

増上寺三解脱門の釈迦三尊像および十六羅漢像について

—近世彫刻の諸相 1—

浅 湫 毅

はじめに

京都国立博物館では、平成十六年に『亀山法皇七〇〇年御忌記念南禅寺』という特別展覧会を開催した。^(註1) そのなかに、石川五右衛門の「絶景かな」のエピソードでもよく知られる三門の安置像より、羅漢像二軀が出品された。詳しくは同展図録所収の拙論を参照^(註2)いたいただきたいが、本羅漢をはじめとする三門安置像は、七条西仏所の康温、康音、少弐によって、三門の竣工した寛永五年（一六二八）と時を同じくして完成したものである。

その出品にあたって詳細を調べているときに、三門の彩色文様と羅漢像の彩色の共通性、すなわち三門の彩色を担当した絵師土佐徳悦が、羅漢像の彩色もあわせて担当したのではないかという可能性に気づいた。そこで徳悦に関して調べている中で、徳悦が東京増上寺の三解脱門の羅漢像の彩色をしているという記事を発見した。それは増上寺の歴史を記した『三縁山志』の以下の記載である。すなわち

釈迦如来^{御長三尺五寸} 普賢菩薩^左 文殊菩薩^{右各三尺九寸} 並十六羅漢^{各四尺五寸} 安置初長門国泰然寺にありしを依台命移鎮^{京東福寺山麓同作同尺と云} 異国伝来の尊像故殊の外破壊せしを京四条室町通^{山伏} 絵所法眼徳悦彩色にて寛永元子年五月成就安置其後貞享二丑年四月加彩色^{仏師源慶}

という記事がそれである。

この記事により、南禅寺の羅漢像も徳悦が彩色を担当した可能性がますます高まったのであるが、同記事はそれ以上に重要な記載を含んでいた。増上寺三解脱門上の安置像は、現在江戸時代の作として東京都の指定文化財となっている。しかし、『三縁山志』の記載によれば、本来は山口（長門）の泰然寺に安置していたものを、傷んでいたため徳悦に彩色させて寛永元年（一六二四）に安置がなったというのである。この記事が事実とするならば、増上寺の安置像は寛永元年をさらにさかのぼる古例ということになる。

そこで筆者は、平成十九年度にメトロポリタン東洋美術研究センターより「山門上に安置される十六羅漢像の研究」というテーマで研究助成を受けるとともに、増上寺に三解脱門安置像の調査をお願い

いした。幸いなことにお寺よりご許可を賜り、調査することがなかった。^(註4) 本稿はその調査報告と、その成果にもとづいて本像の制作年代や移坐の経緯について、若干の考察を試みるものである。

一、調査報告

増上寺の三解脱門上層の安置仏の配置は、中央に蓮華座上に坐す釈迦如来坐像、その左（像からみて、以下同じ）に獅子に乗る文殊菩薩坐像、右に象に乗る普賢菩薩坐像からなる釈迦三尊を祀り、さらにその左右に八軀ずつ、計十六軀の羅漢像が配される（挿図1）

3）。

羅漢像は、三尊の左の三尊に近いほうから第一尊者、第三尊者、以下第十五尊者まで奇数番が冠せられる尊者が、反対側には、やはり近いほうから第二尊者以下第十六尊者まで、偶数番の尊者がならぶ。以下、三尊、左側の羅漢、右側の羅漢の順で、詳しくみていくこととする。^(註5)

挿図1 三解脱門内 第一から第十五尊者

【木造釈迦三尊像】

●中尊 釈迦如来坐像（図版8～12）

木造、漆箔、金泥、彩色、玉眼

像高一・五・四センチ^(註6)

〔形状〕螺髪をあらわし、旋毛（右旋）を刻む。肉髻珠、白毫には水晶を嵌入する。袈裟を偏袒右肩に著し、衣縁で右肩を覆う。右脇腹から腹部正面に下衣をあらわすが、その端は上層と一体化し、不分明となる。左手は屈臂し、膝上で掌を上に向け、第一指をのばし、三、四指をやや深く、二、五指を軽くまげる。右手も屈臂し、掌を正面に向けて立て、三、四指を軽くまげ、他指をのばす。右足を上に結跏趺坐する。両足裏は三分の二ほど裳裾で隠れる。

〔品質・構造〕針葉樹材（ヒノキか）を用いた寄木造りで内刳を施す。肉身部は赤漆地の上に金泥を施し、着衣部は漆箔の上に金泥および朱描で文様をあらわす。螺髪群青彩。玉眼は瞳を黒とし、赤くふちどり、目頭・目尻に青をほどこす。頭体は別材で、三道下で差首とする。頭部は前後二材矧ぎ、体幹部は前二材、後二材に背板をあて、さらに体側には細かく材を寄せる。右腕は肩、肘で矧ぐか。左手首先挿込矧ぎ。両脚部は上下二段に矧ぎ（下段高七センチ）、下段は前後に矧ぐ。さらに裳先に別材を矧ぐ。

〔銘文〕

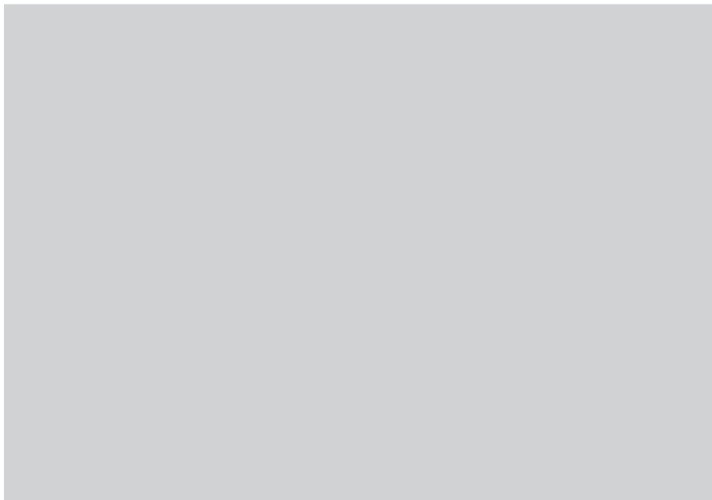
像内背面墨書銘

「下京四条室町山伏山町

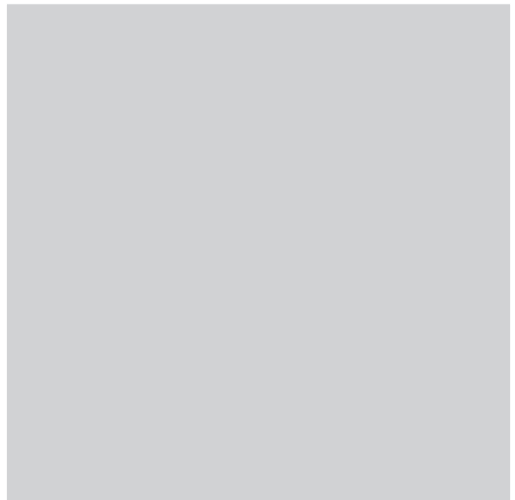
絵所法眼

徳悦彩色之早

元和十^甲子正月二〇「



挿図3 同 第二から第十六尊者



挿図2 同 釈迦三尊像

像内脚部右墨書銘

「妙鳳

大□

□□

●左脇侍 文殊菩薩坐像 (図版13～17)

