪際の表現は、そうした作例からの学習の成果と考えられよう。

近年、平安後期から鎌倉時代にかけての古典研究や宋代美術の受容について、それを様式あるいは単なる外見の問題としてとらえるのではなく、その背後の意味や機能を考究しようとする論考が相次いでいる。⁽⁴⁶⁾筆者もそうした視点の必要性に賛同するもので、説法印阿弥陀像——とりわけ願成就院像——に認められる古典研究の成果も、単に古い要素の寄せ集めと捉えるのではなく、具体的な規範、すなわち模刻の対象が想定されるべきではないかと考えている。そこで想起されるのが興福寺講堂の阿弥陀三尊である。興福寺講堂諸像のうち四天王が、この時期、南都においてしばしば範とされたことが明らかにされている。⁽⁴⁷⁾だとすれば、阿弥陀三尊にもその可能性があるのではないだろうか。願成就院像の量感表現については、同じ説法印を結ぶことも相まって、広隆寺像(図13)と比較して論じられることが多かった。しかし、深淺自在に刻まれた流動する衣褶表現にも思いを及ぼせるならば、たとえば京都・宝菩提院菩薩半跏像や京都・神護寺薬師如来坐像(図14)など、八世紀末頃の造立とみられる作例もイメージの源泉としては無視しえない。神護寺像には右脛に三角形の折り返しも認められる。興福寺講堂阿弥陀三尊は、既述のとおり当初像が治承四年(一一八〇)の兵火まで伝来していた可能性があり、当初像が造立された延暦一〇

年（七九一）は宝菩提院像、神護寺像、さらには新薬師寺像などの造立時期に前後するであろう。運慶が願成就院像を完成させたのは文治二年（一一八六）であり、治承兵火からは五年あまりを経過していたが、まだ運慶のなかには興福寺講堂像の記憶が鮮明に残っていたに違いない。興福寺講堂像を模すことの意義については、四天王のことも含めて後考に期したいが、興福寺講堂像が運慶にとつてのイメージの源泉になった可能性は検討に値するであろう。

なお、憶測を重ねてしまうことになるが、興福寺講堂像の存在は、長岳寺阿弥陀三尊の復古的形式についても、改めて注目されるべきではないだろうか。脇侍菩薩が半跏に表される点が共通し、大河内智之氏が長岳寺像について天平彫刻からの影響を指摘する諸形式——旧高山寺薬師三尊と比較される中尊の襟を立てる表現、脇侍菩薩の誓の正面観、また宝菩提院像と比較される脇侍菩薩の左右非対称にかかる天衣の形式など——も、⁽⁴⁸⁾逆説的な言い回しになるが、いずれも延暦期の造像であれば具わっていても不思議でない特徴ばかりである。もともとこの見方については、長岳寺像の中尊が定印であることに問題が残る。しかし、⁽⁴⁹⁾安元三年（一一七七）完成の明円作京都・大覚寺五大明王像は、不動を除く四明王は東寺講堂像に忠実にならないながら、不動のみ当時主流を始めていた京都・同聚院不動明王像（旧法性寺五大堂）様の図像を用いていた。⁽⁵⁰⁾こうした事例を参考にすれば、長岳寺像の場合、興福寺講堂三尊に倣いながら、本尊の印相のみ当時主流の定印を採用したとの解釈も成立すると思われる。

