

三十三観音図の変異

五十嵐 公一

はじめに

東福寺の「三十三観音図」三十三幅は、室町時代の東福寺の画僧・明兆が描いた三十一幅、江戸時代の絵師・狩野山雪が補作した二幅から成る。画面下部に「妙法蓮華経観世音菩薩普門品（観音経）」の経意に基づく場面を描き、画面上部で大きな円の中に白衣観音を描いた作品である⁽¹⁾。

この三十三観音図について、「東福寺蔵三十三観音像」という拙稿を発表したことがある⁽²⁾。その中で三十三観音図の画面下部が、中国明時代の木版折本である洪武二十八年（一三九五）版「出相観音経」の図に基づいていること、更にその図に背景が描き足されていることを指摘した。この出相観音経というのは絵入りの観音経のことであり、三十三観音図の画面下部は洪武二十八年版出相観音経に掲載される四〇図⁽³⁾のうち三三図の画面下部を参考にしていたのである。また、三十三観音図の画面上部について、次のことを指摘した。洪武二十八年版出相観音経に掲載される図の画面上部には

様々な姿の変化観音が描かれているが、三十三観音図ではそれらが白衣観音に変えられている。また、三十三幅を並べた時、中央に位置することになる「比丘比丘尼優婆塞優婆夷身」(図01)の正面向きの白衣観音に中尊の役割を担わせるため、それ以外の白衣観音は概ね顔や指先などを向けるような姿で描かれている。

拙稿の内容は、以上のようなものだった。しかし、これで東福寺の三十三観音図を論じ切れたわけではなく、問題が複数残った。その一つが東福寺の三十三観音図から派生した三十三幅構成の作品群の問題である。拙稿を発表した時点で、そのような作品が複数存在することが既に知られていた。延宝五年（一六七七）に卓峰道秀が描いた「観音変相図」三十三幅（東京国立博物館）が早くから紹介されていた⁽⁴⁾、寛政五年（一七九三）に原在中が描いた「観音三十三身」三十三幅（酬恩寺）もよく知られる作品だった⁽⁵⁾。しかし、私はそれらについて深く考えることができなかった。当時はその問題よりも、東福寺の三十三観音図のうち二幅を補作した狩野

山雪に強い関心があったからである。

ところが近年、東福寺の三十三観音図から派生した三十三幅構成の作品が展覧会で次々と紹介されている。具体例をあげると、二〇一七年の西宮市大谷記念美術館「西宮の狩野派 勝部如春斎」展で紹介された勝部如春斎の「三十三観音図」(茂松寺)、二〇一九年の奈良国立博物館「国宝の殿堂 藤田美術館」展で紹介された「三十三観音身像」(藤田美術館)、二〇二〇年の相国寺承天閣美術館「いのりの四季 仏教美術の精華」展で紹介された文室宗言の「観音三十三変相図」(相国寺)、加えて二〇二一年の香雪美術館「佛 祈りのかたち」展でも「三十三観音図」(香雪美術館)が紹介されている。これらにより東福寺の三十三観音図から派生した三十三幅構成の作品が、現時点で六点も確認できたことになる。そうなると、それらを相互に比較した場合、何が分かるのが面白い問題となってくる。

一・三十三観音図の諸本

そこで、この比較を行うため、次のような表を作ってみた。別表をご覧ください。本論で注目する七点の画面下部は、全て洪武二十八年版出相観音経の図に基づいている。そこでこの出相観音経の図を基本とし、七点の全三十三図をそれに対応させた表である。小さな画像のため、細部が見えにくいかもしれない。しかし、概略だけはお分かりいただけると思う。この表を使って様々な問題を考えたいが、その前提としてここで注目する各作品の基本情報を示し

ておきたい。

- (A) 明兆 三十三観音図 (三十一幅) 応永十九年 (二四二) 東福寺
- (D) 狩野山雪 三十三観音図 (二幅) 正保四年 (二六四七) 東福寺

先ず、東福寺の「三十三観音図」である『蔭涼軒日録』寛正七年(一四六六)二月十日条に、東福寺方丈に「兆殿主所筆之観音三十三幅」が掛けられ、観音儼法が行われたという記録がある。これは東福寺の三十三観音図に関する記録だと考えてよいから、これを描いたのは東福寺画僧の「兆殿主(明兆・一三五二〜一四三一)」だったことが分かる。また、そのうちの「辟支佛身」「若悪獸圍繞」の二幅の袂背に「応永十九年壬申十一月」の墨書があるので⁽⁶⁾、描かれたのは明兆が六十一歳だった応永十九年(二四一二)である。更に、この画面上方には各図を説明する墨書があり⁽⁷⁾、その下には室町幕府四代將軍・足利義持の「道詮」(白文方印)が捺されている。

東福寺の三十三観音図は洪武二十八年版出相観音経に基づいているので、両者の制作時期の時間差は十七年である。ということは、東福寺の三十三観音図は、中国仏教美術の最新事情に比較的早く反応した作品だったといえる。明兆が描いた「五百羅漢図」五〇幅(東福寺、根津美術館、エルミタージュ美術館)は⁽⁸⁾、淳熙五年(一一七八)からほぼ十年をかけて寧波の林庭珪と周季常が描いた「五百羅漢図」一〇〇幅(大徳寺、ボストン美術館、フリーア美術館)

に基づく⁽⁹⁾。また、明兆が描いた「蝦蟇鉄拐図」（東福寺）は、顔輝が描いた「蝦蟇鉄拐図」（知恩寺）に基づいている。このように明兆の作品には中国絵画に学んだものが多い。東福寺の三十三観音図も、中国絵画を学んだ作品の一つなのである⁽¹⁰⁾。

明兆がこの三十三観音図三十三幅を描いたのは、応永十九年（一四一二）だった。ところが、このうちの「天大將軍身」「天龍夜叉」の二幅が享祿四年（一五三二）頃に散逸してしまう。そこには次のような事情があった⁽¹¹⁾。享祿三年十一月、細川高国（一四八四～一五三一）に与していた近江守護六角氏の軍勢が東福寺大慈院に布陣した。そこで十二月、細川高国と対立していた細川晴元（一五一四～一六三）に与する柳本甚次郎（一五一四～一六三）の軍勢が近江守護六角氏の陣を攻める。その際、東福寺海蔵院などが焼かれ、東福寺が所蔵する明兆の「大涅槃図」「五百羅漢図」「四十祖像」などと同じく、三十三観音図三十三幅が寺外に流出した。その後、享祿四年後半頃までに陳外郎尊信、中井彦七（一五三二）らの寄進により⁽¹²⁾、三十三幅のうち三十一幅が東福寺に戻ってきた。しかし、「天大將軍身」「天龍夜叉」の二幅だけは戻らなかった。その結果、三十三観音図三十三幅は二幅が欠けた状態となった。

その後、その失われた「天大將軍身」「天龍夜叉」の二幅が狩野山雪（一六三二～一六七）により補作される（図02・図03）。この二幅の裱背には「九条前関白幸家公」つまり前関白の九条幸家（一五八六～一六六五）の命により、「山雪法橋」が描いたとする墨書がある。また、林鶯峰「狩野永納家伝画軸序」にはその補作の功によ

り山雪が法橋になったと記されていて、京狩野家に伝わった古文書の「絵師法橋御礼物覚」から山雪が法橋となったのは正保四年（一六四七）七月二日だと分かる⁽¹³⁾。従って、山雪がこの二幅を補作したのは正保四年ということになる。