木造、漆箔、金泥、

彩色、玉眼

像高七一・二センチ

「形状」高髻を結び、髻正面以外は毛筋彫り。

地髪部はまばら彫りの上に毛筋彫をほどこす。

天冠台(下より紐二条・

列弁)をあらわす。白

毫は水晶を嵌入する。

髻髪一束耳をわたる。

上半身には条帛と天衣

をつける。天衣は両肩

から下がり肘内側でた

るみ、両肘外側に垂ら

す。下半身には折り返

し付きの裳と腰布をつ

ける。左手は屈臂し、

膝上で掌を上に向けて

全指を伸ばす。右手も屈臂し、掌を内側に向けて軽く拳を握り三鈷剣を執る。左足を上に結跏趺坐する。

※本来は両手で如意を執る普賢菩薩像であつた可能性がある。^(註7)

「品質・構造」中尊と同様に針葉樹材(ヒノキカ)を用いた寄木造

りで内剣を施す。現状、頭髪部群青彩。天冠台漆箔。肉身部は黒漆

地の上に金泥塗り。着衣部は漆箔の上に金泥による盛上げ文様と朱

描。玉眼は瞳を黒とし朱でふちどり、目頭、目尻に青をぼかす。頭

体は別材で、三道下で差首とする。頭部は両耳前で前後二材を矧ぐ。

体幹部は前後二材で、両腰脇に三角材各一材、脚部に横木一材を矧

ぎ、さらに裳先に別材を矧ぐ。体部の内剣は丸刃で比較的平滑にな

される。髻は別材。両腕は各肩・肘で矧ぐ。

「銘文」

像内頭部前面(玉眼押さえ材) 墨書銘

「大仏師 宗印

圓奉

式部 弁蔵

有縁不縁法界平等

貞怡 妙園

妙怡 妙賢

貞□

貞□

像内体部背面墨書銘

「下京四条

絵所法眼

徳悦彩色之早

元和十
甲子年

五月吉日

●右脇侍 普賢菩薩坐像（図版18～22）

木造、漆箔、金泥、彩色、玉眼

像高六九・〇センチ

「形状」高髻を結び、髻正面以外は毛筋彫り。地髪部はまばら彫りの上に毛筋彫をほどこす。天冠台（下より紐二条・列弁）をあらわす。白毫は水晶を嵌入する。鬘髪一束耳をわたる。上半身には条帛と天衣をつける。天衣は両肩から下がり肘内側でたるみ、両肘外側に垂らす。下半身には折り返し付きの裳と腰布をつける。左手は屈臂し、胸の高さで三鈷鈴を執る。右手も屈臂し、脇腹で三鈷杵を執る。右足を上に結跏趺坐する。※本来は左手に蓮茎、右手に剣を執る文殊菩薩像であった可能性がある。

挿図4 普賢菩薩像底

「品質・構造」頭部は両耳後縁で前後二材を矧ぎ、体

幹部後半材は、両腰脇部の一部を含む。他は基本的には左脇侍の文殊菩薩坐像に準ずる。ただし、本像で特筆すべきは脚部材と体幹部材、体側材にはさまれた部分に補修時のものと思われる部材がはさまれており（挿図4参照）、その表面には当初材の表面と連続して彩色が乗っている。このことは、現状の彩色が施される前段階で少なくとも一度は補修が行なわれたことを示している。

「銘文」

像内頭部前面（玉眼押さえ材）墨書銘（挿図5）

「貞春 大仏師

貞紹 宗印

有縁不縁

宗貞 式□

妙恵 良春

弁蔵

挿図5 大仏師宗印の銘

像内体部背面墨書銘

「下京四条

繪所法眼

徳悦

彩色之早

元和十年^{甲子}

五月吉日

【木造十六羅漢像】

●第一尊者 賓度羅跋囉隨闍（挿図6）

木造、彩色、玉眼

総高一三三・五センチ 坐高九九・四センチ

〔形状〕倚坐。左手は屈臂し、掌を内にむけて第三指を軽く曲げ、第五指を反らせる。右手も屈臂し、掌を上に向ける（掌に浅い角柄孔あり）。草鞋をはく。袈裟を偏袒右肩に著し、腕釧をつける。

●第三尊者 迦諾跋釭隨闍（挿図7）

木造、彩色、玉眼

総高一三九・一センチ 坐高九四・九センチ

〔形状〕倚坐。左手は左膝上で掌を上に向け、各指を軽く曲げる。右手は屈臂して、胸前で一・二・三指を軽く折して四・五指をそれにそえる。法衣の上に袈裟を著し、沓をはく。

●第五尊者 諾距羅（挿図8）

木造、彩色、玉眼

総高一三一・九センチ 坐高八八・六センチ

〔形状〕倚坐。左手は膝頭にすえ五指とも伸ばす。右手は膝上で握拳（持物孔あり）。袈裟を偏袒右肩に著し、腕釧つけ、草鞋をはく。

●第七尊者 迦理迦（挿図9）

木造、彩色、玉眼

総高一三四・一センチ 坐高九三・〇センチ

〔形状〕左足を蹴して右足を踏み下げる。左手は掌を上に向け第一・二指を捻じる。右手も掌を上に向け第一・三指を捻じ、第四指を軽く曲げる。袈裟を偏袒右肩に著し、沓をはく。

●第九尊者 戎博迦（挿図10）

木造、彩色、玉眼

総高一二九・九センチ 坐高九七・九センチ

〔形状〕老相。倚坐。左手は膝上に伏せる。右手は拳を握る（棒状の持物を執ったあと）。法衣の上に環袈裟を著す。沓をはく。

●第十一尊者 羅怛羅（挿図11）

木造、彩色、玉眼

坐高九五・〇センチ

〔形状〕青年相。左脚を立て膝とし、左手は膝頭におく。右手は側方で触地する。袈裟を偏袒右肩に著す。裸足。

●第十三尊者 因揭陀（挿図12）

木造、彩色、玉眼

総高一三二・八センチ 坐高九四・一センチ

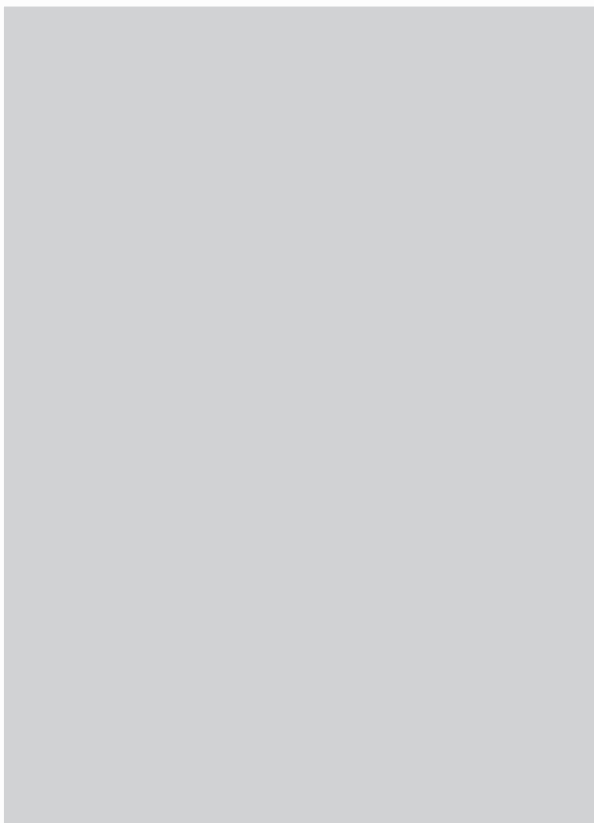
〔形状〕倚坐。左手は屈臂して掌を上に向け、右手は胸前で扨子の柄を執る。袈裟を偏袒右肩に著し、沓をはく。

