

近世日本美術史と狩野派研究 - 探幽から芳崖まで

-

著者	石田 智子
発行年	2015-03-31
学位授与機関	関西大学
学位授与番号	34416甲第585号
URL	http://doi.org/10.32286/00000259

平成27年3月期
関西大学審査学位論文

近世日本美術史と狩野派研究 —探幽から芳崖まで—

関西大学大学院

東アジア文化研究科文化交渉学専攻

石田 智子

近世日本美術史研究と狩野派研究

目次

序論	3
第一章 狩野探幽筆名古屋城上洛障壁画	7
第一節 上段之間、一之間障壁画と『帝鑑図説』	10
第二節 三之間障壁画と「折枝画」	18
第三節 探幽の絵画における余白	31
図版	35
第二章 江戸狩野様式の後継者と変革者	45
第一節 山口雪溪の画業と春浦院障壁画の成立	45
第二節 雪溪と狩野常信	53
第三節 狩野典信による絵画様式の変革と継承	58
図版	65
第三章 狩野派図様と江戸画壇	75
第一章 狩野探幽筆《桐鳳凰図屏風》と鳳凰図様の伝播	76
第二章 『画図百花鳥』と工芸意匠	95
第三章 江戸画壇における図様の伝播	111
図版	123
第四章 狩野芳崖の後期作品とフェノロサ	139
第一節 芳崖とフェノロサ	140
第二節 狩野芳崖の画業と後期作品	146
図版	161
結論	163
主要参考文献	169

序論

狩野探幽（慶長 7[1602]年～延宝 2[1674]年）は、17 世紀に徳川幕府に仕え、余白を生かした瀟洒淡麗な画風を打ち立て、後の画家たちに大きな影響を与えた画家として語られてきた。徳川家が権力を掌握し始めたことに伴い、京都から江戸に渡った狩野探幽を創始者とした江戸の狩野派は、その後分家を繰り返し各地に画塾を構える。そのため、江戸時代に活躍した画家のほとんどが狩野派に学ぶようになった。また、江戸幕府の御用絵師であった探幽をはじめとする狩野派の画家たちは、徳川家や他大名家に伝わる古画や、同時代の中国から伝わった絵画などを実見する機会が多かった。それらの珍しい絵画は、弟子たちによって繰り返し丁寧に写され、粉本や版本として残された。そして、それらは狩野派で学んだ画家らに利用され、絵画、工芸品の意匠などにも転用された。このようにして、江戸時代における狩野派の絵画様式は、時代や流派を越えて多くの画家たちの規範となった。

しかし、これまで日本美術史研究は、絵画、彫刻、工芸というように研究分野を分断し、流派や作品の種類によって専門領域を細分化し続けてきたため、江戸画壇に様々な影響を及ぼした狩野派の実態は明らかになっていない。また、時代区分についても、明治維新以前と以後を近世と近代に分断した研究体制がとられているため、近代における江戸時代の狩野派の影響についてはほとんど詳らかにされていない。各地方に画塾を構え、ほとんどの江戸時代の画家や工芸家や、明治時代の狩野芳崖や橋本雅邦までもが学んだ狩野派については、一画家の障壁画や掛幅などの本画のみを研究対象としていては、実態は明らかにならない。文化とは社会の様々な現象が関わり段階的に変化していくものであり、現在の研究方法に固執すると、本来の姿を見出すことができなくなる可能性さえ孕んでいる。本論では、狩野探幽から明治初期に活躍した狩野芳崖までを研究の対象とし、狩野派の作品だけでなく同時代の浮世絵や印籠蒔絵をはじめとする工芸品にまで言及する。

まず、第一章で江戸狩野の基礎を確立した狩野探幽の絵画、その中でも探幽が新しい画風を発揮して描いた最初期のものとされる名古屋城上洛殿障壁画をとりあげ、彼の瀟洒端麗な画風が形成された要因について影響関係を

踏まえながら考察を加える。第一節では、狩野探幽の名古屋城上洛殿の障壁画の内、『帝鑑図説』より図様を転用して描いた上段之間、一之間の障壁画をとり上げる。同じく『帝鑑図説』を画題とした作品群と比較しながら、探幽本の特徴を分析する。第二節では、三之間の花鳥障壁画について考察する。四方の襖に連続して描かれた花鳥画の内、「雪中梅竹鳥図」と「雪中竹林鳩雀図」の空間構成について、その他の名古屋城の障壁画、および狩野探幽が名古屋城上洛殿障壁画以前に描いた障壁画、合わせて探幽以前に描かれた狩野派絵師による障壁画の空間構成と比較し、その特殊性について論じる。第三節では、第一節、第二節の考察を踏まえ、探幽画における余白について考察する。

第二章では、探幽が打ち立てた江戸狩野様式が、その後どのように展開していったかについて考察する。第一節では、山口雪溪の画業と春浦院障壁画の成立について述べる。正保四（1648）年に生まれ享保17（1732）年に没した山口雪溪は、京都を中心に活躍した画家である。狩野派に学んだ画家と伝えられ、現在も京都の狩野派と紹介される。雪溪は江戸時代から「復古的」であり「奇想」な画風であったと評価され、また明治期に岡倉天心（覚三）も曾我蕭白、伊藤若冲、渡辺始興とともに復古派の画家として名前を挙げている。雪溪の絵画は、どの点で「復古的」であり「奇想」な画風であったかを分析したい。その上で、第二節では、雪溪とほぼ同時代に江戸の狩野派の中心的な画家として活動していた狩野常信（寛永13[1636]年～正徳3[1713]年）の画風と比較する。そうすることによって、雪溪の絵画の特質が明らかになるであろう。また、常信や探幽以後の画家が、探幽の打ち立てた江戸狩野の画風をどの程度踏襲し、また変革したのかを分析する。第三節では、狩野典信の画業と変革について考察する。典信は、常信の活躍によって狩野派の中でも最も権力を持つようになった木挽町狩野家の当主である。探幽、常信の画風を踏襲した狩野派の中で、典信の画風の変革を作品から読み取りたい。

第三章では、狩野派の画家が描いた作品に基づく粉本や版本によって江戸画壇に広く伝播した図様について取り上げる。第一節では、狩野探幽筆《桐鳳凰図屏風》に見られる鳳凰図様についてとり上げる。この図様は、江戸時

代に様々な画家によって繰り返し描かれ、左隻に見られる飛翔する鳳凰の図像が、狩野派の画家の作品だけでなく、伊藤若冲、橘守国、喜多川歌麿の作品にも見られることから、鳳凰の図様は江戸時代の画壇に広く普及していた。類似する作品を制作したことで批判的に語られてきた江戸狩野であるが、同じ画題や構図を踏襲することで、その作品の意味が共有され、より権威づけられていく経緯を解き明かしたい。第二節では、狩野探幽・常信の絵画を元に制作された『画図百花鳥』について言及し、印籠の意匠への転用について先行研究を踏まえて『画図百花鳥』に描かれた図様と印籠意匠を比較する。第三節では、第一節、第二節の例に加え、大岡春卜や橘派の画家たちが繰り返し描いた図様をとり上げ、狩野派の図様が広く伝播していったことを指摘する。手本を用いる粉本主義について批判的に語られてきた江戸狩野であるが、同画題、同構図の踏襲によって、作品についての理解が深まり、描かれた意味が共有されるようになった。また、狩野派の図様が、様々な形で江戸時代の画壇全体に伝播し、作品制作の基盤となっていたことを図様の比較から明らかにしたい。

第四章では、明治時代に「新しい日本画」を描こうとフェノロサと岡倉天心(覚三)らのもとで活動した狩野芳崖(文政 11[1828]年～明治 21[1888]年)の《観音》と《悲母観音》の比較、《仁王捉鬼》の作品分析を中心に、芳崖の後期作品における変化について考察し、作品への様々な影響に言及する。芳崖の後期作品には、江戸時代初期から受け継がれた図様、幕末から明治初期にかけての同時代の影響、西洋画の技法、そして、フェノロサの理論、という様々な時代と場所で生まれた要素が表れている。特に、フェノロサと芳崖の関係については、単に「西洋文化を受け入れて変化した日本文化」という図式では説明できない相互的なものであった可能性が高い。これまで、フェノロサの理論を実現した芳崖という構図で語られることが多かったが、逆に、フェノロサの理論に芳崖は多大な影響を与えていることを指摘したい。江戸、常信、典信が当主を務めた木挽町狩野家の画塾で学んだ芳崖の絵画には、探幽の時代から受け継がれた図様が転用されている。芳崖の後期作品は、複数の時代と場所と人をめぐる文化交渉的な関係によって生みだされたと考えられる。

以上の考察から、探幽の画風はどのようにして生まれ継承されたか、そして、探幽以後の江戸狩野の画風・図様が江戸画壇にどのようにして伝播し継承されていったのか、という二点から江戸狩野の作品を分析し、中国や韓国の絵画との関係にも言及しながら、近世美術史における狩野派の位置づけを行うことが本論の主たる目的である。くわえて、明治時代に活動した芳崖と西洋文化との関連を明らかにし、論文全体として、日本を基点としつつ、中国、韓国から欧米へと展開する文化交渉の連鎖を解明する。

第一章 狩野探幽筆名古屋城上洛殿障壁画

狩野探幽（慶長 7[1602]年～延宝 2[1674]年）は、17 世紀に徳川幕府に仕え、余白を生かした瀟洒淡麗な画風を打ち立て、後の画家たちに大きな影響を与えた江戸時代を代表する画家として語られてきた。探幽の絵画は、それまでの豪華絢爛な桃山絵画を一変し、江戸時代初期の絵画に大きな変化をもたらしたと考えられている。確かに、樹木を描くにしても、狩野永徳（天文 12[1543]年～天正 18[1590]年）の絵画に代表されるように、画面の外へ伸びていくような大木に比べると、探幽作品の樹木は、枝先のみを切り取って描かれるなど、恬淡な印象を与える。こうした探幽の作風は、江戸時代の絵画様式の規範となった。その理由として、桃山絵画の装飾的な要素を引き継いだ京狩野に比べ、新しい時代に相応しい斬新な絵画として一世を風靡する性格を具えていたということが考えられる。また、探幽を中心とする江戸狩野の画家たちは、時代の趨勢を敏感に察知して、多くの弟子たちを抱える強固な勢力となったからでもある。こうしたことから、日本美術史において探幽は、日本の絵画を一変した存在として語られてきたのである。

では、探幽の新しい画風はどのようにして生まれたのであろうか。日本や中国の古画や同時代の絵画を精力的に学び、時には写生も行った探幽は、様々な絵画の影響を受けて絵画を制作したはずである。また、祖父である狩野永徳、父である狩野孝信、養父の役割を果たした狩野興以、弟の尚信、安信、同時代に京都で活躍した山楽、山雪ら、探幽にとって身近に居た狩野派の画家の影響も少なからず存在したはずである。

探幽の画風の確立について考えるために、本論では名古屋城上洛殿の障壁画群をとり上げ、画面を検討したい。名古屋城本丸御殿上洛殿は、尾張藩が寛永 11（1634）年の徳川三代将軍家光の京都上洛に合わせて、慶長 20・元和元（1615）年完成の名古屋城本丸御殿に増築した御成御殿である。上洛殿の建築は極めて高い格式を保ち、慶長度造営部分にはない荘厳さを持つ。障壁画制作は、狩野探幽と狩野杵之助に命じられたことが知られる。探幽は、上洛殿上段之間、一之間、二之間、三之間を担当しており、上段之間、一之間には帝鑑図、二之間には琴棋書画図、三之間には四季花鳥図を、全て水墨

を主体に描いた。¹

狩野探幽は、慶長 7 (1602) 年に、狩野孝信の嫡子として京都に生まれ、元和 3 (1617) 年、16 歳の時に幕府御用絵師となり、二条城などの障壁画制作において狩野一門の総帥として活躍した画家である。寛文 2 (1662) 年、61 歳の時に、絵師として最高位の法印に叙され、延宝 2 (1674) 年の 10 月に 73 歳でこの世を去るまで、随一の巨匠として当時の画壇に君臨した。名古屋城上洛殿障壁画を描いたのは、33 歳の頃ということになる。探幽の画業において比較的初期の作品である。

狩野探幽について語る際、それまでの日本絵画を「一変」した、という言葉がしばしば行われることはすでに述べた。これは、日本最古の画人伝である『本朝画史』における狩野探幽の説明に由来する。撰者である狩野永納は、探幽について「是に於いて筆墨飄逸、傳彩簡易にして、自然に狩野氏を一変す²」とした。探幽は、すでに江戸時代から日本絵画の様式を変化させた画家として評価されていた。

この日本絵画を「一変」した狩野探幽の新様式は、名古屋城本丸御殿上洛殿の障壁画制作において完成したと考えられる。このことは多くの研究者によっても言及されている。武田恒夫氏は、「水墨障壁画においては、探幽様の成立は、名古屋城上洛殿にあらわれた³」と述べ、余白を介してモチーフを繋ぐ画面構成や抑揚のある用筆など、探幽様の新しい水墨障壁画にみる新しい試みがすでに一つの定型を生んでいたことは疑いえないという⁴。河野元昭氏は、上洛殿障壁画における探幽の画風確立について詳細な論考を残している。河野氏は、探幽の新様式の障壁画の特質として、「部分の呼応による均衡のとれた構成」、「画体の混淆」、「水墨技法がもつ初発性が重視されていること」という三点を挙げている。名古屋城以前の作品においてもこのような特質は見受けられる可能性を示唆しつつも、探幽の新様式は名古屋城

¹ 名古屋城本丸御殿上洛殿障壁画については、武田恒夫『名古屋城(障壁画全集 4)』(美術出版社、1967年)、『本丸御殿の至宝 重要文化財名古屋城障壁画』(名古屋市博物館、2007年)を参照した。

² 狩野永納『本朝画史』1693年。

³ 武田恒夫「狩野探幽」『狩野探幽(日本美術絵画全集 15)』集英社、1978年、103頁

⁴ 同書、104頁

上洛殿障壁画において完成した、と結論づけた⁵。また松木寛氏は、「名古屋城上洛殿の障壁画で探幽は水墨画を駆使することによって、この新機軸の成果を世に問いかけ絶賛されることとなり⁶」と述べていることから理解できるように、新しい絵画様式を表明した作品として、名古屋城上洛殿障壁画を捉えている。

このように、名古屋城上洛殿障壁画において探幽の新様式が確立したということは、多くの研究者の間で一致している。一方で、鬼原俊枝氏は、「探幽の新しい絵画の成立は従来考えられていたよりも遅れ、40歳代前半頃までにかたちづくられていったものとみられる⁷」と述べ、名古屋城上洛殿では、探幽の絵画様式は確立していない、とした。しかし、鬼原氏も探幽が名古屋城障壁画において新様式の実験を行っていたと述べている。

狩野探幽の新様式とは、先行研究の言及からも理解できるように、描く物、線を最低限に抑え、余白をたっぷり配している点にあるといえるであろう。つまり、実際の空間を無視したようなやや不合理な風景を、余白でモチーフを繋ぐことによって、絵画として成立させている、ということになる。そこで、その画風が顕著に見られるようになった最初の作品であり、探幽の代表作である名古屋城上洛殿障壁画群を検討しようと考えた。

江戸時代、徳川幕府の御用絵師となった探幽は、徳川の趣味に配慮して、いわば政治的にもそれまでの狩野派の作風を変革する必要に迫られていたに違いない。そうした背景から生まれたのが、余白を広く取る減筆体であるが、では、なぜ探幽は減筆体で描く画風を選んだのであろうか。また、その絵画は、桃山時代後期や江戸時代初期の他の画家の作品とどのように違っていたのであろうか。狩野探幽の名古屋城上洛殿の作品を中心に、日本絵画を一変した、とされている探幽の画風が誕生した理由について、いくつかの可能性を指摘したい。

⁵ 河野元昭「探幽と名古屋城寛永度造営御殿—上—」『美術論叢』第2号、東京大学文学部美術研究室、1986年

⁶ 松木寛「小さな微笑み—もうひとりの探幽—」『生誕400年記念狩野探幽展』東京都美術館、2002年、7頁

⁷ 鬼原俊枝『幽微の探究—狩野探幽論—』大阪大学出版会、1998年、263頁

第一節 上段之間、一之間障壁画と『帝鑑図説』

名古屋城上洛殿の作品の内、まずは、上段之間、一之間に描かれた《帝鑑図》(図 1-A-2、2) について検討する。画題として選んだ「帝鑑図」とは、中国の『帝鑑図説』を参考に描かれたいわゆる訓戒画である。まず、『帝鑑図説』とは、中国明の隆慶 6 (1572) 年、神宗万曆帝の教育のために家臣の張居正が編纂した書物であり、中国歴代帝王の善行 81、悪行 36 の逸話を収録し、それぞれに挿絵と出典本文、解説文を添えていた。当初は手書きであったと考えられるが、まもなく版本として出版され、日本にも舶載された。舶載された明版を元に、慶長 11 (1606) 年には日本で復刻された。この日本で復刻された本は、豊臣秀頼による命令によって出版されたことから、秀頼版と称す。秀頼版にも当然挿絵があり、作品制作に利用された。

『帝鑑図説』を参考にして描かれた作品は、探幽の名古屋城上洛殿以前にも描かれている。すなわち、狩野山楽 (1559~1635 年) の《帝鑑図押絵貼屏風》(東京国立博物館蔵) (図 1-A-5) や永青文庫が所蔵する伝狩野永徳筆《帝鑑図屏風》(図 1-A-6)、《宮楽図屏風》(大倉集古館蔵) などが挙げられる。その他にも多く現存するが、『帝鑑図説』からの図様の転用の仕方、作品の形式は様々である。⁸

押絵貼屏風とは、屏風の各扇に作品を貼りつけて一つの屏風としたもので、扇ごとの描写に連続性がない。「帝鑑図」を描く屏風にこの形式が多いのは、いくつかの逸話を一つの屏風にまとめて描いたからであろう。版本の挿絵という、小さな横長の場面を、屏風に描き直したため、空間構成に矛盾が生まれてしまうが、押絵貼屏風であれば、各扇が独立することになり、矛盾も解消される。(図 1-A-4 《帝鑑図押絵貼屏風》[京都・圓徳院蔵] 参照) 狩野探幽らが描いた《帝鑑図押絵図貼屏風》(東京国立博物館蔵) も一例として挙げる事ができよう。

並木誠士氏は、押絵貼形式から大画面の表現に移行していく過程の作品と

⁸『王と王妃の物語 帝鑑図大集合』(名古屋城、2011 年) に 40 点近くの「帝鑑図」が出品されている。形式の種類については、並木誠士氏の「近世初期における帝鑑図」(『京都造形芸術大学紀要 GENESIS』創刊号、京都造形芸術大学、1994 年) に詳しい。

して、『帝鑑図屏風』(永青文庫蔵)(図 1-A-6)を挙げている⁹。本作品は、一扇に一話が本文とともに描かれているが、全体の風景は連続したやり方で描かれている。つまり、横長の小画面であった版本の挿絵を大画面に構成し直しているのである。それぞれの風景は、土坡や樹木、塀によって繋げられてはいるが、空間的には矛盾した箇所が多い。しかし、全体としては一つの画面としてそれほど違和感はなく、小画面を組み合わせることで屏風一枚の絵に構成し直す際の工夫がなされているといえるであろう。

ここまで紹介してきた作品は、『帝鑑図説』という版本の挿絵を一枚の紙に描く、という形式であり、『帝鑑図説』に掲載された逸話を紹介する役割があることから、文字も共に書かれている作品も多く、本と同じような役割を担っていたのではないであろうか。

《帝鑑図屏風》(永青文庫蔵)は、一隻の屏風の画面に場面が連続した状態で描かれたが、狩野甚之丞筆《帝鑑図》(個人蔵)も同じ様にいくつかの場面が一隻に描かれている。しかし、狩野甚之丞筆《帝鑑図》では、逸話の紹介という側面は薄れていることが理解できるであろう。並木誠士氏が「大画面形式の場合は、むしろ、『帝鑑図説』から離れて、漢画系人物画としての帝鑑図を描いているといってもよいだろう¹⁰」と述べているように、狩野甚之丞筆《帝鑑図》のような作品は、一つ一つの逸話の意味を伝えるためというよりも、儒教的意味のある中国人物画として描かれたと考えられる。

このような作品の他に、『帝鑑図説』の図様を全く関係のない場面に取り出した作品もある。《宮楽図屏風》¹¹などがその例として挙げられる。これらの作品の作者は、中国の建物や人物の様子を映し出す図として、『帝鑑図屏風』の挿絵(図様)を使用していたのであろう。

このように多くの『帝鑑図説』の図様を使用した作品が存在するが、狩野

⁹ 本作品は、大倉隆二氏によって狩野光信様式で描かれたという説(大倉隆二「永青文庫の帝鑑図屏風」『日本美術工芸』第474号、日本美術工芸社、1978年)、土居次義氏によって狩野山楽作であるという説(「永青文庫蔵帝鑑図屏風の筆者について」『京都国立博物館学叢』第5号、京都国立博物館、1983年)が出されるなど、作者が特定されていない。

¹⁰ 前掲書 並木誠士「近世初期における帝鑑図」83頁

¹¹ 小林宏光「宮楽図屏風にみる帝鑑図説の転成—近世初頭の絵画変容の一例」『国華』第1131号、国華社、1990年

探幽も『帝鑑図説』を使用し、名古屋城上洛殿の障壁画を制作した。この名古屋城上洛殿の障壁画群は、余白の多い、いわゆる探幽様式で描かれた初期の作品である。探幽の代表作として名高く、大変完成度の高い作品とってよい。上段之間と一之間に「帝鑑図」（図 1-A-1、2）が描かれている。画面からもわかるように、探幽の《帝鑑図》では、『帝鑑図説』挿絵から主要モチーフを抜き出し、一画面に一画題を描いている。このことによって、『帝鑑図説』で扱われた訓戒の意味を明確に理解できるようになったと、朝日美砂子氏は指摘している。¹²

本作品は、襖絵という性質を利用した隠現効果¹³と呼ばれる仕掛けがなされている。四枚の襖が一面の画面となっているが、襖は引き戸であるので、襖が開いた際には、二枚分の面が隠れてしまう。つまり、名古屋城上洛殿の障壁画は、主要モチーフを常に前面に現すように描かれているのである。例えば、上段之間南面には「露台惜費」が、一之間北面には「明弁詐書」がそれぞれ画題に選ばれている。上段之間と一之間は隣あった部屋であり、この二つの絵は、同じ襖の表裏に描かれている。『帝鑑図説』において、この二つの挿絵は、右に建物を描く構図をとっている。しかし、名古屋城上洛殿障壁画においては、上段之間、南面の絵画「露台惜費」（図 1-A-1 [南]）では景物が中心に、その裏の一之間の「明弁詐書」（図 1-A-2 [北]）では建物を反転させ左側に景物がそれぞれまとめられている。この二つは、ちょうど表裏に描かれるようになっていたが、「露台惜費」が描かれた南側では、襖を開けた際に、中心の二枚が表面に来るのに対し、「明弁詐書」が描かれた北側では、左右の二枚が表面になる。探幽はこの効果を十分に理解していたのである。

探幽の作品では、襖の隠現効果を利用して、場面に描かれた主要な景物が強調される形で描かれている。それぞれの壁一面に一話が描かれていて、これまで挙げた他の「帝鑑図」と比較すると、一つの話の意味が明快に強調さ

¹² 朝日美砂子「帝鑑図の成立と展開」（前掲『王と王妃の物語 帝鑑図大集合』展覧会図録）

¹³ 襖の隠現効果については、河野元昭氏による「探幽と名古屋城寛永度造営御殿中」（『美術史論叢』、第 4 号、東京大学文学部美術史研究室、1988 年）に詳しい。また、これについて、朝日美砂子氏は、探幽以前に隠現効果がすでに存在したことを指摘している。（前掲書「帝鑑図の成立と展開」）

れているといえるであろう。しかし、その一方で、押絵貼図屏風のように、本の内容を紹介する性格はなく、中国人物図の障壁画として絵画的に破綻していない。余白を増やし、余計な物を描かないことによって、一画面の作品でありながら、その訓戒的意味内容を理解できる作品となっているのである¹⁴。

また、名古屋城上洛殿の障壁画は、部屋を取り囲むように四方向の絵画が連続した画面として描かれていることを指摘しておきたい。例えば、一之間の北面に描かれた「明弁詐書」(図 1-A-2 [北])の左の樹木は、西面の「蒲輪徴賢」(図 1-A-2 [西])の右に描かれた枝と、葉の形から同じものであると判断できる。南面と東面も同じモチーフによって連続した画面として捉えることができる。四画面は、余白や金雲、樹木などの添景によって、合理的には連続していない空間が、絵画的手法によって繋がられているのである。

このように、いくつかの画面を背景や添景で繋ぐという方法は、狩野永徳の《二十四孝図屏風》(福岡市博物館蔵)(図 1-A-7)の画面構成に類似している。右隻の三扇を例にとると、右から「虞舜帝」「黄香」「閔損」の描写が見られる。ここでは、別々の場所であるはずの三つの場面が、岩や樹木によって地続きに見えるよう描かれている。また、永青文庫所蔵の《帝鑑図屏風》(図 1-A-6)にも同じ構成が見られる。右隻の中央部に注目すると「戲拳烽火」「遣使求仙」「西邸鸞爵」がそれぞれ余白と添景によって繋がれている。しかし、空間として合理的に描かれた《二十四孝図屏風》に比べ、永青文庫所蔵の《帝鑑図屏風》は、風景画としては合理的でないし、場面によっては上手く繋がっていない。

探幽の《帝鑑図》を見ると、一画面に一場面を描いているため、一見するとそれぞれが独立した別の絵画に見えるが、先ほど指摘した通り、添景と余白によって緩やかに全ての画面が繋がっているとも解釈できる。図様の連続

¹⁴ 名古屋城上洛殿《帝鑑図》については、この他に、『帝鑑図説』のどの版を参考にしたのか、描かれた内容に意味はあったのか、等、多数の論点がある。本論では、煩雑になるため触れていない。版については、前掲の河野氏論文、描かれた内容の意味については、山内君子氏の『『帝鑑図』の画題選択について—名古屋城上洛殿を中心に—』(『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第3分冊』第45号、早稲田大学大学院文学研究科、1999年)、朝日美砂子氏の「名古屋城上洛殿と將軍上洛」(前掲書『王と王妃の物語 帝鑑図大集合』展覧会図録)に詳しい。

性という点で、合理的ではない空間ではあるものの、絵画的表象のまとまりとしては、一続きの絵画としての合理性が保持されている。

また、四面の襖からなる一画面全体を見ても、そうした特徴を見てとることができる。例えば、上段之間南側に描かれた「露台惜費」(図 1-A-1 [南])を観察すると、本来離れた位置にあるはずの手前に描かれた丘と、奥の文帝の座す屋敷が、その間に配された余白と金雲によって、画面上では不自然な印象を与えないように工夫されている。先ほど指摘した空間を繋ぐ添景と余白と類似した効果である。これは、参考にした『帝鑑図説』の図様に由来するものである。『帝鑑図説』では、異なった場所の風景がはっきりと描かれた雲に区切られて一つの画面の中に組み合わせられて描かれている。ちなみに、『帝鑑図説』に見られる場所や時間の間を埋める雲は、絵巻物などのやまと絵に描かれた雲と同じ役割を果たしているといえるであろう。『帝鑑図説』における雲が、探幽の絵画の中では金泥、金砂をぼかすようにまいた余白となっているのである。そのため、余白は、地面を表わす地の部分と同化し、版本とは違った空間表現となっている。しかし、これも探幽画のみの特徴ではなく、すでに山楽の《帝鑑図押絵貼屏風》(図 1-A-5)にも同じ効果が見られる。例えば、「任賢図治」(図 1-A-5 部分)を見てみると、手前に描かれた馬や人々と、奥の楼閣にいる堯王らとの間には、かき消されたような余白が見られ、この余白は奥の場面の地面と繋がっている。他にも、狩野探幽や山楽らの寄合書の《帝鑑図押絵貼屏風》(東京国立博物館蔵)にも同じ部類の表現が見られる。

同じ名古屋城上洛殿の二之間の《琴棋書画図》(図 1-A-3)では、このような余白やモチーフによって非合理的な空間を繋ぐ、という表現はなされていない。しかし、三之間の障壁画においては、この表現が見られる。同じ上洛殿の障壁画においてもその空間構成や余白の扱い方は違うことが理解できるであろう。

探幽の《帝鑑図》を一見すると、他の「帝鑑図」に比べて特殊に感じるが、画面構成はそれまでの「帝鑑図」のそれを発展させたものであるとあってよい。余白や添景の扱いは、山楽の《帝鑑図押絵貼屏風》(図 1-A-5)や永青文庫が所蔵する《帝鑑図屏風》(図 1-A-6)と共通している。

ここまで、名古屋城上洛殿上段之間、一之間障壁画である狩野探幽の《帝鑑図》(図 1-A-1、2)の空間構成を、余白と添景物の扱いを中心に、他の「帝鑑図」と比較してきた。結果、探幽は余白や添景物によって、全体を絵画として破綻なく組み合わせて描いていることが理解できた。しかし、その画面構成は、名古屋城上洛殿障壁画以前に描かれた「帝鑑図」や説話画にすでに見られるものであった。それでは、次に他の「帝鑑図」には見られない探幽画の特徴と、それによってもたらされた表現上の効果について検討する。その上で、探幽画における特徴が生まれた理由となる可能性のある要因について考察したい。

まず比較材料として、再び探幽以前に制作された山楽画の特徴について、野田麻美氏の見解を紹介したい。野田氏は、山楽の《帝鑑図押絵貼屏風》(図 1-A-5)には風俗画的表現が見られ、それによって鑑賞者に現実的に鑑戒画の内容を捉えることを可能にした、と指摘している。野田氏は、山楽の《帝鑑図押絵貼屏風》(図 1-A-5)について、「それまでの狩野派の作品にはない説話画、鑑戒画としての本格的性格を備えながらも、当時の狩野派が最も創造性を発揮して描いた風俗画的表現を反映させることによって、この時代特有の性格を備えた鑑戒画となったと見做すことが出来る。ここに、山楽本の史的 position における重要性が認められるのである¹⁵⁾」と述べている。また、野田氏は、林鷲峯や狩野永納の記述や、押絵貼から大画面に展開した可能性を踏まえて、山楽本が「帝鑑図」の中では原初的作品と考えられることに対して疑問を提示している。

確かに、版本の図を写したのみの押絵貼屏風や説話内容の意味を考えずに組み合わされた絵画と比べると、説話の意味を十分に理解できるよう描かれた山楽本は、むしろ意味内容を強調するように、最小限のモチーフのみで描かれた探幽本と近い位置にあるといえるのではないだろうか。また本論の作品分析から、空間表現においても探幽画と類似する面もある。野田氏が指摘するように、東京国立博物館が所蔵する山楽の《帝鑑図押絵貼屏風》(図 1-A-5)は、「帝鑑図が絵画化された後、あらゆる試行錯誤の末に制作された

¹⁵⁾ 野田麻美「狩野山楽筆『帝鑑図押絵貼屏風』(東京国立博物館)の研究」『国華』第 1410 号、国華社、2013 年、20 頁

一本¹⁶⁾と考えるべきであろう。

山楽本と比較すると、探幽の《帝鑑図》(図 1-A-1、2)には、風俗画的表現は見られず、描かれた説話の内容が伝わる最低限のモチーフのみを描いている。唯一共通する画題である「不用利口」(図 1-A-1 [南]、図 1-A-5 部分)の図様を見ると、大きな違いはないが、王に仕える従者の数が減らされているし、楼閣の描き込みも山楽の方が仔細である。朝日美砂子氏の指摘にも、探幽が参考にしたと考えられる秀頼版の『帝鑑図説』と比較すると、従者や門番の数が減らされ、説話にとって重要ではない建造物も描かれていない、とある。朝日氏はこれを「物語の本質を伝えるためのきわめて意図的な技法」と述べ、探幽が『帝鑑図説』の内容を正確に把握していたとしている。

17

山楽も探幽も説話の内容を的確に理解し、絵画として表現した点では共通している。山楽は多くの鑑賞者が内容を把握しやすいように、風俗画的表現を加えた。一方、探幽の《帝鑑図》(図 1-A-1、2)は、すでに帝鑑図説の説話を理解している鑑賞者に向けた作品となっているのではないであろうか。そして、次に探幽が目指したのは、その絵画を「型」とし継承しやすい図様にすることではなかろうか、と筆者は推測するのである。そのため、キーワードともいえるべきモチーフのみを描いた、と考える。

松嶋仁氏の指摘によると、探幽は、寛永 19 (1642) 年の天皇家と徳川將軍家の婚礼や寛永 20 (1643) 年の後光明天皇即位に際し、古今の作例を広く参照しながら新しい図様の源氏絵を創出したが、そのときに探幽が編み出した図様は、新しい源氏絵の規範としての地位を獲得したという。¹⁸⁾また、「帝鑑図」ではないが、実際に、探幽の弟である狩野尚信による知恩院の障壁画には、探幽筆の名古屋城上洛殿障壁画に描かれた図様が転用されていることを、土居次義氏が指摘している。知恩院大方丈上段之間床貼付と名古屋城上洛殿二之間床貼付の山水図や、知恩院小方丈上段之間床貼付と名古屋