結 び

最後に、以上の内容をまとめながら、今後の課題とすべき未解決の問題に触れておきたい。拙稿において提示し

た見解は次のとおりである。まず、八世紀後半から登場する両手とも第一、四指を相捻じ、掌を外に向ける阿弥陀說法印は『陀羅尼集經』所説のそれと考えられた。また、平安後期、一二世紀以降の作例にみられる阿弥陀說法印のうち、第一、三指を相捻じる形式、第一、四指を相捻じる形式の說法印も、ともに『陀羅尼集經』所説と認識されていたとみられる。ただし、第一、三指を相捻じる形式の說法印は、本来は『陀羅尼集經』には説かれていない形式であり、『陀羅尼集經』所説の說法印が阿弥陀の小呪印と同一視されていたことを前提として、芳源口伝とされる第一、三指を相捻じる小呪印にそのイメージソースを求めた。とはいえ、阿弥陀法における印と造像における印とにそうした相関関係を認めうるかどうか、また芳源の法統についてはあまり知られるところがなく、その口伝の伝播と說法印阿弥陀の個々の造像との結びつきを具体的にしないことに問題が残る。次に、第一、二指を相捻じる形式の說法印については、「五尊曼荼羅」の阿弥陀や「九品曼荼羅」の上品上生阿弥陀が同じ印相をしめすことを指摘し、說法印というより来迎印として認識されていたのではないかとの仮説を提示した。しかし、個々の作例が「五尊曼荼羅」と「九品曼荼羅」のいずれと関係するのか、具体的な問題はすべて今後の検討に期される。最後に述べた平安末期から鎌倉時代にかけての說法印阿弥陀像にみる古典研究についても課題は多い。願成就院像を中心に、興福寺講堂阿弥陀三尊にその規範を求めたのであるが、その意義や機能を明らかにできないことに加え、願成就院と興福寺講堂の安置像の構成が大きく異なっていることも問題である。

さて、拙稿で論じてきたことに問題が山積していることについては、筆者自身が十分に認識しているつもりである。ただ、說法印阿弥陀像に関しては、魅力的かつ未解決の問題が多く、今後の研究の課題のひとつとされることを願うものである。

註

- (1) 松島健「鎌倉彫刻前期の二大潮流」原色日本の美術九「中世寺院と鎌倉彫刻」改訂第三版所収、一九九四年
松岡久美子「湛慶世代の作風展開について——京都正法寺（八角堂）阿弥陀如来坐像、京都西園寺阿弥陀如来坐像を中心に——」『研究紀要（京都大学文学部美学美術史研究室）』二二、二〇〇一年三月
- (2) 光森正士「阿弥陀仏の印相図解」奈良国立博物館編『阿弥陀仏彫像』所収、東京美術、一九七五年四月。日本の美術二四「阿弥陀如来像」（至文堂、一九八六年六月）に再録
- (3) 中村元「図説仏教語大辞典」（説法）「説法印」「転法輪印」の各項、東京書籍、一九八八年二月
- (4) 岡田健「初唐期の転法輪印阿弥陀図像についての研究」『美術研究』三七三、二〇〇〇年三月
- (5) 島地大等「印度古彫刻に顕れたる仏像の研究」同『教理と史論』所収、明治書院、一九三一年（同復刻版、中山書房、一九七八年）
- (6) 前掲注3岡田論文
- (7) 日本の説法印阿弥陀の作例については、神戸佳文氏作成の一覧表を参照した。
神戸佳文「小野市万勝寺阿弥陀如来坐像について——説法印を結ぶ阿弥陀坐像の一例——」『塵界（兵庫県立歴史博物館紀要）』六、一九九三年三月
- (8) 大脇潔「博仏と押出仏の同原型資料——夏見庵寺の博仏を中心として——」『MUSEUM』四一八、一九八六年一月
- (9) 西大寺に伝来する四仏は、同寺東西両塔に安置された二組の四方四仏のうち四軀とみられている。町田甲一氏はその尊名について、『金光明経』所説の四仏もしくは興福寺などの塔本四仏のそれであった可能性を指摘するが、前者には無量寿、後者には阿弥陀が含まれる。
町田甲一「四仏坐像」『奈良六大寺大観』第一四卷西大寺全所収、岩波書店、一九七三年五月
- (10) ただし、法隆寺伝法堂西の間、東の間の各像は、詳細にみると上記の作例における説法印とは形式が異なる。西の間の像は左手の位置が右手より若干高く、わずかに両手の間隔があいている。東の間の像は両手とも掌を外に向けずに対向させ、また第一、四指を屈するものの指先が接しておらず、厳密には相捻じていない。

(11) 孝恩寺像の両手については後補の可能性もあると考えているが、現時点では確認し得ていない。

(12) 浜田隆「定印阿弥陀像成立史考（上・下）」『仏教芸術』一〇〇・一〇四、一九七五年二月・十一月

(13) 十世紀後半の制作とみられる元興寺阿弥陀如来坐像がその最も初期に遡る作例と目される。ただし、この像の尊名を阿弥陀と確定することはできない。前掲注(12)浜田論文は、寛徳二年（一〇四五）に敦明親王が六条邸内に造立した阿弥陀迎接像が記録上の初見とする。