●第十五尊者 阿氏多（挿図13）

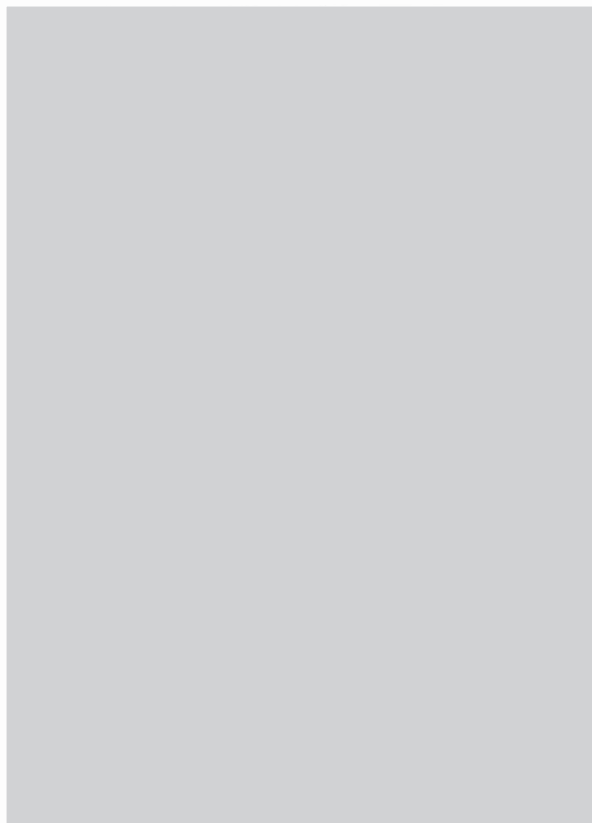
木造、彩色、玉眼

総高一三六・五センチ 坐高九五・〇センチ

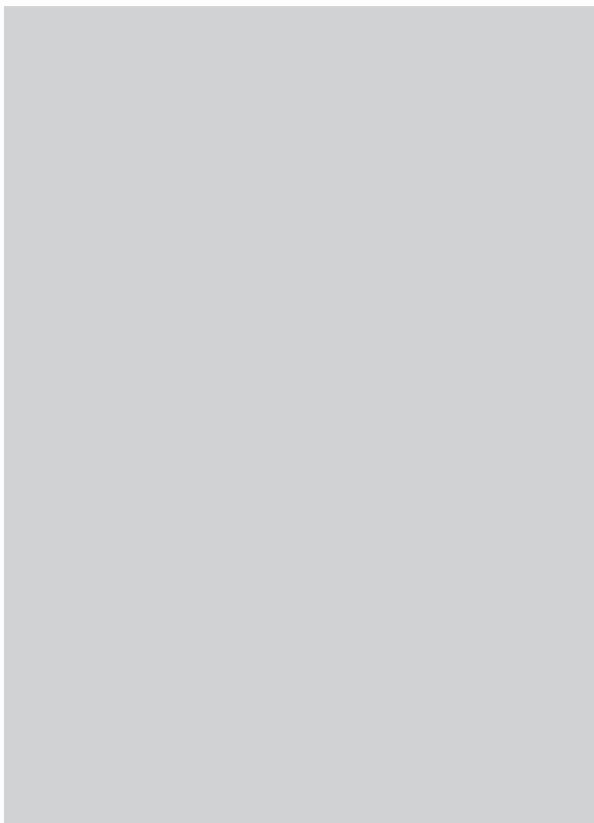
〔形状〕倚坐。左手は掌を上に向け、全指を曲げる。右手は第二・



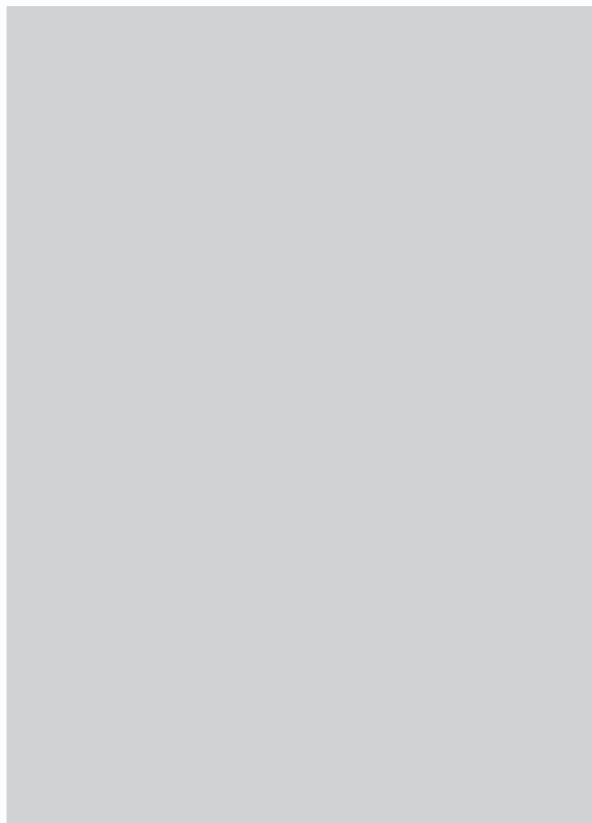
挿図8 第五尊者



挿図9 第七尊者



挿図12 第十三尊者



挿図13 第十五尊者

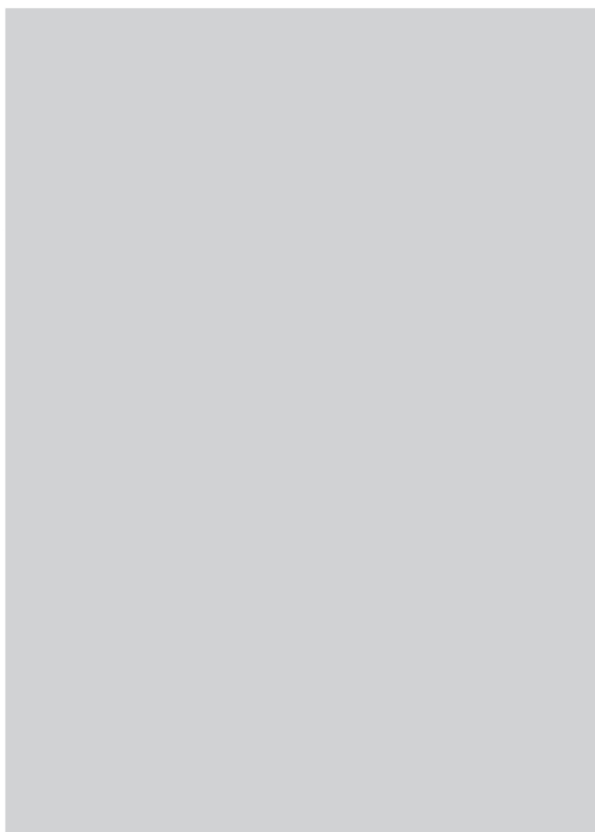


插图 6 第一尊者

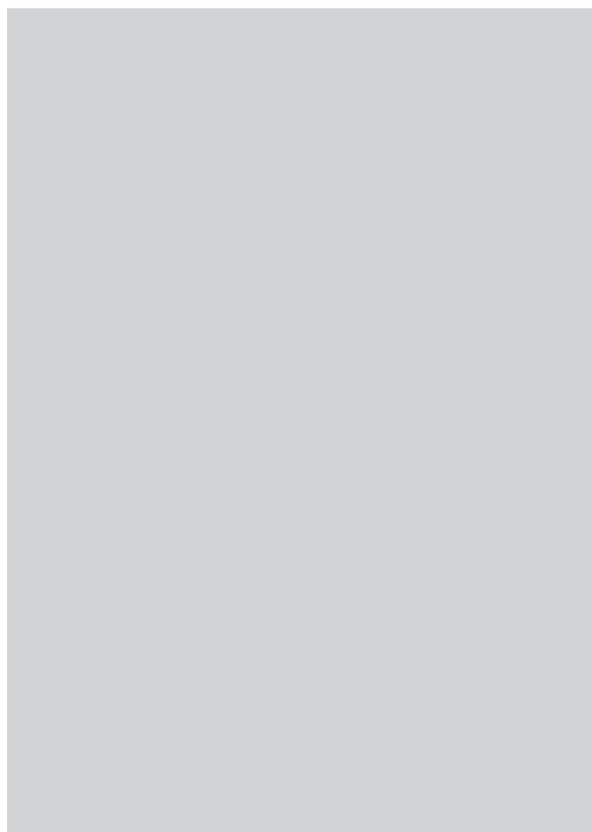


插图 7 第三尊者

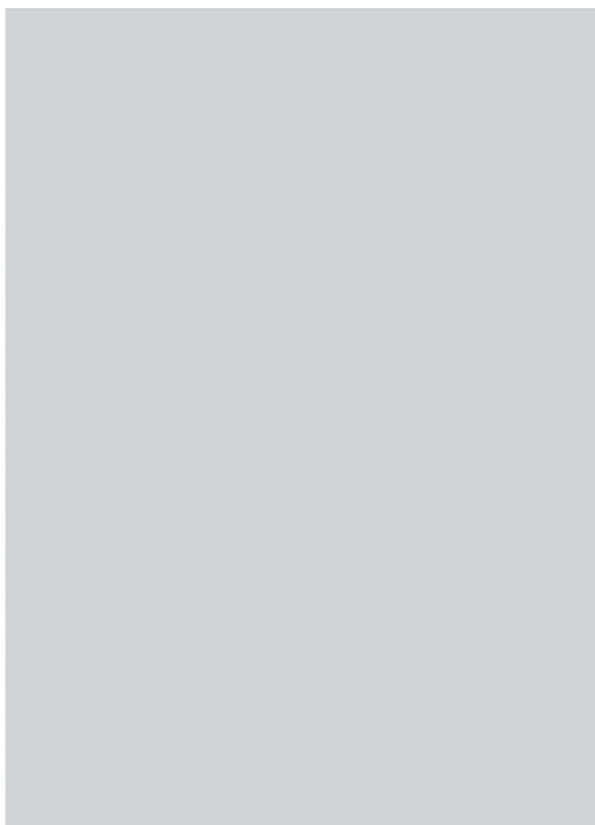


插图10 第九尊者

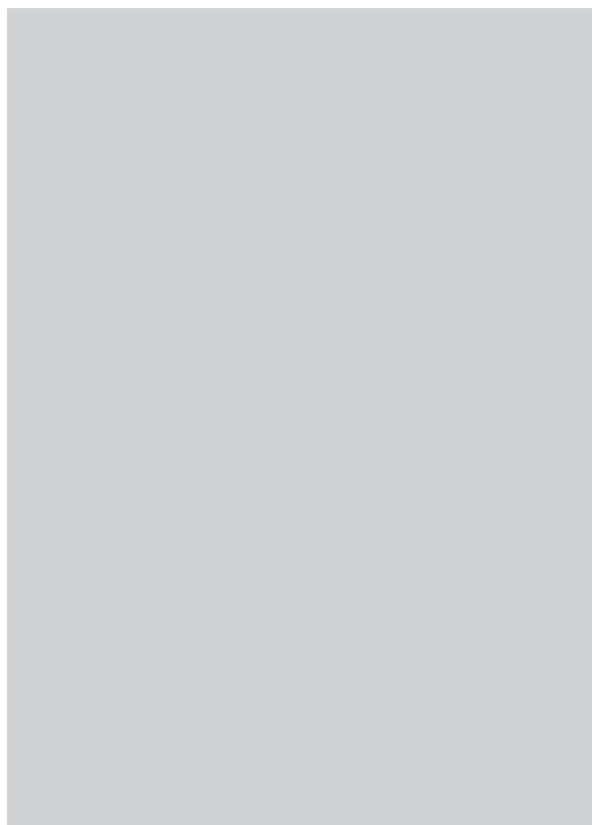


插图11 第十一尊者

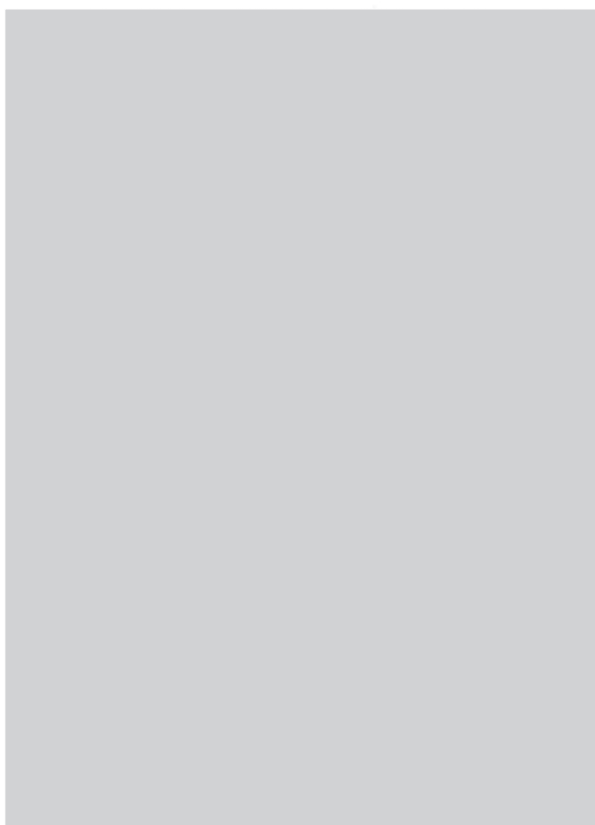


插图15 第四尊者

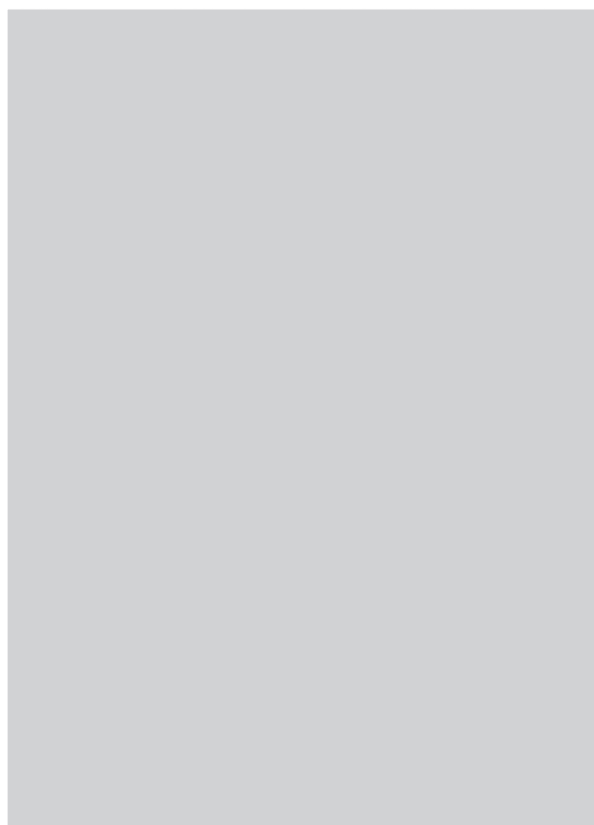


插图14 第二尊者

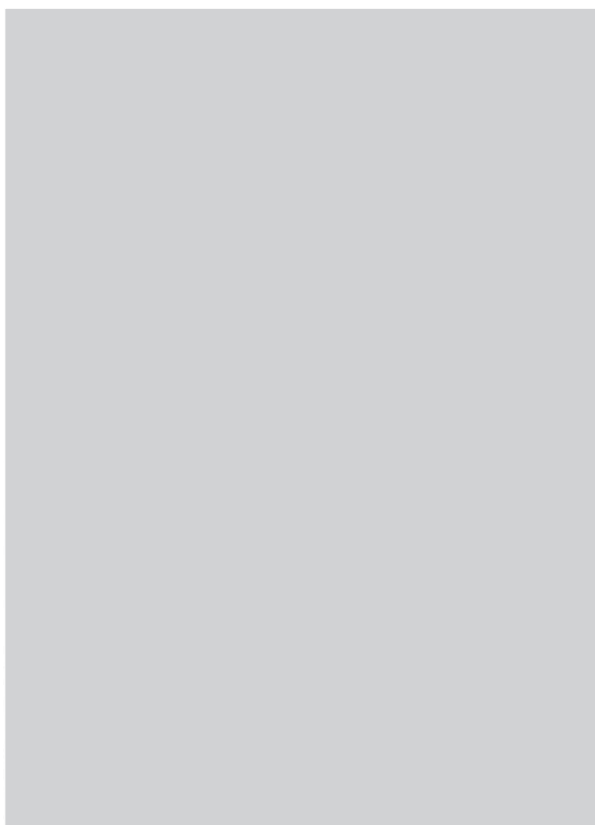


插图19 第十二尊者