¹⁶⁾ 前掲書、野田麻美「狩野山楽筆『帝鑑図押絵貼屏風』(東京国立博物館)の研究」20頁

¹⁷⁾ 前掲書、朝日美砂子「帝鑑図の成立と展開」

¹⁸⁾ 松嶋仁『徳川將軍権力と狩野派絵画 徳川王権の樹立と王朝絵画の創生』ブリュッケ、2011年

上洛殿長押上小壁貼付の雪景山水図がその例である。¹⁹尚信の場合と同様に、探幽以後の狩野派の画家によって探幽の図様がそのまま継承されている例は、枚挙に暇がない。そうして、狩野派の図様が権威づけられ、そして、その権威は徳川政権を権威づける図様として継承され続けたのである。そのために、図様を写しやすくすると同時に、写した際に本来の意味を失ってしまうような改変がなされない図様でなければならなかった。モチーフを最小限に抑えたのはそのためだったのではなかろうか。そしてその結果、朝日氏も指摘したような「本文を語る限界までモチーフを減らし、逆に物語の本質に見る者の視線を集中させている²⁰」絵画になったのである。

そして、もう一点指摘しておくべきは、大量の絵画を制作する際には、瀟洒淡麗な余白の多い絵画は、大変好都合であったということである。例えば、先に取り上げた《二十四孝図屏風》(図 1-A-7)のように、いくつかの場面を、背景に描かれた山水、建造物によって繋ぐ場合、やはり、それぞれの辻褄を合わすように描かなければならない。筆致や墨の濃淡などを統一しなければ、不自然な仕上がりとなってしまう。しかし、探幽の《帝鑑図》(図 1-A-1、2)のように余白で場면을繋げば、その問題は解消されるのである。こうした制作技法は、複数の画家が一つの画面を分担して描く際にも、大変有用であったであろう。

大きな余白をとり、描くモチーフを最小限に抑えた描写が、江戸狩野の絵画の特徴である。そのため、狩野永徳を代表とする桃山時代の絵画と比較した際、時代・権力者の移り変わりに伴い、寺社・城郭の障壁画を手掛ける狩野派絵師たちの画風も変遷した、という推測がなされた。しかし、探幽やその他の江戸狩野の画家たちが、余白の多い瀟洒淡麗な絵画を描いたのは、上記の理由に加えて、絵画制作の注文が殺到し多忙を極めたことも一つの理

¹⁹ 土居次義 「知恩院障壁画の一考察」『近世日本絵画の研究』美術出版社、1970年、「知恩院の障壁画」『障壁画全集 知恩院』美術出版社、1969年

このような類似から、知恩院の障壁画は探幽によって描かれたとも考えられるが、土居氏も否定しているように、「仔細に比較すると、作風的に両者は全く同じといえないことである。(中略)筆致は上洛殿の探幽画の方がいくぶん闊達であって、相対的に気宇の大きさと強さにおいて勝っていることが知られる¹⁹」こと、人物表現において款記のある尚信画との共通点が見られること、寺伝にも尚信の名前があることから、知恩院の作品は尚信画とするのが妥当である。

²⁰ 前掲書、朝日美砂子「帝鑑図の成立と展開」107頁

由として考えられる。中部義隆氏は、「探幽は伝統的な絵画を学びながら、描法においても、画面構成においても、多くの要素を削ぎ落とすことで、新たな様式を生み出した。その背景には、武家の嗜好や時代精神など、多く要因が考えられるが、絵画表現に合理性を求めざるをえないほど、多忙であったことも考慮されてよいだろう²¹⁾」と述べている。また、山下善也氏は「江戸狩野の絵画は、『余白の美』と言われたりもするが、建築ラッシュの江戸初期、次から次へと注文される絵画の需要に応じるべく余白の多い画面が生産されていった、そのような一面もあったのではないだろうか²²⁾」と述べ、山楽、山雪ら京狩野の作品の精緻な描写と対照して論じている。

狩野探幽は、将軍や大名から命じられた多くの仕事をこなすことによって、巨大な勢力を築いた。両氏が指摘するように、時間短縮のために、このような画風が生まれたのかもしれない。先に述べたように、風景を分断するようにモチーフが配された絵画は、複数の画家による分担制作となった場合にも、非常に効率的であったとも考えられる。

このように様々な理由から、名古屋城上洛殿上段之間、一之間障壁画の余白は生まれたと推測される。それでは、他の部屋の絵画にも同じことがいえるのであろうか。三之間の花鳥画については、「帝鑑図」のように「モチーフを最小限に抑え、物語の意味を伝える」という役割は必要はない。次節では、三之間障壁画にみられる「折枝画」的要素を指摘し、余白が生まれた理由について考察したい。

第二節 三之間障壁画と「折枝画」

日本のみならず東アジアの多くの絵画に、支持体を地のまま残した余白が存在する。江戸時代、幕府に仕え多くの絵画を残した狩野探幽は余白を生か

²¹⁾ 中部義隆「江戸時代前期における江戸狩野派」『大倉集古館所蔵 江戸の狩野派——武家の典雅——』大和文華館、2007年、73頁

²²⁾ 山下善也「厳選の山楽から、山雪の全貌へ——京都の狩野派は濃い。」『狩野山雪・山楽』京都国立博物館、2013年、23頁

した瀟洒淡麗な画風を誇り、後の江戸時代の画家たちに大きな影響を与えた。名古屋城本丸御殿上洛殿の障壁画はその典型的な作例で、探幽の作品中において最高傑作と呼ぶに値する作品である。また、それらの障壁画群は、探幽がそれまでの絵画とは異なる画面を生み出した最初期の作品として、江戸絵画史において重要な位置を占めている。

中でも三之間北側の襖に描かれた《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)は、探幽の画風を最もよく表わす作品である。襖四面を一つの画面として、梅の枝とそこに止まる鳥や周囲を飛び交う小禽が配された。背景には、金の切箔や金泥、薄墨が施されるのみで何も描かれておらず、雪景色に浮かぶ梅の枝と枝先を舞う小禽が際立ち、画面に緊張感を与えている。滑らかでありながら力強い筆墨と画面を塗り残すことで表現された雪の積もる梅の枝や幹、細かく柔らかな線で描かれた枝先に舞う尾長鳥など、筆遣いにも相当な拘りが感じられる。

背景には何も描かれず、地面を表すものが何も描かれていないため、梅の根元が判然としていない。梅の枝と、枝に止まる鳥、その枝先に舞う鳥のみで画面が構成されていることから、背景に何が存在しているのかは見る者の想像に任される。この点で、《雪中梅竹鳥図》は南宋時代に流行し、その後中国、韓国、日本など東アジア地域で多く描かれた「折枝画」的畫面構成を持つといえるのではないであろうか。「折枝画」は、一般的に小画面の作品が多い。大画面に全株描かれた樹木の一部を、小画面に切り取って描いたような構図を取り、背景にはほとんど何も描かれていない。樹木全体を描けば、自然と地面が確定され、それに伴い何も描かれていない部分も地面や空の一部であると、想像で補われる。しかし、画面に一枝のみを描いた場合、背景はいわば余白となる。このような「折枝画」的性格が、大画面である襖に描かれた《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)にも当てはまることを筆者は指摘したい。名古屋城本丸御殿上洛殿三之間障壁画の《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)、および風景として連続する《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)に、南宋時代の中国で流行しその後東アジア地域で描かれた「折枝画」的畫面構成が見られるという点に注目し考察する。

さて、名古屋城上洛殿障壁画の内《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)は、しば

しば探幽の代表作としてとり上げられる。江戸狩野について紹介する書籍においても、探幽様式の解説のためにこの絵画が使用されている²³。「広い余白を配した瀟洒淡麗な」探幽の新様式の絵画の典型といえるからであろう。また、描かれたモチーフが画面枠に三角形の構図で収まっている点で、装飾的でモチーフを画面の枠を超えるように描く桃山絵画と対照的であり、画風を一変した作品の例として理解しやすいこともその原因として挙げられる。そして、何と云っても《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)が江戸時代を代表する傑作であるからこそ、探幽の新様式の例としてこれまでしばしば取り上げられてきたのである。

それでは三之間障壁画を、《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)及び連続した風景と考えられる《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)の二つを中心に検討する。三之間の障壁画は、松之間と繋がる北面に《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)、東に《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)、南に《柳鷺図》(図 1-B-4)、そして二之間と繋がる西面に《芦鷺瀑辺松樹図》(図 1-B-3)となっている。四画面はゆるやかに一つの風景として繋がっているが、描かれているモチーフから判断して、《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)と《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)、そして《芦鷺瀑辺松樹図》(図 1-B-3)と《柳鷺図》(図 1-B-4)がそれぞれ一続きの風景と考えられる。各々、冬、初春、夏、秋の風景が描かれている。本章の冒頭で紹介した、河野元昭氏が挙げた探幽様式の特徴である、「部分の呼応による均衡のとれた構成」、「画体の混淆」、「水墨技法がもつ初発性が重視されていること」が、それぞれの画面で遺憾なく発揮されている。

初春と冬の雪の風景を描いた《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)及び《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)であるが、この作品の魅力は、筆致を生かした水墨表現、鳥の生態描写、金を巧みに配した余白、という三要素にあると筆者は考える。

まず、《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)に描かれた、画面右から左へと幹や枝を屈曲させながら伸びる梅は、墨の濃淡と抑揚のある筆致によって巧みに表現されている。幹の太い部分は、影となる部分に、比較的薄い墨で何度も線が重ねられ、時には水分をたっぷりと含んだ薄墨でぼかして描かれている。

²³ 安村敏信『狩野派 探幽と江戸狩野派』、東京美術、2006年、17頁

一方で、枝が細くなるにつれ墨は濃度を増し、その墨線はややかすれながらも、一筆で枝先までしなるように伸びている。雪の積もる箇所は、地のままに残されている。枝先には、梅の花が咲き、力強い筆致と濃墨で表現された枝とともに、地として残された雪に映える。《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)では、竹は幹の途中のみがところどころ描かれ、墨のにじみと筆線を生かして竹の節と幹が描かれている。節から伸びる枝葉は、一筆で描かれるが尖った笹の葉を見事に表わしている。枝に積もる雪は白く残された地と外隈によって表現されている。瘤がありポキポキとした形態の梅の樹と、表面が滑らかで真っすぐと伸びた竹は、墨の筆線で表現するには恰好のモチーフである。輪郭をなぞり色をつけてその形を示すのではなく、墨の線を生かしながら、効果的な生態描写に成功している。

次に鳥に目を移すと、雀、鳩、白鷺、その他小禽は、別の鳥と視線が交わされた状態で描かれている。《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)の竹の枝に止まる鳩は、真下に雪の上に寄りあって寒さをしのぐ三羽の鳩の内の一羽と見つめ合う(図 1-B-2 部分 3)。《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)の梅の枝に集まる雀は、真上に飛び上がる雀と視線を交わしているようである(図 1-B-1 部分 2)。また、梅の枝先に一羽飛ぶ尾長鳥(図 1-B-1 部分 3)は、損傷のため消えてしまった(図 1-B-1 部分 1)梅の枝の中腹に止まっている鳥の方を向いている。《芦鷺瀑辺松樹図》(図 1-B-3)でも、芦や蓮の生える池にいる鷺と、そこに舞い降りようとする鷺は見つめ合っているし、《柳鷺図》(図 1-B-4)に描かれた宙を舞う尾長鳥は、柳の木に止まる鷺の方に頭を向けている。

鳥の視線が呼応することによって、見る者の視線を自然にそれぞれのモチーフに向け。散漫な雰囲気を与えない。また向かい合う位置にある《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)と《柳鷺図》(図 1-B-4)には、それぞれ四枚の内一番左の襖には宙に舞う尾長鳥一羽のみが描かれており、全体の均衡を整える役割を担っている。描かれた鳥一羽一羽の描写も秀逸で、観者を絵画の中に誘う。例えば、《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)の笹の葉に積もる雪の上に群れる鳩を見ると(図 1-B-2 部分 2)、寒さの中身を寄せ合う鳩の様子が丁寧に描かれている。一番手前に描かれた一羽は、薄墨で表現された胸の羽毛をふくらまし、そこに頭と翼をうずめている。その後ろにいる鳩には、白い胡

粉で表現された雪が積もり目を細めている。黒い頭の一羽は雪に埋もれた餌をついばんでいるのであろうか。そして一番後ろにいる一羽は真上の枝に止まる一羽を見上げている。そして、その視線の先にいる鳩は、細い枝にしつかりとつかまり、真下にいる仲間と同じように羽をふくらませ寒さを耐え忍んでいる（図 1-B-2 部分 1）。その一方で、同じ画面に描かれた宙を飛びかう小禽たちは、目いっぱい翼を伸ばし、見る者の視線を先導するように、その広い余白を飛翔する。《雪中竹林鳩雀図》（図 1-B-2）の画面真ん中に描かれた羽をはためかせる小禽は、羽毛の柔らかさを表現しながらも細かく鋭い墨線によって描かれている（図 1-B-2 部分 4）。最も美しく描かれているのは、《雪中梅竹鳥図》（図 1-B-1）の尾長鳥であろう（図 1-B-1 部分 3）。やや不自然ともいえる体勢さえも、宙を飛翔する鳥の一瞬を捉えたように感じられる。濃い滑らかな墨線で颯と引かれた尾羽は、その視線の先にある雄渾な筆致で描かれた梅の枝先とも呼応関係にある。迷いなくひかれた墨線一筆一筆が、尾長鳥の小さいながらも力強い翼を表現している。

これら鳥の表現を見れば、巧みな筆遣いと鳥の形態写生の両方が実現されているとわかるであろう。写真のない江戸時代に、空を飛ぶ鳥や枝に止まる鳥をこれだけ巧みに描いた探幽の技術に改めて驚かされる。もちろん、探幽は中国や日本の古画を大量に見ていたため、その中から形態を写し描いた鳥もあるであろう。しかし、水分を多く含んだ薄墨で表現された羽毛のふくらみや、素早い筆致で描かれたしなやかに伸ばされた風切羽など、鳥の特徴を巧みに再現しているといえる。また、形態の再現とともに多才な墨の表現を駆使していることも、この作品の格調を一層高めている、とあってよい。

探幽が鳥を実際に写生していたことは、徳川幕府の公式記録である『徳川実紀』に記されている。山下善也氏は、この記述や静岡県立美術館が所蔵する《白鷗図》など探幽が写生に基づいて描いた作品を挙げ、写生を本絵に生かしていた、と述べている²⁴。また、加藤弘子氏も、探幽の花鳥画を詳細に分析し、「鳥獸を実物大に『写真』した花鳥画だけでなく『四季花鳥図』のような大作においても、探幽は伝統的な形式と描法をふまえた上で、特定の

²⁴ 山下善也「狩野探幽の写生—新収蔵《白鷗図》から—」（『アマリリス（静岡県立美術館美術館ニュース）』第 78 号、静岡県立美術館、2005 年）

個体を観察しなければ得られない形態・色彩情報を新たな再現描写に盛り込んでいることが判明した²⁵⁾と論じている。山下氏、加藤氏によって取り上げられた作品は、名古屋城障壁画を描いた後の作品ではあるが、探幽が対象の写生を元に描いていたことが予想される。

鬼原俊枝氏は、相国寺が所蔵する探幽筆《花鳥図衝立》(図 1-B-13)について、探幽が、牧谿、王若水(王淵)、雪舟など中国、日本の古典を典拠としたことを指摘しながらも、古典に拮抗する鮮やかな新しさがあると指摘した。²⁶⁾「探幽の『花鳥図』は、一方で、図様と技法の類似が宋元画とその歴史的な権威、ある種の荘重さを連想させる。他方では、描かれた鳥自体が軽やかで愛くるしい印象を与える²⁷⁾」と鬼原氏は述べる。《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)及び《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)の鳥の描写を見ても、探幽が形態を写生する力に長けていたことが理解できる。特に、雪の中うずくまり身を寄せる鳩や雀の描写には感服せざるを得ない。

ここまで、樹木と鳥という描かれたモチーフについて分析した。《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)及び《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)は、巧みな筆遣い、多様な墨の表現、生物の生態を捉えた描写など探幽の技術が見事に昇華された作品である。

ここまで三之間の《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)と《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)に描かれたモチーフについて検討してきた。多様な墨の表現、筆遣いによって表わされた梅や竹の幹や枝や、筆の線を生かしながら生態を捉えた鳥の描写が、探幽の瀟洒淡麗な画風が存分に生かされていることが理解できた。次に、この作品のもう一つの魅力である、余白について考えていきたい。

²⁵⁾ 加藤弘子「狩野探幽写生論—鳥獣と人物を中心に」『国華』第 1386 号、国華社、2011 年

²⁶⁾ 鬼原俊枝「鳳林承章寄進の狩野探幽筆『花鳥図』衝立について」(『日本美術工芸』第 662 号、日本美術工芸社、1993 年

²⁷⁾ 同書、74 頁

《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1) 及び《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2) に限らず、上段之間、一之間に描かれた帝鑑図や二之間の高士図、三之間の他の作品にも、同じように金の切箔、金泥と薄墨がひかれた広い余白が取られている。しかし、作品を分析していくうちに、《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1) と《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2) の構図、絵画内での空間構成が、他の作品に比べて特殊であることに気付く。そこで、《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1) と《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2) の空間構成を、その他の名古屋城の障壁画、および狩野探幽が名古屋城上洛殿障壁画以前に描いた障壁画、合わせて探幽以前に描かれた狩野派絵師による障壁画の空間構成と比較し、その特殊性について論じたい。

まず、連続した画面と考えられる《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1) と《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2) の画面中における空間構成について述べる。《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1) に描かれた梅は、根元の部分が不明瞭である。画面右から左へ伸びる梅の幹の出所を見ても雪に埋もれ、それが梅の木の一部であるのか、全体が描かれているのかわからない。背景には何も描かれておらず、どのような場所に梅が存在しているのか、宙を舞う尾長鳥の後ろには何が見えるのか、明白に理解できる物は何も描かれていないのである。

雪の積もる笹の葉によってゆるやかに繋がっているように見える《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2) を見ても、その空間は判然としない。なぜなら、竹は全て根元が示されておらず、しかも幹の途中の部分のみがぼんやりと浮かび上がるようにしか描かれていないからである。また竹の幹と梅の幹の太さを比べても、合理的な空間を想像することが出来ない。隣の《芦鷺瀑辺松樹図》(図 1-B-3) と《柳鷺図》(図 1-B-4) に目を移すところらも同じように余白の多い画面となっている。しかし、《芦鷺瀑辺松樹図》(図 1-B-3) では松の根元は描かれているし、松の手前に描かれた岩や、奥を流れる滝、その滝は白鷺が集まる水場に流れ落ちていることもわかる。余白は多いものの、描かれているものから補って合理的な空間を想像することが出来る。一方《柳鷺図》(図 1-B-4) は、《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1) のように、背景に何が描かれているか、想像しにくくなっているが、手前に描かれた岩や、連続する風景と思われる《芦鷺瀑辺松樹図》(図 1-B-3) によって、空間には破

綻がないように見える。

こうしたことは、探幽が名古屋城上洛殿障壁画制作以前に描いた花鳥障壁画や、狩野派の画家が手掛けた花鳥障壁画についても同じことがいえる。例として、探幽が手掛けた作品を残す二条城の障壁画、狩野元信の京都・大仙院檀那之間の障壁画であった《四季花鳥図》(京都・大仙院蔵)(図 1-B-5)や、探幽の祖父である狩野永徳の京都・聚光院の障壁画《四季花鳥図襖》(京都・聚光院蔵)(図 1-B-6)などが挙げられる。これらの作品に描かれた樹木は根元から描かれている。そのため、樹木が生えている地面を基準とし、水流やその向こうに見える山が背景に配されている。地としても残された、何も描かれていない背景がところどころに存在するが、先ほどの《芦鷺瀑辺松樹図》(図 1-B-3)と《柳鷺図》(図 1-B-4)と同じように、そこに何があるのかを描かれたものから想像することができる。このことは、花鳥画ではないが、名古屋城上洛殿二之間の琴棋書画図にも同じことがいえる。余白は多いものの、空間としての破綻はほとんど見られない。

一方で、第一節ですでに言及した通り、上段之間、一之間の帝鑑図については、先に挙げた例とは異なり、画中の空間は合理的に見ると破綻している。例えば、上段之間、一之間に描かれた帝鑑図の内、《褒獎守令》(図 1-B-7)を見ると、宣帝の座する宮殿と手前に描かれる門は、同じ空間に存在するにしても、位置関係がやや不自然である。しかし、宮殿と門の間の余白とそこに蒔かれた切箔によって二つのモチーフを巧みに組み合わせている。これは、元々『帝鑑図説』という版本に描かれた一枚の絵を、四枚の襖を一つとする画面に合わせてモチーフを配置したことと、襖を開けた時に主要なモチーフが手前に現れるように描く、いわゆる隠元効果とを意識したためにこのような不合理ともいえる画面が生まれたのであろう。

朝日美砂子氏は、名古屋城上洛殿障壁画について「場面を語る上での最小限の道具のみを残し、その道具を余白と金砂子により渺々つつないでいるのである²⁸⁾」と述べている。帝鑑図は、説話の内容に合わせた明確な登場人物がおり、また典拠となる図も存在している。それを理解させるためには、朝

²⁸⁾ 朝日美砂子「帝鑑図の成立と展開」『王と王妃の物語 帝鑑図大集合』名古屋城総合事務所、2011年、107頁

日氏のいうように、物語のパーツを余白で繋いで表現することが必要だったのではないであろうか。しかも、このような、一つの画面中にいくつもの空間が混在して、そのそれぞれが余白によって繋がれている、という作品は、探幽以前の帝鑑図に存在している。永青文庫所蔵の《帝鑑図屏風》を見ると、いくつもの場面が一つの屏風に描かれそのほとんどは余白や両場面に共通するモチーフによって繋がれていることが理解できる。

名古屋城上洛殿上段之間、一之間の帝鑑図もこの形式を取っているといえよう。しかし、注意しておきたいのは、いくつもの空間を組み合わせてはいるが、そこに描かれたモチーフの傍にある地の部分は、周囲に描かれているものによって確定することができるのである。もちろん、ただ地として場面を繋ぐための余白も存在するが、その点で《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)の余白とは異なっていることを指摘しておきたい。

名古屋城上洛殿三之間の《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1) 及び《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2) の背景には、どのような景色が広がるのか、ということにはわからない。特に《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1) については、背景に描かれるものを特定できるものが何も描かれていないのである。梅の枝は高いところにあり背景は空が広がるのか、それとも竹が林を成しているのか、あるいは、花鳥障壁画にしばしば見られる滝や水流があり湖が見えるのか、背景は絵を見る者に委ねられているのである。

鬼原俊枝氏は、探幽が画面地を絵画の大きな構成要素として用いようとした、と主張した²⁹。画面地は地のままであり、描かれたものによって補われる背景ではないということである。この地のままである画面地は、まさに《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1) の背景にあてはまるのではないであろうか。画面地を地のままとして扱う絵画を、探幽の新様式の要素と捉えるという鬼原氏の論に従ったとしても、やはり探幽の新様式は名古屋城上洛殿の障壁画において成立すると考えられるであろう。

最後に、なぜこの《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1) 及び《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2) において、このような余白が扱われたのか、この余白はどのような効果を上げているのか、ということを考えておきたい。探幽が余白の多い画

²⁹ 鬼原俊枝『幽微の探究 狩野探幽論』大阪大学出版会、1999年

面を作りだした理由は研究者により様々であり、未だ判然とした答えは出ていない。しかし、これまでの作品分析からも理解できるように、ただ余白といっても、それぞれに機能が違っている。《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1) 及び《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2) の余白、つまり、地のままに残された背景にはどのような効果があるか、を考えることは可能であろう。

筆者は、雪の風景の描出のためだったのではないかと推測する。この作品を見ると、鳥の描写や竹の葉、薄墨の外隈などを見ても、探幽が雪を表現することに腐心していたことが理解できる。雪深い竹林、地面にも高く雪が積もり、遠くを見渡しても全てが白く遠近がわからなくなる。雪が積もっていなければ見えるはずの地面や木の全貌、その先に見える風景は、深く積もった雪によって全て隠されてしまっている。そのような情景を障壁画内に再現したのではないであろうか。もちろん、探幽がどこまで計算してこの作品を制作したのかを図る術はもう残されていない。しかし、地のままに残った背景が、雪積もる竹林の風景を表わしていることに違和感はない。特に、鳥や梅の枝の描写など少ない線でもその特徴を完全に捉え描いたことを考えると、この余白によって雪景色が再現されていると一層思われるのである³⁰。

《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1) 及び《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2) の画面中における空間構成の特殊性についてここまで論じてきた。次に、その画面構成において《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1) に東アジア地域で多く描かれた「折枝画」的要素が見られることを指摘したい。

「はじめに」において述べたように、「折枝画」とは、花卉の一枝のみを描いた絵画であり、中国で南宋時代からよく描かれるようになった花鳥画の一様式である。嶋田英誠氏は、北宋から南宋の絵画様式の変化の一つとして、

³⁰ 中国絵画の北宋様式から南宋様式の変化にも、宋室が南渡し経済文化の中心が江南に移り描く風景が変化したことが影響しているという。湿気が多い江南地域の風景を描出するために北宋期の画風と比較すると簡潔で余白の多い画風に変化していった。

大画面から小画面への移行を指摘する。嶋田氏によると、花鳥画における植物の全株を大画面に描く絵画から、樹木・花卉の一部分を小画面に描く絵画への変化はこのような様式の移行に伴って起きた、ということである³¹。もちろん、小画面に精緻な風景を描いた作品も存在するため、小画面になったことがすなわち「折枝画」の構図が生まれる原因になったと断定することはできない。しかし、南宋時代には、小さな団扇や冊子に描くことが流行したといい³²、大画面に描かれていたモチーフを切り取って描いたことから、無地の背景に画面端から伸びた枝が描かれる「折枝画」の形式が生まれた、と考えられる。

「折枝画」の中国・南宋時代の作例として、林椿（生没年不詳）の作品がある。《果熟來禽圖》（故宮博物院蔵）や《梅竹寒禽圖》（故宮博物院蔵）には小画面に樹木の枝部分に止まる小禽がクローズアップして描かれている。南宋時代以後も「折枝画」は、中国で多く描かれた。元時代後期の画家であり、探幽も作品を模写している王淵（生没年不詳）の作と伝えられる《花鳥図》（個人蔵）（図 1-B-8）は、板倉聖哲氏によって、南宋時代の小画面院体花鳥画の構成に、彩色においては元時代に流行した白描花卉図の趣を融合させた作品と評されている³³。

韓国においても、狩野探幽と同時代に生きた画家たちが描いた「折枝画」が現存している。趙涑（1595年～1668年）は、翎毛切枝および梅枝画をよくした士人出身の余技画家である。本貫は豊壤といい、字は希温、景温であり、号は滄江を好んで用いた。得意とした翎毛切枝画とは、小禽や小動物と樹木の枝の一部を描いたものを指し「折枝画」と同義である。趙涑の作品として《朝鵲図》（韓国・徳寿宮美術館蔵）（図 1-B-9）や《古梅瑞鵲》（図 1-B-10）などが挙げられる。また、李繼祐（1574年～1646年）の《葡萄図屏風》（図 1-B-11）をはじめ韓国においてよく描かれた葡萄図屏風は、「折枝画」的的作品といえるであろう。

³¹ 嶋田英誠「南宋・金時代の絵画 総論」『世界美術大全集・東洋編（南宋・金）』小学館、2000年

³² 王輝庭著・桑童益訳『中国絵画のみかた』二玄社、1995年、156頁

³³ 板倉聖哲「作品解説 53 花鳥図」『花鳥画—中国・韓国と日本—』奈良県立美術館、2010年

日本でも、「折枝画」は多く描かれてきた。禅僧で絵画をよくしたと伝えられる賢江祥啓（生没年不詳）も、《花鳥図》（京都国立博物館蔵）など「折枝画」的作品を残しており、室町時代にはすでに小画面の花鳥画の構図として日本でも描かれていたことが理解できる。狩野元信印のある《三酸・花鳥図》（個人蔵）の左右幅にも画面横から伸びる枝と小禽、栗鼠が描かれていることから、狩野派の画家もこの構図をとった作品を制作していたことがわかる。狩野探幽の作品にも、「折枝画」といえるものが多く残る。例えば、《海棠に尾長鳥図》（図 1-B-12）はこれまで紹介してきた折枝画の典型的な例といえる。画面下に水流が配されているが、背景は無地のまま残されている。京都の相国寺が所蔵する《花鳥図衝立》（図 1-B-13）に描かれる「柳に尾長鳥図」、「梅に鳩図」も「折枝画」といえる³⁴。「探幽縮図」中にも折枝に小禽という図は散見される。これらの作品は、探幽が名古屋城障壁画を手掛けた以後描かれたものであるが、室町時代からすでに日本で描かれていた「折枝画」と呼ばれる作品を当然目にしていたはずである。また、鬼原俊枝氏が「三十歳代、あるいは二十歳代からすでに、探幽は狩野派の画法を用いず、没骨描や墨の味わいを重視した牧谿なり梁楷の筆墨技法を学んで、それらの写しを制作していたと考えられる³⁵」と述べているように、探幽は 20 代からすでに古画を写していたことがわかる。

さて、ここで「折枝画」の特徴を定義しておきたい。まず、木の根元を描かず、画面の縁から枝のみが画面中へ伸びるといった構図をとることが挙げられる。また、背景に具体的な景物が描かれておらず、その空間に何があるのかも判然としないという点も、「折枝画」の特徴といえるであろう。もし、根元から描かれていれば、背景が余白として残されていたとしても、地面が明確化され、それに伴い、例えば空や山、川の流れといった背景に存在する

³⁴ 鬼原氏によると、本作品は、座帳屏風と呼ばれる小衝立で、1648（慶安元）年 9 月に相国寺で行われた開山夢想国師三百年忌に際して、鳳林承章が狩野探幽に依頼して描かせ、相国寺に寄進したものである。鳳林承章の日記『隔蓑記』にもこの作品についての記述があるという。（鬼原俊枝「鳳林承章寄進の狩野探幽筆『花鳥図』衝立について」[『日本美術工芸』第 662 号、日本美術工芸社、1993 年]、鬼原俊枝「51 花鳥図衝立」[前掲書『生誕 400 年記念狩野探幽展』東京都美術館、2002 年、226 頁]参照）

³⁵ 前掲書、鬼原俊絵『幽微の探究』大阪大学出版会、1998 年、137 頁

であろう景色を想像で補うことができる。一方で「折枝画」は、地面が描かれていないため、背景に何があるのか、ということが容易に想像できない。よって、紙の上に描かれた枝とその上や周辺に描かれた小動物や小禽のみが浮かび上がるのである。

「折枝画」や「枝垂れモチーフ」のような画面の縁から枝のみが、画面中へ描かれるという構図は西洋では珍しく、この画面縁から枝のみが伸びるという構図は日本の浮世絵を通してはじめて西洋にもたらされた、と高階氏は指摘している³⁶。つまり、「折枝画」的構図は東アジアの絵画の特徴的な構図だといってよい。本論では、中国、韓国、そして日本の「折枝画」を何点か紹介したが、これらの作品から、「折枝画」が、東アジア地域で広く描かれていたことは理解できたであろう。

ここで名古屋城上洛殿障壁画《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)に立ち戻り、その構図について考えた時、背景の処理において「折枝画」と同じ性質が見出せることがわかる。このような構図は、探幽独自の構図というよりも、東アジアに敷衍したものであるといえるであろう。現存する膨大な「探幽縮図」からも理解できるように、探幽は多くの絵画を実見し記録して残していた。《雪中梅竹鳥図》は、東アジア的畫面構成を引き継いで生まれた作品であると考えられる。小画面においてよく描かれたという「折枝画」の構図を大画面における折枝画に利用したことで、本作品の大きな余白が生まれたのであろう。

しかし、注意しておきたいのは、探幽が意図的に「折枝画」の構図を利用して作品を制作したわけではない、ということである。この作品に、「折枝画」的畫面構成が見出せることは間違いない。その一方で、探幽が意識して「折枝画」を大画面に描いた、とは証明することはできないし、《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)と連続していることから考えても探幽が「折枝画」の構図を意図していたとは考えにくい。探幽は、多くの絵画を見る機会があり、またそれを熱心に写し学習していた。名古屋城障壁画を制作したのは30代という比較的若い時期であったが、狩野家に生まれ16歳の時から幕府御用絵師であった探幽は、この時点ですでに古今問わず多くの絵画を見ていたは

³⁶ 高階秀爾『日本美術を見る眼』岩波書店、2009年

ずである。その蓄積が、このような画面構成に影響している、と筆者は考えるのである。

狩野探幽の余白の多い瀟洒淡麗な画風がどのようにして生まれたか、ということに対しては、様々な理由が論じられてきたが未だ判然としない。今回の作品分析から理解できたように余白の扱われ方は作品により様々である。本論で中心に取り上げた《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)の余白と、例えば同じ名古屋城上洛殿の帝鑑図の版本から図を転用することから生まれた余白とを比べても、それぞれの余白は異なった経緯で生まれたことが理解できるであろう。探幽の画業全体を通して明確な新様式に対する目標が存在したのではなく、個々の作品の完成によって探幽様式が生まれたと考えるべきであり、探幽の余白については、個々の作品それぞれの余白の働きを分析しながら考察する必要がある。