以上のことから分かるように、三十三観音図のうち二幅が散逸したのは享祿四年頃、山雪がその二幅を補作したのは正保四年である。

（B）観音三十三身像 嘉吉三年（一四四三） 藤田美術館

この「観音三十三身像」三十三幅は二〇一九年、奈良国立博物館で開催された「国宝の殿堂 藤田美術館」展で広く知られるようになった紙本著色の作品である（以下、藤田美術館本と呼ぶ）⁽¹⁴⁾。藤田美術館本以外の三十三観音図は絹本著色なので、この点に大きな特徴がある。

藤田美術館本を描いた絵師に関しては、全く記録がない。しかし、作品の裱背に「江州甲賀郡那坂／菡萏山勝蓮寺常住／三十三幅之内／嘉吉三年癸亥七月日／勸進願主心裕」の墨書があり、ここから嘉吉三年（一四四三）七月に描かれたものと分かる。明兆が東福寺の三十三観音図を描いたのは応永十九年（一四一二）だから、それから三十年ほど後の作ということになる。

なお、裱背墨書からこの観音三十三身像が「江州甲賀郡那坂菡萏山勝蓮寺」の旧蔵だったことが分かるが、この「菡萏山勝蓮寺」は滋賀県甲賀市水口町名坂の「大池寺」（図04）の前身である「邯鄲山青蓮寺」である可能性が高い⁽¹⁵⁾。大池寺の寺伝によれば、邯鄲

山青蓮寺は創建が天平年間に遡る天台寺院だが、中世に無才智翁が禪宗に改めている⁽¹⁶⁾。この無才智翁は東山湛照（一二三一～九二）の弟子であり、東福寺開山・聖一国師（一二〇二～一八〇）の孫弟子にあたる。東福寺の三十三観音図に通じるこの作品が、東福寺とつながる邯鄲山青蓮寺（菡萏山勝蓮寺）の旧蔵だったことは興味深い。その後、藤田美術館本は安永四年（一七五五）九月までには高野山一乗院の什宝となったことが裱背墨書から分かるが⁽¹⁷⁾、作品の伝来についてそれ以上のことは不明である。

（C）伝狩野探幽 三十三観音図 香雪美術館

二〇二一年、香雪美術館で開催された「佛 祈りのかたち」展で広く知られるようになった「三十三観音図」三十三幅である（以下、伝狩野探幽本と呼ぶ）。各幅の画面下方には狩野探幽の「守信」（朱文瓢印）が捺されている。そこで、展覧会では伝狩野探幽筆として紹介された。

この作品は明治二十六年（一八九三）に村山龍平（一八五〇～一九三三）の義父・小林卓斎（一八三一～一九一六）の所蔵だったことが分かるが、伝来についてそれ以上のことは分からない⁽¹⁸⁾。現在、香雪美術館所蔵である。

（E）卓峰道秀 観音変相図

延宝五年（一六七七） 東京国立博物館

卓峰道秀（一六五二～一七一四）が描いた「観音変相図」三十三

幅（東京国立博物館）は、早くから知られた作品である（以下、卓峰道秀本と呼ぶ）。この観音変相図三十三幅を並べた時、中央に位置することになる「比丘比丘尼優婆塞優婆夷身」**（図05）**の右下に「延宝五年 釈道秀卓峰燠沐敬写」の墨書がある。ここから、延宝五年（一六七七）に卓峰道秀が描いたものと分かる。

また、全ての画面で、白衣観音の上方に賛が記されている。卓峰道秀本以外の三十三観音図にはこの部分に賛が記されていないから、これは卓峰道秀本の際立った特徴だといえる。そして、その賛に注目すると、三十三幅を並べた時に最も右に位置することになる「若為大水所漂」**（図06）**の賛に「延宝六年歲次戊午新春 大明国嗣祖沙門性激高泉敬書」とあることに気づく。ここから、高泉性激（一六三三～九五）による延宝六年の賛だと分かる。高泉は寛文元年（一六六一）に中国から渡来した黄檗僧であり、萬福寺第五代住持を務めた人物である。

この観音変相図を描いた卓峰道秀は、西本願寺絵所の徳力家に生まれている⁽¹⁹⁾。そのため浄土真宗のもとで剃髪し、善長の法名を得た。ところが、寛文十年頃から高泉性激の会下に入り、卓峰道秀と称するようになる。そして、黄檗の画僧として多くの作品を描いた⁽²⁰⁾。後水尾院（一五九六～一六八〇）の第八皇女である照山元瑤（光子内親王・二六三四～一七二七）は多くの観音図を描いたことで知られるが、卓峰道秀は彼女の作画の師であったことでも知られている⁽²¹⁾。

なお、この観音変相図は後水尾院の寄進により表装され、高泉が開山となった伏見の仏国寺に伝わった。明治時代に帝室博物館がこ

れを買上げ、現在は東京国立博物館の所蔵となっている。

(F) 文室宗言 観音三十三変相図

元禄十五年（一七〇二）以降 相国寺

この「観音三十三変相図」三十三幅は相国寺承天閣美術館で二〇二〇年に開催された「いのりの四季 仏教美術の精華」展⁽²²⁾、二〇二三年に開催された「禅寺に伝わるものがたり」でも紹介された相国寺所蔵の作品である。画面に捺されている「宗言畫印」（朱文方印）から、描いたのは相国寺画僧の文室宗言だと分かる（以下、文室宗言本と呼ぶ）。

この文室宗言（一七一二）は相国寺法住院の第九世でもあり、『萬年山聯芳録』に略伝がある⁽²³⁾。それによると、文室宗言は元禄十四年（一七〇一）十二月から元禄十五年二月にかけて「涅槃図」を描いて相国寺法堂に納めた⁽²⁴⁾。そして、その後に兆殿司（明兆）の「補陀三十三身図」を写し、それを相国寺に納めたという。この補陀三十三身図が文室宗言の観音三十三変相図である。『萬年山聯芳録』にも記される文室宗言の涅槃図は、相国寺法堂で行われる涅槃会で現在でも使われている⁽²⁵⁾。この涅槃図の制作後に観音三十三変相図が描かれたわけだから、それは元禄十五年以降の作ということになる。

この観音三十三変相図の裱背には寄進者名の墨書がある⁽²⁶⁾。そのうち三十三幅を並べた時、中央に位置することになる「比丘比丘尼優婆塞優婆夷身」の裱背には「天啓和尚」とある。これは相国寺

塔頭瑞春院第六世の天啓集杖（一七一六）のことであり、観音三十三変相図の制作で中心的な役割を担った人物だと考えられる。その天啓集杖は清閑寺共綱（一六一二〜七五）の子であり、共綱の娘には後西天皇の典侍となった清閑寺共子（一六九五）がいる。清閑寺共子は有栖川宮幸仁親王（一六五六〜九九）や徳巖理豊（一六七二〜一七四五）を産んだ女性でもある。

また、観音三十三変相図の裱背には、寄進者として多くの女性の名も記されている。そのうち大聖寺宮俊岳永秀尼大禪師（一六七七〜一七二五）は靈元天皇皇女であり、菅中納言御局とは靈元天皇に仕えた五条経子（一六七三〜）のことである⁽²⁷⁾。彼女たちはそれぞれ二幅を寄進している。