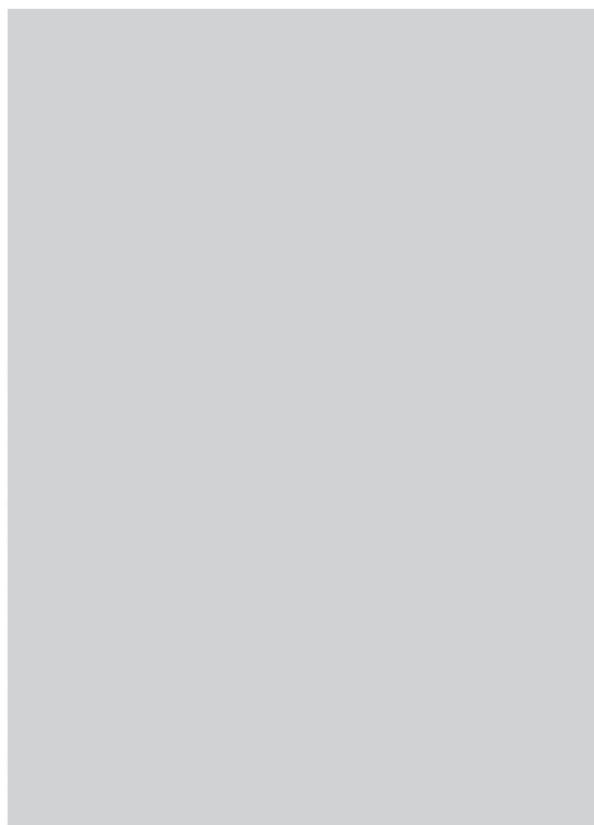


插图18 第十尊者

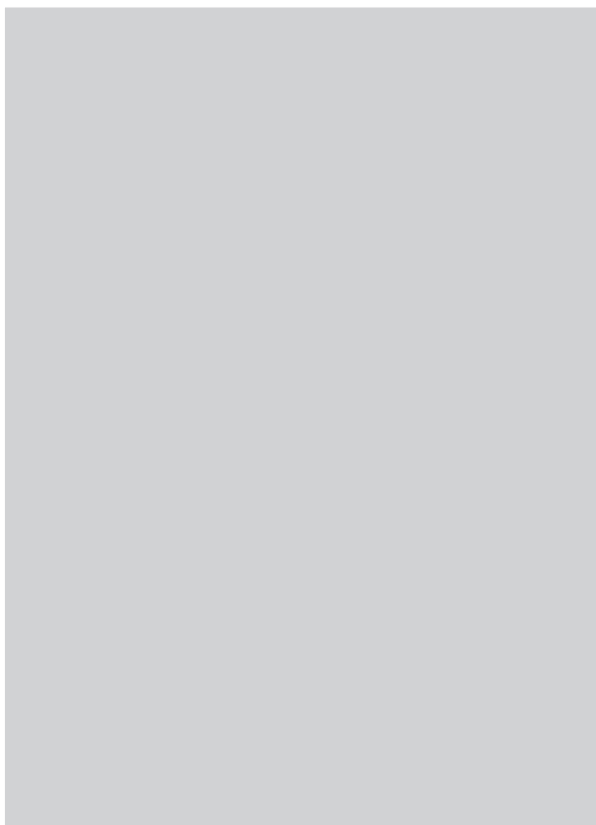


插图17 第八尊者

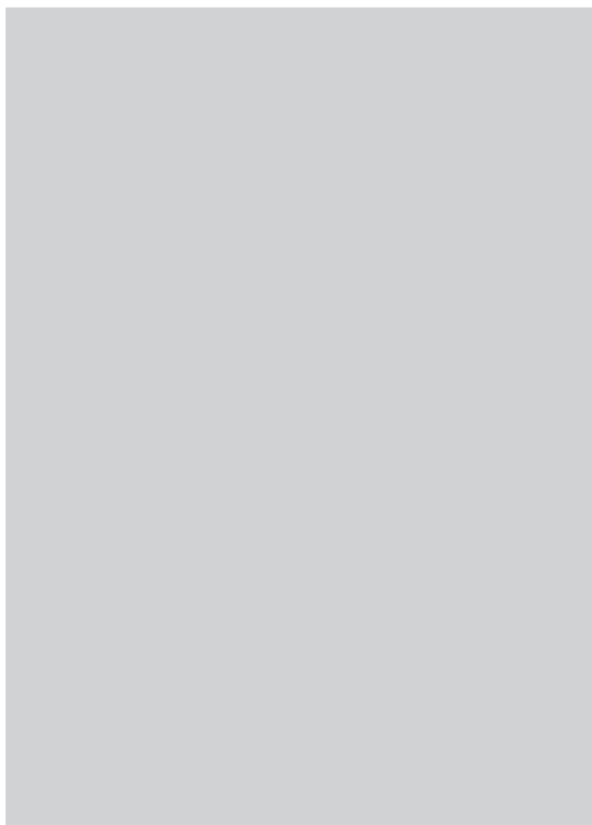


插图16 第六尊者

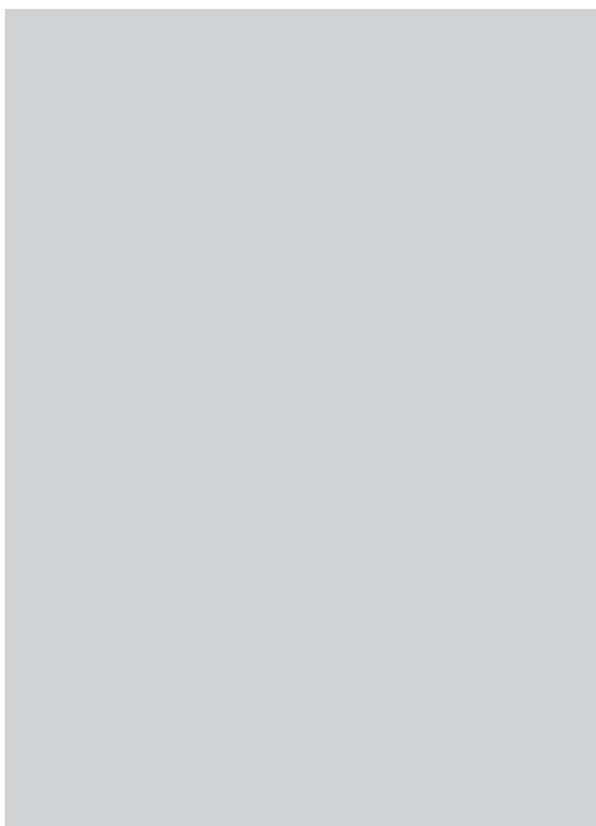


插图21 第十六尊者

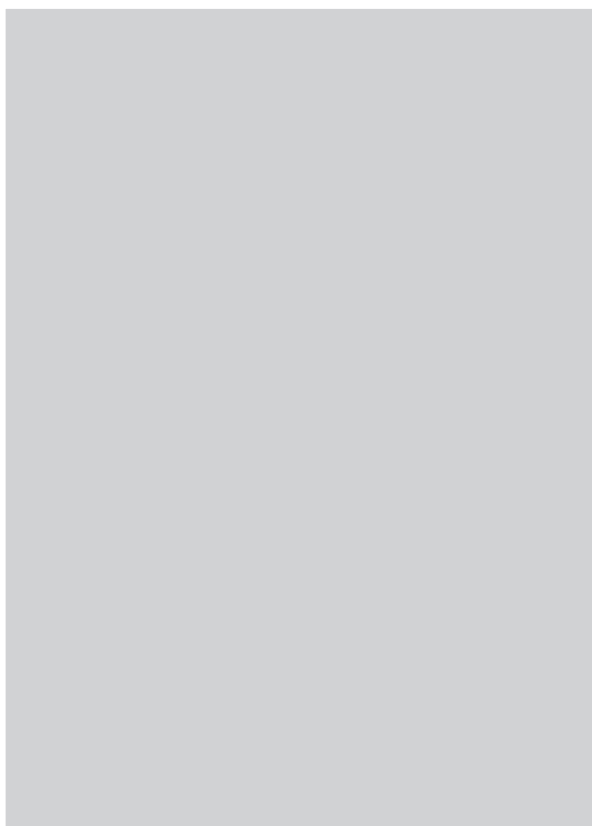


插图20 第十四尊者

三指を伸ばし他指を曲げる。法衣の上に袈裟を著す。沓をはく。

●第二尊者 迦諾迦伐蹉（挿図14）

木造、彩色、玉眼

総高一三六・五センチ 坐高九五・〇センチ

〔形状〕左足を踏み下げ、右脚を立て膝として坐す。左手は側方で、その中で触地。右手は膝頭に手首をかけ掌を伏せ、第一・三指を捻じ、他指を軽く曲げる。法衣の上に袈裟を著し、沓をはく。

●第四尊者 蘇賓陀（挿図15）

木造、彩色、玉眼

総高一二四・四センチ 坐高九九・〇センチ

〔形状〕結跏趺坐し、裳懸とする。左手は大腿上で掌を下に伏せる。右手は屈臂し、胸前で第一・二指を捻じ、他指をそえる。袈裟を偏袒右肩に著し、右肩には覆肩衣をつける。腕釧をつける。

●第六尊者 跋陀羅（挿図16）

木造、彩色、玉眼

総高一三一・七センチ 坐高九五・五センチ

〔形状〕老相。結跏趺坐し、裳懸とする。両手ともに屈臂し、腹前で垂下した眉の下端を握ってぐいと引く。両眼を開く。法衣の上に袈裟を偏袒右肩に著す。