本来、絵画が小画面化する中で生まれた「折枝画」を、大画面に描いたという点は、今回紹介した李繼祐の《葡萄図屏風》(図 1-B-11)にも共通している。探幽画においては、「折枝画」を大画面に描いたためにできた余白は、薄墨と金砂子によって暗示的なまま残されている。一方、《葡萄図屏風》においては、空間を埋めるべく葡萄のつるをうねらせて描くことによって、装飾的な効果を画面にもたらしている。このように、後の「折枝画」の発展については、個々の国により異なっている。

第三節 探幽の絵画における余白

本章では、名古屋上洛殿障壁画を分析することで、狩野探幽の画風がどのようにして生まれたのかを考察した。まず第一節では、狩野探幽の名古屋城上洛殿の障壁画の内《帝鑑図》について、その画面構成に注目し余白の働きについて検討した。探幽作品に見られる風景をつなぐための余白は、狩野山楽筆の《帝鑑図押絵貼屏風》(東京国立博物館蔵)(図 1-A-5)や永青文庫所蔵の《帝鑑図屏風》(図 1-A-6)で、すでに用いられていることが理解でき

た。その余白は、『帝鑑図説』の場面を区切る雲を発展させたものである、と推測することができるであろう。また、同じ上洛殿障壁画と比較してみると、その余白の扱い方には差異があることが理解できた。

次に、描き方に共通点が見られる山楽筆や永青文庫所蔵の《帝鑑図》との比較から、探幽画の特徴を見出した。その上で、最小限に限定されて描かれたモチーフと広く取られた余白が、江戸狩野の祖として狩野家の画風を確立し、江戸画壇における狩野派の権力を強めるための絵画として、大変有用であったことを指摘した。具体的には、広く取られた余白は、複数の画家で描く際に画面の統一を取りやすい。また内容を伝えるための最小限のモチーフは、写しやすいものであるとともに、繰り返し描かれても、図様の意味内容が変更されにくいわけである。絵画を「型」として、継承しやすい図様にするため、いわばキーワードとなるモチーフに絞り込んで描いた、と推測することも可能であろう。特に、「帝鑑図」のように明確に意味のある画題は、「型」が共有されることによってその意味も共有されるようになる。

第二節では、《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)を中心に、「折枝画」的性格について考察した。探幽の代表作として知られる《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)及び風景として連続する《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)の魅力は、筆致を生かした水墨表現、鳥の生態描写、金を巧みに配した余白、という三要素にあると筆者は考える。

また、《雪中梅竹鳥図》(図 1-B-1)と《雪中竹林鳩雀図》(図 1-B-2)の空間構成について、その他の名古屋城の障壁画、および狩野探幽が名古屋城上洛殿障壁画以前に描いた障壁画、合わせて探幽以前に描かれた狩野派絵師による障壁画の空間構成と比較し、その特殊性について論じた。そして、その余白の扱い方が東アジア地域で多く描かれた「折枝画」の背景処理と共通することを指摘した。一方、探幽が意図的に「折枝画」的構図を本作品に利用したのではなく、様々な絵画を学習した蓄積が本作品に無意識の内に影響した、と筆者は考える。

この「折枝画」的構図が大画面の障壁画で扱われたことによって、背景に暗示的な大きな空間が生まれ余白の多い絵画が生まれたのではないであろうか。今回の作品分析から理解できたように、探幽画における余白とは作品

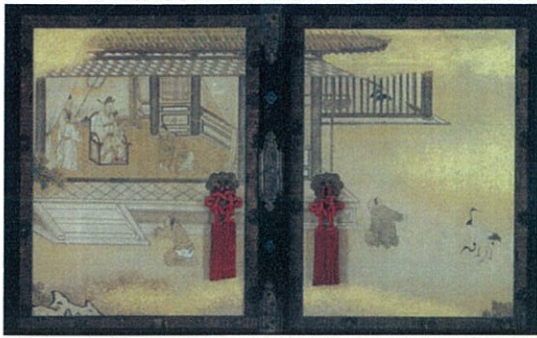
によって様々な理由から生まれており、それぞれの作品についてより一層詳細な検討が必要であると考え。これまで、探幽の画風改革はしばしば和様化と言及されてきたが、東アジアの絵画の様式変化や影響関係を踏まえた上で再度考察すべきであろう。

以上、本章では、「余白の多い減筆体で描かれた瀟洒淡麗な画風」という言葉で括られて語られてきた狩野探幽の作品について、名古屋城上洛殿障壁画に注目して、その余白の扱いやモチーフの描き方について詳細に検討した。くわえて、絵画制作に際しての現実的な問題や同時代の東アジアの絵画の特質が、探幽をはじめとする江戸狩野の作品に影響を与えていることを示唆した。

次章では、様々な状況が影響して生まれた狩野探幽の画風が探幽以後の画家たちにどのように受け継がれ、そしてどのように変革されたのか、を考察したい。

第一章 図版

(図 1-A-1) 名古屋城上洛殿上段之間障壁画

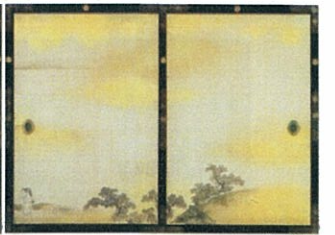
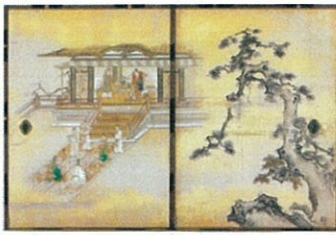
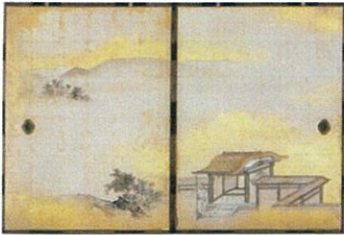


[東]



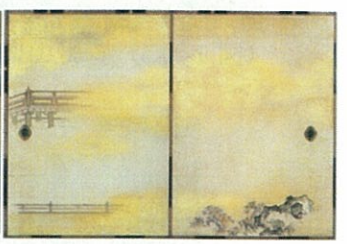
[南]

(図 1-A-2) 一之間障壁画



[東]

[南]



[西]

[北]

(図 1-A-3) 二之間障壁画



[東]

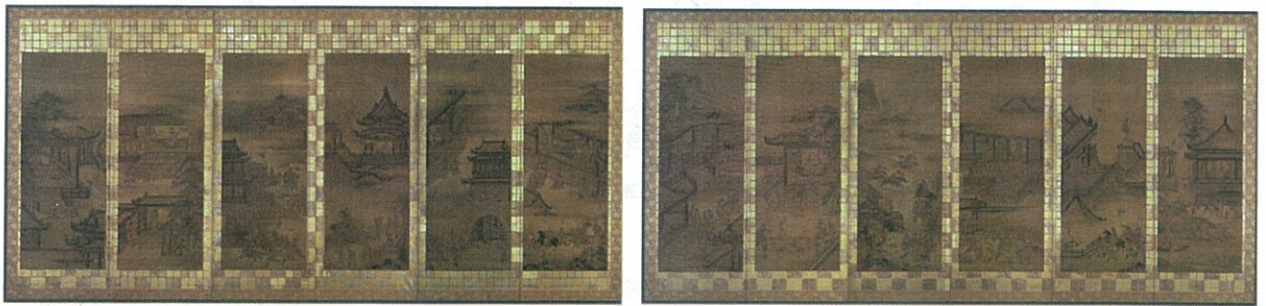
[西]



[南]



(图 1-A-4) 《帝鑑図押絵貼屏風》(部分)



(图 1-A-5) 狩野山楽《帝鑑図押絵貼屏風》



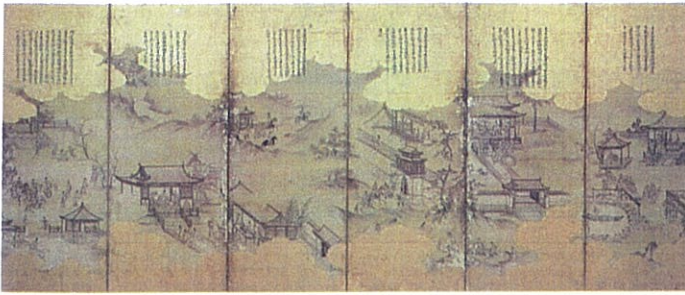
(图 1-A-5 部分)
「任賢図治」



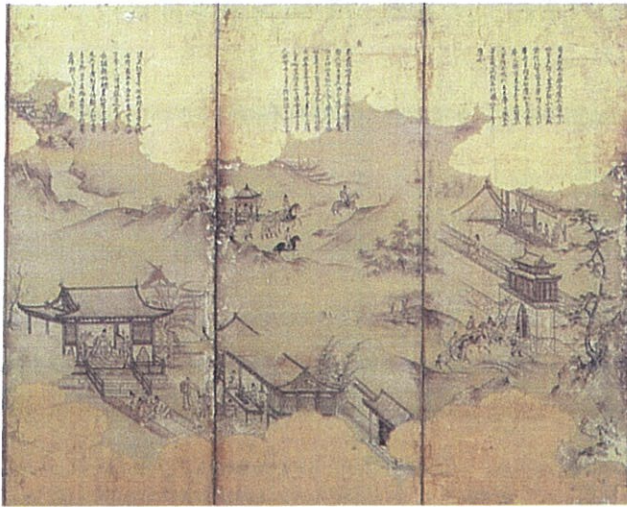
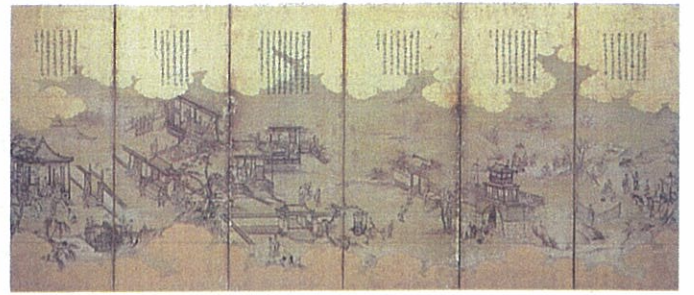
(图 1-A-5 部分)
「夢賚良弼」³⁶



(图 1-A-5 部分)
「不用利口」



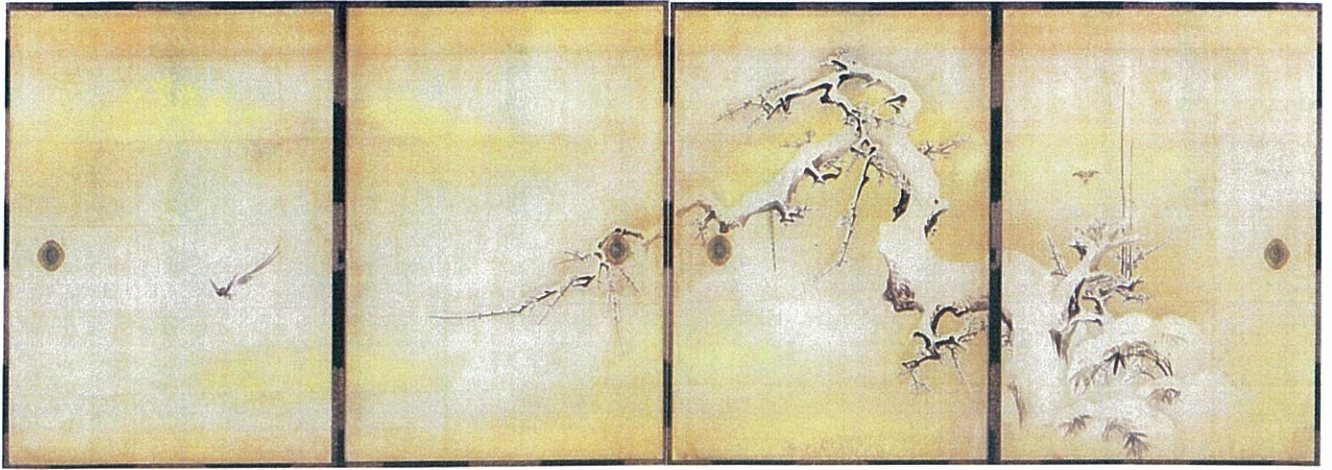
(图 1-A-6) 伝狩野永徳《帝鑑図屏風》



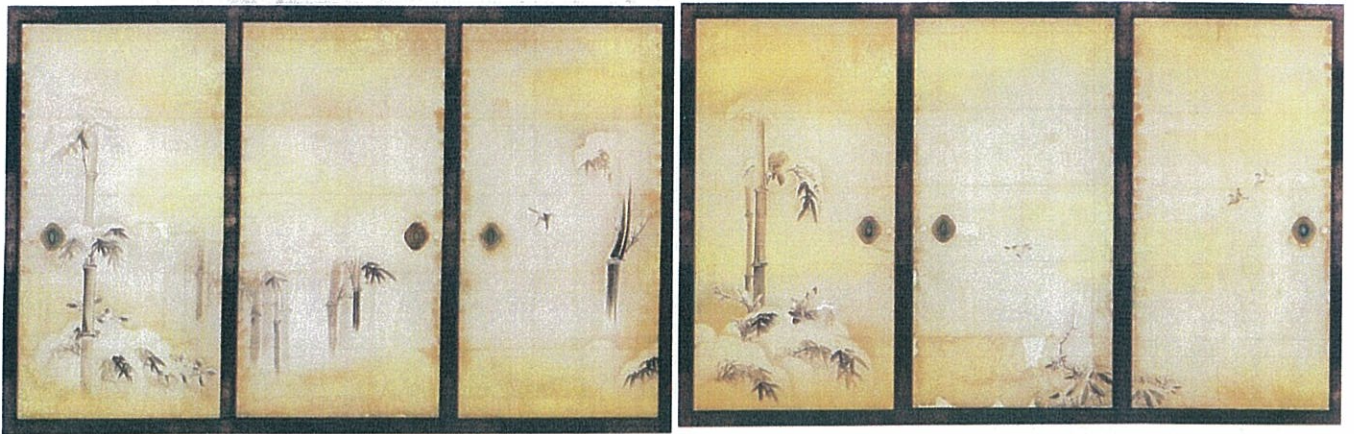
(图 1-A-6 部分)



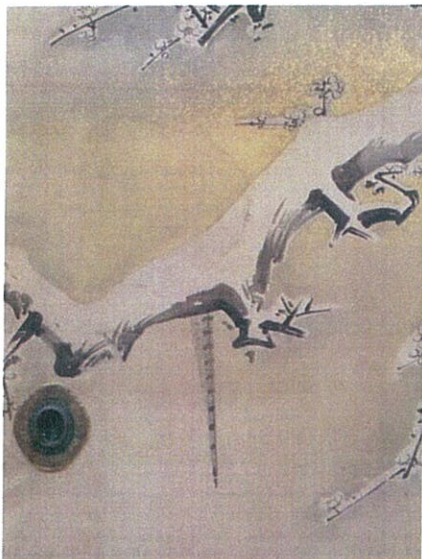
(图 1-A-7) 狩野永徳《二十四孝図屏風》(部分)



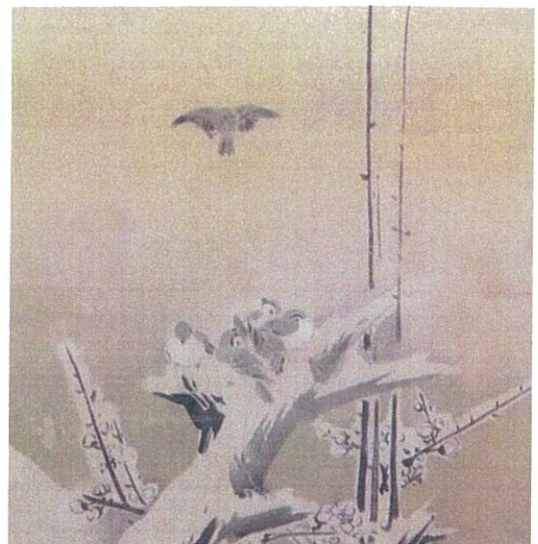
(图 1-B-1) 狩野探幽《雪中梅竹鳥図》(名古屋城上洛殿三之間北面襖)



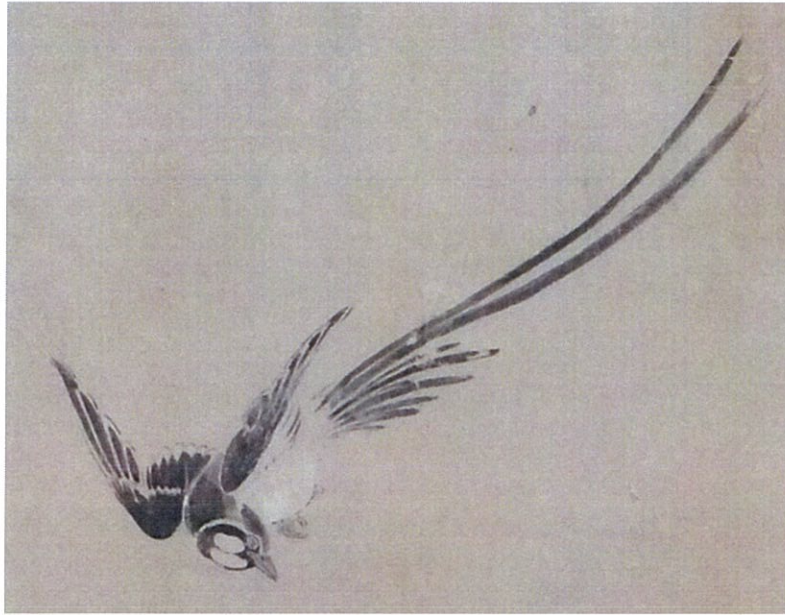
(图 1-B-2) 狩野探幽《雪中竹林鳩雀図》(名古屋城上洛殿三之間東面襖)



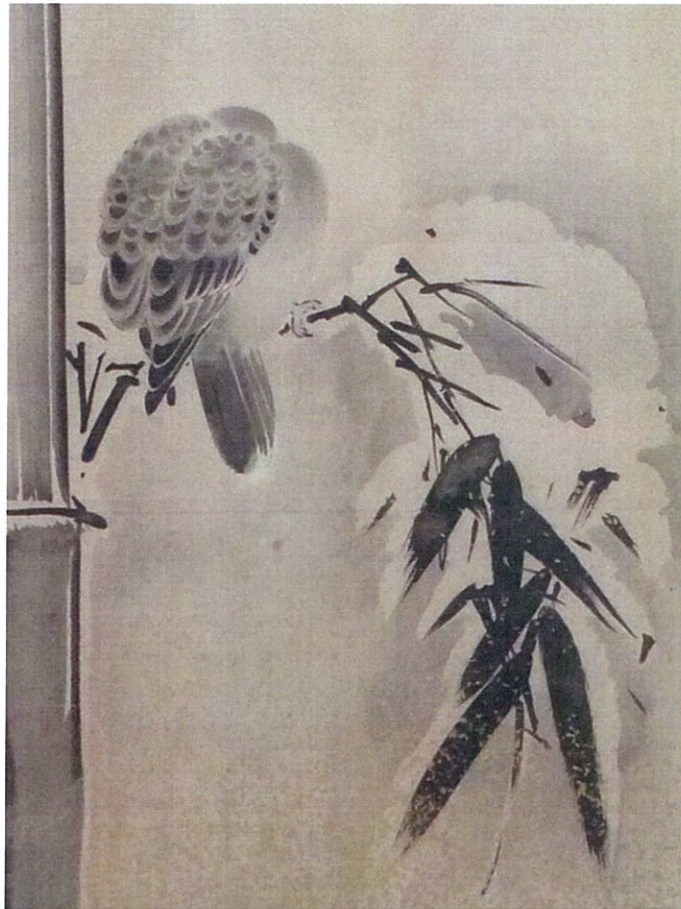
(图 1-B-1 部分 1)



(图 1-B-1 部分 2)



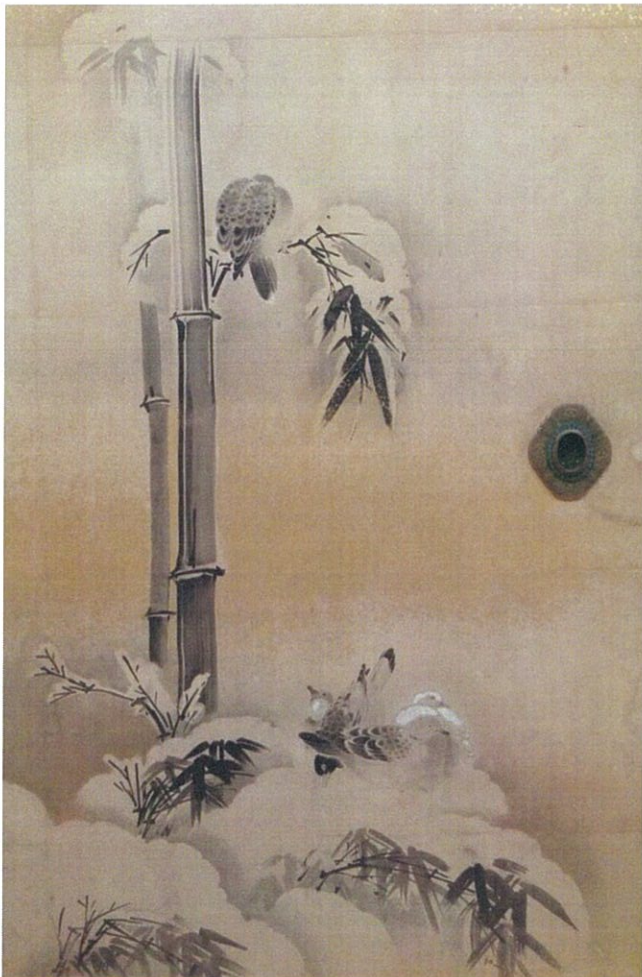
(图 1-B-1 部分 3)



(图 1-B-2 部分 1)



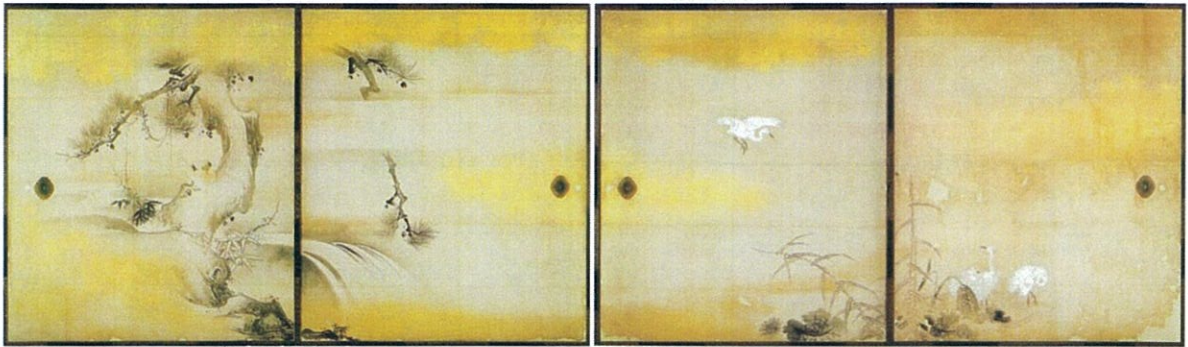
(图 1-B-2 部分 2)



(图 1-B-2 部分 3)



(图 1-B-2 部分 4)



(图 1-B-3) 狩野探幽《芦鷺瀑邊松樹図》(名古屋城上洛殿三之間西面襖)



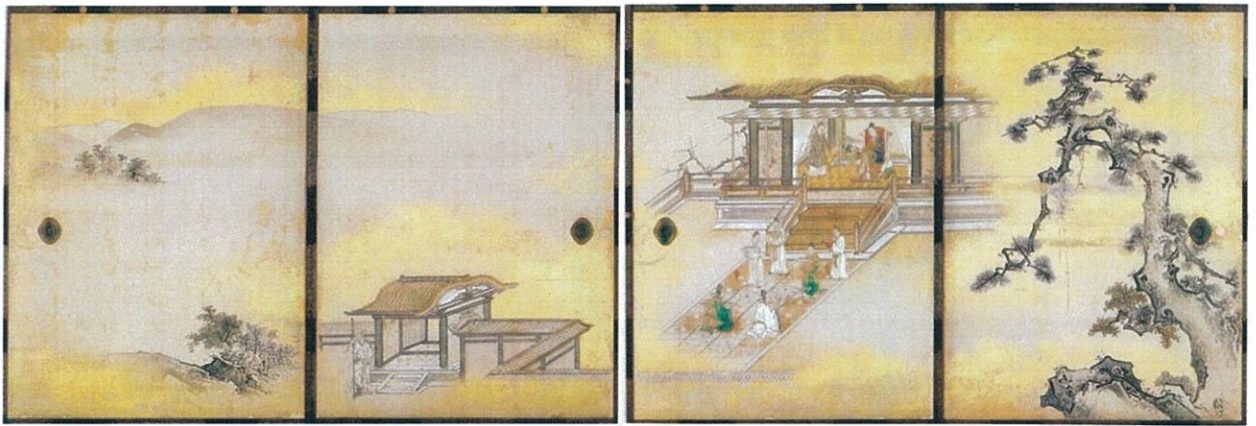
(图 1-B-4) 狩野探幽《柳鷺図》(名古屋城上洛殿三之間南面襖)



(图 1-B-5) 狩野元信《四季花鳥図》(部分)



(图 1-B-6) 狩野永徳《四季花鳥図襖》



(图 1-B-7) 狩野探幽《褒獎守令》(名古屋城上洛殿一之間東面襖)



(图 1-B-8) 伝・王淵《花鳥図》



(图 1-B-9) 趙涑《朝鵲圖》



(图 1-B-10) 趙涑《古梅瑞鵲》



(图 1-B-11) 李繼祐《葡萄圖屏風》



(图 1-B-12) 狩野探幽
《海棠に尾長鳥図》



(图 1-B-13) 狩野探幽
《花鳥図衝立》(部分)

第二章 江戸狩野様式の後継者と変革者

本章では、探幽の次世代に活躍した画家を紹介し、彼らが探幽から受け継いだ画風の特徴と彼らの起こした変革について論じる。第一節では、山口雪溪（正保4[1648]年～享保17[1732]年）の春浦院障壁画をとりあげ、「復古的」で「奇想」の画家と評価されている雪溪の画風の特徴を見出す。また第二節では、探幽の弟、尚信の息子であり竹川町狩野家の当主であり、雪溪と同時代に活躍した狩野常信（寛永13[1636]年～正徳3[1713]年）の作品を紹介し、雪溪の画風との相異点を分析する。第三節では、常信の子孫であり、木挽町（竹川町）狩野家の勢力を拡大したといわれる狩野典信の作品をとりあげる。探幽風を踏襲した、とされている、探幽以後の江戸狩野の画家たちの画風がどのようなものであったのか、時代ごとに変化はあったのか、について、作品を比較して論じる。

第一節 山口雪溪の画業と春浦院障壁画の成立

妙心寺塔頭春浦院には、三室に渡る水墨障壁画が残されている。作者は床貼付の落款から、江戸時代の画家、山口雪溪であることがわかる。山口雪溪は正保4（1648）年に生まれ享保17（1732）年に没した、京都を中心に活躍した画家である。雪溪は江戸時代から書物に名前が上がり評価され、また明治期に岡倉天心（覚三）も曾我蕭白、伊藤若冲、渡辺始興とともに復古派の画家として名前を挙げたように、江戸時代において名前の通った画家であったようである。しかし、大橋乗保氏や中谷伸生氏も指摘しているように、現在では、美術史上に名前が挙がることは少なく、その画業の詳細は未だ明らかになっていない。本節では、春浦院の障壁画を紹介し、その特徴を見出す。その作品分析と先行研究を基に山口雪溪の画風について分析し、雪溪の日本美術史上の位置づけについて考察する。

さて、白井華陽の『画乗要略』（天保3[1832]年）によると、雪溪という

号は、雪舟と牧溪から一字ずつとってつけたという。他にも梅庵という号も持つ。代表作として、清水寺の《涅槃図》(図 2-3) や醍醐寺の《桜楓図屏風》(図 2-4、5)、源光院の障壁画などが知られる。これまで大橋乗保氏の研究をのぞいて、先に述べたように詳細な研究は少ない。一方、現在でこそ名前が取り上げられることの少ない雪溪であるが、江戸時代の文献に度々名を見出すことができる。伝記が詳述されている『画乗要略』によると、

「山口雪溪又号_二梅庵_一、平安人、法_二雪舟_一又喜_二牧溪_一自号_二雪溪_一、晚_二成一格_一、偉俊蒼老気味深厚、蓋食_レ古化者、花禽亦瀟灑頗得_二雪舟風致_一、宜哉夔拔_二時流_一、享保中人。

梅泉曰、当時天下画巧之心目為_二探幽_一所_レ在、不_二復求_二於古_一、徒襲_二皮相_一遺_二精髓_一益失_二古意_一、伊年光琳不拘_二宗法_一、縦横馳騁各出_二奇格_一、雪溪独追_二前蹤_一不_レ随_二時習_一、不_二亦英士_一也。」

とある。狩野探幽風の絵画が画壇を席卷する中、復古的な絵画を描いた画家として紹介されている。「縦横馳騁、各奇格に出づ。雪溪独り前蹤を追い時習に随わず」とあることから、同時代の画家と比較して奇抜な絵画を描いたと評価されている。また、それ以前に出版された寛政二年(1792)版『諸家人物志』にも「花卉人物ヲ描クミナ奇想に出ヅ」という説明が見られる。その他にも、南画家の田能村竹田(安永 6[1777]年～天保 6[1835]年)による『山中人饒舌』にも雪溪の名前が挙げられている。竹田は、日本の南画の先駆けとして山口雪溪と小原慶山(?～享保 18[1733]年)を挙げた。

明治時代には、岡倉天心が曾我蕭白、伊藤若冲、渡辺始興らとともに、復古的な画家として雪溪を紹介している。

「また一方には復古風なるものあり。かくのごときもの起るは異境、徳川風すなわち狩野派の反動にすぎず。当時勤王家輩出してことさらに楠公の事、尊氏の事を説くは、徳川氏の政弊を改革せんがためなり。絵画の上においてもこの風起こりて、もって胸中の不平を漏らさんとす。まず第一に山口雪溪(1644-1732)なり。その名は雪舟と牧谿と

による。この二家の法を折衷して、もって一家を成さんとして、当時の狩野派に反対して、もっぱら奇抜なる図を作れり¹⁾

岡倉天心は妙心寺を調査しているため²⁾、妙心寺春浦院障壁画をはじめ数点の雪溪の作品を目にした上で評価したようである。これらの記述から理解できるように、山口雪溪は、古法を学び、時習に逆らって奇想とも呼ばれる作品を描いた画家として評価されていた。

さて、雪溪は名の由来からも、室町水墨の復興を目指した画家と捉えられていたことがわかる。中村溪男氏は《寒山拾得図》(個人蔵)について「室町期水墨画のきびしい、品格の墨調をよく把握して、俗気におちいらぬ個性をあらわしている³⁾」と述べている。しかし、雪溪の絵画の構図や筆遣いは、大橋乗保氏も「桃山時代の装飾画の研究も怠らなかつたようである⁴⁾」と言及するように、室町水墨だけでなく桃山期の画風を思わせる。特に、著色画に関しては、長谷川派の影響が強く感じられる。例えば、醍醐寺の《桜楓図屏風》の「楓図」(図 2-5)と、長谷川等伯の《花鳥図屏風》(個人蔵)(図 2-6)を比較すると、構図が似通っていることがわかる。角度をつけて木の枝や幹を平行に配置するこの構図は、長谷川派の絵画の特徴である。伊藤紫織氏は、浅井不旧の『扶桑名公画譜』による、雪溪は長谷川左近(文禄元[1593]年~?)の門弟である、という記述を挙げ、年代を鑑みると左近に師事したことには疑いがあるものの、長谷川派に学んだ可能性が高い、と述べている⁵⁾。また、シカゴ美術館が所蔵する雪溪の水墨作品である《瀟湘八景図屏風》についても、マイケル・カニンハム氏は「長谷川派の描法と琳派の意匠とが取り入れられている⁶⁾」と指摘する。

1 岡倉天心『日本美術史』平凡社、2000年、217頁

2 中谷伸生氏によると、妙心寺に臨時全国宝物取調委員の天心らが出した鑑査状が遺存している。(中谷伸生『大坂画壇はなぜ忘れられたのか - 岡倉天心から東アジア美術史の構想へ』、醍醐書房、2010年、34頁)

3 中村溪男『墨絵の美』明治書房、1959年

4 大橋乗保「山口雪溪について」『龍谷史壇』第54号、龍谷大学史学会、1965年、39頁

5 伊藤紫織「『唐画』としての曾我蕭白と蕭白前史」『蕭白ショック!!曾我蕭白と京の画家たち』千葉市美術館、2012年

6 マイケル・カニンハム「作品解説 6~8 瀟湘八景図」『在外日本の至宝 第3

雪溪は伝記においては、室町水墨画の復興者として語られるが、実際の作風は桃山期の画風と似通っていたようである。しかし、カニンハーム氏も「山口雪溪のわずかに遺された大画面の作品⁷⁾」と指摘していることからわかるように、雪溪の作品の数は多くないため、雪溪の画風を詳らかにするのは困難といえる。その中で、三室全て雪溪よって水墨で描かれた春浦院の水墨障壁画は、現存する作品の中では、雪溪の作風を検討するのにふさわしい作品といえるであろう。