(G) 勝部如春斎 三十三観音図 茂松寺

これは二〇一七年に西宮市大谷記念美術館で開催された「西宮の狩野派 勝部如春斎」展で広く知られるようになった、西宮市茂松寺の作品である（以下、勝部如春斎本と呼ぶ）⁽²⁸⁾。ただし、昭和九年十二月に西宮の西安寺で「勝部如春斎先生百五十年祭記念遺墨展」が行われていて、茂松寺から「三十三観音図」三十三幅が出品されたことが「勝部如春斎伝 附百五十年祭記念遺墨展覧会出品目録」から分かる⁽²⁹⁾。従って、二〇一七年に初めて紹介された作品というわけではない。

この茂松寺の三十三観音図には落款がない。しかし、「西宮の狩野派 勝部如春斎」展で紹介された勝部如春斎の諸作品と比較した

場合、如春斎筆だとする寺伝を疑う積極的な理由を見つけることが難しい。なお、この三十三観音図が描かれた時期として宝暦十三年（一七六三）頃が考えられているが、これは宝暦十三年二月に如春斎が京都に寓していたことからの推定だと思われる。

勝部如春斎（一七五〇～一八三七）は、西宮で酒造を行う勝部家に生まれた⁽³⁰⁾。名を勝部源蔵兼寿といい、後に兼寿から典寿に改めている。絵は櫛橋榮春斎（一七六五）に学んだというが、この人物についてはよく分らない。明和元年（一七六四）十二月、左大臣の九条尚実（一七一七～一七八七）から「如春斎」の号を賜っている。

（H）原在中 観音三十三身 寛政五年（一七九三） 酬恩庵

この「観音三十三身」三十三幅は、一休寺として知られる酬恩庵所蔵である（以下、原在中本と呼ぶ）⁽³¹⁾。作品は三箱に収められていて、そのうちの一つの箱に「寛政癸丑四月三日懺方⁽³²⁾ 吉川嘉右衛門信厚寄進」と記されている。ここから寛政五年（一七九三）に吉川嘉右衛門信厚が寄進したものと分かり、これが制作年だと考えられている⁽³³⁾。また、別の箱には「経文相国寺大典和尚 画図平安画工原在中」とあり、観音三十三身の画面右上の経文を書いたのは大典顕常、作画は原在中だと分かる。大典顕常（一七一九～一八〇一）は伊藤若冲（一七一六～一八〇〇）との関係でも知られる相国寺第一一三世である。

この観音三十三身を描いた原在中（一七五〇～一八三七）は、天明八年（一七八八）一月の天明の大火の後、寛政二年（一七九〇）

の寛政度禁裏御所障壁画制作に参加している。従って、観音三十三身はその後の作ということになる。在中はこれを描いた寛政五年に「釈迦十六善神像」（酬恩庵）を描き、寛政七年には「涅槃図」（酬恩庵）も描いている。

二、諸本の比較から分かること

以上のことを踏まえ、**別表**の三十三観音図について考えてゆきたいが、注意すべきことがある。明兆が東福寺の三十三観音図を描く際に参考にしたのは洪武二十八年版出相観音経である。しかし、中国ではこの洪武二十八年より前に木版折本の出相観音経が作られていた⁽³⁴⁾。例えば、龍谷大学大宮図書館にある「法華経普門品（元版）」（**図07**）は元時代の折本版本の出相観音経である。また、このような出相観音経の刊行は洪武二十八年以降も繰り返されている。例えば、洪武二十八年版出相観音経とはやや図像が異なる宣徳八年（一四三三）版の「妙法蓮華経観世音菩薩普門本」が、東京藝術大学附属図書館にある。そして、この宣徳八年版をもとに万治三年（一六六〇）に和刻本出相観音経が刊行され⁽³⁵⁾、江戸時代には和刻本出相観音経の刊行が何度も繰り返された。つまり、東福寺の三十三観音図の展開の背景には、中国や日本での出相観音経の度重なる刊行があったのである。ということは、繰り返された出相観音経の刊行に、**別表**の三十三観音図が影響を受けている可能性も考えられる。

また、東福寺の三十三観音図をもとに描かれた作品の全てが**分**

かっているわけではない。現在、確認できていない作品があったと考えるべきである。そのため、東福寺の三十三観音図の展開を別表の作品だけで断定することはできない。そこで、以下での指摘は現時点で、という条件付きとなる。このことを予め断っておきたい。

(1) 改変の自由度

まず注目したいのは(B) 藤田美術館本である。これは嘉吉三年(一四四三)に描かれているので、明兆が東福寺の三十三観音図を描いた応永十九年(四一二)から三十年ほど後の作である。ところが、別表に掲載した他の三十三観音図と比べると分かるのだが、藤田美術館本と東福寺の三十三観音図の間には多くの相違点がある。紙本着色というだけでなく、画面が縦長になっている⁽³⁶⁾。また、藤田美術館本の「比丘比丘尼優婆塞優婆夷身」(図08)を見ると分かるように、画面上部の白衣観音が大きな円の中に描かれていないのも相違点である。そのため、明兆の三十三観音図に見られる画面上部と画面下部をつなぐモクモクとした雲も描かれていない。加えて、画面下部の洪武二十八年版出相観音経に基づく図に描き足された背景も、明兆の三十三観音図と比べると異なるものが多い。

ところが、藤田美術館本の画面上部に描かれた白衣観音の姿を見ると、明兆が描いた三十三観音図と明らかに異なるのは三十一幅のうち「梵王身」「自在天身」「執金剛神」だけである。概ね、明兆が描いた三十三観音図に従っていることが分かる。また、明兆の三十三観音図の画面下部は洪武二十八年版出相観音経に掲載される四〇

図のうちの三三図に基づいているが、藤田美術館本の三三図の選択は明兆の三十三観音図と全く同じである。ということは、藤田美術館本は明兆が描いた三十三観音図を承知した上で、比較的自由に描かれたということになる。

そして、藤田美術館本をこのように理解した時、次の作品が視野に入ってくる。雪舟(一二二〇)が描いた「観音変相図」である。現在、この観音変相図は模本や縮写から九つの画面が分かるだけなのだが⁽³⁷⁾、その画面上部には観音が描かれ、画面下部には洪武二十八年版出相観音経に基づいた図が描かれている。従って、この観音変相図も明兆の三十三観音図を承知した上で描かれた可能性が高い。ところが、雪舟の原本を狩野常信が写した「毘沙門天図模本」(東京国立博物館)(図09)から分かるように、画面上部に多臂の変化観音が描かれたものがある。ここで描かれている多臂の変化観音は明兆の三十三観音図では見られないのだが、洪武二十八年版出相観音経には描かれている。

ということは、嘉吉三年(一四四三)に描かれた藤田美術館本、雪舟が描いた観音変相図は、ともに明兆の三十三観音図を承知した上で洪武二十八年版出相観音経を踏まえて比較的自由に描かれた作品ということになる。そして、そのように考えた場合、(E) 卓峰道秀本だけに白衣観音の上方に髻が記されているという特異性も不自然とは思えなくなってくる(図05・図06)⁽³⁸⁾。

以上のことを踏まえ、改めて明兆の三十三観音図について考えてみる。すると、比較的自由に改変して描くというのは藤田美術館

本、雪舟の観音変相図、卓峰道秀本だけの特徴ではなく、実は明兆の三十三観音図で既に見られる特徴だったことに気づく。明兆の三十三観音図は洪武二十八年版出相観音経の図に基づいているが、画面上部を変化観音から白衣観音に変えている。また、画面下部には自由に背景を描き足している。それだけではない。例えば、洪武二十八年版出相観音経の「如日虚空住」(図10)と明兆の三十三観音図の「如日虚空住」(図11)を比較すると、明兆の三十三観音図の画面下部で人物が反転していることに気づく⁽³⁹⁾。