●第八尊者 伐闍羅弗多羅（挿図17）

木造、彩色、玉眼

総高一二九・〇センチ 坐高九四・四センチ

〔形状〕倚坐。右やや下方を向く。左手は屈臂し、掌を上に向け、第三・四指を軽く曲げる（掌に釘孔）。右手側方で拳を握る（持物孔あり）。袈裟を偏袒右肩に著し、腹部に裳の上縁をあらわす。腕

釧をつけ、草鞋をはく。

●第十尊者 半託迦（挿図18）

木造、彩色、玉眼

総高一三一・二センチ 坐高九七・九センチ

〔形状〕倚坐。左手は屈臂し、掌を上にもかけて五指とも握り巻物を執る。右手は胸前で掌を下にもかけて第一・三指を捻じ、四指をそえて、二、五指を軽く曲げる。袈裟を偏袒右肩に著し、沓をはく。

●第十二尊者 那伽犀那（挿図19）

木造、彩色、玉眼

総高一二八・九センチ 坐高九七・八センチ

〔形状〕老相。倚坐。左手を腹前、右手を胸前で構え長い棒を執る。袈裟を偏袒右肩に著し、沓をはく。腕釧をつける。

●第十四尊者 伐那波斯（挿図20）

木造、彩色、玉眼

総高一二九・一センチ 坐高九六・〇センチ

〔形状〕倚坐。左手を腹前、右手を胸前に構え、それぞれ掌を体側にむけて握り数珠を執る。袈裟を偏袒右肩に著し、草鞋をはく。腕釧をつける。

●第十六尊者 注茶半託迦（挿図21）

木造、彩色、玉眼

総高一二三・九センチ 坐高一〇〇・一センチ

〔形状〕老相。結跏趺坐し、懸裳とする。左手を上腹前で禪定印を結ぶ。袈裟を偏袒右肩に著し、その下につけた通肩衣を頭にかぶる。腕釧をつける。