(14) ただし、逆に当麻曼茶羅図のなかにもIIではなく、京都・三鈷寺本のように両手とも掌を正面に向ける形式を採用する作例はあるようである。なお、彫刻では、寛元二年（一二四四）在銘の岐阜・願興寺釈迦三尊像の中尊、神奈川・極楽寺釈迦如来坐像など、釈迦には鎌倉時代にこの形式の印相を結ぶ作例がみられるようになる。

(15) 水野敬三郎「法隆寺伝法堂阿弥陀三尊」『奈良六大大観』第三卷法隆寺三所収、岩波書店、一九六九年十一月

水野氏は、法隆寺伝法堂の西の間、東の間阿弥陀の手印を、興福院像や広隆寺像などと同様に『陀羅尼集経』第二所説の阿弥陀說法印とみなしている。なお、說法印と『陀羅尼集経』との関係については、この他にも前掲注(12)浜田論文、秋山昌海『仏像印相大事典』（国書刊行会、一九八五年）等には指摘がある。

(16) 『大正新脩大藏経』第一八卷八〇〇頁下段（以下『大正蔵』一八八〇〇下のように略す。）

(17) 『大正新修大藏経』図像編第四卷四五頁上段（以下『大正蔵』図像四一四五五上のように略す。）

小呪印名輪印
秘説亮記

以二大指捻無名指甲。合掌横置即成。

廣澤傳

兼意云。左手作三古。仰安臍。右手以無名指捻大指甲。覆左印上云。

芳源抄云。集經輪印也。廣隆寺丈六彌陀。即此印也

(18) 『大正蔵』図像八一—一〇三上

阿密安養房流
淨土房傳

先根本印

次小呪印真言 陀羅尼集經云。阿彌陀佛輪印。謂左手仰レ掌。大指無名指兩頭相柱。食中小三指皆舒展レ之。

右手同レ前。但以「此手」覆「左手」上。二手大指無名指^レ甲^レ垂^レ之相柱

(19)

『陀羅尼集經』の「以右大指無名指頭。壓左大指無名指頭」を嚴密に解釈すると、法隆寺伝法堂の二組の阿弥陀三尊は、西の間像は左右の手の高さがずれ、両手の間隔が開いている点、東の間像は第一、四指を各屈しながらも指先が接しておらず、両手の掌を対向させて両手が接していない点に相違がある。両像が『陀羅尼集經』所説の說法印か否かは、以下に述べる同經の受容時期の問題も含めて検討を要するだろう。

(20)

赤山得誓「阿弥陀仏の印相について」『龍谷教学（龍谷教学會議研究紀要）』一一、一九七七年六月

(21)

瀬山里志「陀羅尼集經様四天王像の日本における受容と展開」『仏教芸術』一三九、一九九八年七月

瀬山氏は、西大寺造像において『陀羅尼集經』が受容されていた可能性を指摘する。だとすれば同經所説の阿弥陀說法印と同じ印相を結ぶ伝宝生如来も、やはり本来は阿弥陀である可能性が高いと考えられる。

(22)

佐和隆研「陀羅尼集經覚書」『仏教芸術』一〇〇、一九七五年二月

(23)

藤田経世「校刊美術史料寺院編上巻」

講堂阿弥陀三尊、中尊說法印、高名四天王像^ア、可見、北方天吉も可見、文殊淨名像^{アリ}、可見（『七大寺日記』）
講堂一字七間四面瓦葺、（中略）安丈六阿弥陀像說法印、脇侍二軀、四天王像、^{此中北方天}文殊淨名等像^{殊勝也}彩色（『七大寺巡礼私記』）

(24)

興福寺曼荼羅などの絵画資料では、講堂阿弥陀は第一、二指を相捻じるⅣの形式の作例が多いようだが、これらの絵画資料に印相の細部にまで正確さを求めても有効ではないだろう。もともと、治承兵火後の院尊による再興像がⅣの形式であった可能性は否定しないが、当初像はやはり『陀羅尼集經』所説のⅥの形式であったと考えたい。

(25)

麻木脩平「興福寺南円堂の創建当初本尊像と鎌倉再興像」『仏教芸術』一六〇、一九八五年五月

(26)

『中右記』永長元年九月二十七日条

(27)