春浦院の方丈の南側の三室にそれぞれ「山水人物図」「花鳥図」「群仙図」が残る。制作年を明らかにする年記や文献は残されていない。この三室は、現在も法要に使用されており、襖には損傷や褪色が目立つ。制作年代の判定の前に、まずは三室の構成と描かれた画題を確認する。⁸⁾

西側の間には、床貼付三面と北・東面それぞれ四面、計八面の襖に山水と人物が描かれている。床に向かって左脇の壁の左端に「雪溪筆」の墨署、朱文方印「皇州口」、白文方印「雪溪」と落款がある（図 2-2-落款）。床貼付の全体の構図は、画面右寄りに景物を集中して配していて、中央から左側の壁にかけてはほとんど何も描かれていない。

右の壁から中央の壁の右側にかけて、近景に土坡と樹木が丁寧に描かれ、その背景には塔や東屋が描かれその後ろに山が広がっている。画面中央あたりには山林が描かれている。左の壁には左側には落款があり、右側には帆船が描かれその下には二人の人物が描かれている。床貼付であるため、という理由もあって、全体として余白の多い画面となっている。全体として右側に

巻水墨画』毎日新聞社、1979年、123頁

⁷⁾ 同書、123頁

⁸⁾ 妙心寺春浦院障壁画については、大橋乗保氏の「山口雪溪について」（『龍谷史壇』第54号、龍谷大学史学会、1965年）や『京都の江戸時代障壁画』（京都府文化財保護基金、1978年）、小寄善通氏の『近世京都画壇 画家と作品』（京都市文化財保護課、1992年）、『近世京都の狩野派展』（京都文化博物館、2004年）において一部が、山岡泰造氏、福井麻純氏、長井健氏らの「春浦院客殿の山口雪溪筆障壁画について」（『関西大学博物館紀要』第4号、関西大学博物館、1998年）において全ての画面が、紹介されている。

重点を置いて左右にモチーフを配置した落ち着いた構図となっている。

北側（図 2-2-1）と東側（図 2-2-2）の襖に目を移すと、連続した二つの画面であることがわかる。まず東側の襖に描かれたそそりたつ崖が目をはく。その崖の右側には、飛来する雁の列と雪原に降りて憩う雁の群れが描かれている。退色しているためわかりにくいが見えようにも見える。崖の左側には、崖の向こうから岩間を流れる急流が描かれている。この水流は次第に大きな流れになり、北面では湖のような水面となっている。描かれた人物をおっていくと、北面の襖には、流れの途中には、楼台の中でくつろぐ高士、東面に移ると、網を引き揚げる漁夫が見え、驢馬に乗った黒い頭巾をかぶった高士が水辺を行き、琴を持った従者がその後ろに続く。さらに画面左に目を移すと釣竿を携えた漁夫が描かれている。東面、北面の二つの画面のみ並べて見ると、この漁夫の位置はやや右に偏っているため、アンバランスに感じられるが、これは床貼付に描かれた画面との連続性を意識させるためだと考えられる。北面、東面の風景と床貼付の風景は、土坡と木々で繋がられている。

次に中央の間の花鳥図を見てみよう。描かれたモチーフから、東面の襖（図 2-2-3）には春、北面（図 2-2-4）には、夏から秋、西面（図 2-2-5）には秋の風景がそれぞれ描かれていることがわかる。まず東面（図 2-2-3）には、左斜め上へと伸びる梅の幹が描かれている。その幹から右方へしなやかに伸びた枝は、水面をくぐり再び水面から枝先を出している。細い枝には梅の花が丁寧に描き込まれ、枝分かれする幹の折れた先には一羽の鶯がとまっている。またこの梅の木の手前にも小ぶりの梅の木が描かれていてそこには山雀が見られる。画面右端の地面には、外隈で白い兔が描かれている。これは、南面の障子腰貼付に描かれた兔と呼応しているのだろうか、部屋全体に統一をもたらしているといえよう。画面の左端には、二羽の雀が羽根を払って飛んでいる。この雀は、北面の右端にも描かれていて、東面の春の風景と北面の夏の風景を繋ぐ役割を果たしている。次に北面（図 2-2-4）に目を移すと、東面から続くように宙を舞う雀が描かれている。その左下には、二羽の白鷺が水辺で身を寄せ合っている。その左には岩の上に止まる金鶏が描かれている。頭部は損傷してしまっているが、その目線は水際の雌と二羽のひ

なに向けられていたのではないだろうか。画面左に目を移すと、芙蓉とコマドリが描かれている。この二つのモチーフは西面（図 2-2-5）の襖の右にも描かれていて、先ほどの宙を舞う雀と同じように、二つの画面へ連続性ともたらしめている。画面中央には太い幹の松が左斜め上に伸びておりその根元の岩には、叭々鳥が二羽とまっている。二羽の叭々鳥も左方に向いているし、菘も左方向へ長くのびていて、全体として左の方向に目線を向けさせる構図となっている。南面の障子腰貼付（図 2-2-6）には左から兎が一羽ずつ、そして叭々鳥が描かれている。兎は、水分を多く含んだ墨の濃淡を生かして、丸みのあるふっくらとした質感が表現されている。

次に東側の部屋を見てみたい。この部屋には群仙図が描かれている。元々余白が多い上に、三室中最も損傷が激しいため、やや散漫な印象を受ける。しかし、モチーフ一つ一つを見てみると、細部まで丁寧に描かれ表情も豊かであるし、ところどころに金がほどこされていることがわかる。

まず北面の襖（図 2-2-7）は、画面右にはほとんど何も描かれず、一番左の襖に三人の仙人が描かれている。その右には山羊が描かれているが、その大きさは周りのモチーフと比較するとかなり小さく描かれている。一番手前の仙人は、前方の岩の上の口から気を吐く亀の甲羅に手を載せて、菊を一輪差しだしている。中央の仙人は、瓢箪を持ち、それに口を近づけている。奥に描かれた仙人は笛を持ち、横を向いて視線をやや遠方に向けている。

次に、西面の襖（図 2-2-8）には、鯉とそれを操るような動きの仙人とその後ろに控える人物が描かれている。動きのある鯉を墨の濃淡で巧みに表現し、またその鯉に外隈を施すことによって、跳ね上がるその瞬間を切り取ったように描いている。西面の左にも仙人が描かれているが損傷が激しいため、判別しがたい。

以上三室を概観した。右から左へと視線が向くように構成されていること、墨の濃淡をと巧みな筆致を生かして細部まで丁寧に描かれていることが三室に共通して指摘できる。また西の間と中央の間に共通していえるのは、左右どちらにも重心をおかず、崖や木の幹など目立つモチーフを全て左斜めに傾かせ、やや不安定に見える構図をとっていることである。このことについて、福井麻純氏も、狩野元信の靈雲院の行体花鳥図の雰囲気に近いとしな

がら、「元信様に見られる安定をもたせる重く構築的な構成ではないため、不安定な画面になったといえるだろう⁹」と指摘している。また福井氏は、このような構図は先に紹介した醍醐寺の《桜楓図屏風》（図 2-4、5）にも共通していると述べている。このような直線的なモチーフを平行に並べる構図は、長谷川派の作品に多く見られる。先述した通り、『扶桑名公画譜』に伝えられる雪溪が長谷川左近の弟子であったという説は、年代が合致しないため間違いであると思われるが、長谷川派の画家に師事したという可能性は十分にある。また、長谷川等伯は、雪舟五代を名乗り、牧溪の画風を慕っていた¹⁰という点で、雪舟と牧溪から一文字ずつとって名にした雪溪と思想的に類似していることから、何らかの形で長谷川派を学んだと考えられる。

野口剛氏はこの作品に対して「どこか永徳の作風も思わせる¹¹」と述べている。確かに、松の幹や土坡の描き方は永徳の水墨画とよく似ている。雪溪は名前からは、雪舟、牧溪らの室町水墨を目指したと伝えられてきたが、やはりその筆遣いは桃山時代の絵画の影響を受けているといえるであろう。

また、山岡泰造氏は、桃山時代・江戸初期の障壁画に共通する地面を確定した現実的な空間構成に対して、江戸前期から後期への過渡期には、このような確固とした空間構成を弱めくずそうとする傾向が生まれたこと、そして、雪溪の作品にも同じ傾向が見られることを指摘している¹²。西の間の東面の崖とその右側に位置する雁の飛ぶ風景や、中央の間に見られる宙を飛ぶ雀によって連続性をもたせた風景など、一見すると合理的でない空間を、余白やモチーフで繋ぎ一つの画面として成立させる方法は、狩野探幽の初期から中期の絵画、たとえば第一章で確認した名古屋城上洛殿の障壁画などにしばしば見られる。このように春浦院の絵画は、桃山時代から江戸時代前期の様々な種類の日本絵画に影響を受けているといえよう。

⁹ 山岡泰造、福井麻純、長井健「春浦院客殿の山口雪溪筆障壁画について」『関西大学博物館紀要』第4号、関西大学博物館、1998年

¹⁰ 前掲書、伊藤紫織「『唐画』としての曾我蕭白と蕭白前史」

¹¹ 野口剛「作品解説 73 花鳥図襖」『近世京都の狩野派展』京都文化博物館、2004年、201頁

¹² 前掲書、山岡泰造、福井麻純、長井健「春浦院客殿の山口雪溪筆障壁画について」『関西大学博物館紀要』、1998年

そして、これら様々な絵画から取り入れられた要素は全て、雪溪の巧みで自由な鋭い線描を際立たせている。例えば、枝を平行に配置した構図によって、幹や枝を表わす墨線が浮かび上がって見える。墨線の配置によって構図を決定するからこそ、不合理な空間が画面の中に構築されたのであろう。単に、過去の画家の作風を折衷したのではなく、自らの強みを生かすための要素を意識的に選び取った、と推測する。極端な言い方をすれば、全体を見ると、雪溪は対象を合理的に描くことを目指したのではなく、墨線が美しく見えるよう画面に配置することを目指した、と推測できる。しかし、細部にいたっては人の表情や鳥の動きなど丁寧に描かれていることも見逃せない。

最後に、この作品の制作年代について考察したい。春浦院の建立時期に従えば、元禄 10（1697）年、雪溪が五十歳の頃ということになる。しかし、春浦院には、雪溪 80 歳の年記のある空山和尚や文溪和尚の頂相が伝存していることから、雪溪晩年の作とする説が支持されている。また、享保元（1716）年に描かれた《人物花鳥山水図押絵貼図屏風》（図 2-8）の兎と、春浦院障壁画の兎（図 2-2-6）を比較してみると、毛の描き方や前足の形などがややぎこちない《人物花鳥山水図押絵貼図屏風》の兎に比べて、春浦院障壁画の兎の方が滑らかな筆遣いで動感が豊かに表現されている。よって、春浦院の障壁画は、《人物花鳥山水図押絵貼図屏風》以降に描かれたと考えられる。やはり、これまで支持されてきたように、建立時ではなくその後を描かれたと考える方が自然であろう。また、仏画を多く残した雪溪であるが、春浦院には彼の作品が開祖の空山和尚の頂相など他に数点残るなど、特に繋がりが深かったようである。画業の大成期にゆかりのある春浦院に描いたこの障壁画は、雪溪にとっては集大成的な絵画であったとも考えられる。

さらに、長井健氏や伊藤紫織氏が指摘しているように、黒と白の二対の兎や亀の周りに集まる仙人などのモチーフは曾我蕭白の絵画（図 2-9）にも見られる¹³。この障壁画は雪溪から蕭白への影響を示唆できる絵画であり、江戸絵画史上重要な作品であるといえる。

¹³ 山岡泰造、福井麻純、長井健「春浦院客殿の山口雪溪筆障壁画について」『関西大学博物館紀要』第 4 号、関西大学博物館、1998 年
伊藤紫織「『唐画』としての曾我蕭白と蕭白前史」『蕭白ショック!!曾我蕭白と京の画家たち』千葉市美術館、2012 年

第二節 雪溪と狩野常信

それでは、なぜ、雪溪はこのように抑揚の大きい墨線を強調した絵画を描いたのであろうか。もちろん、もともと雪溪は墨線の扱いに長けていたという理由がまず考えられる。あわせて、探幽以後、江戸の画壇を支配しつつある、狩野派、特に江戸狩野の作品に対抗するためだったのではないかと推測する。そこで、山口雪溪と狩野常信の作品を比較し、雪溪の絵画が当時の狩野派風の絵画との差異を見出したい。

探幽が画壇の中心として活躍した後、狩野派を幕府の御用絵師として幕末まで守り続けたのは、探幽の鍛冶橋狩野家ではなく、探幽の弟・尚信の竹川町（木挽町）狩野家であった。このことについては、中谷伸生氏も、「しかし、江戸狩野の展開を考えるにあたって、忘れがちなのが、探幽風を定着させ、その展開を実質的に支えた常信の存在であろう。常信は探幽に倣った広義のやまと絵風の優美でやわらかい線描を得意として、探幽と並んで幕末に至るまで、狩野派はもちろんのこと、流派の枠を越えて、江戸時代の画家たちに大きな影響を与え続けた。（中略）鍛冶橋狩野家よりも木挽町狩野家の方が逸材を次々に出すことができたからであるが、もうひとつ考えられる理由として、古画に基づく絵手本類を丹念に収集整理した常信の勢力あふれる活動を見逃してはならない¹⁴」と、述べている。

狩野常信（寛永 13 [1636] 年～正徳 3 [1713] 年）は、竹川町（木挽町）狩野家の二代目当主で、尚信の長男、養朴、古川叟と号する。慶安 3（1650）年、15 歳の時に、父、尚信が亡くなり木挽町狩野家の当主となる。その後、承応～延宝期の各造営の御所障壁画制作において活躍し、宝永元（1704）年、69 歳の時に法眼、宝永 6（1709）年に法印に叙せられた。宝永 6（1709）年の御所障壁画制作では、最も格式の高い紫宸殿の賢聖障子絵を担当していることから、当時、常信が狩野派一の実力者であったことが窺われる。

常信の父親であり、木挽町狩野家の初代当主である狩野尚信は慶安 3（1650）年にこの世を去っている。それは探幽がこの世を去る 20 年近く前

¹⁴ 中谷伸生 『大坂画壇はなぜ忘れられたのか 岡倉天心から東アジア美術史の構想』醍醐書房、2010 年、80 頁

のことである。また常信が探幽とともに活躍していたことは、寛文5(1665)年には探幽、安信とともに、將軍家綱に召され、御前揮毫を行い、寛文10(1670)年には、探幽とともに、家綱に召され御絵始めを行う、など『徳川実紀』の記述からも推測できる。探幽からの影響を直接に受ける位置に常信がいたことは間違いない。

探幽の後を引き継ぎ、その後、狩野派が幕府御用絵師として君臨し続ける基礎を作り上げた常信は、作品の上でも、探幽風を忠実に引き継いだように考えられている。例えば、永徳の《唐獅子図屏風》(図2-11)を補作した屏風(図2-10)には、そこには江戸狩野様式で描かれた唐獅子が見られる。この《唐獅子図屏風》(図2-13,2-14)について、石田佳也氏は、「右隻は、二頭の獅子の体軀の表現も量感にあふれ、たてがみが風になびく描写も、荒々しく粗放な筆遣いでありながら颯爽としている。(中略)天下統一にまで上りつめた武将の覇気あふれる精神が画面に漲るかのようである。(中略)一方の左隻、常信の唐獅子図は、探幽がけん引した江戸時代の狩野派による獅子図の典型として位置づけられる。その獅子の表現の違いには、永徳と常信の画家としての力量もさることながら、桃山時代から江戸時代へ移行する際に生まれた、獅子に対して人々が抱くイメージの変化が映し出されている¹⁵⁾」と言及する。

確かに、永徳の唐獅子に比べると常信の唐獅子は、形態も丸みを帯びて、獅子の迫力には欠ける。永徳の唐獅子と並ぶからこそ、「探幽がけん引した江戸時代の狩野派」の特徴がよくわかる。ただ、類似の探幽の作例、日光東照宮本殿の板戸絵の麒麟(図2-12)と、常信の唐獅子を比べると、たてがみの表現など省略されている箇所が見られる。また同じように動きのある表現ではあるが、常信の唐獅子は少し無表情で単調に見えてしまう。探幽の麒麟(図2-12)の特徴として、麒麟の輪郭をとる抑揚の大きい墨線が挙げられる。永徳の唐獅子(図2-11)と比較するとより明らかではあるが、探幽は墨線を単にモチーフの形を縁どる輪郭線とは考えていなかったようである。くねくねと曲線を描く墨線は、それぞれが呼応しているかのようには

¹⁵⁾ 石田佳也 「作品リスト・解説」『不滅のシンボル 鳳凰と獅子』サントリー美術館、2011年、185～186頁

ランスが良い。常信の麒麟や唐獅子を見てみると、探幽が描いたように胴体は肥瘦のある線で、一方鬘は細い線で描かれている。しかし、常信の線はそれぞれのバランスがあまり良くない。

その理由として、探幽に比べ常信は墨線自体のバランスや配置を意識していなかったということを挙げる。例えば、探幽の麒麟の輪郭線を見ると、同じ太さの線でも、胴体を囲う線は柔らかく丸みを帯びているが、脚の輪郭線は、直線で力強い。一方、常信の唐獅子は、同じ太さの線は、ほとんど同じ調子である。また髭やたてがみを描く線も、探幽は太さや種類を描き分けている。常信も《舜帝弹琴図・桐に鳳凰図・唐松に麒麟図》(図 2-13)の左幅として、麒麟を描いているが、その麒麟と比べても違いはわかる。この作品には、モチーフ全てが常信の特徴である柔らかい墨線で効果的描かれている。しかし、常信は墨線を輪郭線としてのみ捉えており、探幽のようにそれぞれの線のバランスや配置を工夫しているとは感じられない。そのため、《唐獅子図屏風》のような大画面になると、野暮ったく見えてしまうのである。これは、常信の技量が足りないことが理由ではなく、常信が探幽がなぜ描く際に抑揚のある墨線を多用したのか、を理解していなかったという理由から起こったと考える。常信の作品には常信の工夫が見られ、常信が探幽よりも技量が劣ったとはこれらの作品だけでは判断できない。

ここで、《波濤・花鳥図屏風》(図 2-14)を常信の工夫が表れた作品として挙げたい。狩野探幽の絵画は、安村敏信氏も指摘しているように画面の枠を意識して描かれているが、一方、この《波濤・花鳥図屏風》(図 2-14)を見ると左隻の上方から流れ落ちてくる滝の表現は、対照的に画面外を意識させる。画面上に風景を《四季花鳥図屏風》(図 2-15)にも同じように滝が描かれていて、こちらも画面の外を意識させるように、上方から流れ落ちている。このような滝の表現は、狩野元信(文明 8[1476]年～永禄 2[1559]年)の花鳥画にも見られ、探幽とは違った構図を用いながら、狩野派の様式を踏襲していることがわかる。また、《波濤・花鳥図屏風》(図 2-17)は、常信の作品にはほとんど見られない、探幽が名古屋城上洛殿の障壁画において発揮した余白や小禽などの細かいモチーフで場面を繋ぐ様式が見られる。左隻の滝が流れる丘と画面下に流れる水流とが滝が流れ込む部分のみで繋が

っているが、他の部分は余白と空中を飛び交う鳥で繋ぎ目がぼかされている。探幽のように、明らかに不合理な空間ではないが、探幽の花鳥画に見られる見る者の視線を画面上に浮遊させるような余白を扱っているのである。

常信が探幽らとともに手がけた作品に、寛文9(1669)年の大徳寺玉林院の障壁画(図2-16)がある。この作品は、後年の探幽の水墨作品と大変よく似ているが、常信はこの時34歳であり、この玉林院の障壁画も探幽が指揮を執っているため、探幽の作風により近づけて描いたと考えられる。河野元昭氏が「対象の有機的関連や空気遠近法をほとんど無視して、非常に平面的な画面を作っている¹⁶⁾」と指摘するように、モチーフが散発的に描かれているように見える。このような作品からも、常信は探幽の画風に近づけようとしていたことが理解できるであろう。

常信の墨線は特徴的で、やまと絵から漢画風水墨画まで描き分けた探幽に比べるとやや単調な墨線がどの作品においても目立つ。探幽の墨線に似せてはいるが、実際に作品を見ると探幽の方が筆力が強く、安定しながらも洗練されていることがわかる。常信も力を持った絵師であるが、探幽画の特徴を形だけ踏襲したせいで、探幽と比較するとやや見劣りしてしまうのである。

ここまで、常信の作品を数点紹介してきた。常信の作品を雪溪の作品を比較してみるとその違いは明らかである。例えば、永徳の唐獅子図の左隻として常信も唐獅子を描いているが、雪溪も唐獅子を描いている(図2-17)。同じ唐獅子でも、雪溪の唐獅子は太い輪郭線が唐獅子の動きに合わせて強弱がつけられている一方、常信は全体的に同じ調子でなぞられている。雪溪本では、たてがみや尾の毛は非常に細かい筆致で描かれていて、胴体をなぞる大胆な輪郭線とは対照的である。他方、常信の唐獅子のたてがみや尾の毛はその他の輪郭線とそれほど調子の差がつけられていない。雪溪は、探幽のように墨線を単に輪郭線としてでなく絵画の一要素として捉えて描いているようである。春浦院の障壁画について、雪溪は墨線を際立たせるために構図を工夫していたことを指摘した。常信画との比較からも、このことは理解できるであろう。

¹⁶⁾ 河野元昭「探幽を中心とする大徳寺玉林院障壁画 上」『美術研究』東京国立文化財研究所、1975年、22頁

狩野常信は、狩野探幽の画風を引き継ぎながら、江戸狩野の画風を安定させた人物である。狩野派の画塾に探幽と並び常信の粉本も多く残っている。常信も雪溪と同じく、美しい墨線が特徴的であるが、常信は流麗で柔らかで比較的抑揚の少ない線で描き、端的に言えば、常信は墨線は基本的にモチーフを描く輪郭線として意識していたと推測する。この点で、常信の描き方は、探幽の描き方とはやや異なっている。雪溪は、狩野派の絵画に対抗し、復古的な絵画を目指した画家と評価されていた。雪溪自身も自ら、雪舟と牧溪から一字ずつとって雪溪と号したことからわかるように、時代の流れとは違った絵画を描こうとしていたはずである。常信を筆頭とする同時代の狩野派の作品に対抗するために、自身の強みでもある、鋭い線描を最大限に生かせる絵画を目指したのではないであろうか。当時画壇を席卷しつつある江戸狩野の画風とは対照であったからこそ、鋭い墨線を描くことが、当時の画壇にとって「復古的」であり「奇想」な画風と呼ばれたのであろう。その一方で、雪溪の墨線を生かした絵画は、探幽の絵画と共通しており、その点では常信よりも探幽の画風を引き継いでいるといえよう。

第一節、第二節で山口雪溪の作品、特に妙心寺春浦院の障壁画を中心に取上げ、雪溪の画業について考察した。雪溪は江戸時代の内から、復古的な画家、奇想の画家と評価されていたことが理解できた。江戸時代、名の通った画家として評価されていた雪溪であるが、現在日本美術史上で取り上げられることは少ない。しかし、近年、江戸時代の京都の狩野派や曾我蕭白に影響を与えた画家として紹介されるようになった。その際には、名前の由来となった雪舟や牧溪といった室町水墨、絢爛豪華な桃山絵画、江戸時代の狩野派、など様々な影響の可能性が指摘されてきた。春浦院の障壁画についても、筆遣いについては永徳の影響、構図については、長谷川派、初期の江戸狩野の影響が見られる。この作品も、それぞれの研究者が指摘するすべての特徴が当てはまるようないわば折衷的な絵画であることは間違いないであろう。しかし、様々な要素を単に組み合わせたのではないことが春浦院の障壁画を観察

することで理解できる。雪溪は、自身の強みである大胆にひかれた鋭い線描や細部の精緻な墨線など抑揚のある墨線を生かすことができる要素を、過去の絵画から選びとった、と推測する。そして、このような墨の扱いを強調した理由として、ほぼ同世代の狩野常信に対抗するためということ挙げた。当時画壇を席卷しつつある江戸狩野の画風とは対照であったからこそ、抑揚の大きい線描で描くことが、当時の画壇にとって「復古的」であり「奇想」な画風と呼ばれたのであろう。

山口雪溪は、沈南蘋の来日などの影響で日本の絵画が多様化する以前に、独自の画風を形成し自身の目指した絵画を描こうとした。また曾我蕭白へ影響を与えた可能性も指摘することができ、その他の画家へ与えた影響についても今後指摘できる可能性がある。山口雪溪について今後その画業の検証が必要となるであろう。また、その雪溪の画業の大成期に描かれたと推測される春浦院の障壁画は、山口雪溪の作品だけでなく、桃山時代から江戸時代中期の水墨作品の中でも重要な作品といえる。雪舟と牧溪から一文字ずつ字を取り雪溪と号し室町水墨画の復興を目指した雪溪は、墨線が美しく見えるような描法、構図、モチーフを意識的に過去の絵画から選びとって春浦院の障壁画を完成させた、と考えられる。そして、それは抑制された骨法を理想とした同時代の狩野派の描く絵画に対抗しうる作品となっていたのではないであろうか。また長谷川派に影響を受け、そして曾我蕭白に影響を与えたという流れは、狩野派などの当時のいわゆる主流に対抗する勢力の流れにも位置付けることができる。そういった意味でも、山口雪溪、そして彼の代表作品であるこの春浦院の障壁画は日本美術史上重要な作品といえる。

そして、同時代に活躍した狩野派の画家である狩野常信の作風がどのようなものであったか、を探幽との比較から考察した。常信は、探幽画を形だけ受け継いだがために、大画面の作品からはやや野暮ったい印象を受ける。しかし、画面構成など常信なりの工夫も見られ、技術は相当に高かったと考えられる。しかし、全体のバランスを考えずにモチーフによってただ抑揚をつけた墨線を常信が使用したことによって、その形のみがその後の狩野派に受け継がれてしまう。常信の息子である狩野周信の作品などを見るとそのことは明らかである。しかし、その狩野派の流れに変革を起こした画家がいた。

狩野典信である。次節では、周信の孫であり竹川町（木挽町）狩野家の当主となる狩野典信の絵画について考察する。

第三節 狩野典信による絵画様式の変革と継承

尚信を開祖とする竹川町狩野家は、尚信の息子、常信によって体制が整えられて多くの弟子を輩出した。その後、周信（万治 3[1660]年～享保 13[1728]年）、古信（元禄 9[1696]年～享保 16[1731]年）と当主の地位は世襲される。古信は長男が生まれてまもなく急逝し、浜町狩野家から玄信を養子として迎えるが同じ年にこの世を去る。そこで、わずか 2 歳であった古信の息子、典信（享保 15[1730]年～寛政 2[1790]年）が木挽町狩野家の当主になる。典信の代に、竹川町にあった屋敷をそのままに木挽町にも領地を与えられ、奥絵師の中でも特に重用されるようになる¹⁷。典信は、幼名を庄三郎、白玉斎と号し、栄川院と称した。1741（寛保元）年に將軍に初御目見え、1762（宝暦 12）年に法眼に叙され、翌年、奥絵師に仰せつけられる。1780（安永 9）年には、木挽町家としては曾祖父常信が叙されて以来の、絵師の最高位である法印に叙せられた。

明治期に、岡倉天心（覺三）は「典信出づるにおよび、幾分か狩野派の変革を試みたり。ゆえをもってその脈絡を絶たず、勢いを続けるを得たるなり¹⁸」と、典信を評価している。また天心は、典信が政治的にも力を持っていたことをあげ、「かつその性質、画家といわんよりはむしろ政略家にして」と言及している。「その画道においては堪能なりというあたわざるも」と、技術についてはある程度しか認めていないようであるが、「図取り等も幾分か変革し、少しくその気取り振えり」と、周信、古信とあまり振るわなかった狩野派に変革を起こしたとして評価している。天心が、典信を「政略家」

¹⁷ この時から、尚信を祖とする竹川町狩野家は木挽町狩野家と呼ばれるようになる。通例としてこの家は木挽町狩野家と呼ばれる。

¹⁸ 岡倉天心『日本美術史』平凡社、2001年、211頁

と考えていたのは、典信が将軍家治から寵愛を受け、田沼意次の旧邸を分与され、その後、木挽町狩野家が狩野家の中でも特に権力を誇った、という理由からであろう。典信が政略家であったという説に、武田恒夫氏や中谷伸生氏は、否定的な見解を示している¹⁹。

安村敏信氏は、典信について「弱体化した江戸狩野派の画風の建て直しをはかり、構成のしっかりした画面を作りだした²⁰」としている。享保 16 (1731) 年に長崎に渡来した清人画家、沈南蘋 (1682 年～没年不詳) によって伝えられ、広まった南蘋派の画家たちによって民間画壇が活性化し、様々な画派が生まれた。狩野派に飽きた大名らが、南蘋派を学ぶなど民間に顧客を奪われる危機感を敏感に察知した典信は、画風の建て直しをはかった、ということである。安村氏も典信が変革を目指したとしている。しかし「民間画壇の活性化の勢いに危機感を募らせて、狩野派内の変革に目ざめた画人と思われるが、まったくとした体制内に安住していた全ての狩野派画人を衝き動かすまでには至らなかったようだ²¹」と、典信や一部の画人のみによる変革であったと考えている。

中谷伸生氏は、妙心寺聖澤院の障壁画を検証し、典信は、探幽の様式を受け継ぎながらも、探幽の空間的合理性の欠いた画面から脱却、わずかながらに写生の要素を導入しながら、合理的な空間把握をなしえたとして評価した。そして、「天心の評価がなされた後、ほとんどの美術史家たちによって、典信は他の江戸狩野の画家たちと同様に扱われ、忘れ去られることになったのは奇怪である²²」と述べている。

典信の息子の惟信 (宝暦 3[1753]年～文化 3[1808]年)、栄信 (安永 4[1775]年～文政 11[1828]年)、養信 (寛政 8[1796]年～弘化 3[1846]年)、そして最

¹⁹ 田沼意次、将軍徳川家治の寵愛を受けて権力を得たことは事実であるが、作品が後ほど粉本として使われるなど典信自身が力のあった画家であったことや、典信と技を競った宋家中橋家の当主狩野祐清英信が、1763 (宝暦 13) 年に死去し、典信の存在が大きくなったことなどを考えると、典信が政略家であったという説には疑問が残るからである。

²⁰ 安村敏信「狩野派の全貌と江戸狩野派」『板橋区立美術館所蔵 狩野派全図録』板橋区立美術館、2006年、10頁

²¹ 同書、10頁

²² 中谷伸生『大坂画壇はなぜ忘れられたのか 岡倉天心から東アジア美術史の構想』醍醐書房、2010年

後の当主となった雅信(文政6[1823]年～明治12[1879]年)は法印に叙され、常に奥絵師四家(木挽町、中橋、鍛冶橋、浜町)の筆頭として活躍していることから、典信の代に木挽町狩野家が権力を強めたことは確かである。典信の描いた作品を見ても力のある画家であることは理解できる。ここでは、他の画家と同じ画題や図様で描いた典信の作品をとりあげ、典信の絵画の特徴について考察したい。また、典信の時代から頻繁に描かれるようになった金地に水墨で樹木を描いた屏風をとりあげる。

《唐子遊図屏風》(図2-18)は、探幽の描いた屏風(図2-19)を元に制作された作品である。しかし、探幽画をそのまま描くのではなく、典信なりの表現を加えていることが二つの作品を比べるとわかる。まず、見た目にわかりやすいのが、唐子の服である。右隻と左隻を並べてみると、両端に描かれている唐子をそれぞれ同じ色、柄の服にしている。そうすることによって、色合いにおいて、一双の屏風として左右の調和が取れている。また、探幽画と比べると、それぞれの唐子の図取りも大きくなっている。その他にも、表情や衣紋線に典信風の変化が加えられている。

同じように、江戸狩野の伝統を引き継ぎながら、典信なりの変革を行った作品として、妙心寺聖澤院の障壁画があげられる。書院一之間東側の襖に描かれた《山水・麒麟図》(図2-20)は、二匹の麒麟を描いた作品である。この麒麟は、探幽や常信の描いた麒麟とよく似ているが、水分をたっぷり夫君だ墨でより曲線的に描かれている。指摘されている通り、元々室中に描かれていた片山尚景(1628～1717)の《獅子図》に合わせて描かれたようである²³。隣の間には《竹林七賢図》(図2-21)が描かれている。「竹林七賢」は、代々狩野派の画家によって描かれた画題である。基本的には、これまでに探幽や木挽町狩野家の当主が描いた竹林七賢図を引き継いでいるが、「大画面に配された人物や竹林などのモチーフは、大きな余白を伴いつつも、隙がなく、合理的な空間把握がなされている²⁴」と指摘されている通り、遠景の竹林と手前に位置する竹林との間を、流れる川が写生的に描かれている。

²³ 前掲書 中谷伸生『大坂画壇はなぜ忘れられたのか 岡倉天心から東アジア美術史の構想』、58頁

²⁴ 同書、71頁

これは、第一章で言及した桃山時代から江戸時代初期に描かれた絵画における空間の表現とは、全く違っている。例えば、同じ画題を描いた探幽の《七賢九老図》(図 2-22)は、一見すると一続きの風景のように見える。しかし右隻の右に描かれた竹やぶと左の唐子と高士たちを見比べると、同じ空間に存在していないように感じられるであろう。右隻から左隻へ流れ込む水流によっていくつかの画面を破綻なく繋いでいるため、全体としては破綻のない画面になっている。これは、第一章で取り上げた名古屋城上洛殿障壁画における絵画構成と似通っている。それに対して典信は、一画面に一つの現実的な風景を描こうとしているといえる。