このような明兆の三十三観音図に見られる作画上での自由な改変という特徴が、藤田美術館本、雪舟の観音変相図、そして卓峰道秀本にも受け継がれた。このように考えることができるように思う。

(2) 山雪補作による混乱

嘉吉三年(一四四三)に描かれた(B)藤田美術館本の画面上部の白衣観音を見ると、中尊の役割を担う「比丘比丘尼優婆塞優婆夷身」(図08)の白衣観音に、それ以外の三十二幅の白衣観音が顔や指先などを向ける姿で描かれている。そのため、応永十九年(一四一二)に描かれた明兆の三十三観音図も、そのように描かれていたのではないかと想像できる。ところが、正保四年(一六四七)の(D)狩野山雪二幅により、この規則性が破られる。山雪が補作した「天大将軍身」(図02)の白衣観音は向かって右向き、「天龍夜叉」(図03)は左向きに描かれている。しかし、これだと三十三幅を並べた場合、明兆が描いた中尊の「比丘比丘尼優婆塞優婆夷身」(図

01)の白衣観音に二幅の白衣観音が顔を向けないことになる。この改変に山雪のどのような意図があったのかは分からない。ただ、このことが後世に大きな影響を及ぼすことになる。

別表を見ていただきたいのだが、山雪補作以降に描かれたことが確実な三十三観音図の「天大将軍身」「天龍夜叉」を見ると、(E)卓峰道秀本と(F)文室宗言本の白衣観音は中尊に顔を向けていることが分かる。しかし、(G)勝部如春齋本と(H)原在中本の白衣観音は、山雪補作の二幅と同様に中尊に顔を向けていない。つまり、「天大将軍身」「天龍夜叉」に関しては、勝部如春齋本と原在中本は、藤田美術館本、卓峰道秀本、文室宗言本とは異なり、山雪補作に忠実に従ったということになる。ここに三十三観音図の混乱がある。

その原因は狩野山雪にあるわけだが、これによって勝部如春齋本と原在中本の性格が炙り出されることとなった。この二点は、規則性よりも山雪補作後の東福寺作品を重視した、ということになる。

(3) 近しい関係

別表のピンポイントに注目した時、気づくことがある。例えば、(E)卓峰道秀本と(F)文室宗言本の「帝釈身」(図12・図13)に注目してみる。すると、ここに描かれる観音は、ともに水面に浮かぶ大きな蓮弁に片膝を立てて座す姿をしている。一葉観音とも呼ばれる姿である。しかし別表で卓峰道秀本と文室宗言本以外の「帝釈身」を見ると、全ての観音が正座する姿で描かれていることに気づく。つまり、卓峰道秀本と文室宗言本が例外なのである。というこ

とは、この卓峰道秀本と文室宗言本は近い関係にある作品だろうと想像できる。

ところが、卓峰道秀本と文室宗言本の「火院變成池」(図14・図15)に描かれる観音に注目すると、両者の姿が互いに大きく異なることに気づく。そして明兆が描いた「火院變成池」(図16)の観音の姿に近いのは、卓峰道秀本より制作年代が後の文室宗言本「火院變成池」(図15)である。

このように別表のピンポイントに注目した場合、近い関係にある作品を見つけることが確かにできる。しかし、それを時間軸に従って解釈することが現時点ではできない。これは東福寺の三十三観音図から派生した作品が多く描かれ、それらが複雑に影響しあった結果なのではないかと想像できる。

(4) 意味の喪失

東福寺の三十三観音図である(A)明兆三十一幅と(D)狩野山雪二幅には、画面上部と画面下部をつなぐモクモクとした雲が描かれている⁽⁴⁰⁾。この雲の先端に注目すると、画面上方に残る十四幅と、画面下方の特定の人物に向かう十九幅の二種類に大別することができる⁽⁴¹⁾。このうち画面下方に向かう十九幅の雲を観察すると、その先端が全て画面下方の説法者を指していることに気づく。「比丘比丘尼優婆塞優婆夷身」(図01)を見ると、このことがよく分かる。これは画面上部の観音が姿を変え、画面下部で説法していることを意味していると理解できる。一方、画面上方に雲の先端が残る

十四幅は、観音が遠方から救いに来ることを意味するのだと考えられる。このように、画面上部と画面下部をつなぐモクモクとした雲には明確な意味がある。

そこで別表を見てみると、(C)伝狩野探幽本、(E)卓峰道秀本、(F)文室宗言本、(G)勝部如春斎本でも、この雲に込められた意味を理解して描かれていることが分かる。ところが(H)原在中本には、そのように描かれていない画面がある。例えば、原在中本の「蛭蛇及蝮蝎」(図17)では画面下方に雲の先端が向かっている。しかし、その先にあるのは画面右方の崖である。つまり、東福寺の三十三観音図の雲がもっていた意味が喪失しているのである。この原在中本では雲に新たな意味を持たせているのかもしれないが、ここに原在中本の特異性が表れていることは間違いない。

(5) 山雪補作までの約一一〇年

先に見たように、明兆が描いた東福寺の三十三観音図三十三幅のうち「天大将軍身」「天龍夜叉」の二幅が散逸したのは享祿四年(一五三一)頃である。そして正保四年(一六四七)に狩野山雪がその二幅を補作した。では、その間、東福寺の三十三観音図はどのような状態だったのだろうか。そのことを考える場合、興味深いのが狩野探幽(一六〇二〜七四)の「守信」(朱文瓢印)がある(C)伝狩野探幽本である。

いま、(A)明兆三十一幅と伝狩野探幽本を比べてみる。すると両者は完全に一致しているとは言えないのだが⁽⁴²⁾、伝狩野探幽本

は明兆が描いた三十一幅によく従っていることが分かる。では、正保四年の(D)狩野山雪二幅の「天大将軍身」(図02)と「天龍夜叉」(図03)はどうだろうか。伝狩野探幽本の「天大将軍身」(図18)、「天龍夜叉」(図19)と比較してみると、これらが全く異なっていることに気づく。その違いが甚だしい。更には言えば、伝狩野探幽本の「天大将軍身」と「天龍夜叉」の画面下部は、洪武二十八年版出相観音経の画面下部とも全く異なる。そこで別表の全体を見渡してみると、伝狩野探幽本の「天大将軍身」「天龍夜叉」と似ているものが一つもないことに気づく。つまり、伝狩野探幽本の「天大将軍身」「天龍夜叉」の二幅は完全に孤立しているのである。

これは興味深いことであり、東福寺の三十三観音図の歴史を踏まえた場合、次のように考えるのが自然だと思う。享祿四年頃、明兆が描いた東福寺の三十三観音図のうち「天大将軍身」「天龍夜叉」の二幅が散逸した。そのため三十一幅だけが東福寺に伝わった。そういう状態だった時、描かれたのが伝狩野探幽本だった。伝狩野探幽本は、明兆が描いた三十一幅に概ね従った。しかし、従うべき「天大将軍身」「天龍夜叉」の二幅がなかった。そのため伝狩野探幽本は「天大将軍身」「天龍夜叉」を全くの新図として描かなければならなかった⁽⁴³⁾。三十三幅構成にするために、これは必要なことだった。ただ、残念なことに、伝狩野探幽本を描いた絵師は明兆が洪武二十八年版出相観音経を参考にしていたことを知らなかった。伝狩野探幽本は、この様にして描かれたのである。