永承火災後の復興経過を詳細に記す『造興福寺記』には、講堂像の造立の記録がない。また、『扶桑略記』治暦二年（一〇六六）二月二五条は、同日に康平火災後の再興供養が行われたことを記すが、金堂、東金堂などの仏像については「奉造立安置」と記すのに対し、講堂の仏像については「加修飾奉安」とある。

(28)

講堂諸像のなかでも四天王が特に高名で重要視されていたことを、瀬山里志氏、瀬谷貴之氏が指摘している。

前掲注(21) 瀬山論文

瀬谷貴之「興福寺四天王像の再検討——その肉身色を手掛かりとして——」『美術史』一四七、一九九九年一月

(29) 広隆寺阿弥陀像の場合も、同寺には同じく九世紀半ば頃の作とみられる『陀羅尼集經』様の四天王(三軀のみ現存)が伝来しており、これが阿弥陀に付随していた可能性も考えられるだろう。

(30) 『大正蔵』圖像四一六七九

身色白黄色。住定印。着輕衣。坐宝蓮花。金剛胎藏俱白黄色并定印

陀羅尼集經云。阿弥陀仏結跏趺坐。手作說法印。左右大指各捻无名指云

又以大指押中指端是也(句点是筆者)

なお、この図像は『四家鈔圖像』卷上(『大正蔵』圖像四一七五七)にも収載される。

(31) 『大正蔵』圖像四一四六二上

なお、安養房芳源については、櫛田良洪氏の研究に詳しい(櫛田良洪『覚鑊の研究』吉川弘文館、一九七五年二月)。すなわち、石山寺修仁の法統を相承した仁和寺の僧で、九条師通とも関係が深かったことが知られる。『図像抄』の作者といわれる恵什、また中川実範の師であったことも注目され、『覚禪鈔』には芳源の説が多く引用されている。芳源の説は台密の法曼院相実にも相承され、また『阿婆縛抄』にその説が伝承されているのは先にみたとおりである。芳源は、この印を秘事として、みだりに伝えてはならないとするが、後には次第に広範に伝承されていったものと思われる。なお、芳源の法統をしめす史料を以下に掲げておく。

『血脈類集記』第四「大法師寂円」裏書

第十代 第十一代 阿闍梨

修仁阿闍梨付法一人——増蓮——芳源阿闍梨深覺入室資——恵什本名最長——相実号法曼院信乃守伊綱子

『三国真言伝法師資相承血脈』

増蓮阿闍梨——芳源阿闍梨安養房——寛信

實範

(32) 『大正蔵』圖像三一九上

- (33) 『大正蔵』図像三一九五下
- (34) 『大正蔵』図像四一四五四下、四五五上
- (35) 『大正蔵』一九一六七。以下、『無量寿儀軌』と略す。
- (36) 高田修「鳳凰堂本尊胎内納置の梵字阿弥陀大小呪月輪考」『美術研究』一八三、一九五六年二月
- (37) 阿弥陀法における行者が結ぶ印契が、果たして実際の造像や造像法ないし図像に反映されることがあるか否かは難しい問題である。なお、井上一稔氏は、螺髮宝冠阿弥陀について、五相成身觀を行じて阿弥陀と一体となった行者が諸仏からの灌頂を受けて宝冠を着すことを根拠としてその図像が成立したと指摘する。
- 井上一稔「螺髮宝冠阿弥陀如来像について」『美術研究』三四三、一九八九年二月
- (38) 水野敬三郎「阿弥陀如来坐像」『奈良六大寺大観』第四卷法隆寺四、岩波書店、一九七一年五月
- (39) 山本勉「日本の美術三七四『大日如来像』一九九七年七月
- (40) 中野玄三「来迎図の美術」同朋社、一九八五年五月
- (41) 第一、三指を相捻じ、両手とも掌を正面に向ける形式でありながら、両手の間隔が開いた作例として法隆寺北倉像がある。第一、三指を相捻じる説法印は、すでに検討したように『陀羅尼集經』所説の説法印の異説とみられることから、本来は両手が接していたはずである。ただ、心覚筆『諸尊図像』では、三種の説法印のいずれも両手の間隔が開いており、相捻じる指の相連のみに注意が払われているようである。このように、印相を伝承、転写する過程で形が次第に崩れていった可能性も考える必要があるだろう。
- (42) 『大正蔵』図像四一四六四上、中・図像三四
- なお、この図像は、図を掲載しないものの『図像抄』や『別尊雜記』にも採りあげられている。
- (43) 「九品曼荼羅」については泉武夫氏が詳細に論じている。
- 泉武夫「十体阿弥陀像の成立」『仏教芸術』一六五、一九八六年三月
- なお、「九品曼荼羅」の上品上生阿弥陀は、『別尊雜記』（仁和寺本）では両手の間隔がせまいが、『諸尊図像』（旧東寺觀智院本）では両手の間隔がやや広がるなど、両手の位置は一致していない。
- (44) 六郷極楽寺像の概要は以下のとおりである。像高八七・九センチ。木造（檜）・漆箔・玉眼嵌入。頭体幹部は左