《墨松墨梅図屏風》(図 2-23)は、落款より 1980(安永 9)年以降、つまり法印時代の作とわかる。金地の大画面に力強く大胆な墨線で、右隻には松樹を、左隻には梅樹が描かれている。どちらも、画面外へはみだすように描かれていて、このような画面構成、そして、松、梅といった樹木を、鳥や他の草木をそえずに、単体で描くことは、前時代の江戸狩野の画家の作品にはあまり見られない。小林法子氏は、この作品について徳川幕府八代将軍吉宗の桃山時代絵画の愛好を反映した可能性を指摘している。また、寛政度内裏造営に際して、共に障壁画制作を担った円山応挙らの作品と比べ、「これこそが狩野派の墨技であると表明するかののように、奔放を装った注意深さをもって、画面を縦横に走る筆の跡がある。諸流派ならびたつ時代にあつて、狩野派の画法の根幹は筆勢を生かした水墨画にあると典信が確信していたことをこの屏風はものがたっている²⁵⁾」と結論付けた。画面いっぱい大胆な墨線を用いて描いた《大黒図》(板橋区立館蔵)も同じ法印時代の作品で、この頃になると、力強い墨線を自在に扱い、大画面をいっぱい使った作品を描くようになっていくことがわかる。

霊鑑寺が所蔵する《春秋景物図屏風》の裏にも、紙本金地墨画の《松竹梅図屏風》が描かれている。こちらは、両扇に梅の木が描かれ、右扇に松、左扇には竹がそれぞれ配されている。小川裕久氏が「典信が同じく金地に描いた《墨松梅図屏風》と主題として似通いながらも全く趣を違えた、繊細な優

²⁵⁾ 小林法子「狩野典信筆 墨松墨梅図屏風」『国華 第 1333 号』国華社、2006 年、38～39 頁

しい画面に仕上げている点も興味深い²⁶」と述べているように、こちらは梅の枝が中心に描かれており、繊細な墨線の強弱が際立つ作品となっている。しかし趣は違えども、どちらも金地に墨で描くことによって墨の濃淡や筆の速さなどが感じられる作品である。

また、この金地に墨で樹木のみを描くという作品は、同時代の円山応挙を初めとする京都の円山四条派の作品には見られるが、典信以前の狩野派の作品には見られない。小林氏も指摘している通り、円山四条派の作品とは違った筆勢を生かした墨のみで仕上げられた作品は典信の作品以外に例を見ない。しかし、典信以降、狩野栄信の《月夜葡萄図屏風》(図 2-24) や狩野養信の《浜松図屏風》、安政三年の贈蘭屏風に含まれていた狩野休清実信《墨梅図屏風》(図 2-25)、狩野素川寿信の《墨松図屏風》(図 2-26) など、特に格式の高い屏風絵の裏面に金地墨画で描いた樹木という画題が選ばれている。

《唐子遊図屏風》(図 2-17) や《竹林七賢図》(図 2-21) は、探幽から古信までの筆法を守りながらも、色遣いや構図において典信風である。また法印に叙されてからの《墨松墨梅図屏風》(図 2-23) など、それまでの木挽町には見られない力強い筆墨を全面に押し出した作品を残し、奥絵師筆頭としての気概を感じる。典信の描いた作品がその後の狩野派に影響を与えていることから、典信はこれまでに評価されているように、狩野派に変革を起こした画家といえるであろう。常信は、探幽風を形のみ踏襲したことによって、ややぎこちない表現になってしまっていたが、典信は図様のみを引き継ぎながら、線や構図については典信なりの解釈で描いている。

また、第三章で言及する飯塚桃葉が典信の下絵を使用した蒔絵工芸品を相当数、徳島藩のために制作している。高尾曜氏によるとその下絵は徳島藩を介して提供されたことが文献によって裏付けられている²⁷。つまり、藩も典信の下絵で描くことを望んでいたということであり、典信が当時から高く評価されていたことが理解できる。

²⁶ 小川裕久「狩野典信《春秋景物図屏風》と観山宗恭尼」『狩野栄川院と徳島藩の画人たち』徳島城博物館、2013年

²⁷ 高尾曜「狩野栄川院と飯塚桃葉」『狩野栄川院と徳島藩の画人たち』徳島城博物館、2013年

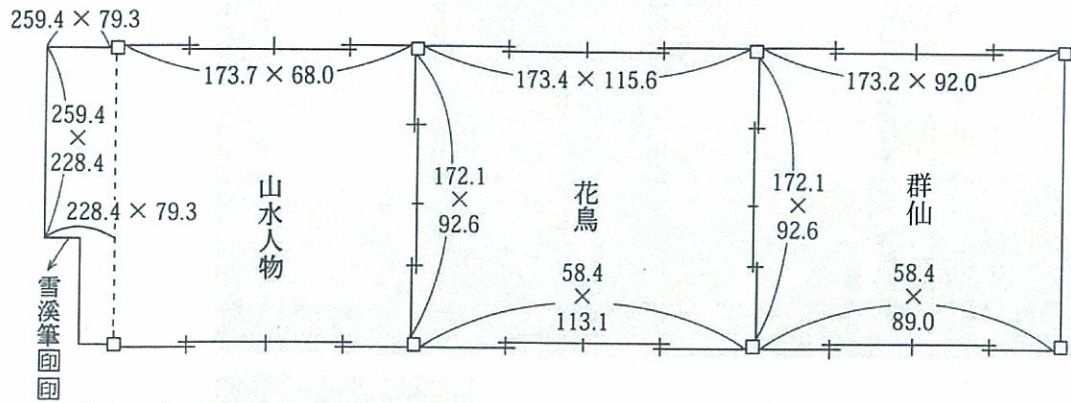
典信は力強く大胆な墨線と過去の狩野派の絵画を取り入れながらも新しい表現を試みるという革新性によって、木挽町狩野家の権力を奥絵師四家の内最上にまで高めることができた。また、将軍徳川家治や田沼意次といった時の権力者に愛されたことも間違いない。福留真紀氏によると、狩野常信は堀田正俊と魚捕りに行ったことが徳川綱吉の逆鱗に触れ、一時期将軍から絵画を依頼されなくなったという。そしてその噂は広まり、諸大名も常信に一切仕事を頼みにこなくなったということである²⁸。江戸時代、特に将軍や大名の依頼によって絵を制作していた狩野派の画家たちにとって、どれだけ良い作品を描いたとしても、受容者に気に入られなければ、作品を残すことさえ不可能となるのである。典信が政治的手腕に優れていたという説も全くの間違いとはいえないであろう。

ここまで典信の作品について言及してきた。第一章でとりあげた探幽、本章で比較分析した雪溪、常信、そして典信の絵画について考えた時、墨線の扱いと絵画内での空間の描き方がそれぞれ異なっているといえる。典信は、近代以後の風景画に近い、空間表現が行われていることが妙心寺聖澤院の《竹林七賢図》の竹やぶの表現から理解できるであろう。しかし、それでもなお、図様と画題はそのまま踏襲されていく。次章では、狩野派図様の伝播について考えていきたい。

²⁸ 福留真紀『将軍側近柳沢吉保 いかにして悪名は作られたか』新潮社、2011年

第二章 図版

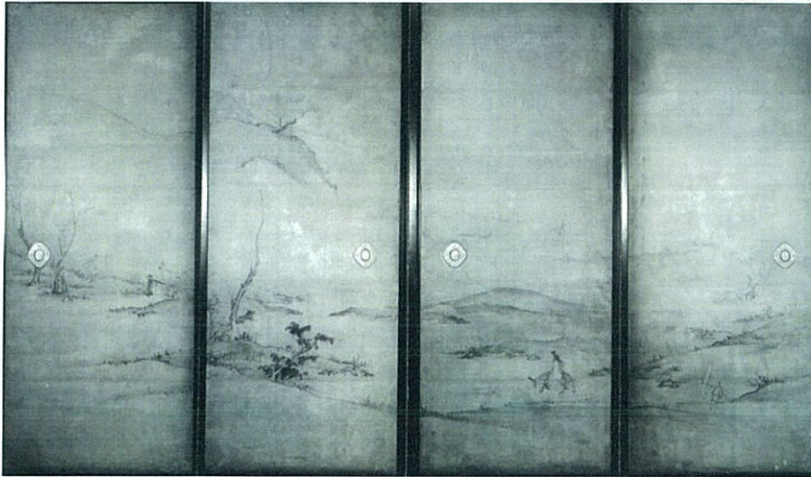
春浦院障壁画寸法



(図 2-1) 春浦院見取図

(山岡泰造、福井麻純、長井健「春浦院客殿の山口雪溪筆障壁画について」[『関西大学博物館紀要』第4号、関西大学博物館、1998年]より引用)

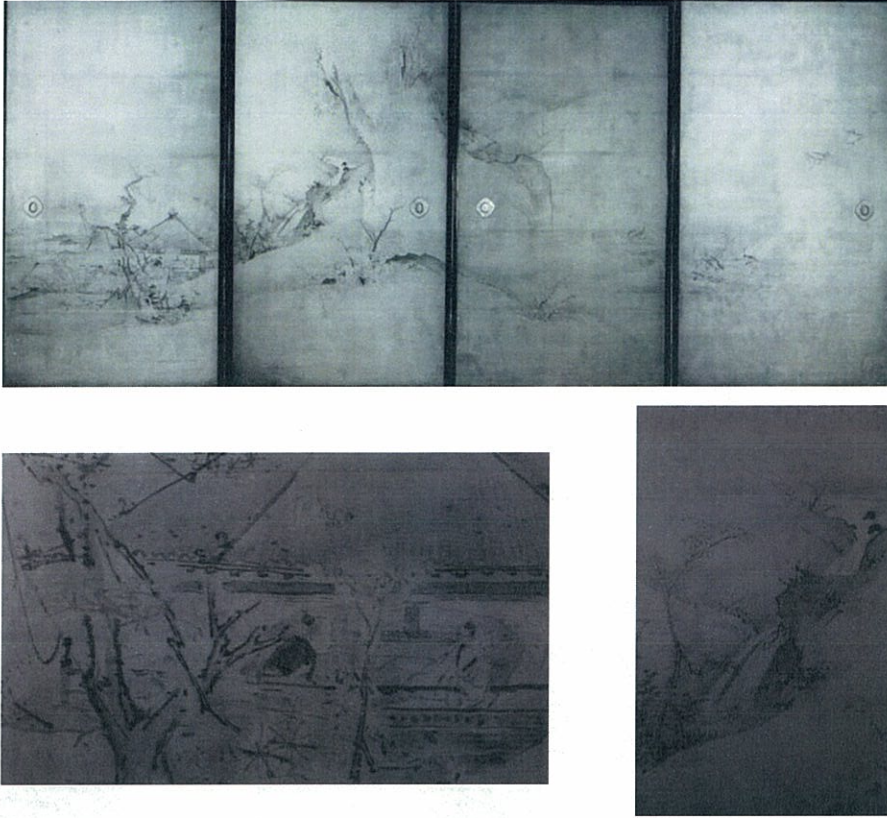
(図 2-2-1) 《春浦院障壁画》「山水人物」



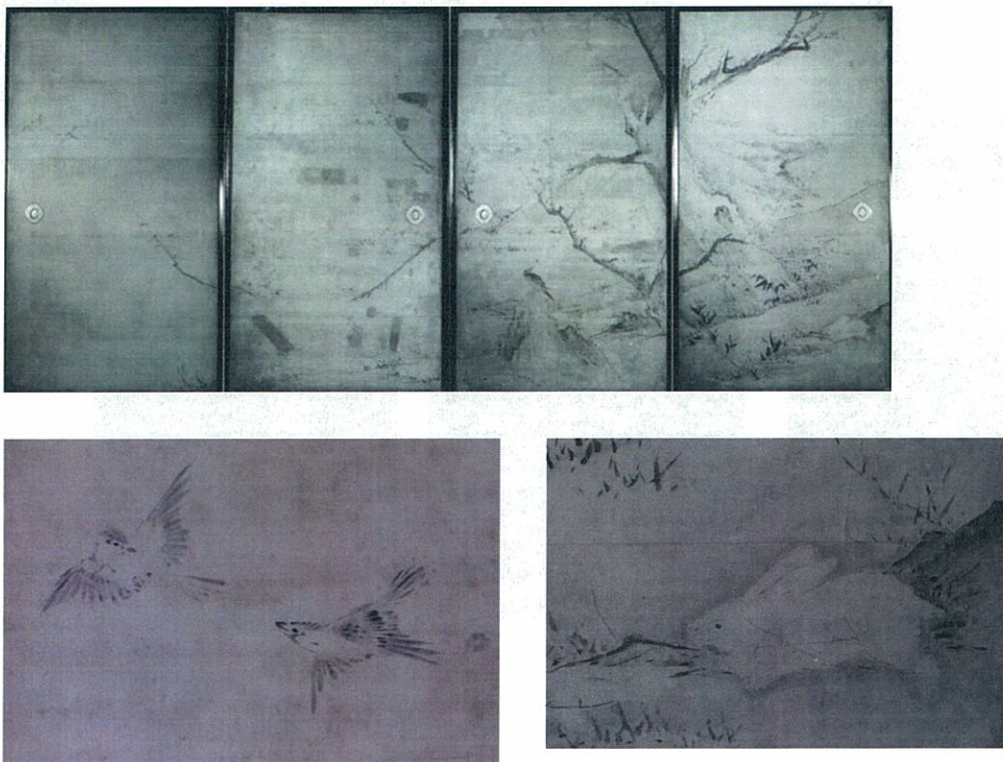
(図 2-2-落款)



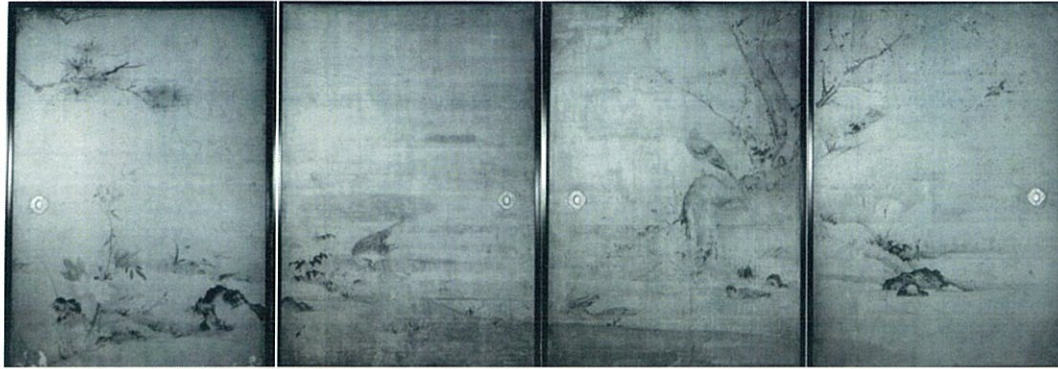
(图 2-2-2) 《春浦院障壁画》「山水人物」



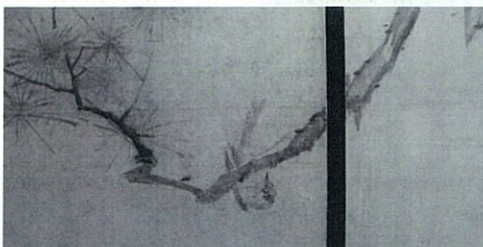
(图 2-2-3) 《春浦院障壁画》「花鳥」



(图 2-2-4) 《春浦院障壁画》「花鳥」



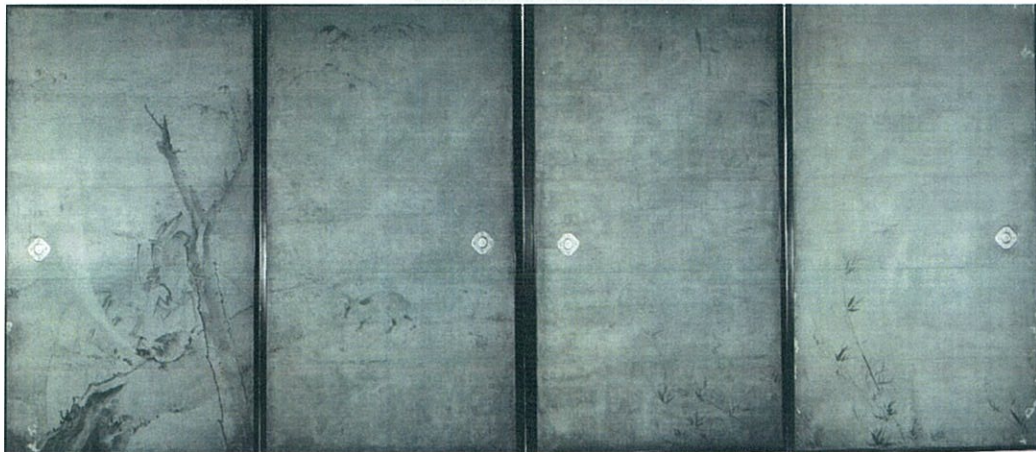
(图 2-2-5) 《春浦院障壁画》「花鳥」



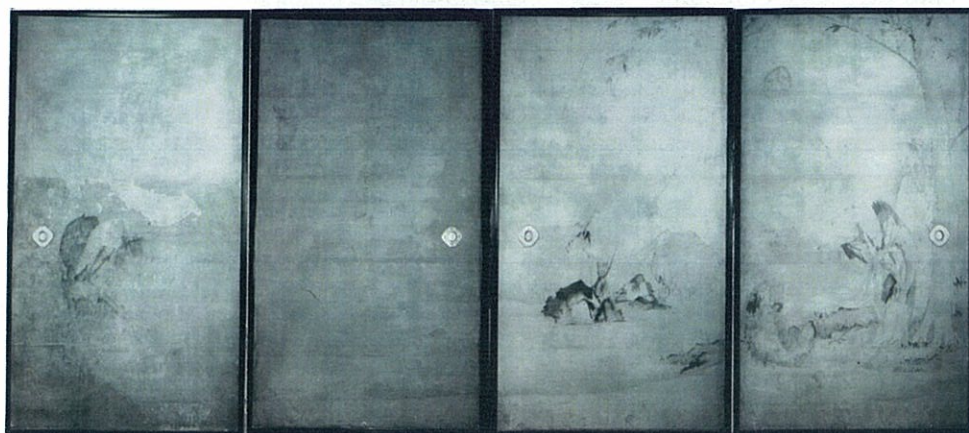
(图 2-2-6) 《春浦院障壁画》「花鳥」



(图 2-2-7) 《春浦院障壁画》「群仙」



(图 2-2-8) 《春浦院障壁画》「群仙」



(图 2-3) 山口雪溪《涅槃図》



(图 2-4) 山口雪溪《桜楓図屏風》(桜図)



(图 2-5)
山口雪溪
《桜楓図屏風》(楓図左扇)



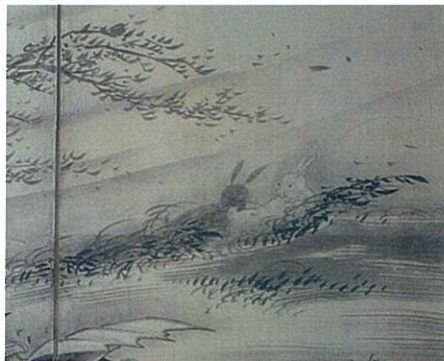
(图 2-6)
長谷川等伯
《花鳥図屏風》(左扇)



(图 2-7) 狩野永徳《花鳥図襖》



(图 2-8) 山口雪溪
《人物花鳥山水図押絵貼図屏風》
部分



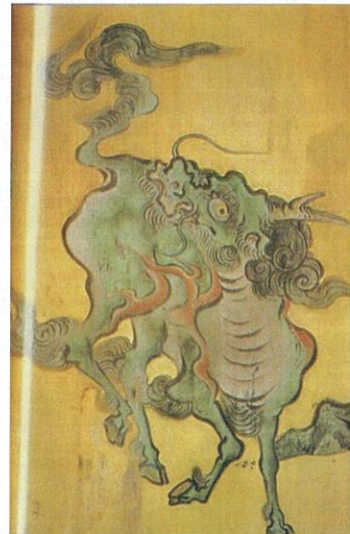
(图 2-9) 曾我蕭白
《風仙人図屏風》



(图 2-10) 狩野常信《唐獅子図屏風》



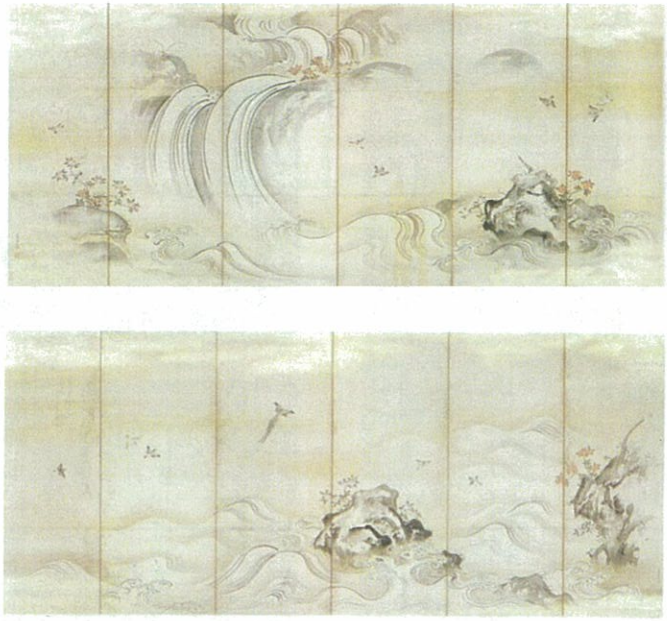
(图 2-11) 狩野永徳《唐獅子図屏風》



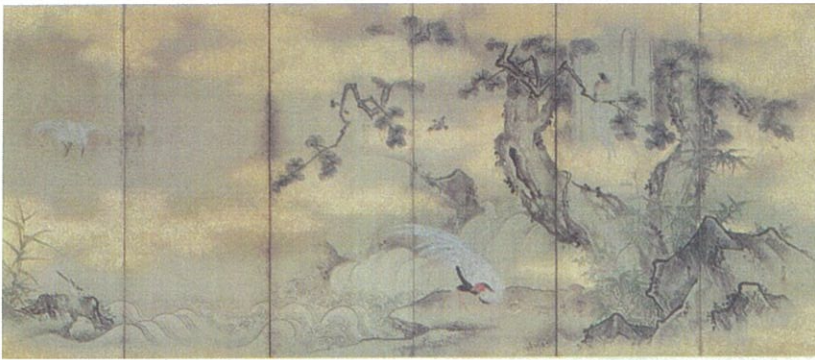
(图 2-12) 狩野探幽
《麒麟図》日光東照宮本殿板戸絵(部分)



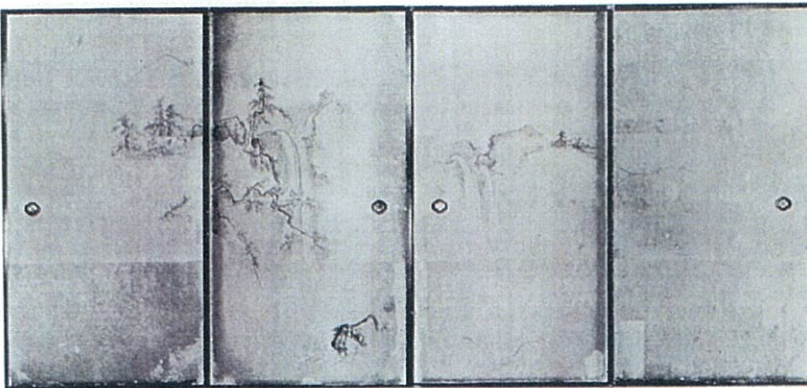
(图 2-13) 狩野常信
《舜帝弹琴图·桐に鳳凰图·唐松に麒麟图》
(左幅)



(图 2-14) 狩野常信《波濤·花鳥图屏風》



(图 2-15) 狩野常信
《四季花鳥图屏風》(右幅)



(图 2-16) 狩野常信
大德寺玉林院障壁画 (部分)



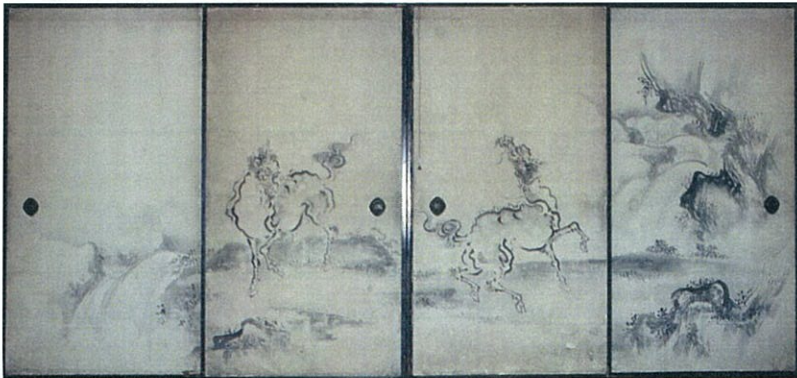
(图 2-17) 山口雪溪《唐獅子図》



(图 2-18) 狩野典信《唐子遊図屏風》(右隻)



(图 2-19) 狩野探幽《唐子遊図屏風》(右隻)



(图 2-20) 狩野典信《麒麟図》

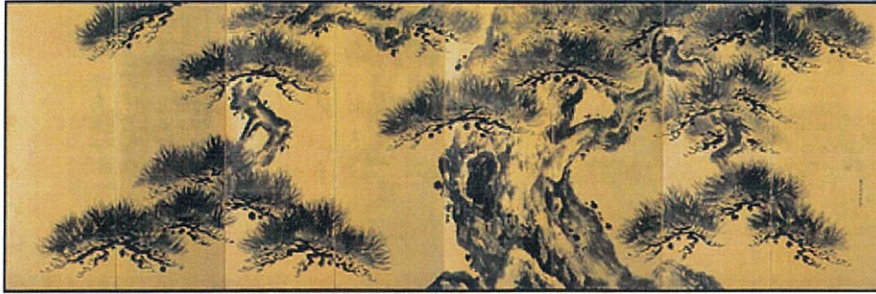


(图 2-21) 狩野典信《竹林七賢図》

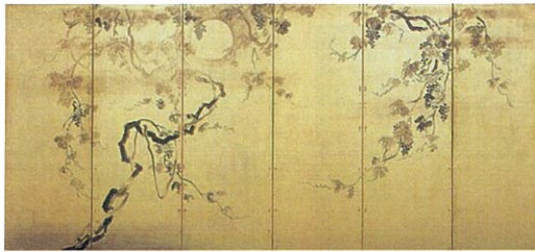




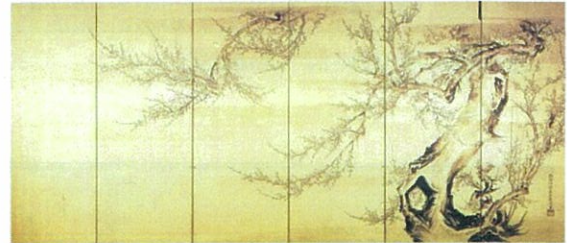
(图 2-22) 狩野探幽《七賢九老図屏風》



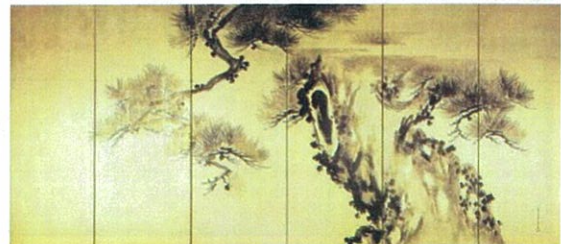
(图 2-23) 狩野典信《墨松墨梅図屏風》



(图 2-24) 狩野栄信《月夜葡萄図屏風》



(图 2-25) 狩野休清実信《墨梅図屏風》



(图 2-26) 狩野素川寿信《墨松図屏風》

第三章 狩野派図様と江戸画壇

江戸時代の狩野派の画家は、粉本と呼ばれる絵画手本や古画から構図や図様を転用して多くの作品を制作した。現在でも多くの類似作品が残っており、「粉本主義」として揶揄される原因となった。狩野派の画塾で学んだ画家たちが、全国に画塾を作り、江戸狩野の祖ともいえる狩野探幽風の作品を手本として受け継ぎ、同じような作品を制作したことによって、様々な質の大量の狩野探幽風の作品が生まれた。中には、質の低い作品も多く、江戸時代の狩野派の画家たちが探幽を受け継ぐのみで画技を磨かなかつた、と批判される要因となった。

中国や日本の古画や手本と同じ構図や図様を使用した作品に対して、オリジナリティがない、作品制作の工夫を怠っている、と評価する考え方は、おそらく近代以降に芽生えたものである。障壁画などにおいては、以前に描かれていたものと同じ絵画を踏襲するよう強制されていたことを考えると、むしろ古画を踏襲して描くことが求められていたといえるであろう。

粉本や前代の作品の型に従って描くということが、江戸時代の狩野派の画家にとって当然とされていたことは、これまでも指摘されている。しかし、粉本に頼った制作について、その作品と粉本や粉本の元になった作品を付き合わせて比較した研究はそれほど多くない¹。おそらく、類似した絵画が大量にあり、その中から影響の根本となった絵画を判別することが困難だからであろう。また、同じ時代に類似作品が数多く制作されて、その上、様々な改変が加えられたため、ある作品がどの作品の典拠となっているかを明確にすることは不可能である。また、日本の絵画のほとんどは中国や朝鮮の絵画の影響を受けているため、その影響についても考えなければならない。

¹ 山下善也氏の「模写された狩野探幽の絵画—当館蔵探幽画に関連する東京芸大蔵模本の紹介と展開」(『静岡県立美術館紀要』第20号、2005年)において、探幽画を模本とした絵画について様々に検証されている。また同じく山下氏によって、狩野探幽、狩野常信、狩野栄信らが描いた「桐鳳凰図」が比較されているし(山下善也『『型』の継承—桐鳳凰図の場合—』[『別冊太陽 狩野派決定版』平凡社、2004年]等)、安村敏信氏によって狩野典信の「唐子遊図屏風」が探幽画を改変した作品であることが指摘されている。しかし、このような直接的な関係がある作品以外は、作品解説等で粉本の存在を示唆する程度に終わっている。

ただ、同じ図様や構図を扱った江戸時代初期の作品と江戸時代末期の作品には、少なからず変化があるはずである。その変化が何故起こったのか、ということを検証すれば、その時代や画家の特徴を読み取れるのではないであろうか。また、同じ画題や構図、図様が使用されるということは、それらが需要に恵まれていたことを表わす。

本章では、江戸時代、頻繁に描かれた狩野派の図様をとりあげ、その図様が伝播していった様相を考察する。そして、なぜその図様が江戸画壇において広く描かれたのかについて論じる。

第一章 狩野探幽筆《桐鳳凰図屏風》と鳳凰図様の伝播

本節では、江戸時代の狩野派において継承され、何度も描かれた《桐鳳凰図屏風》の構図・図様を検証する。先に述べたように、それぞれの絵画の直接的な影響関係を指摘するのは大変難しい。そこで、本論では、同じ図様が源泉にあったと思われる作品をできるだけ多く取り上げ、詳細に分析し、図様がどのように広がっていったのか、どのように変化していったのか、を考察したい。また、この《桐鳳凰図屏風》は江戸狩野の画家らによって継承されたことがこれまでも指摘されているため、古画の継承の例として最適である。まず、狩野探幽が描き、木挽町狩野家の画家によって継承され、何度も描かれた《桐鳳凰図屏風》のそれぞれの類似点、変更点を分析する。次に、先行研究を参考に、「桐鳳凰図」という画題について、成立時期とその画題の意味について考察する。そして、狩野探幽筆の《桐鳳凰図屏風》(図 3-A-1)の類例作品以外の江戸時代に描かれた「桐鳳凰」や「鳳凰」を画題とした作品を分析する。最後に、桐鳳凰図で扱われた鳳凰の図様が作品や版本を介して、様々な時期、地域、画派に伝播し、鳳凰の典型として扱われていたことを指摘する。

まず、本論で中心として取り上げる作品、狩野探幽筆の《桐鳳凰図屏風》（図 3-A-1）²について確認する。

作者である狩野探幽は、慶長 7（1607）年に、狩野孝信の嫡子として京都に生まれ、元和 3（1617）年、16 歳の時に幕府御用絵師となり、二条城、大坂城、名古屋城などの障壁画制作では、狩野一門の総帥として活躍した画家である。寛文 2（1662）年、61 歳の時に、画師として最高位の法印に叙され、延宝 2（1674）年の 10 月に 74 歳でこの世を去るまで、随一の巨匠として当時の画壇に君臨した。

この作品は、紙本金地著色の六曲一双の屏風で、「狩野探幽筆」・「守信」朱文の瓢箪型の印を有していることからわかるように、探幽の斎書き時代、すなわち寛永 12（1635）～万治 3（1660）年頃に描かれたものである。右隻に 3 羽、左隻に 2 羽の計 5 羽の鳳凰が描かれ、画面中央に水流、両端に桐の樹木が配されている。