そして、これは仮定の話になるが、もしも伝狩野探幽本が描かれ

たのが、狩野山雪が「天大将軍身」「天龍夜叉」の二幅を補作した正保四年より後だったのなら、伝狩野探幽本は山雪補作の二幅に従っていたはずである。そうならないということは、伝狩野探幽本が描かれたのは山雪補作以前ということになる。この伝狩野探幽本には「守信」(朱文瓢印)が捺されている。正保四年に探幽は四十六歳である。伝狩野探幽本は何らかの形で探幽が関与した可能性が残る。

また、伝狩野探幽本から次のことも分かる。享祿四年頃、東福寺の三十三観音図三十三幅のうち「天大将軍身」「天龍夜叉」の二幅が散逸する。その後、正保四年に狩野山雪がその二幅を補作するまで、東福寺の三十三観音図は三十一幅として伝わっていた。その間、約一〇年である。山雪はそういう状態で二幅を補作した。伝狩野探幽本の絵師は明兆が洪武二十八年版出相観音経を参考にしていたことを知らなかったのだが、山雪はそのことに気づいていた。そして、洪武二十八年版出相観音経を参考にして「天大将軍身」(図02)と「天龍夜叉」(図03)を補作した。ただし、先に指摘したように、その二幅は他の三十一幅と共に並べた時、明兆が描いた中尊の「比丘比丘尼優婆塞優婆夷身」(図01)の白衣観音に顔を向けない。ここにどのような山雪の意図があったのかは、やはり分からない。また、次のような可能性も僅かながら考えられる。明兆が描いた東福寺の三十三観音図三十三幅のうち享祿四年(一五三一)頃に「天大将軍身」「天龍夜叉」の二幅が散逸した。その後、何者かの絵師により二幅が補作されていて、それに基づいたのが伝狩野探幽本の

「天大将軍身」(図18)と「天龍夜叉」(図19)だったという可能性である。ただ、これを裏付ける作品は見つかっていない。狩野山雪が「天大将軍身」(図02)と「天龍夜叉」(図03)を描いたのは正保四年(一六四七)である。それ以前に描かれた三十三観音図三十三幅が確認できないと、この問題は解決できない。

三、三十三観音図の制作背景

「別表」を使い、東福寺の三十三観音図から派生した作品について考えてみた。しかし、先に記した通り、この問題は「別表」の作品だけで考えるべきではない。そのため現時点で可能な指摘というレベルにとどまるのだが、ここまでに見えてきたことを少し別の角度から考えたい。注目したいのは、各作品の制作背景である。

先に見たように『蔭涼軒日録』元正元年(一四六六)二月十日条に、東福寺方丈に明兆の観音三十三幅が掛けられ、観音懺法が行われたという記録がある。つまり、東福寺の三十三観音図は観音懺法という儀式で使われた。そうであるなら、この三十三観音図から派生した作品も、観音懺法という視点から考えておく必要がある。観音懺法については美術史の分野でも立畠敦子氏、高橋真作氏、村田隆志氏、本多潤子氏らによる研究がある⁽⁴⁴⁾。それらに学びながら、先ず本論で必要となる範囲で観音懺法について記したい⁽⁴⁵⁾。

観音懺法とは観音菩薩を本尊とし、その前で懺悔を行う修法である。成立したのは中国だが、日本における観音懺法の歴史をたどる

と次のようになる⁽⁴⁶⁾。正安三年(一三〇一)、後に相国寺開山となる二十七歳の夢窓疎石(一二七五―一三五一)が、水墨観音を本尊として二日にわたって観音懺法を行った。このことが『夢窓疎石語録』から分かる。これは日本で観音懺法が行われた最も早い時期の記録の一つである。そして、その夢窓疎石と、石梁仁恭(一二六六―一三三四)、清拙正澄(一二七一―一三三九)により観音懺法の曲調が整備されたと『鹿苑日録』にある⁽⁴⁷⁾。このうち石梁仁恭が他界したのは建武元年(一三三四)だから、これはそれ以前である。その後、康暦三年(一三八一)、永徳二年(一三八二)に室町第、足利家と深い結びつきがある等持寺で観音懺法が行われたという記録が確認できる(『空華日用工夫略集』)。また、応永十四年(一四〇七)には相国寺山門落慶供養の際、新たに造られた観音菩薩と十六羅漢の前で観音懺法が行われたという記録がある(『相国寺諸回向并疏』)。

その観音懺法の展開において、大きな役割を果たしたのが室町幕府四代将軍・足利義持(一三八六―一四二八)だった。応永十五年に三代将軍・足利義満(二三五八―一四〇八)が亡くなった後、観音懺法は整備され、私的な修懺から五山や周辺寺院の主要な法会となつてゆく。応永二十三年には伏見宮で相国寺僧を招いた観音懺法が行われ(『看聞御記』)、応永二十四年には室町殿で観音懺法が毎月行われるようになった(『満濟准后日記』)。そして応永三十一年六月九日、義持の勧めにより仙洞御所で初めて観音懺法が行われ、それに義持自身も参列した(『看聞御記』『満濟准后日記』)。その際、法具や本尊は相国寺から仙洞御所に運ばれ、相国寺僧が中心となつて観音懺

法が行われている。その後、応永三十二年四月十一日にも後円融天皇三十三回忌の際に仙洞御所で観音懺法が行われた。この時に使われた本尊は相国寺の馬遠筆水墨観音図だった（『看聞御記』『薩戒記』）。

応永三十五年の足利義持の没後、六代将軍・足利義教（一三九四―一四四二）の時代にも幾度か大きな観音懺法が行われている（『看聞日記』）。しかし、ここで注目したいのは八代将軍・足利義政（一四三六―九〇）の時代である。寛正四年（一四六三）、義政は生母である日野重子（一四一一―一六三）の百日忌に観音懺法を行っている（『蔭涼軒日録』）。また文正元年（一四六六）二月十日には義政が東福寺に参詣し、そこで観音懺法に参列している（『蔭涼軒日録』⁽⁴⁸⁾）。この時、東福寺方丈には明兆の三十三観音図三十三幅が掛けられ、義政はその中尊の前で焼香した（『蔭涼軒日録』）。この記録は本論で既に注目したものである。

その後、観音懺法が盛大に行われた記録を見つけるのが難しくなるのだが、江戸時代になって状況が変わる。そこで重要な役割を果たしたのが後水尾院（一五九六―一六八〇）だった。後水尾院が仙洞御所で初めて観音懺法を行ったのは、寛永二十一年（一六四四）八月二十六日の後陽成院二十七回忌である（『仙洞修懺之記』⁽⁴⁹⁾）。この先例となったのは、応永三十一年（一四二四）の仙洞御所での観音懺法だった。その後も正保二年（一六四五）の後陽成院忌、慶安二年（一六四九）の後陽成院三十三回忌に仙洞御所で観音懺法が行われている（『仙洞修懺之記』『隔莫記』）。更に、明暦二年（一六五六）の後光明天皇忌、寛文五年の徳川家康追悼、寛文六年の後陽

成院五十回忌と後光明天皇十三回忌でも仙洞御所で観音懺法が行われた（『隔莫記』）。

この中で特に重要なのは、後水尾院が仙洞御所で初めて観音懺法を行った寛永二十一年（一六四四）八月二十六日の後陽成院二十七回忌である。しかし、これは後水尾院が突然に再興したものではなく、後水尾院はそれ以前に観音懺法に触れる機会があった。それは寛永十八年四月七日、後水尾院の叔父である八条宮智仁親王（一五七九―一六二九）の十三回忌である。この時、相国寺の僧侶が八条殿に赴き、観音懺法が行われたという記録がある（『鹿苑日録』『隔莫記』）。こうして後水尾院の周辺から観音懺法が再興していったのである。