右二材製。背面に背板風に一材、左体側部に豎一材、脚部に横一材を矧ぐ。像内は平滑に内剝を施し割首する。右手は肩、肘、手首で各矧ぎ、左前膊、左手先を適宜別材製とする。頭体幹部材と左体側材の間と左体側材と脚部材の間にマチ材をはさむが、同趣の細工が長岳寺阿弥陀像にもみられる。脚部底面に薄板を当て(裳先含む)、体部地付にも後補材を打ち回している。旋毛形の螺髪にまじり、粒状の螺髪があるのは後補。漆箔、底板なども後補。

(45) 大河内智之「長岳寺阿弥陀三尊像について」(帝塚山大学大学院人文科学研究科紀要)創刊号、二〇〇〇年三月に、三角形の折り返しをはじめ、鎌倉彫刻様式成立に関わる古典学習の研究史がまとめられている。

(46) 中野聰「靈驗仏としての大安寺釈迦如来像」『仏教芸術』二四九、二〇〇〇年三月
皿井舞「模刻の意味と機能——大安寺釈迦如来像を中心に——」『研究紀要(京都大学文学部美学美術史研究室)』一二、二〇〇一年三月

奥健夫「如来像の髪型における平安末—鎌倉初期の一動向—波状髪の使用をめぐる——」『仏教芸術』二五六、二〇〇一年五月

この他、頼助—康朝—康朝—成朝と続く院政期の奈良仏師が、興福寺とはある程度の関係を有しながらも、必ずしも専属ではなく、院や摂関家の造仏に携わることも少なくなかったことを根立研介氏が指摘している。古典研究と奈良仏師造像とをすぐさま結びつける発想は、そうした奈良仏師の性格の面からも慎まなければならない。

根立研介「院政期の『興福寺』仏師」『仏教芸術』二五三、二〇〇〇年一月

(47) 前掲注(28)瀬谷論文

(48) 前掲注(45)大河内論文

(49) 伊東史朗「明四作五大明王像再考——後白河院政期における京都仏師の立場——」『学叢』一五、一九九三年三月(同『平安時代彫刻史の研究』所収、名古屋大学出版会、二〇〇〇年四月)

(50) 山岸公基「同聚院(旧法性寺五大堂)不動明王像の造立とその意義」『美術史』一二八、一九九〇年三月

(文学研究科助教授)