二、作者と製作年代および移坐の経緯に関する

若干の考察

以上が今回の調査で得ることができた知見である。以下ではその成果を元に、本群像の造像および移坐の経緯について、詳細な調査を行なうことができた釈迦三尊像を中心に、若干の考察を試みることにする。

まず、冒頭で述べた『三縁山志』の記載を、今回の調査で得られた成果から確認すると、釈迦三尊像それぞれの像内に記された墨書銘にも元和十年に土佐徳悦が彩色を行なったとあり、徳悦が本像の彩色にたずさわったことが確認できる。そして、普賢像の調査報告のところで指摘したように、像底からみると脚部と体幹部の間に補修材が挟まれており、その上におそらく徳悦によるものとみられる彩色が乗っていることから、そのときの彩色とは新造した像の彩色を担当したものではなく、既存の像を補修のうえ、彩色し直したものであることが理解される。しかし、残念ながら今回の調査では、一群の像が山口（長門）の泰然寺から移されたものかどうか、という点に関しては確認を得ることができなかった。とはいえ『三縁山志』の記事は、土佐徳悦による補彩に関しては年月まで正確であり、泰然寺からの移坐という記載もあながち軽視できないのではないだろうか。以下、泰然寺という寺について少し考えてみたい。

増上寺の安置像は、中尊釈迦および十六羅漢像の計十七軀が等身を上回る大きな群像である。これだけの像を安置するためには、少なくとも増上寺と同規模の三門が必要となろう。それは必然的に大