以上のような観音懺法の歴史を踏まえた場合、東福寺の三十三観音図、そこから派生した作品はどのように理解できるだろうか。いま、日本の観音懺法の歴史に注目すると、そこには二人の重要人物がいたことに気づく。室町時代の足利義持、江戸時代の後水尾院である。この二人の動きと絡めながら、東福寺の三十三観音図、そこから派生した作品について考えたい。

まず室町幕府四代将軍・足利義持である。（A）明兆三十一幅を含む東福寺の三十三観音図が描かれたのは、応永十九年（一四一二）である。これは観音懺法が私的な修懺から五山や周辺寺院の主要な法会となってゆく時期にあたる。そこで描かれたのが明兆の三十三観音図だった。明兆が描いた三十三観音図には、義持の「道詮」（白

文方印)が捺されている。これについては後印の可能性が指摘されているが、以前から三十三観音図は義持と明兆の合作だといわれてきた⁽⁵⁰⁾。義持には観音の応身数である三十三という数字への強い思い入れがあり、自ら白衣観音図を描くなど絵画の素養もあった。それらを勘案し、東福寺の三十三観音図の発案者は義持だと見る意見もある⁽⁵¹⁾。実際に作画したのは明兆あるいは明兆の工房だろうが、この作品に義持が関わっていることは観音懺法という点からも十分ありうる。

そして応永三十一年(一四二四)六月九日、その義持の勧めにより仙洞御所で初めて観音懺法が行われ、義持自身もそこに参列した。これは観音懺法にとって大きな画期であり、その後六代將軍・足利義教、八代將軍・足利義政の時代にも観音懺法が盛んに行われてゆく。そういう時期に描かれたのが、嘉吉三年(一四四三)の(B)藤田美術館本だった。その作画の際、参考にされたのは明兆の三十三観音図だった。藤田美術館本を所蔵していた郡山青蓮寺は、東福寺と関係が深かった。藤田美術館本制作の際、明兆の三十三観音図が参考にされたのは、このためだったと想像できる。その藤田美術館本は明兆の三十三観音図に完全に従うのではなく、比較的自由に描かれたものである。その自由度の高さは明兆が初めて三十三観音図を描いた時からのものと想像でき、それが後世にも及んでゆく。観音懺法の本尊は水墨観音(『夢窓疎石語録』)、馬遠筆水墨観音図(『看聞日記』『薩戒記』)のように多様だった。三十三観音図は観音懺法で使われたのだが、このような観音懺法という

儀式での本尊の多用さがこの自由度の高さの背景にあるのかもしれない。

ところが足利義政の時代以降、観音懺法が盛んには行われなくなる。明兆の三十三観音図三十三幅のうち「天大将軍身」「天龍夜叉」の二幅が享祿四年(一五三一)頃に散逸し、山雪がこの二幅を補作するまでの約一〇年の状況が分からないのも、このことと関連している可能性が高い。その状況を変えるのに重要な役割を果たしたのが後水尾院だった。画期となったのは、寛永二十一年(一六四四)八月二十六日の後陽成院二十七回忌である。これは後水尾院が仙洞御所で初めて行った観音懺法だった。その後、正保二年(一六四五)の後陽成院忌、慶安二年(一六四九)の後陽成院三十三回忌、明暦二年(一六五六)の後光明天皇忌、寛文五年(一六六五)の徳川家康追悼、寛文六年の後陽成院五十回忌と後光明天皇十三回忌でも仙洞御所で観音懺法が行われている。

このように観音懺法の歴史を見てくると、正保四年(一六四七)の(D)狩野山雪二幅の意味が見えてくる。この二幅は、後水尾院の観音懺法に対する興味という大きな流れがあり、それに九条幸家が反応した結果、描かれたと考えることができるのではないか。また、先に(C)伝狩野探幽本が描かれたのは正保四年より前だと考えたが、これは正保四年を大きく遡ることはないように思う。江戸時代の観音懺法にとっての画期は、寛永二十一年の後陽成院二十七回忌である。そのため、伝狩野探幽本が描かれたのもそれ以降だと想像したい。更に、先に見たように延宝五年(一六七七)に描かれ

た(E)卓峰道秀本は、後水尾院の寄進により表装されている。これは後水尾院の最晩年の観音懺法関連事項ということになる。

そして、延宝八年に後水尾院が他界する。しかし、その後も観音懺法は行われ、その中心が相国寺だった。その相国寺の観音懺法に関わる作品が、元禄十五年(一七〇二)以降に描かれた(F)文室宗言本である。文室宗言本の制作で中心的な役割を担っていた天啓集杖、寄進者の多くは後水尾院の子である後西天皇、霊元天皇と血縁関係でつながる人物たちである。後水尾院が観音懺法、そして三十三観音図に大きな影響を及ぼしていたことが分かる。

おわりに

別表を作り、それを眺めて三十三観音図についてあれこれ考えていると、不思議な感覚に囚われた。私は三十三の染色体の遺伝子解析をしているのではないかという感覚である。時間の経緯とともに三十三の染色体の一部が少しずつ変異してゆく、その痕跡を追いかけているのではないかという感覚である。本論に「三十三観音図の変異」という妙なタイトルをつけたのは、そのためである。

描かれ続けた同一画題の作品が、様々な部分で思わぬ変化をする。その変化の背後には、必ず何らかの要因や条件があったはずである。本論で明らかにしたかったのは、この点だった。

付記

二〇二二年の夏頃、西宮市大谷記念美術館の学芸員枝松亜子さん

から連絡があった。二〇二三年秋の特別展で勝部如春斎の三十三観音図を再び大きく取り上げるといふ。その展覧会図録にエッセイを書くことを勧められ、久しぶりに明兆の三十三観音図について考えることとなった。そして、それが本論につながった。この機会を与えてくださった枝松亜子さんに感謝したいと思います。また、私の拙い問い合わせに丁寧な答えてくださった國井星太さん、郷司泰仁さん、立畠敦子さん、谷口耕生さん、本多潤子さん(五十音順)に感謝いたします。