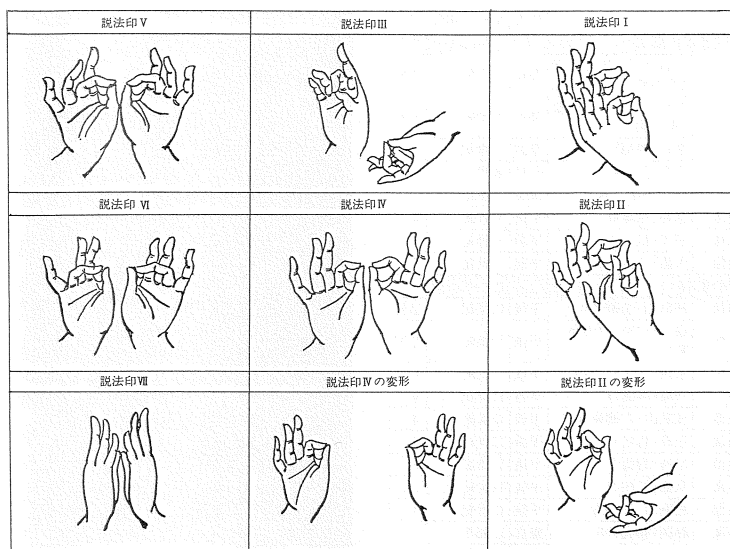


図 1
日本における阿弥陀説法印の諸形式



図 4
アジャンター第 4 窟仏坐像

図 3
ペシャワール博物館仏坐像

図 2
サールナート考古博物館
仏坐像

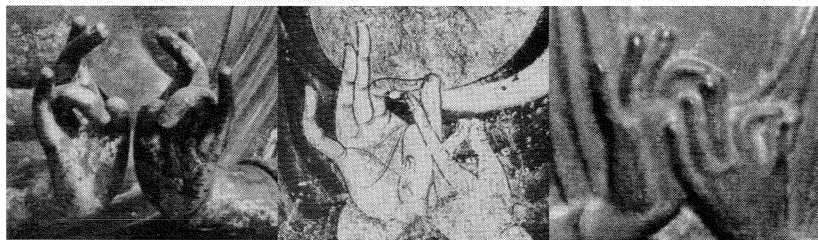


図 7
広隆寺阿弥陀如来坐像

図 6
法隆寺金堂第 6 号壁画

図 5
東京国立博物館押出仏

| 名 称 | 所 蔵 | 時代 | 世紀・年代 | 指 |
|--------------|--------------------|----|---------|----|
| 奈良末期～平安前期の彫刻 | | | | |
| 阿弥陀三尊像 | 奈良・法隆寺伝法堂 (西の間) | 奈良 | 8世紀 | 4変 |
| 阿弥陀三尊像 | 奈良・法隆寺伝法堂 (東の間) | 奈良 | 8世紀 | 4変 |
| 阿弥陀三尊像 | 奈良・興福院 | 奈良 | 8世紀 | 4 |
| 伝宝生如来坐像 | 奈良・西大寺 | 奈良 | 8世紀 | 4 |
| 阿弥陀如来坐像 | N.Y.・個人像 | 奈良 | 8世紀 | 4 |
| 阿弥陀如来坐像 | 京都・広隆寺 | 平前 | 9世紀 | 4 |
| 阿弥陀如来坐像 | 石川・伏見寺 | 平前 | 9世紀 | 4 |
| 伝弥勒如来坐像 | 大阪・孝恩寺 | 平前 | 9世紀 | 3 |
| 12世紀以降の彫刻 | | | | |
| 阿弥陀如来坐像 | 和歌山・金剛峰寺 | 平後 | 12世紀 | 2変 |
| 阿弥陀如来坐像 | 奈良・法隆寺(旧夢殿) | 平後 | 12世紀 | 2変 |
| 阿弥陀如来坐像 | 奈良・法隆寺(北倉) | 平後 | 12世紀 | 4変 |
| 阿弥陀三尊像 | 兵庫・多聞寺 | 平後 | 12世紀 | 4 |
| 阿弥陀如来坐像 | 和歌山・六郷極楽寺 | 平後 | 12世紀 | 4 |
| 阿弥陀如来坐像 | 奈良・称名寺 | 平後 | 12世紀 | 3 |
| 阿弥陀如来坐像 | 奈良・善福寺 | 平後 | 12世紀 | 3 |
| 阿弥陀如来坐像 | 京都・仏陀寺 | 平後 | 12世紀 | 3 |
| 阿弥陀如来坐像 | 和歌山・長保寺 | 平後 | 12世紀 | 4 |
| 阿弥陀如来坐像 | 静岡・願成院 | 鎌倉 | 1186年 | 3 |
| 阿弥陀如来坐像 | 滋賀・来迎寺 | 鎌倉 | 1196年? | 3 |
| 阿弥陀如来坐像 | 大正大学 | 鎌倉 | 12世紀 | 3 |
| 阿弥陀如来坐像 | 大阪・専修寺 | 鎌倉 | 12-13世紀 | 3 |
| 阿弥陀如来坐像 | 兵庫・万勝寺 | 鎌倉 | 12-13世紀 | 2 |
| 阿弥陀如来坐像 | 奈良・西大寺 | 鎌倉 | 12-13世紀 | 4 |
| 阿弥陀如来坐像 | 京都・八角院 | 鎌倉 | 13世紀 | 3 |
| 阿弥陀三尊像 | 静岡・建徳寺 | 鎌倉 | 13世紀 | 3 |
| 阿弥陀如来坐像 | 愛知・専長寺 | 鎌倉 | 13世紀 | 3 |
| 阿弥陀如来坐像 | 山形・個人 | 鎌倉 | 1247年 | 2 |
| 阿弥陀如来坐像 | 高知・安楽寺 | 鎌倉 | 13-14世紀 | 3 |
| 絵画 | | | | |
| 阿弥陀浄土曼荼羅 | 奈良国立博物館 | 平後 | 12世紀 | 3 |
| 阿弥陀浄土曼荼羅 | 和歌山・西禅院 | 平後 | 12世紀 | 4 |
| 阿弥陀経曼荼羅 | 京都・知恩院 | 鎌倉 | 12-13世紀 | 2 |
| 阿弥陀三尊・童子来迎図 | 奈良・法華寺 | 鎌倉 | 13世紀 | 4 |
| 阿弥陀聖衆来迎図 | 京都・安楽寿院 | 鎌倉 | 13世紀 | 2変 |
| 阿弥陀聖衆来迎図 | 奈良・松尾寺 | 鎌倉 | 13世紀 | 2変 |
| 山越阿弥陀図 | 京都・禅林寺 | 鎌倉 | 13世紀 | 2変 |
| 山越阿弥陀図(屏風) | 京都・金戒光明寺 | 鎌倉 | 14世紀 | 2 |
| 地獄極楽図(屏風) | 京都・金戒光明寺 | 鎌倉 | 14世紀 | 2変 |
| 十体阿弥陀図(上品上生) | 京都・知恩寺 | 鎌倉 | 13世紀 | 2 |
| 十体阿弥陀図(上品中生) | 京都・知恩寺 | 鎌倉 | 13世紀 | 3 |
| 興福寺講堂曼荼羅 | 東京・個人 | 鎌倉 | 13-14世紀 | 2 |