探幽の描いた《桐鳳凰図屏風》（図 3-A-1）は、この後、狩野派の桐鳳凰図屏風の典型となる。伝狩野永徳の《四季花鳥図》や桃山後期から江戸初期に狩野派の画家によって描かれたとされている《桐鳳凰図屏風》などと比べると、モチーフを最低限に抑え、桐と組み合わせられた 5 羽の鳳凰を強調した作品となっている。そうして生まれた余白の多い画面は、「探幽様式」と呼ぶことができるであろう。田中敏雄氏は、

「この屏風では桐鳳凰の集第に視点を置き、花鳥図としての雑居的花鳥を取り除いて空間を広くとり、桐鳳凰の主題性を明確にし、桐鳳凰の持つ意味内容の象徴的なものを描いている。（中略）これらは探幽個人の様式であると同時に、江戸時代初期における時代的な様式でもある」

3

²（図 1）狩野探幽「桐に鳳凰図屏風」17 世紀 紙本金地著色・六曲一双 各 158.6×371.8 サントリー美術館（作品データは、図版番号、作者「作品名」年代、技法・材質、寸法（cm）、所蔵先の順に記す。）図版は、『不滅のシンボル 鳳凰と獅子』（2011 年、サントリー美術館）66-67 頁より引用。

³ 田中敏雄「桐鳳凰図について」『絢爛たる大画Ⅱ—桃山後期の花鳥（花鳥画の世

と述べている。しかし、両端に樹木、画面中央に流れる川、つがいの鳥、画面上方から飛来する鳥といったモチーフの配置は、探幽以前の狩野派の画家によって描かれた様々な《四季花鳥図屏風》の構図と一致する。

四季花鳥図とは、春夏秋冬の景色に合った植物や鳥を描いた作品である。元は中国絵画に描かれた画題で、日本でも江戸時代以前にも描かれていた。室町時代の作品に中国の《四季花鳥図》の掛幅を屏風の構成に応用する作例が見られることについて、稲畑ルミ子氏による指摘がある。稲畑氏は、室町時代の雪舟等揚（応永 27[1420]～永正 3 [1506] 年）の《四季花鳥図屏風》⁴（図 3-A-2）について、明代の画家、呂紀（生没年不詳）の《四季花鳥図》⁵（図 3-A-3）を土台に構成されていると述べている。

「呂紀《四季花鳥図》では各季節を 1 幅毎に表し、春幅と夏幅、秋幅と冬幅のまとまりでは、図柄は 1 幅毎に独立しているが、岩・樹木等による構図の重心を両端に置き、その間を水景でゆるやかにまとめている。そのような掛幅装の四季花鳥図における 2 幅ずつをまとめる構成が、本図では屏風 1 隻ずつをまとめる構成が、本図では屏風 1 双を一体として捉えるために画面中央部（夏・秋）の比重を小さくしていると考えられる。このように、中国で行われていた掛幅装の四季花鳥図の構成を屏風へ応用した点に、本図の大きな意味があると考えられる」⁶

このように、中国の花鳥画を参考に六曲一双の屏風に適した形に応用された《四季花鳥図屏風》は日本で多く描かれた。江戸以前の狩野派の作品としては、狩野元信（文明 8 [1476] 年?～永禄 2 [1559] 年）金地著色の《四

界第 4 卷)』学習研究社、1982 年、118 頁

⁴（図 2）雪舟等揚《四季花鳥図屏風》15-16 世紀 紙本著色・六曲一双 各 181.6×375.2 京都国立博物館。図版は、『花鳥画—中国・韓国と日本—』（2010 年、奈良県立美術館）118-119 頁から引用。

⁵（図 3）呂紀「四季花鳥図」15-16 世紀 絹本著色・四幅対 各 176.0×100.8 東京国立博物館。画像提供：東京国立博物館

⁶ 稲畑ルミ子「作品解説」（前掲書『花鳥画—中国・韓国と日本—』）167 頁

季花鳥図屏風》⁷（図 3-A-4）、水墨画の《四季花鳥図屏風》、初期狩野派の画家による作品とされている《四季花鳥図屏風》⁸（図 3-A-5）、永徳様式⁹の《四季花鳥図》¹⁰（図 3-A-6）、狩野光信筆と推定されている《四季花鳥図屏風》などが挙げられる。それらは時代や画家の特徴を表わした作品となっているが、右隻から左隻にかけて春夏秋冬と季節が移り変わっていくように描かれている。両端に松等の樹木、画面中央に川を配置する構図も共通している。

右隻の向い合い雛を見つめる雌雄の鳳凰や、左隻に描かれた空から舞い降りる鳳凰、それを見上げるように描かれた岩にとまる鳳凰などは、四季花鳥図で主要なモチーフとして描かれた鳥の型を踏襲している。¹¹桃山時代後期から江戸時代初期に狩野派の画家によって描かれたとされている《桐鳳凰図屏風》¹²（図 3-A-7）を見てもわかるが、花鳥図屏風の典型としてこのような構図があったといえる。しかし、これらの《四季花鳥図屏風》や《桐鳳凰図屏風》と探幽作品と比べてみると、探幽は、代々描かれてきた四季花鳥図の型を守りながら、画面に描くものを最低限に抑えていることが理解できるであろう。

さて、この《桐鳳凰図屏風》（図 3-A-1）は探幽以後、狩野派の画家らによって継承された画題であり、これまでも様々な作品が紹介されてきた。その作品群から、狩野常信《桐鳳凰図屏風》¹³（図 3-A-8）と狩野栄信「桐

⁷（図 4）狩野元信《四季花鳥図屏風》1550年頃 紙本金地著色・六曲一双 各 162.4×360.2 白鶴美術館。図版は、前掲書『花鳥画—中国・韓国と日本—』126-127頁より引用。

⁸（図 5）初期狩野派《四季花鳥図屏風》16世紀 紙本著色・六曲一双 各 138.5×269.4 静岡県立美術館。図版は、前掲書『花鳥画—中国・韓国と日本—』126-127頁より引用。

⁹山本英男「作品解説」（『狩野永徳』京都国立博物館、2007年）272頁

¹⁰（図 6）狩野派《四季花鳥図屏風》16世紀 紙本金地著色・六曲一双 各 160.7×349.0 メトロポリタン美術館。図版は、前掲書『狩野永徳』182-183頁より引用。

¹¹前掲書 田中敏雄「桐鳳凰図について」

¹²（図 7）狩野派「桐鳳凰図」16-17世紀 紙本金地著色・八曲一双 各 167.0×485.6 林原美術館。図版は、前掲書『絢爛たる大画Ⅱ—桃山後期の花鳥』より引用。

¹³（図 8）狩野常信「鳳凰図屏風」17世紀 紙本金地著色・六曲一双 各 174.0×368.8 東京藝術大学。図版は、前掲書『不滅のシンボル 鳳凰と獅子』66-67頁より引用。

松鳳凰図」¹⁴（図 3-A-9）を取り上げ、それぞれを探幽筆《桐鳳凰図屏風》と比較し、相違点を挙げていく。

まず、木挽町 2 代目当主で、探幽の甥にあたる常信の作品を取り上げる。第二章で述べたように探幽との直接的な関わりがあった常信が、《桐鳳凰図屏風》（図 3-A-8）を描いている。この作品は、基本のモチーフや構図の配置は探幽筆《桐鳳凰図屏風》（図 3-A-1）をほぼそのまま踏襲したものである。探幽筆《桐鳳凰図屏風》との違いとして、左隻の宙を舞う鳳凰の向きが反転されている点、桐の枝が描き足されている点が挙げられる。また、探幽画で立ちあがるように描かれた岩が、やや丸みを帯びた形態へと変化している。画面中央に流れる川は、探幽画では左隻の途中で途切れているが、常信画では左右の端から中央に集約されるように描かれている。

このように二作品の相違点を詳細に検証すると、基本的には探幽画を元絵としているが、様々な変更点が見出だせる。もちろん、探幽画を元絵としていることは疑いがない。しかし、この若干の変更によって、常信画は探幽画とはちがった画面構成になっていることが理解できる。

まず、大きな変更点である、左隻の鳳凰の向きについて見てきたい。宙を舞う鳳凰の向きを反転することによって、この鳳凰は右隻に視線を向けた状態になっている。この反転により、探幽画の左の 2 扇分の余白が 1 扇分解消されている。上部から伸びる桐枝にも同じように余白を解消する役割があるといえる。そしてこの描き加えられた桐枝と岩は、両隻を並べて見ると、画面全体を両端から包むような効果を示していることがわかるであろう。画面中央に流れる川は、探幽画では左隻の途中で途切れているが、常信画では左右の端から中央に集約されるように描かれている。これらの変化によって、探幽画に比べると常信画は、左右隻にまとまりが生まれている。

また、左右隻の境目を見ると、探幽画の画面中央を流れる水流は、左隻と右隻で完全に連続していない。しかし、常信画の水流は、左右隻繋がっているように描かれている。本論で紹介した四季花鳥図屏風にも、左右隻連続し

¹⁴（図 9）狩野栄信「桐松鳳凰図屏風」19 世紀 紙本金地著色・六曲一双 各 160.3×355.8 静岡県立美術館。図版は、前掲書『不滅のシンボル 鳳凰と獅子』66-67 頁より引用。

た風景が描かれているものと、そうでないものに分けられる。雪舟の《四季花鳥図屏風》(図 3-A-2)と桃山時代頃の作と考えられる《桐鳳凰図屏風》(図 3-A-7)は、左右隻が連続していない。しかし、元信の《四季花鳥図屏風》(図 3-A-4)、初期狩野派の作と知られる《四季花鳥図屏風》(図 3-A-5)は一つの風景を左右隻に描いている。常信は、探幽の構図をほぼ踏襲しながらも、探幽画とは違う画面構成で描いているのである。

この変化に対して、山下善也氏は「常信は、基本を継承しながらも、自らの工夫を加えたのだ」¹⁵と、常信の創意工夫があったとしている。画面を包むように画面端から上部に枝を広げ、流水を中央部に集約するといった構図は、探幽以前の形式を踏襲しているとも考えられる。常信は、探幽以前の狩野派の画面構成の型も十分に理解し、この桐鳳凰図を描いたのではないであろうか。

次に、狩野栄信の「桐松鳳凰図」(図 3-A-8)を見ていきたい。狩野栄信(安永 4 [1775] ~ 文政 11 [1828] 年)は、木挽町狩野家の八代目で、惟信の子、幼名は栄次郎、玄賞齋と号し、伊川、伊川院と称した。享和 2 (1802) 年に法眼に叙され、文化 5 (1808) 年に父、惟信が没し、跡目を継ぎ、文化 13 (1816) 年に法印に叙された。栄信は、古画を学び模写すること、そして古画の要素を作品に取り込むことに大変長けている画家であった。

栄信の「桐松鳳凰図」(図 3-A-8)の特徴として、探幽、常信の作品に描かれた川の流れや、桐の枝を覆う金雲を画面から省いている点が挙げられる。また、桐であった右隻の樹木が松に変わっている。左隻の岩周辺には、竹が描き足されている。左隻を舞う鳳凰は、探幽画に比べやや右に描かれている。やや大ぶりに描かれた樹木の枝や、左隻の空を飛ぶ鳳凰の位置を見ると、栄信も余白の処理に注意を払っていることがわかる。しかし、流水や金雲が消えたことによって、奥行きがあまり感じられないようになり、平面的で装飾的なイメージを与える作品に仕上がっている。

栄信は右隻の桐の木を松に変更している。松も慶事の象徴としてしばしば描かれるモチーフである。室町後期~桃山時代にかけて、桐鳳凰と松孔雀

¹⁵ 山下善也「『型』の継承—桐鳳凰図の場合—」、『別冊太陽 狩野派決定版』平凡社、2004年、94頁

が対に描かれることがあったという。また松と鳳凰を組み合わせた作品や桐と孔雀を組み合わせた作品も存在した¹⁶。栄信は日本や中国の古画をよく学び、作品に取り入れた¹⁷。もちろん、栄信以前の画家たちも古画に学んだはずであるが、栄信はそれまでにあまり取り入れられなかった要素を作品に取り入れている¹⁸。代々受け継がれてきた《桐鳳凰図屏風》に、松を描いたのはそれ以前の古画を参考にしたのではないであろうか。そして松を描くことでより吉祥的な意味が強まっている。

ここまで、それぞれの変化について検証し、その作品の特徴について考察したが、これらの特徴は探幽画という元になった作品があるからこそ理解できる。探幽の《桐鳳凰図屏風》(図 3-A-1)の関連作品は、あと3点確認されている¹⁹。探幽の「桐宝蔵図屏風」は將軍家の婚礼を祝う際に制作されたと指摘されている²⁰。將軍や大名にまつわる祝辞の際にしばしば制作されたのであろう。

ここまで、探幽から木挽町狩野家において継承された《桐鳳凰図屏風》について見てきた。指摘するまでもないが、この「桐鳳凰」という画題は、日本で古くから描かれてきたものである。先行研究を参照しながら、鳳凰の起源と「桐鳳凰」という画題の成立、日本においてはいつ頃からさかんに描かれるようになったのか、ということを整理する。その中で、探幽の《桐鳳凰図屏風》(図 3-A-1)の位置づけと意味について考察したい。

鳳凰は、古代中国で作られた想像上の鳥である。殷、周時代(B.C.12

¹⁶ 前掲書、田中敏雄「桐鳳凰図について」113頁

¹⁷ 山下善也「絵師解説」『狩野派の世界—静岡県立美術館蔵品目録—』静岡県立美術館、1999年、55頁

¹⁸ 後に紹介する「郭子儀・花鳥図」(図)の青色の背景は、中国画から取り入れたと考えられ、その後、狩野派絵師の間で青色背景の作品が多く描かれる。(宮崎もも「江戸時代後期における江戸狩野派の模索と展開」[『大倉集古館蔵 江戸の狩野派—武家の典雅—』大和文華館、2007年])

¹⁹ 前掲書、山下善也「模写された狩野探幽の絵画—当館蔵探幽画に関連する東京芸大蔵摸本の紹介と展開」48頁

²⁰ 榊原悟「狩野探幽筆 桐鳳凰図屏風」『国華』第1258号、国華社、2000年、14-15頁

世紀～B.C.9世紀頃)の祭器として用いられる青銅器に様々な鳥の型をした文様が見られる。鳥は、空を飛ぶことができるため、天上の使いとされ、祭器に鳥の文様が描かれたという。そして、漢時代に、複数存在した霊鳥のイメージが起源となった鳳凰が瑞鳥として定着したと考えられている。

古墳時代、太刀や馬具の文様として鳳凰の図様はすでに日本に渡来していた。7世紀になり、鳳凰は本来仏教とは無縁であったが、中国から伝わった仏教が日本で本格的に導入される際に、同じ中国起源の鳳凰が仏教由来の意匠として定着した²¹。

『延喜式』(二十一治部)祥瑞に「鳳状如鶴、五綵以文、鷄冠、鸞喙、蛇頭、龍形」とある。板倉聖哲氏は、東アジアで最も定着したイメージを語ったものとして、王圻による明代の図入り百科全書『三才図会』の鳳凰についての記述を挙げている。²²この『三才図会』の「鳳凰」の記述は、江戸時代、『三才図会』を規範として書かれた寺島良安による『和漢三才図会』にも見られるため、本論ではそちらを参照したい。『和漢三才図会』の第44巻「鳳凰」の記述には、

「本網鳳凰状鴻前麟後燕頷鷄喙蛇頸魚尾鶴頸鴛頸龍文龜背羽備五彩(中略)非梧桐不棲非竹實食非醴泉不飲... (略)」

とある。『和漢三才図会』の記述と『延喜式』の記述とは異なっているが、鳥の形態で五色の羽根を持った様々な動物の複合体であるという鳳凰のイメージは、平安時代から共有されていたことは理解できるであろう。また、平安時代の天皇の装束に、桐と竹とともに鳳凰が描かれたという記録が残ることからも、桐と鳳凰との組み合わせは、古くから日本に定着していたものだといえる²³。藤原行成の『権記』の長保2(1000)年10月14日の記録に

²¹ 前掲書、田中敏雄「桐鳳凰図について」111頁、内藤栄「工芸品に表された鳳凰と獅子」(前掲書『絢爛たる大画Ⅱ』)152頁

²² 板倉聖哲「鳳凰図像の展開—東アジアの視点から」(前掲書『不滅のシンボル 鳳凰と獅子』)

²³ 鳳凰が住む梧桐とはアオギリのことであり、桐とは葉の形は似ているが、全く異なった植物である。(額田巖『菊と桐 高貴なる紋章の世界』東京美術、1996年)しかし、日本の作品を見ると、花の形態から桐が描かれていることがわかる。

巨瀬広貴が「五霊鳥鳳凰桐」図を描き織部司に給したという記述や、『後二条師通記』の寛治元（1087）年10月25日の記録にも桐竹鳳凰図が描かれたという記述などが残っている。

絵画作品としての「桐鳳凰」が多く描かれるようになるのは、戦国・桃山時代になった頃である。これは、元々古代中国で、鳳凰は帝王の善政を称え、天下の泰平をもたらす瑞鳥と考えられていたことから、城郭建築の際に戦国時代の城主によって障壁画制作を依頼された狩野派の画家らがさかんに描いたからだという²⁴。また、明時代の中国での鳳凰図が盛んに描かれたことと呼応した現象であるともいう²⁵。その時代の作品として、大内義隆が狩野元信に注文した「月日桐孔雀鳳凰」の屏風、桐鳳凰図を描いた作品を240面中10面含む「扇面貼交屏風」（南禅寺蔵）などが挙げられる。

また、四季花鳥図の中にも鳳凰は描かれるようになる。春に花をつける桐と結びつけられた鳳凰は、春の主題として四季花鳥図に描き込まれる²⁶。この流れから考えても、やはり元信らの《四季花鳥図屏風》が、探幽の《桐鳳凰図屏風》（図3-A-1）へと受け継がれたことは疑いない。

探幽の《桐鳳凰図屏風》（図3-A-1）は、構図を同じとする探幽以前の作品と比べると、空間を広く取り、雑居的な植物や鳥を省いて描かれている。これについて、田中敏雄氏は、「桐鳳凰の主題性を明確にし、桐鳳凰の持つ意味内容の象徴的なものを描いている。（中略）儒教的な規範の確立を願う時世粧に、このような探幽の描く『桐鳳凰図』の明晰な主題性と主題の持つ倫理的規範の平明な理解は探幽による技法の改革と時代の要求によるものではなかったか²⁷」と述べている。

ここで指摘されている探幽画の特徴である、モチーフを最小限に減らすことにより、絵画の意味内容がより明確に伝えられるということは、他の探

また、平安時代の清少納言の『枕草子』の三十七段でも桐は鳳凰が住む木として書かれている。梧桐と鳳凰の図様が伝来した際に梧桐と桐とが混同されたという理由や梧桐と桐を種別の差として捉えていなかったという理由が考えられるが、判然としない。

²⁴ 前掲書、田中敏雄「桐鳳凰図について」113頁

²⁵ 前掲書、板倉聖哲「鳳凰図像の展開—東アジアの視点から」156-157頁

²⁶ このことから、桐竹鳳凰の内、竹と鳳凰ではなく、桐と鳳凰を結びつけて描く作品が増えたのではないであろうか。

²⁷ 前掲書、田中敏雄「桐鳳凰図について」118頁

幽画においても指摘されていることである。例えば、名古屋城上洛殿障壁画群の「帝鑑図」について、朝日美砂子氏は、

「本の挿絵という小画面を障壁画に拡大する²⁸には人や家、木を増やすもが他画家の常とう手段であり、中国宮廷の豪華さを演出するため屋根瓦や石畳に極彩色を施す例も多い。しかし探幽はあえて、本文を語る限界までモチーフを減らし、逆に物語の本質に見る者の視線を集中させている。瀟洒淡泊とは、物語の本質を伝えるためのきわめて意図的な技法であり、そして探幽の『図説』の読解は的確である²⁹」

としている。意味内容を際立たせるために最小限しか描かないという点で、田中氏の《桐鳳凰図屏風》(図 3-A-1) への指摘と一致している。

描くものを最小限にとどめているが、探幽は鳳凰を 5 羽描いている。この 5 羽の鳳凰について、板倉聖哲氏によって、中国の文献にも鳳凰はしばしば 5 羽で登場したという記録があると指摘されている。板倉氏は、

「探幽の『桐鳳凰図屏風』は単に鳳凰の雌雄・親子を表して夫婦和合を意味するのではなく、『鳳雄鳳雌』で太平を、さらに『五鳳』で優れた臣下が集うことを意味し、儒教的な統治観に基づいてこの図像を表象したものと考えらるべきであろう³⁰」

と述べ、探幽画には 5 羽の鳳凰によって儒教的統治観が込められた作品であるとしている。板倉氏の指摘する通り、探幽は吉祥画としての《四季花鳥図屏風》や《桐鳳凰図屏風》に儒教的な意味をより明確に表わすために 5 羽の鳳凰を描いたと考えられる。この儒教的意味を持つ主題とその主題が明確に読み取れる様式は、田中敏雄氏の指摘にあるように、徳川幕府の元で制作を

²⁸ 上洛殿の襖に描かれる帝鑑図は、『帝鑑図説』という本の挿絵を元に描かれている。

²⁹ 朝日美砂子「帝鑑図の成立と展開」(『王と王妃の物語 帝鑑図大集合』名古屋城、2011年) 107頁

³⁰ 前掲書、板倉聖哲「鳳凰図像の展開—東アジアの視点から」161頁

した探幽が、時代や注文主の要請に答えた技法の改革であったといえる。だからこそ、この型の《桐鳳凰図屏風》は江戸時代後期に至るまで狩野派の画家たちによって繰り返し描かれ、権威づけられていったのではないであろうか。

ここまで常信、栄信らによる作品を挙げ、探幽画と比較し、その変更点とその変化が生まれた理由について論じてきた。また、先行研究を参考に、「桐鳳凰図」という画題について、成立時期とその画題の意味を考察した。

常信や栄信の作品には、探幽作品から様々な変更点はあったものの、やはり結局は探幽画を元絵としていることは確かであり、紹介した変更点は瑣末であるという見方もできる。この型を継承するという作品制作の姿勢が、粉本主義という言葉に代表される、探幽様式を踏襲し続けた江戸狩野というイメージに繋がる。

しかし、繰り返すが、これはオリジナルの図像を生み出す工夫を怠った、という考えには繋がらない。板倉聖哲氏が指摘した通り、「五鳳」で優れた臣下が集うことを意味する儒教的な思想が背景にあったため、型を順守することが求められたのである。榊原悟氏も、

「何より先例を重んじたはずの儀礼的な場にあっては、そのためにこそ制作された屏風絵の図様は原則的には改変を認められなかったはずで、もしそれが変えられたならば、その屏風絵からはもはや調度としてその場を意味づける力、すなわち儀礼を演出する機能は失われたと考えられるからである³¹⁾」

と述べ、型の継承に大きな意味があったことを指摘している。決まった図像・構図が継承されていくことによって、《桐鳳凰図屏風》がより権威づけ

³¹⁾ 前掲書、榊原悟「狩野探幽筆 桐鳳凰図屏風」13頁

られた、と考えるべきである。

このように何度も描かれることにより権威づけられた《桐鳳凰図屏風》であるが、左隻の飛翔する鳳凰の図像に注目してみたい。その形態に注目すると、身体を地面の方向に向け、首を上を曲げ、足を折り曲げて横に投げ出している。足を投げ出した方にある翼を折り曲げ、もう片方の翼は真横に伸ばしている。身体全体と足を投げ出した方向に曲げ、尾羽根が広がっている。この形態をとった鳳凰が、江戸時代の絵画作品に多く見出せる。

板倉聖哲氏が、伊藤若冲（正徳6〔1716〕～寛政12〔1800〕年）の「旭日鳳凰図」³²（図3-A-10）について「初期作とされる『旭日鳳凰図』は探幽画の飛翔するパターンにも近く、狩野派の手法に則って描いたものと考えられる」³³と指摘していることから、飛翔する鳳凰の図様は探幽や江戸狩野の作品の特徴的な図像である、と考えられていることが理解できる。また、後にも紹介するが、木村重圭氏も大通寺の障壁画の狩野永岳筆の鳳凰と流水、桐の枝の組み合わせで描かれた桐鳳凰図について「また、右端の『桐鳳凰図』襖も、『桐鳳凰図屏風』（サントリー美術館蔵）や、常信筆『桐鳳凰図屏風』（東京芸大蔵）と非常に近い関係にあることが知られる」³⁴と述べている。諸氏が指摘しているように、この空中を舞う鳳凰は狩野派が描いた鳳凰図によく見られる。

探幽以前の狩野派の画家の作品にもこの舞い鳳凰は見られる。《桐鳳凰図屏風》（図3-A-7）や、伝狩野松栄筆の「花鳥図」（宇和島伊達文化保存会蔵）などがある。さらに、探幽以後の狩野派の画家の作品には、多くの類例が見出だせる。例えば、狩野常信の息子で木挽町狩野家二代目当主の狩野周信（万治3〔1660〕～享保13〔1728〕年）の「花鳥・養蚕図巻」³⁵（図3-A-11）に舞う鳳凰が描かれている。この「花鳥・養蚕図巻」は献上用絵手本である

³²（図10）伊藤若冲「旭日鳳凰図」18世紀 絹本着色・一幅 103.3×36.3 ポストン美術館。図版は、京都国立博物館編『伊藤若冲大全』（小学館、2002年）4頁より引用。

³³ 前掲書、板倉聖哲「鳳凰図像の展開—東アジアの視点から」162頁

³⁴ 木村重圭「大通寺（長浜市）の障壁画（中）—狩野派 狩野永岳・岸駒の襖絵」『日本美術工芸』第561号、日本美術工芸社、1985年）43頁

³⁵（図11）狩野周信「花鳥・養蚕図巻」（部分）17～18世紀 絹本着色・二巻 各32.0×509.0 板橋区立美術館。図版は、『狩野派全図録』（板橋区立美術館、2006年）より引用。

と推測されている。³⁶また、狩野典信（享保 15 [1730]～寛政 2 [1790]年）の「鳳凰図」³⁷（図 3-A-12）や、狩野昆信（生没年不詳）の「鳳凰図」³⁸（図 3-A-13）に描かれた鳳凰も、宙を舞った形で描かれている。鳳凰はこの翼を広げ大地に舞い降りる図様で描かれることが典型となっている。

また京狩野家 9 代目当主の狩野永岳（寛政 2 [1790]～慶応 3 [1867]年）の京都御所御常殿上段には、宙を舞う鳳凰と桐の木に止まる鳳凰が見つめ合った構図の「桐竹鳳凰図」³⁹（図 3-A-14）描かれている。また、狩野永岳筆とされる滋賀県長浜市の大通寺の障壁画には、宙を舞う鳳凰と桐の枝、水流が描かれた桐鳳凰図が見られる⁴⁰。また、伝狩野永岳筆とされる妙心寺金台寺の障壁画の中にも宙を舞う鳳凰が描かれた桐鳳凰図⁴¹（図 3-A-15）が存在し、中谷伸生氏によって大通寺の「桐鳳凰図」と同系列の粉本で描かれたことが指摘されている。⁴²

ただ、これらの鳳凰は、色や身体の形を見ると桃山時代後期から江戸時代初期の作品とされる《桐鳳凰図屏風》（図 3-A-7）の鳳凰とも近く、探幽や江戸狩野の直接的な影響は感じられない。また御所の作品は、2羽の鳳凰が描かれている。おそらくつがいの鳳凰を描いているが、2羽の違いはほとんどわからない。一方で探幽や常信、栄信の作品では、尾羽根がやや違って描かれている⁴³。しかし、大通寺の鳳凰は尾羽根や頭の形、金台寺の足の位置と折れ方などは、これまで見てきた鳳凰の図様とよく似ているし、木に止まる鳳凰と宙を舞う鳳凰との関係は、探幽らの作品の左隻と類似している。探

³⁶ 安村敏信「作家作品解説」（前掲書『狩野派全図録』）133頁

³⁷（図 12）狩野典信「文殊・鳳凰・孔雀図」（右幅のみ）18世紀 絹本著色 96.8×40.8ポストン美術館。図版は、『ポストン美術館日本美術調査図録』（アン・ニシムラ・モース、辻惟雄、他著、講談社、2003年）68頁より引用。

³⁸（図 13）狩野昆信「堯帝・麒麟鳳凰図」（左幅のみ）18世紀 絹本著色 96.1×33.3ポストン美術館。図版は、前掲書『ポストン美術館日本美術調査図録』97頁より引用。

³⁹（図 14）狩野永岳「桐竹鳳凰図」（京都御所御常殿上段の間障壁画）1885年 紙本著色・襖四面 149.8×71.7 京都御所。図版は、『京都御所障壁画—御常殿と御学問所—』（2007年、京都国立博物館）38-39頁より引用。

⁴⁰ 前掲書、木村重圭「大通寺（長浜市）の障壁画（中）」

⁴¹（図 15）伝狩野永岳「桐鳳凰図」19世紀 妙心寺金台寺上間後室

⁴² 中谷伸生『大坂画壇はなぜ忘れられたのか—岡倉天心から東アジア美術史の構想へ』醍醐書房、2010年、130頁

⁴³ 鳳凰は雄を鳳、雌を凰と呼ぶ。探幽らが描いた《桐鳳凰図屏風》の右隻の鳳凰の雌雄は明確に差が描かれているが、左隻の方はそれほど明確に描かれていない。

幽が徳川幕府に仕え、江戸狩野、京狩野と分かれる以前から存在していた桐鳳凰図と、探幽以後の桐鳳凰図の影響が、永岳の作品に見てとれる。

しかし、中国や韓国の鳳凰が描かれた作品には、この舞い鳳凰はあまり見られない。管見ではあるが、探幽や狩野派の画家らによって大量に残された空中を舞う鳳凰が描かれた中国・韓国絵画はない。例えば、林良筆の「鳳凰石竹図」や元の銭選の伝承を持つが明時代中期の作品と推定される「百鳥図」⁴⁴（図 3-A-16）、明時代後期に描かれた「鳳凰図」⁴⁵（図 3-A-17）、明の呂健の作と伝えられるが朝鮮王朝時代の作品と推定されている「百鳥図」、また明画体験を得てから描いた考えられる⁴⁶若冲の「旭日鳳凰図」⁴⁷（図 3-A-18）など、全て岩や木に止まる鳳凰を描いている。

このことから、舞う鳳凰の図様は、日本で成立した構図である《四季花鳥図屏風》の構図を引き継ぎ、左隻の画面右側によく描かれた宙を舞う白鷺や鶴が典拠となっているといえる。また、江戸狩野の画家の掛幅や絵手本にしばしば登場することから、この鳳凰の図様は探幽の《桐鳳凰図屏風》（図 3-A-1）以後、特に江戸狩野の画家によって典型化された図様であると考えることができる。

つまり、整理すると、中国絵画を元に描いた《四季花鳥図屏風》の構図が日本で発展し、それとは別に中国から伝来した鳳凰が、その構図で描かれ、さらに探幽によって、時期を別に同じく中国から取り入れた「五鳳凰」によって表わされた儒教的統治観が込められたのである。伝来当初は仏教と結びつけて扱われ、室町後期から桃山時代頃の四季花鳥図においては、春の吉祥画題として描かれた鳳凰は、江戸時代には、中国で古来から伝わる「五鳳凰」という意味が「新しく」付加されたのである。日本に伝わった鳳凰に関わる様々な要素が、その時期や時代の要請によって様々に変容して、鳳凰図が描かれている。この宙を舞う鳳凰の図像は、その複雑な交わりの中で生まれた

⁴⁴（図 16）伝銭選「百鳥図」16世紀 絹本着色・一幅 152.0×185.0 三の丸尚蔵館。図版は、前掲書『花鳥画—中国・韓国と日本—』135頁より引用。

⁴⁵（図 17）「鳳凰図」16-17世紀 絹本着色・一幅 140.5×71.9 個人。図版は、前掲書『不滅のシンボル 鳳凰と獅子』57頁より引用。

⁴⁶前掲書、板倉聖哲「鳳凰図像の展開—東アジアの視点から」162頁

⁴⁷（図 18）伊藤若冲「旭日鳳凰図」1755年 絹本着色・一幅 186.0×114.3 三の丸尚蔵館。図版は、前掲書『不滅のシンボル 鳳凰と獅子』60頁より引用。

ものである。

さて、この宙を舞う鳳凰の図像は、障壁画や屏風、掛幅のみならず、版本である絵手本にも見られる。橘守国（延宝7 [1679] ~寛延元 [1748] 年）の『繪本寫寶袋』の第八卷の「桐に鳳凰の図」⁴⁸（図3-A-19）の項に、探幽らが描いた舞い鳳凰とほぼ同じ体勢を取った鳳凰が描かれている。橘守国は、狩野探幽の門人であった鶴沢探山に師事し、作画の手本となる絵本を多数刊行し浮世絵に多大な影響を与えた大坂の画家である。『繪本寫寶袋』は、享保5（1720）年に初板本が出版された守国の初めての自作自画絵本である。

これまでに指摘されている通り、『繪本寫寶袋』は狩野派画塾で受け継がれてきた手本を絵本として刊行したものである。しかも、守国が学んだ鶴沢探山は探幽門下の画家で江戸狩野の系統をひいているため、守国の絵本の元になったのも江戸狩野系統の図様が多いはずである。実際に「桐に鳳凰の図」の項がある『繪本寫寶袋』の第八卷の花鳥の図様は、江戸狩野の画家らの作品に見られる図様と共通している。