註

- (1) 土居次義「東福寺の三十三観音像の補作と狩野山雪」『国宝』五一九、一九四二年
- (2) 五十嵐公一「東福寺蔵三十三観音像」『美術史論叢』一一、一九九五年
- (3) 見返しと奥書の図は、この四〇図に含めない。
- (4) 川崎千虎「卓峰筆三十三観音図に就て」『国華』一三五、一九〇一年。『東京国立博物館図版目録』(仏画篇) 東京国立博物館、一九八七年。
- (5) 中野玄三監修「観音三十三身」酬恩庵、一九八五年
- (6) この中に「善英大徳」が寄付したと記されている。重要な情報だが、この人物が誰なのか特定できていない。
- (7) 例えば、「若為大水所漂」「比丘比丘尼優婆塞優婆夷身」のような墨書。本論では、この東福寺の三十三観音図の画面右上に記される墨書に基づき、各図を呼び分けることとする。これは別表でも同じである。
- (8) 高橋真作「明兆筆五百羅漢図の新知見」『東福寺』展図録、東京国立博物館ほか、二〇二三年
- (9) 『大徳寺伝来五百羅漢図』思文閣出版、二〇一四年
- (10) 五百羅漢図五〇幅は明兆が一人で描いたものではなく、明兆の工房で描かれたことが明らかとなっている(高橋真作「明兆筆五百羅漢図の新知見」)。そうであるなら、三十三観音図についても明兆の工房での制作された可能性を考える必要がある。
- (11) 馬部隆弘「柳本甚次郎と配下の動向」『大阪大谷大学歴史文化研究』一九、二〇一九年。綿田稔「明兆筆五百羅漢図序論」『重要文化財 東福寺五百羅漢図 修理報告書』大本山東福寺、二〇二二年。
- (12) 寄進者名は画面下方に記されている。五十嵐公一「東福寺蔵三十三観音像」『美術史論叢』一一、一九九五年。立畠敦子「東福寺蔵三十三観音図に関する一考察」『デアルテ』二六、二〇一〇年。
- (13) 鈴鹿三七「京狩野家の古文書」『芸文』一〇一一、一九一九年
- (14) 「国宝の殿堂 藤田美術館」展図録、奈良国立博物館、二〇一九年。この作品については、奈良国立博物館の谷口耕生氏からご教示をいただいた。
- (15) 菫蓐山勝蓮寺と邯鄲山青蓮寺は、漢字表記が異なるが通音する。なお、大池寺には「江州甲賀郡邯鄲山青蓮寺」の輪銘をもつ鰐口がある。この鰐口を拝見する機会を大池寺ご住職からいただいた。
- (16) 滋賀県甲賀郡教育会「甲賀郡志 下」名著出版、一九七一年
- (17) 藤田美術館の國井星太氏からご教示をいただいた。
- (18) この作品については、中之島香雪美術館の郷司泰仁氏からご教示をいただいた。
- (19) 茶六庵主(川崎千虎)「徳力系図」『国華』一三二、一九〇一年
- (20) 大槻幹郎「画僧卓峰道秀」『黄檗文華』七一、一九八四年
- (21) 門脇むつみ「後水尾天皇時代の宮廷絵画」『天皇の美術史 四』吉川弘文館、二〇一七年
- (22) 「いのりの四季 仏教美術の精華」展図録、相国寺承天閣美術館、二〇二〇年
- (23) 相国寺史料編纂委員会「相国寺史料 別巻」思文閣出版、一九九七年
- (24) 涅槃図には「元禄十五壬午歳春二月日 釈宗言謹寫焉」の墨書がある。
- (25) 本多潤子「天啓集杖による近世相国寺一山派の復興 三祖頂相制作を中心に」『書物学』二二、勉誠出版、二〇二三年
- (26) 「いのりの四季 仏教美術の精華」展図録、相国寺承天閣美術館、二〇二〇年
- (27) 「禅寺に伝わるものがたり」展図録、相国寺承天閣美術館、二〇二三年
- (28) 勝部如春斎の「三十三観音図」は、二〇二三年に西宮市大谷記念美術館で開催された「画人たちの仏教絵画 如春斎再び！」展でも紹介された。五十嵐公一「勝部如春斎の三十三観音図」(同展覧会図録掲載)は、この作品の概略を記したものである。
- (29) 『勝部如春斎伝 附百五十年祭記念遺墨展覧会出品目録』、一九三四年
- (30) 勝部如春斎については西宮市大谷記念美術館の「西宮の狩野派 勝部如春斎」展、「画人たちの仏教絵画 如春斎再び！」展の図録が詳しい。
- (31) 中野玄三監修「観音三十三身」酬恩庵、一九八五年。
- (32) ここに「懺方」とある。これは観音懺法を意味すると思われる。
- (33) なお、三十三幅の画面裏には表装時期を示す墨書がある。
- (34) 宮次男「出相観音経の諸問題」『美学美術史学』四、実践女子大学、一九八九年

- (35) 「中国憧憬 日本美術の秘密を探れ」展図録、町田市立国際版画美術館、二〇〇七年
- (36) 概ね東福寺の三十三観音図は一一八×五四、五センチ。藤田美術館本は一五・八×三八、〇センチである。
- (37) 畑靖紀「雪舟の観音変相図をめぐる」『論集・東洋日本美術史と現場―見つめる・守る・伝える』竹林舎、二〇一二年。
- (38) 卓峰道秀と同じく黄檗画僧である鶴洲霊鷲（一七三三）も、洪武二十八年版出相観音経の図に基づいた作品を残している。しかし、延宝七年（一六七九）の「観音変相図」（東京国立博物館）は三八幅、「観音功德図屏風」（法然寺）は四〇面から成る。これらも明兆の三十三観音図を承知した上で比較的自由に描かれたと考えることができるのかもしれない。五十嵐公一「鶴洲霊鷲について」『古美術』一〇五、三彩社、一九九三年。
- (39) 洪武二十八年版出相観音経と明兆の三十三観音図の画面下部の違いが、「中国憧憬 日本美術の秘密を探れ」展図録（町田市立国際版画美術館、二〇〇七年）で具体的に指摘されている。
- (40) 五十嵐公一「東福寺蔵三十三観音像」『美術史論叢』一一、一九九五年
- (41) 「若為大水所漂」「黒風吹其舩舫」「火院變成池」「龍魚諸鬼難」「如日虚空住」「墮落金剛山」「或值怨賊繞」「或遭王難苦」「或囚禁枷鎖」「咒詛諸毒藥」「或遭惡羅刹」「若惡獸困繞」「蛇蛇及蝮蝎」「雲雷鼓掣電」の十四幅と、それ以外の十九幅。
- (42) 例えば、「墮落金剛山」の画面下部では落下する男の姿が異なるし、「蛇蛇及蝮蝎」の画面下部では蛇の描き方に違いがある。
- (43) 伝狩野探幽本の「天大将軍身」「天龍夜叉」も、何らかの作品を参考にしていたはずである。それを考えるのは、今後の課題である。
- (44) 立昌敦子「東福寺蔵三十三観音図に関する一考察」『デアルテ』二六、二〇一〇年。同「観音懺法」その成立と発展に関する一考察・経典・式次第の比較・分析を中心に「『花園大学国際禅学研究所論叢』七、二〇一二年。高橋真作「伝祥啓筆「観音図」（三十二幅）にみる鎌倉地方様式と観音懺法」『国華』一四三〇、二〇一四年。村田隆志「相国寺史料」にみる近世寺院の什物収蔵―寄進や購求の事例を巡って―」『機能論―つくる・つかう・つたえる』竹林舎、
- (45) 二〇一四年。立昌敦子「観音懺法 成立と発展」『いのりの四季 仏教美術の精華』展図録、相国寺承天閣美術館、二〇二〇年。本多潤子「相国寺観音懺法と後水尾院」同図録。
- (46) 観音懺法と法華懺法との関係は重要な問題だが、この点には踏み込まない。この問題については立昌敦子「観音懺法」その成立と発展に関する一考察―経典・式次第の比較・分析を中心に―（『花園大学国際禅学研究所論叢』七、二〇一二年）を参照されたい。
- (47) 観音懺法に関するデータは、立昌敦子「東福寺蔵三十三観音図に関する一考察」『デアルテ』二六、二〇一〇年）の「観音懺法関連事項年表」を参照されたい。
- (48) 『鹿苑日録』明応八年五月十六日条
- (49) 東福寺では初午の日に観音懺法が涅槃会とともに行われるようになる。
- (50) この時の観音懺法の法具が、正保二年（一六四五）六月十三日に後水尾院から相国寺に寄進されている。『いのりの四季 仏教美術の精華』展図録、相国寺承天閣美術館、二〇二〇年。
- (51) 白石虎月「東福寺誌」大本山東福寺、一九二〇年。
- (52) 高橋真作「伝祥啓筆「観音図」（三十二幅）にみる鎌倉地方様式と観音懺法」『国華』一四三〇、二〇一四年