両手掌を外に向ける説法印阿弥陀の主要作例
 ※【指】欄の数字は第1指と相捻じる指、「変」は変形の意味



図8
『諸尊図像』巻上「阿彌陀」



図9
『諸尊図像』巻上「往生曼荼羅」



図11
六郷極楽寺阿弥陀如来坐像



図10
願成就院阿弥陀如来坐像

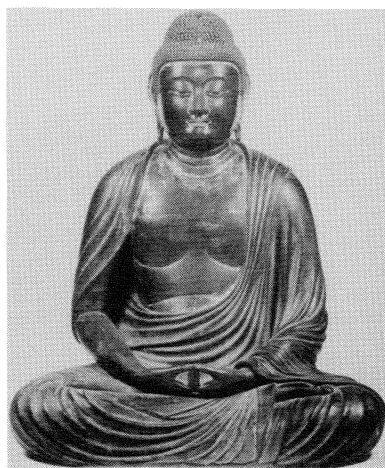


図13
長岳寺阿弥陀如来坐像



図12
神護寺薬師如来坐像

A Tentative Theory Concerning the Amitābha with the Preaching Mudrā

Yutaka FUJIOKA

Images of the Buddha Amitābha were produced in Japan from the late 7th century. Initially, most of these images displayed the preaching mudrā, a hand position that had its roots in the art of the Gupta India. However, in the latter half of the 8th century, sculptures of Amitābha began to be made that adopted a new type of preaching mudrā that was based on the *Daraniijikkyō* (Sūtra of the Collected Incantations). In this latter type of image, the thumb and ring fingers touch and the palms faced outwards. Later, under the influence of esoteric Buddhist maṇḍalas, the primary hand position for Amitābha images made from the end of the 9th century on came to be the meditation mudrā. Then, along the rise of Pure Land Buddhist teachings from the 11th century on, the so-called “coming in welcome mudrā” was added to Amitābha iconography. However, in the 12th century, Amitābha images adopting the preaching mudrā again came to be produced. The images that marked this revival in the late Heian Period have a few unique characteristics: the palms of both hands face outwards; and instead of the ring finger, the thumb forms a ring with either the index or middle fingers. The author suggests that the latter type is related to the hand position adopted by monks chanting Amitābha’s “little incantation” (asking for birth in the Pure Land). On the other hand, the author points out the possibility that the gesture in which the thumb and index finger are linked should

rather be referred to as a coming in welcome mudrā.

キーワード：説法印 阿弥陀如来 陀羅尼集經 来迎印 古典研究