例えば、「白鷗」⁴⁹（図3-A-20）の項に描かれた白鷗の体勢は、狩野常信の《四季花鳥図屏風》⁵⁰（図3-A-21）に見られる白鷗とほぼ同じ体勢である。また、同じ体勢の白鷗は、狩野栄信の「郭子儀・花鳥図」⁵¹（図3-A-22）の左幅や、狩野養信が描いた江戸城障壁画の下絵にも描かれていることから、白鷗の典型として木挽町狩野家に伝わっていたことが理解できる。

それぞれの鳳凰を詳細に検証していくと、足の向きに特徴が見られる。桃山時代後期から江戸時代初期の作と知られる《桐鳳凰図屏風》やその関連作品、伝狩野松栄筆の「花鳥図」、大通寺の障壁画の桐鳳凰図、伊藤若冲の「旭日鳳凰図」は足を真っすぐ水平に伸ばしているが、探幽、常信、栄信の桐鳳凰図、永岳の鳳凰図は足を下向きに曲げている。守国が絵本に描いた鳳凰は、

⁴⁸（図19）橘守国「桐に鳳凰の図」（『繪本寫寶袋』第八卷、1720年初版）より引用。

⁴⁹（図20）橘守国「白鷗」（『繪本寫寶袋』第八卷、1720年初版）より引用。

⁵⁰（図21）狩野常信《四季花鳥図屏風》17世紀～18世紀 紙本著色・六曲一双 各153.7×351.2 板橋区立美術館。図版は、前掲書『狩野派全図録』17-18頁より引用。

⁵¹（図22）狩野栄信「郭子儀・花鳥図」1816～1828年 絹本著色・三幅対 各124.0×50.0 個人。図版は、『狩野派の三百年』（江戸東京博物館、1998年）70頁より引用。

探幽らと同じ足の向きであることから、これらと同じ図様を元に行っていると考えられる。橘守国は鶴澤探山に師事しており、この鶴澤探山は狩野探幽の弟子である。探幽から江戸狩野に広がっていた舞う鳳凰の図様は、鶴澤派によって上方にも広まっていったようである。先ほど、取り上げた白鷗が、鶴澤探鯨（貞享4〔1687〕～明和6〔1769〕年）の《四季花鳥図屏風》⁵²（図3-A-23）にも描かれている。鶴澤探鯨は、鶴澤探山の息子で鶴澤派の二代目当主であり、橘守国も同じように狩野派の手本を学んでいたことがわかる。

さらに、浮世絵師の喜多川歌麿（宝暦3〔1753〕?～文化3〔1806〕年）の寛政9（1797）年頃に制作された「松葉楼 哥川 松風 若紫」⁵³（図3-A-24）にも飛翔する鳳凰が描かれている。「松葉楼 哥川 松風 若紫」は、3人の遊女が松葉屋の張見世部屋に並んで描かれた大判三枚続の錦絵である。

この作品は、田口文哉氏によってすでに橘守国の「桐に鳳凰の図」（図3-A-19）との図像転用関係が指摘されている。確かに、とさかの形や首の角度などわずかな違いはあるものの、守国の『繪本寫寶袋』の「桐に鳳凰の図」に描かれた鳳凰と、歌麿の「松葉楼 哥川 松風 若紫」の鳳凰とはほぼ一致する。そして、歌麿の鳳凰を、元を辿れば同じ図様から派生したと考えられる、同じ向きで飛翔する常信筆《桐鳳凰図屏風》（図3-A-8）の左隻の鳳凰と比較すると、右翼や尾羽根の開き方、首の位置、左足の曲がり方など類似点が多く見られる。

狩野派の障壁画や粉本、絵手本において典型となっていた舞い鳳凰は、浮世絵や張見世部屋の壁面においても、鳳凰の典型となっていたことがわかる。おそらく鳳凰の色とりどりの羽根と華麗さを最もよく表わす図様として好まれたのであろう。また、遊郭の見世部屋に描かれた鳳凰の意味について、田中文哉氏は、

⁵²（図23）鶴澤探鯨《四季花鳥図屏風》1847～1769年 紙本金地著色 各158.0×362.0。図版は、『近世京都の狩野派展』（京都文化博物館、2004年）35頁より引用。

⁵³（図24）喜多川歌麿「松葉楼 哥川 松風 若紫」1797年 大判錦絵三枚続 36.6×75.5 ポストン美術館。図版は、『ポストン美術館浮世絵名品展』（神戸市立博物館、2010年）106-107頁より引用。

「誹諧・川柳研究の成果によると、衣裳文様が絵に描かれる明和期(1764～1771)以前から、最上位の遊女を“鳳凰”と別称したことが知られていて、その付け合い句に、遊女は、鳳凰、籠の鳥、そして鳳凰文と関係のある羽衣と関連づけられることを指摘できる。ここからは、衣裳の『舞い鳳凰』図像は、廓内での最上位の格を意味し、一方で、誹諧・川柳で言う自由の翼を奪われた女をも意味する、遊女の両義性の象徴であったとすべきであろう⁵⁴⁾」

と述べている。探幽は、花鳥画の型を取りながら、儒教的な統治観に基づいて5羽の鳳凰を屏風に配置することで、優れた臣下が集うことを意味した。しかし、見世部屋の壁画には、舞い鳳凰のみが取りだし描かれ、鳳凰は遊女の存在を象徴するものになっている。

天明9(1789)年刊の山東京伝画作の『新造図彙』の禽獣の部に「鳳凰 扇屋のかべにすむ鳥也 川竹の身をくらふ」とある。向井信夫氏によると、見世部屋の貼付に鳳凰を描いたのは安永・天明の頃は扇屋に限っていたが、寛政・享和に下ると松葉屋や丁子屋も貼付にこの図を描かせるようになったという。⁵⁵⁾歌麿は、「松葉楼 哥川 松風 若紫」の他にも、『青楼絵本年中行事』の「倡舗張付彩工図」⁵⁶⁾(図 3-A-25)にも画家が壁に描くという形で、舞い鳳凰を描いている。「松葉楼 哥川 松風 若紫」(図 3-A-24)は、松葉屋の見世部屋を描いていたが、「倡舗張付彩工図」は扇屋の様子を描いているという。⁵⁷⁾つまり、複数の店の見世部屋に同じように宙を舞う鳳凰が描かれていた。

また、三大歌川豊国(天明6[1786]～元治元[1865]年)が「見立て源氏/琴碁書画之内 彩色のいろくらべ」⁵⁸⁾(図 3-A-26)において、歌麿の

⁵⁴⁾ 田口文哉「『舞い鳳凰』の図像学—吉原遊郭文化における象徴的意味を読み取る—」(第60回美術史学会全国大会発表要旨、2007年)

⁵⁵⁾ 向井信夫「画図解説」『青楼絵本年中行事 別冊解説』実業之日本社、1975年、31頁

⁵⁶⁾ (図 25) 喜多川歌麿「倡舗張付彩工図」(『青楼絵本年中行事』第2巻、十返舎一九著、1804年初版)より引用。

⁵⁷⁾ 前掲書、向井信夫「画図解説」31頁

⁵⁸⁾ (図 26) 三代歌川豊国「見立て源氏/琴碁書画之内 彩色のいろくらべ」1865年 大判錦絵三枚続 各 37.0×25.0 平木浮世絵財団。図版は、前掲書『不滅のシンボル

『青楼絵本年中行事』「倡舗張付彩工図」とよく似た図を描いている。これは、三大豊国が歌麿画を学習していたことを読み取れると同時に、いわば本歌取りした作品と考えられる。

鳳凰の意味は変遷し、扱われ方も様々であるが、探幽の《桐鳳凰図屏風》に見られた宙を舞う鳳凰の図様は、様々な形で伝えられていたことが、これらの作品から理解できるであろう。この理由について、田中文哉氏は、「『舞う鳳凰』の一つがとくに選ばれて、広く愛好されるようになった鍵は、絵本、絵手本の出版にあったと思われる。」⁵⁹と述べている。しかし、舞う鳳凰の図様は、すでに狩野派の画家の中で定番となっていたからこそ版本に掲載されたのではないかと筆者は考える。絵手本を使用した可能性の少ない狩野派の画家による掛幅や障壁画にも舞う鳳凰がよく描かれたことが、その裏付けとなっている。

権威づけられた図様が強い意味を持ったこと、狩野派が組織的に画塾を形成し画法を伝えていったこと、版本や絵手本などによって図様が広く伝えられたこと、などが原因となり、舞う鳳凰の図様は広く伝播した。特に、鳳凰は実際には存在しない鳥であり、その華麗な羽と舞い降りる姿が合致し、この図様が受け継がれたのであろう。図様の類似しているのは、新しい図様を生み出す工夫をしなかったから、というよりも、共有された形態で描かれることが当然と考えられていたから、と捉える方が自然である。江戸初期に幕府の御用を承った狩野探幽の使用した図様が、江戸末期の吉原の図にも描かれていたという事実は、文化が広く伝播した江戸時代ならではの現象である。

本節では、江戸時代の狩野派の画家が、古画から同じ図様、構図、画題を

鳳凰と獅子』129頁より引用。

⁵⁹ 田中文哉「殿中から遊里へ—出版文化で選り抜かれた「舞う鳳凰」のイメージ—」『絵本・絵手本シンポジウム報告書 江戸の出版文化から始まったイメージ革命』金沢芸術学研究会、2007年、205頁

共有していたことに対して、「桐鳳凰図」を画題とする作品を中心に作品を分析し、それぞれの画家がどのように描いたか、それらがどのように伝播していったのか、を検証した。

江戸時代の狩野派の画家による作品は、基本的には型を順守した作品が多いが、詳細に見れば、その時代や画家の特徴が表れていることが理解できる。また、狩野探幽の《桐鳳凰図屏風》(図 3-A-1)の左隻に見られる飛翔する鳳凰の図像が、狩野派の画家の作品だけでなく、伊藤若冲、橘守国、喜多川歌麿の作品に見られることから、その図様は江戸時代の画壇に広く普及していたことを指摘した。

同じような作品を残したことについて批判的に語られた江戸狩野であるが、同じ画題、構図を踏襲することで、その作品の意味は、共有され、より権威づけられ、将軍や大名などの受容者の祝辞的な用具として屏風や掛幅へと展開されたと考えられる。また、その図像は様々な形で江戸時代の画壇全体に伝播し、作品制作の基盤となっている。

元は、中国から伝来したイメージや画題が、日本で受容され時代を越えて変容していった。江戸時代には、権威づけられた図様が強い意味を持ったこと、狩野派が組織的に画塾を形成し画法を伝えていったこと、版本や絵手本などによって図様が広く伝えられたこと、などが原因となり、江戸初期に幕府の御用を承った狩野探幽の使用した図様が、江戸末期の吉原の図にも描かれるという現象を起こったのである。古画や粉本を手本に描いたという事実のみで片づけられている他の江戸狩野の作品も、中国、朝鮮の絵画や江戸時代の他の画派の作品と比較することにより興味深い事実が見いだせるはずである。

日本に伝来した当初は仏教と関わって使用された鳳凰であるが、室町時代末期から桃山時代にかけて為政者を称える図様として「桐鳳凰」がさかんに絵画作品として描かれるようになる。そして、探幽、常信、栄信らが描いた桐鳳凰図屏風では、夫婦和合や子孫繁栄に加え、5羽の鳳凰が象徴する優れた臣下が集うことを意味した儒教的な統治観が込められた。そして、この形式を踏襲することにより、桐鳳凰図屏風が権威づけられていった。さらに、狩野派で学んだ橘守国が、この舞い鳳凰の図像を桐鳳凰図の典型として絵本

に掲載した。版本として流通することによって、浮世絵作品にも同じ舞い鳳凰の図様が現れる。しかし、浮世絵においては、狩野派の画家によって権威づけられた儒教的な統治観は消え、遊女を象徴するものとして鳳凰が描かれている。また、三代豊国の作品では、遊女を表わす意味に加え、歌麿画を本歌取りしたという意味が見出せる。

第二節 『画図百花鳥』と工芸意匠

『画図百花鳥』とは、享保14(1729)年に、『百花鳥』と呼ばれる画帖を石仲子守範という画家が縮写・摸刻し、画と題を一とする発句、漢詩、和歌を募り公刊した版本である。⁶⁰付言や跋文によると、『画図百花鳥』の元になった『百花鳥』と呼ばれる画帖は、さる豪家に所蔵される狩野探幽(慶長7[1602]年～延宝2[1674]年)・常信(寛永13[1636]年～正徳[1713]年)の筆によるものであるというが、この画帖は現存していない。

ただし、江戸時代、画家たちは、師匠の作品や古画を手本に作品を制作していたため、『百花鳥』のような絵手本となる画帖は当時多く存在し、現在も残っている。また、将軍・大名やその子女は教養として絵を描いたため、御用を承る画家が、手本となる画帖を制作することもあった。安村敏信氏が、常信の子である狩野周信(万治3[1660]～享保13[1728]年)の「花鳥・養蚕図巻」⁶¹について、「花鳥図巻は一部を切り離せば、即一幅の絵になるように構成されているところからも絵手本として描かれたと想像される。⁶²」と述べている。この図巻など現存するものも多い。

⁶⁰ 『画図百花鳥』の基本事項については、『画図百花鳥』(1729年刊、関西大学図書館蔵)、加藤定彦・外村展子『関東俳諧叢書』第19巻(青裳堂書店、1999年)、加藤定彦「狩野探幽・常信『画図百花鳥』考」(『ことばと人間—立教大学言語人文紀要—』第2号、2000年)を参照した。尚、『画図百花鳥』の図は全て関西大学図書館所蔵本より引用した。

⁶¹ 作品 No.21『板橋区立美術館所蔵 狩野派全図録』板橋区立美術館、2006年

⁶² 安村敏信「作家作品解説」(前掲書、『板橋区立美術館所蔵 狩野派全図録』、2006年)133頁

おそらく、このような画帖を縮写・摸刻したのが『画図百花鳥』であろう。「花鳥・養蚕図巻」の花鳥巻にも花・草木と鳥が組み合わさって描かれている。加藤定彦氏は、美術史研究において『画図百花鳥』が取り上げられることが少ない、と述べている。⁶³これは、『画図百花鳥』の元になったと伝えられる『百花鳥』という画帖が現存せず、しかもその作者も判然としていないため、どこまで正確に探幽、常信の画風を伝えたかがわからないからではないであろうか。

しかし、『画図百花鳥』の図を通覧すると、明らかに狩野派風の図様が並んでいることは否定しがたい。本発表では、探幽・常信作品にくわえ、『画図百花鳥』の図と関連する図様を持つ狩野派作品をいくつか紹介し、改めて『画図百花鳥』が探幽・常信の図様・画風を伝える版本であったことを示唆する。

美術史上において『画図百花鳥』は取り上げられてこなかった、ということが加藤定彦氏によって指摘されていたことはすでに述べた。しかし、工芸の分野においては、『画図百花鳥』が印籠のデザインの参考となっていたことがしばしば指摘されている。本論では、『画図百花鳥』の図様を転用していると指摘されている印籠について、古満安匡（?～宝暦8〔1758〕年）、観松齋飯塚桃葉（明和元〔1764〕～寛政2〔1790〕年）の作品研究を中心に先行研究を紹介する。

探幽・常信の図様・画風を伝えた『画図百花鳥』が、印籠などの工芸品に多く使用されていたということから、狩野派の残した絵画が画家や蒔絵師らの重要なイメージソースとなっていたという事実が理解できる。『画図百花鳥』に関する作品群を分析することによって、探幽・常信の図様、つまり江戸狩野派風の図様が、地域・時間ともに広い範囲で江戸時代の日本に伝播していたことを示唆することが、本稿の目的である。

⁶³ 前掲書、加藤定彦「狩野探幽・常信『画図百花鳥』考」（2000年）

まず、『画図百花鳥』を紹介し、序文や跋文などの言葉から成立経緯を整理したい。『画図百花鳥』は、享保 14（1729）年に、『百花鳥』と呼ばれる狩野探幽筆の画帖を、石仲子が縮写・摸刻し、画と題を一とする発句、漢詩、和歌を募り公刊した版本である。「一、桐鳳凰」（図 3-B-1）から「百、枇杷鶉」までの百種類の組み合わせの花鳥を掲載し、それぞれの説明として彩色方法が記されている。全 5 巻、京都の西村市郎右衛門と相版で江戸の書林西村源六から刊行された。

加藤定彦氏によると、中国・清時代の余曾三画、張廷玉、鄂爾泰詩などによる『百花鳥図』が舶載されていて、その影響が少なからずあるという。⁶⁴ この『百花鳥図』が日本に伝わった元文 2（1737）年であるから、『画図百花鳥』の刊行より後である。よって直接の影響はないと考えられるが、それ以前にも「百花鳥図」という形式は中国から伝来していたのかもしれない。また百種類の鳥を描いた「百鳥図」や、百の鶴や百の猿を描いた「百鶴図」、「百猿図」といった吉祥図は東アジア地域で多く描かれている。

編者の石仲子は、藤原守範と名乗り、「孟隣斎狩野探雪守完門人」⁶⁵と内題下に記されている。このことから、狩野探幽の次男である、狩野探雪（明暦元〔1655〕年～正徳 4〔1714〕年）⁶⁶の門人であったと考えられる。宝暦 5（1755）年には『絵本見立百化鳥』、宝暦 6（1756）年には『続百化鳥』などのパロディー物、文化頃には偽版ともいうべき『百花鳥図譜』が出版されたという。

『画図百花鳥』は、一つの題に対し、画と和歌や漢詩が掲載され、それらとともに鳥と花・樹木の彩色方法が解説されている。日本で本格的に画譜の創作・出版が始まった享保年間（1716 年～1734 年）に出版された『画図百花鳥』も、同時期に出版された浮世絵などの様々な絵画に転用された橘守国

⁶⁴ 加藤定彦「画図百花鳥解題」（前掲書、『関東俳諧叢書』第 19 巻、1999 年）

⁶⁵ ここには、狩野探雪の名が「守完」とあるが、探雪の名は「守定」と伝えられている。

⁶⁶ 狩野探雪は、探幽の後妻がもうけた二子の事案であり、名を守定といい、のちに主殿と称し、松嶽、孟隣斎と号す。探幽没後、長男の探信守政とこの探雪に探幽の家禄二百石を百石ずつ分けて別家を立てた。このことが鍛冶橋狩野家の弱体化につながったという。（前掲書、安村敏信「作家作品解説」『板橋区立美術館所蔵 狩野派全図録』2006 年、130 頁参照）

や大岡春卜の画譜類と同じような役目を果たしていたと考えられる。

画譜は、もともと中国で生まれ、明代後期には多く出版された。中国で出版された画譜は日本に輸入され、日本でも翻刻・出版される。『芥子園画伝』などがその例として挙げられる。中国の画譜に倣って、日本でも画譜が制作されるようになった。

『画図百花鳥』の成立については、編者である石仲子が跋において解説しているため参照したい。跋文には、

「抑、右に墨する百品は、先師法印白蓮子はじめて筆を味ひ、中つころ古川叟再び手を勞して二つの軸となる。しかしより久しくその門に学ぶ輩写しえて、丹青家の秘蔵となれり。(中略)おしむらくは古人の美玉、むなしく鼠巢の家とならんこと、しのびがたし。是がゆへに罪一人に求めて、梓に広む。聊か好士の手をたすけんとのみ歎。⁶⁷⁾

とある。法印白蓮子とは狩野探幽のことを指し、古川叟は狩野常信のことを指す。この跋文を読むと、探幽と常信の描いた作品をその元で学んだ画家が写し、その手本となる画帖が失われる前に石仲子が写し刊行したということである。

一方、瀟雪道人岩壑驢による付言には、

「百華鳥旧本。出探幽手筆而為魁本帖子。独為豪家見占断。(百華鳥旧本、探幽が手筆に出て魁本帖子なり。独り豪家のために占断せらる) (読み下しは筆者による)⁶⁸⁾

とあり、常信の名前は出ておらず、石仲子の跋文にある「その門に学ぶ輩」の存在は書かれていない。

この二つの文から、狩野探幽の花鳥画の図様を集積した『百花鳥』という画帖を、版本として出版したのが『画図百花鳥』であるということが理解で

⁶⁷⁾ 前掲書、『画図百花鳥』第5巻、1729年

⁶⁸⁾ 前掲書、『画図百花鳥』第1巻、1729年

きるが、探幽や常信が『百花鳥』として画帖を描いたかどうかについては、一致していない。石仲子の跋文にあるように、探幽、常信に学んだ弟子が残した画帖を摸刻したという説が有力である、とするのが妥当であろう。理由として、編集者である石仲子が跋文において解説していることが挙げられる。「はじめに」で指摘した通り、狩野派の画家による絵手本となる画帖や図巻は多く現存している。

『画図百花鳥』と同様の画譜として、福井月斎が縮写し、明治 28 (1895) 年に青木嵩山堂から出版された『狩野常信花鳥画譜続篇』がある。加藤定彦氏や、後に言及するジュリア・ハット氏、ハインツ・クレス氏も取り上げているが、この画譜には『画図百花鳥』とほぼ一致する図が掲載されている。⁶⁹常信の死後 200 年近く経った後に縮写されたことを考えると、画譜を書く際に参考にした常信の作品は、摸本の可能性も高い。この摸本を作成する際に、『画図百花鳥』、もしくは『画図百花鳥』の元になった『百花鳥』やその摸本、類似の画帖などが参考にされているかもしれない。つまり、この『狩野常信花鳥画譜続篇』と図が一致するからといって、『画図百花鳥』が常信の手による作品を縮写した、ということにはならないのである。

しかし、逆に『画図百花鳥』に掲載されている図は、明治時代まで常信の画風を伝える図としてみなされていたとも考えられる。『画図百花鳥』が直接、常信の作品を縮写したとは断定することは難しいが、常信の画風を確かに伝えるものであったことは確かである。

現在、東京藝術大学に残る常信が残した古画や下絵などの縮図、「常信縮図」の第 165 巻に、『画図百花鳥』のような鳥と花・植物を組み合わせが描かれている。41 種類の花鳥が描かれており、『画図百花鳥』に掲載されている孔雀や鴛鴦も見られる。一方で、「大いんこ」「ひいんこ」などの詞書がある、インコと判別できる鳥を描いた絵が数種類あり、珍しい飼鳥をスケッチしたものとも考えられる。

ともあれ、『画図百花鳥』に掲載されたような草花と鳥を組み合わせた図

⁶⁹ 加藤氏によると、『狩野常信花鳥画譜続篇』「一八に鳩」「黄梅に猩々鳩」など九図が、『画図百花鳥』の図と一致するという。(前掲書、加藤定彦「狩野探幽・常信『画図百花鳥』考」、2000 年)

は、粉本や縮図に大量に制作されたことは理解できたであろう。そのような粉本を、「梓に広む」ことを目的とし出版されたのが『画図百花鳥』である。

元となった『百花鳥』と呼ばれる画帖を描いた画家は、狩野探幽・常信の周辺の画家であると筆者は推測する。次に、狩野探幽、常信と周辺画家の作品と『画図百花鳥』の挿絵を比較し、改めて探幽、常信の作品が『画図百花鳥』に掲載された図の元になったことを確認したい。

常信は、探幽の弟である尚信の子であり、狩野探幽の家督を継いだわけではない。しかし、常信は上手の画家であり、竹川町狩野家画塾において多くの弟子を育てた。竹川町狩野家は、6代目の狩野典信が安永6(1777)年に、木挽町に屋敷を拝領したことから、木挽町狩野家と呼ばれる。木挽町狩野家は、幕末まで奥絵師狩野四家(鍛冶橋狩野家、木挽町狩野家、中橋狩野家、浜町狩野家)の中で最も力をもつ家となる。

現在まで東京藝術大学などに残る摸本には、常信の作品を写したものも多い。探幽はもちろん常信も、江戸時代の狩野派の画家にとって規範となる画家であった。そのため、彼らの図様を伝える画譜は需要が高かったと考えられる。

次に、『画図百花鳥』に掲載されている花鳥画と探幽、常信やその周辺の画家の作品と比較する。まず、「一、桐鳳凰」(図3-B-1)⁷⁰については、加藤定彦氏もすでに指摘しているが、狩野派の画家が江戸時代たびたび描いた宙を舞う鳳凰が描かれている。狩野探幽、常信、周信、典信、栄信など様々な狩野派の画家らがこの宙を舞う鳳凰を描いている。その中でも、狩野派の画家が描いた作品とされている大通寺の障壁画の桐鳳凰を、最も関連のある作品として紹介したい。

この「桐に鳳凰図」(図3-B-2)⁷¹は、大通寺の建築の中で唯一の桃山建築とされる広間上段に描かれている。木村重圭氏は、探幽周辺の画家が描いたとしてこの作品を紹介している。⁷²高梨純次氏は、17世紀後半の京狩野の

⁷⁰ (図1)「一、桐鳳凰」(前掲書、『画図百花鳥』第1巻より)

⁷¹ (図2) 作者不詳《桐鳳凰図屏風》17世紀後半、二面金地著色、各182.9×82.9cm、大通寺蔵。図版は、『長浜・大通寺の精華』(市立長浜城歴史博物館、2002年)より引用。

⁷² 木村重圭「大通寺(長浜市)の障壁画(中) - 狩野派 狩野永岳・岸駒の換絵」

画家による作品であると推測している⁷³。

鳳凰の体勢は、右側に投げ出された足や顔の向きにおいて一致する。尾羽根や翼の開き具合にやや違いはあるものの、他に描かれた宙を舞う鳳凰と比べても、この二つの図が良く似ていることが理解できるであろう。また桐の幹の形、枝の付き方などもよく似ている。鳳凰と桐の位置関係も、横画面と縦画面であるため違いはあるものの、ほぼ一致する。

先述した通り、宙を舞う鳳凰は、狩野派の画家たちによってしばしば描かれた図様である。しかし、他の桐鳳凰図、例えば、狩野探幽が描いた《桐鳳凰図屏風》(図 3-B-3)⁷⁴の鳳凰と比較しても、この二つが似通っていることは明らかである。

このことから、大通寺の「桐に鳳凰図」(図 3-B-2)と『画図百花鳥』の「一、桐鳳凰」(図 3-B-1)は元は同じ手本から派生した図であると考えられる。現存しない探幽・常信の手による『百花鳥』と呼ばれる画帖に描かれた図は、おそらく様々な画家によって模写されたのであろう。『画図百花鳥』が、探幽から受け継がれた図様を使用している点から推察すれば、大通寺の「桐に鳳凰図」(図 3-B-2)は、木村重圭氏のいう探幽周辺の画家が描いたとする説が有力である。

次に、「十八、躑躅白鷗」(図 3-B-4)⁷⁵に描かれた雄の白鷗に注目したい。雄の白鷗は正面から見下ろされた視点で描かれ、首と尾は同じように右方向を向いている。白鷗をはじめ鶏、孔雀のような当時も平飼いされていた鳥は、花鳥画においてこのような体勢で描かれることが多い。また特に白鷗は、江戸時代、この体勢で描くことが定型となっていたようである。狩野派の画家の作品を見ても、それは理解できる。

たとえば、狩野探幽の《四季花鳥図》の秋図(図 3-B-5)⁷⁶、狩野常信の

『日本美術工芸』第 561 号、日本美術工芸社、1985 年)

⁷³ 高階純次「図版解説」(前掲書、『長浜・大通寺の精華』、2002 年)

⁷⁴ (図 3) 狩野探幽「桐に鳳凰図屏風」17 世紀、紙本金地著色・六曲一双、各 158.6×371.8 サントリー美術館蔵。図版は、『不滅のシンボル 鳳凰と獅子』(サントリー美術館、2011 年)より引用。

⁷⁵ (図 4)「十八、躑躅白鷗」(前掲書、『画図百花鳥』第 1 巻より)

⁷⁶ (図 5) 狩野探幽「四季花鳥図」1672 年、絹本著色・四幅対、各 151.6×81.3 cm、永平寺蔵。図版は、『生誕 400 年記念 狩野探幽展』(東京都美術館、2002 年)より引用。

《四季花鳥図屏風》の右隻（図 3-B-6）⁷⁷、探幽の弟子であり京都で鶴澤派を開いた鶴沢探山の息子、探鯨の《四季花鳥図屏風》の右隻など、探幽周辺の画家の作品だけでも枚挙に暇がない。石仲子が師事した狩野探雪の《四季花鳥図屏風》の右隻にも描かれている。また同時期に出版された版本、橘守国画の『絵本写宝袋』（享保 5 [1720]年刊）の「白かん」の項にも同じ体勢の白鷗が見られる。⁷⁸

ただし、桐と鳳凰のように、躑躅と白鷗は合わせて描かれていることは少ない。おそらく、百種類の鳥と花、植物の組み合わせを掲載するという、『百花鳥』の形式に従って、白鷗は躑躅と合わせて描かれたのであろう。

白鷗（ハッカ）とは、キジ目キジ科コシアカキジ属の鳥である。中国南部、インドシナ半島、ミャンマーにかけて分布するが、日本には古くから輸入され、飼鳥として著名である。江戸時代の飼鳥の本には、クジャク、キンケイとともに飼い方が記されている。

磯野直秀氏によると、白鷗は享徳 3（1454）年成稿の『撮壤集』に記述が見られ、この時点ですでに白鷗は日本に渡来していたことが理解できるという。その後、慶長 10（1605）年に刊行されたイエズス会宣教師編『日葡辞書』に渡来獣名に「ハッカ」という記述が見られる。次に万治 1（1658）年、『徳川実紀』に福岡藩主黒田光之が白鷗を 1 羽献上したとある。明和 6（1769）年、清船が白鷗を持ち渡ったことが『海舶来禽図彙説』に記載されている。天明 2（1782）年、四条河原町で白鷗の見世物があったことが『本草綱目会識』に記述がある。元治元（1864）年、『遊覧記』に、出羽松山藩家老の松森胤保が江戸浅草奥山の鳥屋を訪れ、ハッカとカササギが売られていたとある。⁷⁹

ところで、江戸時代には、多数の鳥の飼育書が刊行されている。総合的な

⁷⁷（図 6）狩野常信《四季花鳥図屏風》17 世紀-18 世紀、紙本著色・六曲一双、各 153.7×351.2cm、板橋区立美術館蔵。図版は、前掲書、『狩野派全図録』（2006 年）より引用。

⁷⁸ 葛飾北斎（1760-1849 年）による『北斎漫画』にも同じ体勢の白鷗が描かれるなど、江戸時代、絵の中の白鷗といえはこの体勢をとっている。もちろん、その他にも地面を歩く鳥はこの体勢で描かれているのであるが、白鷗は顕著である。このことについては、稿を改め検討したい。

⁷⁹ 磯野直秀「明治前動物渡来年表」『慶應義塾大学日吉紀要（自然科学）』第 41 号、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、2007 年

飼育書として、城西山人の『唐鳥秘伝百千鳥』（安永 2 [1773] 年刊）や泉花堂三蝶による『百千鳥』（1799 [寛政 11] 年刊）、比野勘六の『飼鳥必要』（寛政 12 [1800] 年頃刊）などが挙げられる。これ以前にも、蘇生堂主人による『鶉書』（慶安 2 [1649] 年）といった特定の鳥に対する飼育書が存在したし、貝原益軒による『大和本草』といった百科事典の一部に鳥の飼育について書かれている。⁸⁰これらの記述から、江戸時代、鳥を飼うことは流行しており、白鷗は飼鳥として愛好されていたことが理解できる。

躑躅（ツツジ）は、ツツジ科ツツジ属のうち、シャクナゲ類を除いた半常緑性または落葉性のものの総称である。主として北半球に分布し、マレーシア、オーストラリアにもある。日本には山野に多数の種類が野生しており、また、多くの園芸品種とともに広く観賞のために栽培されている。

江戸時代に出版された、日本最初の総合園芸書刊本である『花壇綱目』（1681[延宝 9]年刊）⁸¹に、躑躅の栽培方法や、147 品種の花銘が挙げられている。花銘が挙げられている花は他に、牡丹（41）、芍薬（32）、菊（79）、椿（66）、梅（53）、桃（8）、桜（40）の 7 種類（括弧内は紹介されている品種の数）であり、これらの古くから現在に至るまで栽培されている花とともにツツジが園芸植物として好まれていたことがわかる。

白鷗は日本に自生しないため、飼っている家の庭などでしか目にすることができなかつたはずである。園芸植物として庭に植えられた躑躅と組み合わせで描かれたのも納得できる。

続いて、「二十八、蓮鷺」（図 3-B-7）⁸²を取り上げる。蓮池に鷺の図は、中国で宋代以降、「蓮」は「連」と「鷺」は「路」と発音が通じることから、一羽の鷺と蓮を組み合わせで「一路連科」（科挙に続けて合格する）を表わす図様として絵画や工芸品によく描かれた。躑躅と白鷗とは異なり、探幽をはじめとする江戸時代の狩野派の画家の作品においてもしばしば描かれて

⁸⁰ 江戸時代の鳥の飼育書については、細川博昭氏の『大江戸飼い鳥草紙』（吉川弘文館、2006 年）に詳しい。

⁸¹ 『花壇綱目』については、国立国会図書館デジタル化資料の『花壇綱目』と磯野直秀氏による解題を参照した。（<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2536268> 2012 年 10 月 1 日閲覧）