図01 明兆 三十三観音図(比丘比丘尼優婆塞優婆夷身)
東福寺



図02 狩野山雪 三十三観音図(天大將軍身)
東福寺



図03 狩野山雪 三十三観音図(天龍夜叉)
東福寺



図04 大池寺(滋賀県甲賀市水口町名坂)



図05 卓峰道秀 観音变相図(比丘比丘尼優婆塞優婆夷身)
東京国立博物館



図06 卓峰道秀 観音变相図(若為大水所漂)
東京国立博物館



図07 法華経普門品(元版)
龍谷大学大宮図書館



図08 観音三十三身像(比丘比丘尼優婆塞優婆夷身)
藤田美術館



図09 毘沙門天図模本
狩野常信・雪舟原本
東京国立博物館



図10 洪武二十八年版出相観音経(如日虚空住)



図11 明兆 三十三観音図(如日虚空住)
東福寺



図12 卓峰道秀 観音变相図(帝釈身)
東京国立博物館



図13 文室宗言 観音三十三变相図(帝釈身)
相国寺



図14 卓峰道秀 観音变相図(火阨変成池)
東京国立博物館



図15 文室宗言 観音三十三变相図(火阨変成池)
相国寺



図16 明兆 三十三観音図(火阨変成池)
東福寺



図17 原在中 観音三十三身(蛭蛇及蝮蝎)
酬恩庵



図18 伝狩野探幽 三十三観音図(天大將軍身)
香雪美術館



図19 伝狩野探幽 三十三観音図(天龍夜叉)
香雪美術館

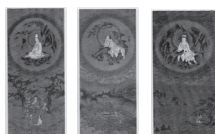
挿図の引用元は次の通り。

- 図01・図11・図14・図16 「禅寺の絵師たち」展図録(山口県立美術館、1998年)
- 図02・図03 「狩野山楽・山雪」展図録(京都国立博物館、2013年)
- 図04 大池寺パンフレット
- 図05・図06・図12 『東京国立博物館図版目録《仏画篇》』(東京国立博物館、1987年)
- 図07 「中国憧憬 日本美術の秘密を探れ」展図録(町田市立国際版画美術館、2007年)
- 図08 「国宝の殿堂 藤田美術館」展図録(奈良国立博物館、2019年)
- 図09 「雪舟への旅」展図録(山口県立美術館、2006年)
- 図10 逸見梅栄『満蒙北支の宗教美術 8』(丸善、1944年)
- 図13・図15 「いのりの四季 仏教美術の精華」展図録(相国寺承天閣美術館、2020年)
- 図17 中野玄三監修『観音三十三身』(酬恩庵、1985年)

別表



洪武28年版出相観音経
(1395年)

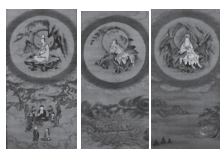


即観佛身 黒風吹其船舫 若為大水所漂

(A)
明兆
三十三観音図(31幅)
応永19年(1412)
東福寺



(B)
観音三十三身像
嘉吉3年(1443)
藤田美術館



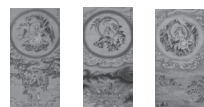
(C)
伝狩野探幽
三十三観音図
香雪美術館



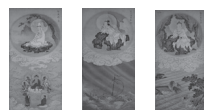
(D)
狩野山雪
三十三観音図(2幅)
正保4年(1647)
東福寺



(E)
卓峰道秀
観音变相図
延宝5年(1677)
東京国立博物館



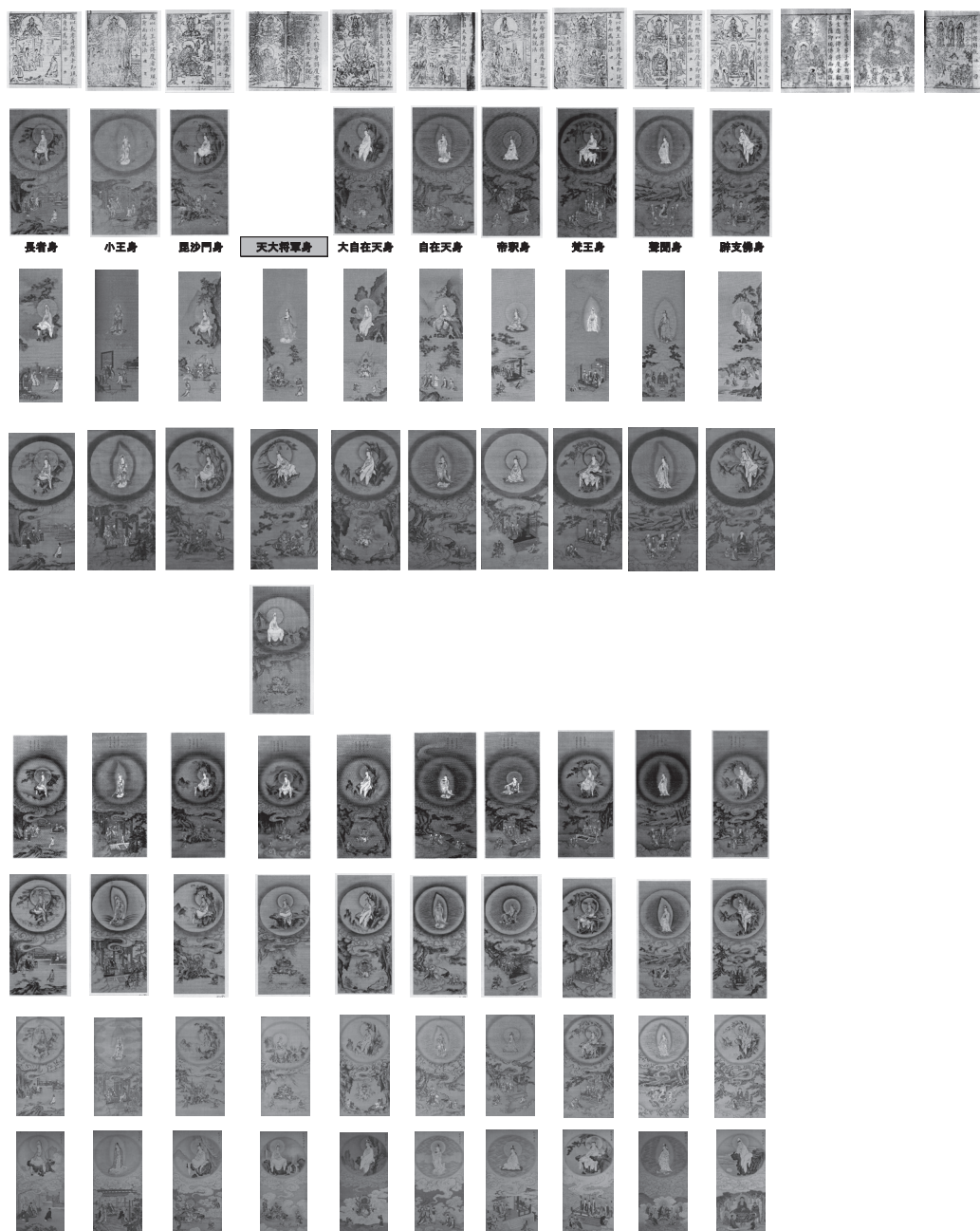
(F)
文室宗言
観音三十三变相図
元禄15年(1702)以降
相国寺



(G)
勝部如春斎
三十三観音図
茂松寺



(H)
原在中
観音三十三身
寛政5年(1793)
酬恩庵



三十三観音図の変異