伽藍を構えた大寺院であったということを示している。しかしながら、それほどの規模を持つ泰然寺という名の長門の寺院は、管見のおよぶ限り知られていない。たとえば毛利家文書には「福原広俊外八百十九名連署起請文」と名付けられた、慶長十年（一六〇五）の文書がある。^(註9) ここには氷上山別当坊以下御城八幡まで、防長の主だった社寺五二所が名を連ねるが、ここにも泰然寺の名はない。もちろん長門中のすべての寺院が署名しているわけではないし、慶長十年の時点ですでに廃寺であった可能性もあるのでなんともいえないが、泰然寺に関しては、残念ながらここで糸が途切れてしまう。^(註10)

以上が『三縁山志』の記載と今回の調査の成果が共通する点からの考察である。つづいて、『三縁山志』にはまったく記載がなく、今回の調査ではじめて得ることができた成果をもとに考察を行ないたい。それは文殊菩薩、普賢菩薩両像の像内頭部から発見された、仏師名を記す墨書銘である。造像年があわせて記載されていなかったことはまことに惜しまれるのだが、その仏師の名に「宗印」とあるのは貴重である。いうまでもないかもしれないが、宗印は室町時代末から江戸時代初期にかけて、南都を中心に造像活動を行なった下御門仏師の一人である。本像は、まだまだ不明な点の多い下御門仏師に関連する、貴重な事例として位置づけられよう。以下では、近年盛んになった感のある下御門仏師に関する諸研究^(註11)に導かれながら、考察を進めていきたい。

では、この銘文が造像銘であるのかあるいは修理銘なのか、すなわち本像が宗印による造像か、それとも徳悦によって彩色が行なわれた際の補修を宗印らが担当しただけなのか、という点を確認しておこう。まず、像内頭部の玉眼の押さえ部分という銘文の書かれた

位置からして、造像銘の可能性が高いのではないか。もちろん修理銘でも、この位置に記される場合があると思われるが、もしこれが、宗印が徳悦と同時期に補修に携わった結果の修理銘とするならば、『三縁山志』に徳悦とともにその名が取り上げられてしかるべきではなかっただろうか。さらには、作風の面からもこのことは裏付けられる。神田雅章氏が、下御門仏師らが祖としたのは快慶であったと指摘するように、^(註13)下御門仏師によって製作された像は、中世末から近世初頭の作としては鎌倉的な要素を多分に残した、快慶風のつよいものである。本釈迦三尊の目尻の上がつた強いまなざしは、まさに快慶のそれを継承するもので、この時期のものとしては写実性が高く丁寧に彫り表わされた衣文や肉身部の表現などは、下御門仏師の作とみて問題のないものである。また、十六羅漢像は、これと比較し得る下御門仏師の遺例がないが、耳の形状を釈迦三尊とくらべると、両者とも耳輪が大きく、耳朶が外に反るという同様の形状をしており、羅漢像に関しても宗印一門による造像の可能性が高いと思われる。

それでは本像が宗印による造像であるということが確認できたところで、銘文に名を連ねる人物についてみていきたいと思う。

まず宗印本人は、天正十四から十六年（一五八六～八）の方広寺大仏をはじめとする、兄の宗貞を大仏師とするいくつかの造像に携わり、慶長十年（一六〇五）の奈良市阿弥陀寺の阿弥陀如来坐像、同十八年の奈良市十輪院の理源大師坐像の造像にあたっては大仏師として名を残している。また、天正末年の吉野蔵王堂蔵王権現像の作者とも伝えられる。^(註14)

ところで、下御門仏師の作例に残された銘文の特徴としては、実

際の造像に携わった仏師以外の、おそらくは親族と思われる者が、多くその名を記すことである。増上寺釈迦三尊像の両脇侍に記された名のうち、これまでに知られている下御門仏師による遺例に記された名と共通するのは、宗貞、貞怡、妙怡、式部、弁蔵らである。

宗貞は、天正十六年の紀年を持つ大徳寺方丈本尊の釈迦如来坐像に「作者南都大仏師宗貞法橋／弟宗印（／は改行を示す）」とあることから宗印の兄であったことが分かる。^(註15)宿院の源四郎が宗貞、源五郎が宗印となったという説をとる神田雅章氏は、源五郎すなわち宗印は宮崎の長久寺の造像に携わった永祿六年（一五六三）に十六歳であったことから、天文十七年（一五四八）の生まれであることがわかり、兄の源四郎すなわち宗貞はそれよりもおよそ五歳ほど年長であったと想定されている。^(註16)宗貞の主な事例としては、豊臣秀吉が京都東山に築いた方広寺大仏がよく知られているが、源四郎イコール宗貞説に従うと弘治元年（一五五五）の檀原市東竹田大日堂の大日如来坐像（銘文）から慶長四から六年（一五九九～一六〇一）の興福寺賢聖院本尊（『寺辺之記』）までが知られる。もし、両者が別人であったとしても最後の事例が賢聖院本尊であることには変わらない。

つづいて、貞怡、妙怡の両者はともに、天正十九から二十年の作と推定されている熊野那智大社十二所権現神像、^(註17)同二十年の和歌山青岸渡寺の阿弥陀如来坐像、慶長十八年の奈良市十輪院理源大師坐像に名を残している。また、式部、弁蔵の両者は、上述の宗印が大仏師をつとめた作品に名がみられ、式部は慶長十年の奈良市阿弥陀寺阿弥陀如来立像、弁蔵は同十八年の十輪院理源大師坐像に、その名が記されている。

したがって、本像に名を連ねる人物が名を残している他の遺例の製作年代は、天正十九年から慶長十八年の間ということになる。すなわち本像の製作年は、まずはこの間から大きく離れることはないだろう。さらに限定でき得るとすれば、宗貞のこれまで知られる最後の事例が慶長六年であるから、それを最下限と仮にみなして、おおよそ天正の終わりにから慶長の前半あたりが本像の製作年代ということになるであろうか。

ではこの製作年代と、本来は長門の泰然寺の安置像であったという『三縁山志』の記事とを考えあわせると、どのような造像経緯を想定できるであろうか。それには大河内智之氏の以下の見解が参考となるのではないだろうか。大河内氏によると「天正期後半の下御門仏師の造像活動は、豊臣秀長が深く関与した造像事業に関わる形で行なわれていた。すなわち下御門仏師は、天正一三年閏八月に豊臣（羽柴）秀長が大和国を領国としたのち、大和国内における復興造営において秀長によって用いられるようになり、藏王堂蔵王権現像の巨像制作を経て、秀長の引き立てによって方広寺大仏、天瑞寺本尊と、豊臣家における重要な造営事業に携わった。その後天正一十九年に秀長が死去し、文禄四年の子秀保の死去、秀長家臣団の再編成が行なわれるころには、引き立てる後ろ支えをなくして豊臣家内において立場を失い、その後は再び奈良での造像に携わる在地仏師として活動したものと捉えらるる」という。

これに従えば、まず、奈良の地を遠く離れた長門において、下御門仏師の作が安置されているということは、その造像・安置にあたって豊臣氏の意向が大きく働いていたのではないか、との想定が成り立つ。天正十年（一五八二）の和睦以降の秀吉と毛利氏との関係

を考えれば、それもあり得る話かと思われる。しかしながら像内からはそのことを裏付ける銘文等も発見されず、『三縁山志』以外には、それを伝える史料もこれまでのところ知られていないので、これ以上の推測はやめておく。

まとめ

最後にいま一度、本像の造像経緯について簡単にまとめておこう。まず本像は十六羅漢も含めて、下御門仏師の宗印一門によって造像されたもので、その製作年代は天正末年から慶長前半あたりにかけてかと推測される。

その後、某寺（長門泰然寺？）に安置されていたが何らかの事情で大きく傷んだのでそれを修理し、元和十年（寛永元年）正月から五月にかけて、京都の絵所法眼土佐徳悦に彩色をし直させて江戸増上寺へと移坐したものと考えられる。

『三縁山志』にいう、長門泰然寺からの移坐という点は明確な史料がほかにないため断言はできないが、これを史実（安置された寺名はさておいて）とするならば、下御門仏師は豊臣氏関連の造像に携わっており、本像も豊臣氏と毛利氏の関係から、長門の地にもたらされたものと想像される。また、このように考えると『三縁山志』にある「異国伝来の尊像故殊の外破壊せしを」という記事も、ちょうど長門の某寺に安置されたのが、秀吉による朝鮮出兵と近い時期であったとすれば、本像も出兵に際して彼の地よりもたらされたという誤解（異国伝来という伝え）が生じたことによるのかもしれない。

以上、土佐徳悦による彩色ということを契機として開始した本像の調査であるが、下御門仏師による造像であったという想像外の事実を知ることとなった。もし寺伝にいうように本像が長門国の安置像であったとするならば、本像は大変な長旅をした像ということになる。つまり、奈良の仏師がおそらく畿内（奈良下御門町の工房においてか）で製作したものが長門に運ばれ、何らかの事情で大きく破損したため京都で修理され、さらに江戸へと移されたということになる。なんと長距離を移動した仏像ということになるのだろうか。それを、現在京都に住む筆者が調査したということも、何か縁のよいうなものを感じずにはいられない。まだまだ不明な点の多い下御門仏師に関する研究に、本稿がわずかでも貢献することができれば、調査を行なった人間としてこれ以上の喜びはない。それを願いつつ筆を擱くこととする。

〈註〉

- 1 東京国立博物館と京都国立博物館を巡回し、会期はそれぞれ平成十六年一月二十日（火）から二月二十九日（日）と、同年四月六日（火）から五月十六日（日）であった。出品総数は一三〇件
- 2 拙論「御影作り候て三門に立て申すべきこと——以心崇伝と南禅寺三門」『亀山法皇七〇〇年御忌記念 南禅寺』朝日新聞社ほか 二〇〇四年
- 3 『三縁山志』巻第二（『浄土宗全書』第十九巻 一九七一年 所収）
- 4 調査は平成十九年十一月二七日（火）から二九日（木）にかけて行なった。調査参加者は文末の「付記」に記したとおりである。
- 5 釈迦三尊に関してはお寺のご許可のもと、台座より下ろして構造の詳細

細なども調査したが、十六羅漢像に関しては表面彩色の剥落および浮きがはなはだしく、移動には危険をとまなうので残念ではあったが表面からの観察にとどめ、撮影も安置位置のままで行なった。また、両脇侍像内頭部の銘文はファイバースコープおよび鏡を使用して解読を行なったが、銘文は両者の挿入が困難な部分に記されており、必ずしも満足のいく解読を行ない得たわけではないことを、あらかじめお断りしておく。

6 三尊像の法量の詳細は以下のとおりである。単位はセンチメートル。

釈迦 文殊 普賢

髪際高	九八・九	五四・二	五五・〇
頂一顎	四〇・一	二七・二	二七・四
面長	二三・五	一〇・〇	一二・一
耳張	二八・三	一五・五	一五・四
面幅	一九・九	一〇・五	一〇・八
面奥	三三・二	一六・五	一七・一
肘張	七五・八	三七・五	三八・七
胸厚	三二・五（左）	一六・九（右）	一六・五（右）
腹厚	三七・九	二〇・一	一八・五
坐奥	六五・三	三六・五	三四・九
膝張	九四・八	五〇・〇	五〇・二

7 山本勉氏のご教示による。

8 元和十年（一六二四）は二月三十日に改元して寛永元年となるので、銘の元和十年と『三縁山志』の寛永元年は同年である。

9 『三縁山志』にいう貞享二年（一六八七）の仏師源慶による修理は「加彩色」とのことなので、補彩程度のものであったのではないかと思われる。したがって、現存する表面の彩色は徳悦によるものとみなしてよいだろう。

10 文書番号一二八四。『大日本古文書』家わけ第八 毛利家文書之四（東京帝国大学 一九二四年）所収。

11 泰然寺は長門の古刹大寧寺を誤記した可能性があるのではとの指摘を、調査時に奥健夫氏より頂戴した。ただし管見の限り大寧寺から像を移したという記録も知られないので、断定することは難しい。

12

下御門仏師に関する主な論考としては、以下のものがあげられる。

山本勉「宗貞と宗印―近世初頭の奈良仏師に関する覚書―」『ミュージアム』四〇七（東京国立博物館 一九八五年）

鈴木喜博『宿院仏師』（日本の美術四八七 至文堂 二〇〇六年）

大河内智之「熊野那智大社十二所権現神像と下御門仏師」『和歌山県立博物館研究紀要』一三（和歌山県立博物館 二〇〇七年）

神田雅章「宿院仏師から北室仏師・下御門仏師へ―中世末・近世初頭の奈良仏師の一動向―」『仏教芸術』二九二（毎日新聞社 二〇〇七年）

鈴木氏は宿院仏師と下御門仏師とは構造・技法が異なるので両者は連続しないとみ、一方、神田氏は両者の連続性を積極的に認め、宿院源四郎が宗貞、源五郎が宗印と改名したものとす。神田氏の説は新出の作品に基づくもので、宿院源次が息子の源三郎に宿院仏所を譲り、同じく息子の源四郎、源五郎と下御門に仏所を構えたとする考えは、狩野派の権力者に対する関わり方を連想させ興味深い。また、新興でありながら方広寺大仏の造像を任された下御門仏師と、東寺大仏師であった七条仏師康正の關係も、長谷川等伯と狩野永徳との争いを思わせるものがある。筆者は『本朝大仏師系図并末流』は康正によってまとめられたと考えるが、その背景には下御門仏師らに対して、自らの正当性を主張するという意味合いもあったかと想像できる。これらの問題に関しては稿を改めて論じたい。

13

神田雅章前掲論文（註12）。

奥健夫氏より、同像の耳の形状と、増上寺釈迦三尊および十六羅漢像のそれとがよく似ており、同一作者のものともみて問題ないとのこと教示をいただいた。

14

文化庁文化財保護部美術工芸課「大徳寺調査報告―第八回重要社寺歴史資料特別調査―」『月刊文化財』二〇七（第一法規 一九八〇年）

15

神田雅章前掲論文（註12）。

16

大河内智之前掲論文（註12）

17

大河内智之前掲論文（註12）

18

大河内智之前掲論文（註12）

〔付記〕

本調査は浅見龍介氏（東京国立博物館）、岩佐光晴氏、奥健夫氏、川瀬由照氏（以上文化庁）、皿井舞氏（東京文化財研究所）、山本勉氏（清泉女子大学）らとともに行ない、東京都教育庁、港区教育委員会、明古堂および明珍素也氏、慶應義塾大学、清泉女子大学の大学院生の協力を得た。写真撮影は金井杜道氏（写真家・京都国立博物館名誉館員）、三原昇氏（フォトファクトリーミハラ）にお願いした。また調査にあたっては増上寺の皆様より様々なご便宜をたまわった。とくに出版課の古橋佳苗氏には大変お世話になった。文末ではあるが名前を記して感謝の意を表したい。

なお本稿は平成十九年度メトロポリタン東洋美術研究センターによる研究助成「山門上に安置される十六羅漢像の研究」による成果の一部である。