⁸² （図 7）「二十八、蓮鷺」（前掲書、『画図百花鳥』第 2 巻より）

いる。大倉集古館所蔵の探幽が古画などを縮写した「探幽縮図」に、蓮と鶯を組み合わせた絵が見出せるし⁸³、また、常信の息子の周信の「蓮池鶯図」（図 3-B-8）⁸⁴なども類似作品といえる。

また、「四十、梅鶯」（図 3-B-9）⁸⁵は、「はじめに」において紹介した、狩野周信による「養蚕・花鳥図巻」（図 3-B-10）⁸⁶にも同じ組み合わせで描かれている。梅と鶯の組み合わせについては、一般的であり、この組み合わせを理由に、二つの作品を関連付けることはできないであろう。しかし、やや上を向き口を開け鳴いている鶯を、二又に分かれて伸びる枝の手前に止まらせ、その梅の根元には笹の葉を描く、という点を挙げれば、どちらも狩野派、特に探幽の画風を伝える「梅鶯」であるといえる。

また、『画図百花鳥』の「四十、梅鶯」（図 3-B-9）の項に鶯の着色法に、「嘴足墨にて目の内薄朱ずみかしらより背中うす墨くま上に草のしるをかへし風切すみくま腹ごふんくまわきはら羽根がいの下少しわうのきほひくまをとるべし」とある。この着色法を、「養蚕・花鳥図巻」（図 3-B-10）に描かれた「梅鶯」に照らしてみたい。頭から背中にかけては、うす墨がひかれ、その上から薄く灰色がかかった緑褐色で色づけられている。『画図百花鳥』に書かれた彩色の指示とほぼ同じように、彩色されていることがわかる。

くわえて、『画図百花鳥』に多く描かれている画面横から伸びる木の枝に止まる小禽という構図は、例えば、探幽の描いた「尾長鳥図」（図 3-B-11）⁸⁷など、探幽、常信の作品にも多く見られ、その類似は明らかである。「四十、梅鶯」（図 3-B-9）をはじめ、後に取り上げる印籠の意匠に転用された「六十、豆藤小陵鳥」、「九十五、笑靨櫻鴉子鳥」などがそうである。

ちなみに、「尾長鳥図」に描かれた鳥について、松木寛氏は、「海棠にとま

⁸³ 『狩野探幽縮図展目録』（大倉集古館、1981年）参照。

⁸⁴ (図 8) 狩野周信「蓮池鶯図」17-18世紀、絹本著色・一幅、95.2×38.5 cm、静岡県立美術館蔵。図版は、『狩野派—400年の栄華—』（栃木県立博物館、2009年）より引用。

⁸⁵ (図 9) 「四十、梅鶯」（前掲書、『画図百花鳥』第2巻より）

⁸⁶ (図 10) 狩野周信「花鳥・養蚕図巻」17-18世紀、絹本著色・二巻、各 32.0×509.0 cm、板橋区立美術館蔵。図版は、前掲書、『狩野派全図録』（2006年）より引用。

⁸⁷ 狩野探幽「尾長鳥図」1760年、絹本著色・一幅、117.5×51.2cm、東京国立博物館蔵。図版は、前掲書、『生誕400年記念 狩野探幽展』（2002年）より引用。

る長い尾の美しい羽根を持つ鳥は、日本ではなく異国の珍鳥ではないか。⁸⁸」と描かれた鳥を確定していないが、「尾長鳥図」に描かれているのは、『画図百花鳥』の「九十二、栴山鶺鴒」の図と彩色方法から、背中羽の色が違っているが、山鶺鴒に近いことがわかる。

これらの作品分析から、『画図百花鳥』は狩野派の図様・画風を伝える版本であるといえよう。ただ、探幽・常信の作品を広く伝える資料となったことは間違いはないが、序文や跋文からも元の『百花鳥』を描いた画家は判然としない。現存している画帖類から推測して、『百花鳥』も多数存在していた可能性が高い。また、摸刻した石仲子も無名の画家であり、彼が師事した狩野探雪でさえ、狩野探幽の息子ではあるが、江戸時代の狩野派の画家としては、上手の画家であったとは考えられない。これらの理由から、美術史においては研究されずにきたのであろう。

しかし、先ほどの梅鶺鴒や「尾長鳥図」の作品分析からわかるように、それぞれの花鳥の組み合わせに詳しく彩色法が描かれており、狩野派の作品に描かれた植物や鳥などの種類を同定する際に、『画図百花鳥』は有用であるといえる。絵画を制作する際に、手本を使用することは、江戸時代普通にされていたことであり、『画図百花鳥』は作品の年代や画風を特定する際の資料として活用していくべきであろう。

また、探幽や常信といった江戸狩野の図を伝える『画図百花鳥』に掲載された「一、桐鳳凰」（図 3-B-1）と大通寺の障壁画の「桐に鳳凰図」（図 3-B-2）との類似から、大通寺の「桐に鳳凰」は江戸狩野系の粉本を使用して制作されたことが理解できる。つまり、狩野山雪、山楽に始まる京狩野系の画家ではなく、江戸狩野系の画家が描いたと考えられるのである。

このように、江戸時代の絵画を読み解く資料として『画図百花鳥』は活用することができるであろう。

⁸⁸ 松木寛「作品解説」（前掲書、『生誕 400 年記念 狩野探幽展』2002 年）、226 頁

『画図百花鳥』に描かれた図を参考に制作された絵画作品について、「はじめに」において述べた通り、研究はなされていない。しかし、類似した構図を持つ作品は、狩野派の画家による作品に多く存在する。また、版本の図様を参考に描かれることの多い浮世絵作品を調査すれば、例を見出すことができるかもしれない。

一方で、工芸品、とりわけ印籠へ『画図百花鳥』の図が使用されていることは、これまでの先行研究において指摘されている。本項では、これまで『画図百花鳥』を元に制作されたといわれる印籠についての論文を中心に、先行研究をまとめ、筆者が新たに見出した作例を紹介する。また、印籠などの工芸品でなく絵画作品に転用された可能性について考察した。

ジュリア・ハット氏は、“The Gifu *Inrō*. A Set of One Hundred *Inrō* by Koma Yasutada”において、「ギフ・インロウ（岐阜印籠）」の来歴や制作について、詳細な検証を行った。「ギフ・インロウ（岐阜印籠）」と呼ばれる古満安匡の銘を持つ印籠は、18世紀初頭にヨーロッパに輸入され、現在は、ハンブルグ美術工芸博物館やヴィクトリア&アルバート博物館など各地の美術館に所蔵されている。

18世紀の印籠蒔絵師である古満安匡が制作した印籠の意匠に、『画図百花鳥』の図が転用されていることを、ジュリア・ハット氏は述べた⁸⁹。作例として、パウアー・ファウンデーション東洋美術館に所蔵されている「印籠（卯花杜鵑）」、「印籠（椿青鳩）」などを紹介し、『画図百花鳥』の図と比較している。また、“Source of *Inrō* Design in Japanese *Inrō*”では、江戸時代の印籠蒔絵師が、狩野派の画家の図様を印籠のイメージソースとして、版本の図や古画を使用していたことを指摘した⁹⁰。

ハインツ・クレス氏は、ジュリア・ハット氏が紹介した古満安匡の印籠をはじめ、その他にも『画図百花鳥』の図が転用されている印籠を紹介した。18世紀の印籠蒔絵師、観松齋飯塚桃葉も、この『画図百花鳥』を使用し印

⁸⁹ Hutt, Julia “The Gifu *Inrō*. A Set of One Hundred *Inrō* by Koma Yasutada” in *Transactions of the Oriental Ceramic Society*. London, 1988-89.

⁹⁰ Hutt, Julia “Source of *Inrō* Design in Japanese *Inrō*” V&A Publications, London, 1997

籠の蒔絵を描いたという⁹¹。観松齋飯塚桃葉の作品については、大橋敏雄氏や永島明子氏も『画図百花鳥』の図を転用した作品を紹介している^{92,93}。

初代飯塚桃葉は、江戸時代、印籠蒔絵師として名を馳せ、阿波徳島藩御用蒔絵師としても活躍した。観松齋と号し、作品にもその銘が見られる。大橋敏雄氏が紹介した徳島県立博物館が所蔵する「柘榴にヤツガシラ蒔絵印籠」（図 3-B-12）⁹⁴は『画図百花鳥』の「六十六、柘榴八頭」（図 3-B-13）⁹⁵に、永島明子氏が紹介した京都国立博物館が所蔵する「画図百花鳥印籠（豆藤に小陵鳥）」（図 3-B-14）⁹⁶、「画図百花鳥印籠（笑靨櫻にあっ鳥）」（図 3-B-15）⁹⁷は、それぞれ「六十、豆藤小陵鳥」（図 3-B-16）⁹⁸、「九十五、笑靨櫻鴉子鳥」（図 3-B-17）⁹⁹の図と類似する。

また永島氏は、桃葉が「卯の花時鳥蒔絵花紙台」（図 3-B-18）¹⁰⁰の蒔絵に『画図百花鳥』の図（図 3-B-19）¹⁰¹を転用していることを指摘し、桃葉が印籠のみならず他の工芸品にも『画図百花鳥』の図が転用された可能性を示唆している。

また筆者が見出した例として、「桜鳥密蛇絵印籠」（図 3-B-20）¹⁰²が挙げられる。この印籠には、『画図百花鳥印籠』の「八十三、海棠黄鳥」（図 3-B-21）

⁹¹ Kress, Heintz“*Inrō motifs PartIV*” in *Netsuke Kenkyukai Study Journal*, Tokyo, 1995

⁹² 「柘榴にヤツガシラ蒔絵印籠 観松齋飯塚桃葉作」『徳島県立博物館ニュース』No.6、徳島県立博物館、2006年

⁹³ 永島明子「初代飯塚桃葉の蒔絵作品（その1）－印籠二号と脇息一基－」『学叢』第25号、京都国立博物館、2003年

⁹⁴（図 12）観松齋飯塚桃葉「柘榴にヤツガシラ蒔絵印籠」徳島県立博物館蔵。図版は、前掲書、「柘榴にヤツガシラ蒔絵印籠 観松齋飯塚桃葉作」（1997年）より引用。

⁹⁵（図 13）「六十六、柘榴八頭」（前掲書、『画図百花鳥』第3巻より）

⁹⁶（図 14）観松齋飯塚桃葉「画図百花鳥印籠（豆藤に小陵鳥）」京都国立博物館蔵。図版は、前掲書、『学叢』第25号（2003年）より引用。

⁹⁷（図 15）観松齋飯塚桃葉「画図百花鳥印籠（笑靨櫻にあっ鳥）」京都国立博物館蔵。図版は、前掲書、『学叢』第25号（2003年）より引用。

⁹⁸（図 16）「六十、豆藤小陵鳥」（前掲書、『画図百花鳥』第3巻より）

⁹⁹（図 17）「九十五、笑靨櫻鴉子鳥」（前掲書、『画図百花鳥』第4巻より）

¹⁰⁰（図 18）観松齋飯塚桃葉「卯の花時鳥蒔絵花紙台」個人蔵。図版は、『近世御用蒔絵師の系譜』（徳島市立德島城博物館、1996年）より引用。

¹⁰¹（図 19）「七十三、卯花杜鵑」（前掲書、『画図百花鳥』第4巻より）

¹⁰²（図 20）作者不詳「桜鳥密蛇絵印籠」個人蔵。図版は、荒川浩和編『印籠と根付』「日本の美術 8」No.195（文化庁、東京国立博物館、京都国立博物館、奈良国立博物館監修、1982年）より引用。

103の図が転用されている可能性が高い。黄鳥とはコウライウグイスのことだが、印籠に描かれている青黄鳥のようにも見える。しかし、黄鳥のように目の下の黒い筋が入り、腹は黄色い。花は印籠では豪華に描かれ、枝ぶりも多少違っているが、二つの図は大変類似していることは明らかである。

「桜鳥密蛇絵印籠」(図 3-B-20) に描かれた花は桜とされているが、『画図百花鳥』の図を参考にしたのであれば、この花は海棠である。桜は、花が散り始めるころに葉がつきはじめる。このことから、印籠に描かれた花は海棠と考えられる。

さて、ジュリア・ハット氏は、印籠蒔絵師が古画や版本から印籠の意匠を転用したことについて、「ほとんどの蒔絵師は、独創的で革新的な印籠の意匠を作り出すことができない、ということに気づいており、様々な方面に参考となる図を探した。明らかに使用したことがわかる参考材料として、過去や当時の時代を先導した有力絵師による意匠があり、そのことは、印籠にも記されていることが多い。ヴィクトリア・アルバート博物館が所蔵する鷲と波が描かれた印籠は、狩野常信による絵画の図様を用いていることが知られている。(筆者日本語訳) 104」と述べている。105

しかし、印籠に限らず、江戸時代においては、古画を踏襲し描くことは一般的であった。また、力のある画家の名前を使用することにより、その意匠を権威づける意味もあり、単に蒔絵師が独創的な意匠を創作することができなかった、という理由で、古画や名の通った画家、版本などから意匠を転用したわけではない、ということ指摘しておきたい。

飯塚桃葉の工芸作品の例から理解できるように、『画図百花鳥』は刊行後年月を経た時代においても作品制作に活用されていた。先に紹介したパロディだけでなく、求版を重ね幕末まで刷り継がれた¹⁰⁶『画図百花鳥』は、画家や職人の手本となっていたのであろう。

103 (図 21) 「八十三、海棠黄鳥」(前掲書、『画図百花鳥』第 4 巻より)

104 前掲書、Hutt, Julia "Source of Inrō Design", 1997, p.75.

105 確かに、有力な画家の名が記されている印籠は多く見られる。例えば、古船齋と銘のある「禅機画蒔絵印籠」(清水三年坂美術館蔵)には、「養川院法印筆」とあり印も施されている。「養川院」とあることから、常信の子孫にあたる木挽町狩野家 7 代目当主である狩野惟信の絵画作品を写したと考えられる。

106 加藤定彦「画図百花鳥解題」(前掲書、『関東俳諧叢書』第 19 巻、1999 年)

さて、このように印籠など工芸作品の図案の参考として使用された『画図百花鳥』であるが、掛幅や屏風など絵画作品には転用されたのであろうか。本項の初めに、類似した構図を持つ作品は、狩野派絵師による作品に多く存在する、と述べた。また、古美術オークションの目録などに、明らかに『画図百花鳥』を参考にして描かれた作品を見出すことができる。それらのほとんどは、狩野家の名の通った画家の名前が記されているが、明らかな贋作も多い。

狩野家に学ぶ絵師たちは、狩野家の画塾に入門し修業し、粉本として絵画の参考材料を手に入れた。一方で、『画図百花鳥』は、狩野派の花鳥画の構図や図様を伝える粉本と同じような役割をし、版本として出版されたことにより、狩野派に学んだものでなくても、その図様を転用することはできた。

日本美術史において、「粉本模写」の弊害によるつまらない作品を残したという評価は絶えず江戸時代の狩野派に寄せられた。確かに、写しを繰り返すにつれて、絵画の質は落ちるかもしれない。しかし、作品の質が落ちたのではなく、本来絵画修業を受けていない画家でも、『画図百花鳥』のような版本を手に入れることができれば、狩野派風の作品を残せるようになり、質の低い作品が大量に制作されたということも考えられるのではないであろうか。

明らかに『画図百花鳥』を参考していると推測される作品は、たとえ狩野派の画家の落款が入っていたとしても、贋作と考えるべきであろう。もちろん、類似した粉本も存在していたであろうが、『画図百花鳥』の図からの写しくずれと見られる箇所を持つ作品についてはそういえる。

『画図百花鳥』挿絵の転用例から、絵画作品の分析と同じように、印籠に描かれた小禽や植物を同定することに、『画図百花鳥』は有用であることが理解できた。合わせて、狩野派の画家によるものとされた作品の、真贋判定にも役立つことを示唆した。

ここまで、『画図百花鳥』の成立について確認し、『画図百花鳥』の図と関

連する狩野派作品を比較した。さらに、印籠のデザインへの『画図百花鳥』の転用について先行研究を元に、作品を比較分析した。

『画図百花鳥』は、具体的な名前は判然としないが、狩野派の画家が描いた画帖を元に刊行された。常信に学んだ弟子が残した画帖を摸刻したという説が有力である、と筆者は推測する。この画帖は、探幽・常信の作品を元に制作されたものであり、探幽・常信とその周辺画家の作品と『画図百花鳥』の図の比較からもそのことは理解できる。『画図百花鳥』は、出版されて約50年後に生まれた飯塚桃葉ら印籠蒔絵師によって印籠のデザインに使用された。

『画図百花鳥』をはじめ、江戸時代に出版された版本は多くの画家のイメージソースとなった。そして、元絵となった狩野派の画家の図様は、城郭建築の障壁画や将軍に献上した屏風絵などに描かれたものと同じのものも存在する。写真や図版が大量に存在する現在とは異なり、特に『画図百花鳥』に描かれた珍しい花鳥は参考とする画像が限られていた。そのため、中国絵画や古画を大量に見る機会があった狩野派の画家が残した図様は重宝されたのであろう。狩野派の画家の絵手本、そしてそれを写した版本を介して、探幽・常信による狩野派風の図様が、江戸の日本全体に伝播していった様相が、『画図百花鳥』とその関連作品から読み取れる。

日本美術史において、掛幅や屏風などの絵画作品、版本など印刷物、工芸作品は、それぞれ分野に分けて研究されてきた。しかし、『画図百花鳥』はそれぞれの分野に関係しているため、本論では分野をまたいだ江戸時代の美術史を研究することができた。

『画図百花鳥』には、それぞれの花鳥の組み合わせに詳しく彩色方法が説明されており、狩野派の作品や、『画図百花鳥』の意匠を転用した印籠に描かれた植物や鳥などの種類を同定する際に使用するなど、作品分析において大変有用である。作品の年代や画風を特定する際の資料として活用していくべきであろう。

第三節 江戸画壇における図様の伝播

ここまで「桐鳳凰」の図様が江戸画壇に広く伝播していたこと、『画図百
花鳥』に掲載された図様が工芸品に転用されていたことを考察した。これら
の事例を考えた際に、江戸時代において図様を繰り返し描くことには、作品
の権威づける、型にはまった図様が場や作品の役割を表す、など様々な意味
があったことが理解できた。本節では、これらにくわえ、図様の転用によっ
て制作されたと考えられる作品を紹介する。その上、江戸画壇において図様
の転用の意義について考察したい。

大野蘭窓齋筆《大岡春卜筆「八嶋合戦図絵馬」下絵摸本》(図 3-C-1-1)
は、縦 93.0cm、横・最大 203.5cm・最少 191.0cm の大小合わせて 18 枚の
和紙を張り合わせた紙本の画面に、墨で、海上で討ちあう源氏軍と平氏軍が
描かれている。画面左下、紙の裏に「法眼春卜一翁筆 八嶋合戦ノ圖繪馬下
畫 天保二年卯十月廿七日 大野蘭窓齋 寫」(図 3-C-1-裏) とある。二つ
折の表紙に、折りたたまれた状態で保管されていたため、本紙全体に折れ目
がつき、紙の継ぎ目がはがれている部分が多い。表紙(図 3-C-1-表紙)には、
「大埜守幸主 春卜翁筆 八嶋合戦之圖」朱文方印「空無人 眼画法 難見」
(図 3-C-1-印 1) 朱文方印「大野 守幸」(図 3-C-1-印 2) とある。

作者は、大野蘭窓齋という名の画家であることが印や表紙の記載から読み
取れる。大野蘭窓齋、大野守幸がどのような人物であったかは、現在のところ
分からない。しかし、本作品は、大岡春卜の「八嶋合戦図絵馬」の下絵を
写したものであることが記載されている。大岡春卜とは、延宝 8 (1680) 年
に生まれ宝暦 13 (1763) 年にこの世を去った、江戸時代中期の大坂を代表
する画家である。狩野派に学び、近世大坂画壇の形成を担った重要人物であ
るが、作品はそれほど残っていない¹⁰⁷。姓は大岡、藤原、高平、諱を愛董、

¹⁰⁷ 木村重圭「大岡春卜について」『鬼貫と春卜』柿衛文庫・伊丹市立美術館、1996
年、大岡春卜が師事した絵師については、いまだ判然とせず、様々な説がある。

字は春卜、号を雀呷、一翁、翠松、秀月、春卜齋、雪静齋などとした¹⁰⁸。本作品に書かれた「一翁」という号は、春卜が法眼時代によく用いた号である。

「法眼春卜一翁筆」と墨書されている点から考えて、摸本となっている大岡春卜筆の絵馬下絵は、春卜の法眼時代、つまり享保 20（1735）年から宝暦 13（1763）年の間に描かれた作品であることがわかる。本作品は、年記にある通り天保 2 年、つまり 1831 年に制作されたものであり、春卜作品の 70～100 年近く後に写された作品である。つまり、その当時まで春卜の下絵は受け継がれていたということが、この下絵の摸本から理解できるのである。

絵馬は、祈願または報謝のために社寺に奉納する絵入りの額や板絵のことであり、馬を献上できない者が絵にして献上したものが起源であるという。平安時代中期にはすでに存在しており、現在までに様々な絵馬が描かれている。大型の絵馬は、豪華絢爛の桃山時代以降急速に発展をとげ、小型の絵馬に比べ、祈願・報謝の内容をあからさまに表示し、水からの意思と行為を大衆の面前に示すものであった。¹⁰⁹

大岡春卜の描いた大型の絵馬の例としては、清水寺の本堂にある「大森彦七鬼女を追う図」などが挙げられる¹¹⁰。本作品の元絵となった下絵の完成作品である絵馬の現在の所在はわかっていないが、合戦図や武者絵を描いた大型の絵馬は多く現存する。「江戸時代になると、戦記物の流行、あるいは芝居の影響を受けたり、端午の節供がもっぱら男児の節供となり、尚武と結びついて、通過儀礼で男児が強壮に育つようにという願いが、武者絵の奉納をうながした面もある¹¹¹」というように、江戸時代によく描かれたようである。春卜は、絵馬を奉納する者から依頼されてこの絵馬を制作したのであろう。

さて、摸本とあるが、本作品は、大岡春卜の下絵、もしくはその摸本に、紙を載せ直接写したものであると考えられる。というのも、ところどころに

¹⁰⁸ 中谷伸生「大岡春卜と大坂画壇の成立」『大坂画壇はなぜ忘れられたのか 岡倉天心から東アジア美術史の構想へ』醍醐書房、2010 年

¹⁰⁹ 岩井宏実『絵馬』法政大学出版局、1974 年

¹¹⁰ 清水寺本堂には、他にも、長谷川久蔵、狩野山雪、狩野永納、海北友雪、住吉如慶が描いた絵馬があり、各流派様々な画家によって絵馬が描かれたことがわかる。

¹¹¹ 前掲書 岩井宏実『絵馬』222 頁

不自然な写し崩れが見られるからである。長刀や鉄製の熊手の柄部分、のぼりを支える柱、船を漕ぐ兵士の足など、ところどころ白く残っている。これは、下に元になる絵を敷き、上から筆でなぞった際に、すでになぞった箇所とそうでない箇所の見分けがつかず、写されないまま残ってしまった部分と推測できる。また、本作品と大岡春卜が馬に乗った武者を描いている『和漢双玉 丹青錦囊』¹¹²巻六「福島合戦」(図 3-C-2-1、2)と比べてみると、馬の顔つきやたてがみ、長刀の形状など類似点がいくつか見出せるなど、春卜の画風が見いだせる。大岡春卜の下絵を直接的になぞったものであるとすれば、この作品は大岡春卜の作風を映し出しているはずであろう。作品があまり現存していない春卜の参考作品として、この下絵摸本は重要といえる。

本作品の筆者である、大野蘭窓齋についてはどのような画家であったかわからない。一つの可能性として、春卜が活躍した大坂を拠点とした狩野派系の画家であるということが挙げられる。江戸時代以降、御用などを承った有名な画家も大型の絵馬を描いたが、その一方で絵馬屋と称する画工がいた¹¹³。推測の域を出ないが、大野蘭窓齋は、画家ではなく絵馬屋の画工であったとも考えられる¹¹⁴。

画題となる「八嶋合戦」とは、平安時代末期、治承4(1180)年から寿永2(1185)年に起きた治承・寿永の乱の合戦の一つである。八嶋とは、讃岐国屋島(現・香川県高松市屋島)であり、一ノ谷の戦い(寿永3[1184]年)に敗れた平氏軍が安徳天皇を奉じて拠点をおいた屋島に置いた。現在では、四国本島と続いているが当時は独立した島であった。平氏軍は、源氏軍が瀬戸内海を渡り海側から攻めてくると予想し、軍勢を配置していた。しかし、源氏軍は阿波方面を迂回して、陸側から奇襲しようとしたのである。寿永4(1185)年2月19日、前日の夜を徹して屋島の対岸まで辿りついた源義経を筆頭に源氏軍は、寡兵であることを悟られぬために牟礼・高松の民家に火を放った。背後の内陸から大軍に攻められたと見た平氏軍は、屋島の陣地を捨て海上の船に移る。この後、海上でも合戦が繰り広げられるが、船を

¹¹² 『和漢双玉 丹青錦囊』六巻六冊、1753(宝暦3)年刊

¹¹³ 前掲書 岩井宏実『絵馬』84頁

¹¹⁴ 大坂の北堀江の黒金橋北詰に、船絵馬と武者絵馬を得意とした絵馬藤という絵馬屋があったという記録が残っている。(同書87頁)

持たない源氏軍と屋島の拠点を離れた平氏軍は対峙したままの状態が続く。21 日になり、平氏軍が源氏軍に攻勢を仕掛けるが、逆に源氏軍に反撃される。平氏軍は、知盛の軍がいる彦島へと向かい、屋島の戦いは終結を迎える。この戦いで平氏軍は瀬戸内海の制海権を失う。この後、源平の戦いは、最後の合戦となる、壇ノ浦の戦いを残すのみとなる¹¹⁵。

屋島の戦いは、源平合戦の画題としてもよく描かれた。この後には壇ノ浦の合戦を残すのみ、という重要な合戦であっただけでなく、「扇の的」や「弓流し」といった有名な場面を含んでいるからである。

本作品では、左に源氏軍、右手に平氏軍が描かれていることは、旗に描かれた家紋から理解できる。(図 3-C-1-2、3) 源氏軍には、源氏の代表的な家紋として知られる笹竜胆が、平氏軍には、平家の家紋である蝶紋が、それぞれ旗に描かれている。屋島の合戦において、源氏軍は船を使わず、干潮時に馬で攻め入った。『平家物語』巻十二「弓流し」に「源氏の兵ども勝にのつて、馬のふと腹つかるほどに、うち入れうち入れ攻め戦ふ。」とある。

源氏軍の前方にいる兜を被った若い武士は、源義経と予想される。(図 3-C-1-4) 右手に持った刀を振り上げながら、馬から海の方へ乗り出して左手で海に落ちた弓を拾おうとしている。この体勢から見て、この作品は「弓流し」の場面を描いていることがわかる。「弓流し」とは、屋島の合戦において、那須与一の活躍が描かれる「扇の的」とともに有名な場面である。

判官如何はせられけむ、弓を懸け落とされぬ。うつむき、鞭をもつて掻き寄せて、とらうとらうどし給へば、味方の兵ども、「ただ捨てさせ給へ捨てさせ給へ」と云ひけれども、終に取つて、笑つてぞ帰られける。おとなどもつまはじきをして、「あな心憂や。千疋万疋にかへさせ給ふべき御だらしなりとも、御命にはかへさせ給ふべきか」と言ひければ、判官、「弓の惜しさに取らばこそ。義経が弓といはば、二人しても張り、もしは三人しても張り、叔父為朝などが弓のやうならば、わざとも落として取らすべし。弱たる弓を、敵の取りもつて、『是こそ源氏の大將軍

¹¹⁵ 屋島の戦いについては、安田元久氏の『源平の争乱』(新人物往来社、1987年)を参考にした。

九郎義経が弓よ』など、嘲弄ぜられん事が口惜しければ、命にかへて取るぞかし」と宣へば、皆またこれを感じけり。

(『平家物語』巻十二「弓流し」より)¹¹⁶

弓を海に落とした義経は、味方の兵士たちの忠告に従わず危険を冒して、鞭を使い弓を拾いにいった。弓が惜しくて拾いにいったのではなく、弱い弓を使っていることを相手方に知られたくなかったから、自分が落とした弓を回収したということである。それを聞き、味方の兵士たちは、それを聞き感動した、という逸話である。「平家物語絵巻」にもその様子を描いた部分がある。(図 3-C-3)¹¹⁷本作品には、弓を拾う義経だけでなく、熊手を前方に突き出し弓を手繰り寄せようとする平氏軍の武士たちの姿も描かれている。(図 3-C-1-5)

人物、海以外を雲で囲うという描き方は、源平合戦図の八嶋(屋島)の戦いの場面の典型を取っているといえる。特に、慶長後期から元和初期の作品とされている「平家物語 一の谷・屋島合戦図」(天真寺蔵)(図 3-C-4)¹¹⁸や「平家物語 一の谷・屋島合戦図」(大英博物館蔵)の弓流しの場面と大変似通っている。¹¹⁹これらの「平家物語 一の谷・屋島合戦図」は、「源平合戦図屏風」(高松市歴史資料館蔵)ともよく似た構図を取っており、同系統の作品がいくつかあったことが推測でき、春卜も類似作品の古画や粉本を参考にし、「弓流し」の場面を絵馬に描いたと考えられる。また、長谷川等意筆「大坂夏の陣・屋島合戦図」(出光美術館蔵)¹²⁰の左隻、第一扇目にも黒い馬に乗った弓を拾おうとする武者が見られる。愛馬として知られる「大夫黒」に乗った義経が描かれているのであろう。屋島の合戦の中で「弓流し」はよく描かれていたことが理解できる¹²¹。

¹¹⁶ 本論では、富倉徳次郎『平家物語全注釈』下巻(一)(角川書店、1947年)468頁から引用。

¹¹⁷ 図版は、『平家物語』巻第十一(中央公論社、1992年)より引用。

¹¹⁸ 図版は、『屏風絵集成』第5巻(講談社、1979年)より引用。

¹¹⁹ これらの先行作品として「平家物語 一の谷合戦図」(智積院蔵)があり、16世紀後半の作とされている。(川本桂子『平家物語』に取材した合戦図屏風の諸相とその成立について』『屏風絵集成』第5巻、講談社、1979年)

¹²⁰ 『日本屏風絵集成』第12巻(講談社、1980年)作品番号99参照

¹²¹ 本作品や紹介した源平合戦図には、武蔵坊弁慶と思われる人物が描かれている。

本作品の特徴として、軍の後ろにいる武士たちが敵の方を向いていないという点が挙げられる。「平家物語絵巻」や他の源平合戦図では、両軍のほとんど全ての兵士が敵の方に向かっている。しかし、本作品では、源平両軍ともに後ろにいる者の中には、隣にいる武士と何かを相談している者や、船の影に隠れるようにいる者などがいる。(図 3-C-1-7、8)

筆者の大野蘭窓齋は無名の画家であり、本作品は大岡春卜の下絵を写したものであるが、墨線の扱いは決してぎこちないものではなく、江戸時代の一般的な画家たちの画技の水準の高さを表わしているといえる。また、古画の下絵を写し記録として残したり、実作品に転用していたと考えられる。100年近く後の時代にも作品の下絵が受け継がれていることから、江戸時代、大岡春卜は手本となる画家として認識されていたということが本作品から理解できるのである。

次に、紹介するのは、橘保国筆「富士図」(個人蔵)(図 3-D-1-1)である。作者の橘保国(享保 2[1717]年 - 寛政 4[1792]年)は、江戸中期、大坂で活躍した画家である。父は、橘守国(延宝 7[1679]年 - 寛延元[1748]年)であり、父の守国に画を学んだ。浅野秀剛氏も指摘するように、保国は、橘守国の子であり、また法眼位まで得ていることから相当数の絵画を手掛けたはずであるが、管見の限り版本以外の保国の作品はこれまで紹介されていない。

保国の父、橘守国は、『絵本写宝袋』(享保 5[1720]年刊)や『絵本通宝志』(享保 14[1729]年刊)など江戸時代多くの浮世絵師によって手本にされた版本の作者として知られる大坂の画家である。守国は、鶴澤探山(明暦 1[1655]年 - 享保 14[1729]年)に学んで狩野派の絵画を学んだ。鶴澤探山は、狩野探幽(慶長 7[1602]年 - 延宝 2[1674]年)の門人で元禄年間(1688~1704年)に東山院の勅宣により上洛した狩野派の画家であり鶴澤派の創始者である。鶴澤派は京都の狩野派の一派として幕末まで上方で活躍した。探山に学

(図 1-6)しかし、弁慶についての記述は「弓流し」の場面には見られず、後年に絵画される際に義経と合わせて描かれるようになったと推測する。

んだ守国は狩野派風の絵画を描き、先に紹介した絵手本類には狩野派の図様が多数掲載されている。橘守国は大坂で活動し、橘家は保国、保国の養子の保春、その子である保之と続く。他に、守国の門人に橘国雄がいるがそれ以外は橘を名乗る画家は見出せない。しかし、『浪速人傑談』に「保国子なくして養子にて家を継ぐ 保春と云ふ 保春の次を保之と云ふ 近頃其家絶えたり 浪速におゐて旧き画家なりしに惜むへし」とあることから、橘家は力を持った家であったことが理解できるであろう。

一方で、橘家の門流を「橘派」として大坂の狩野派の一派として捉えるには作例が少なく、その画風に特徴を見出せるか判断できない。そこで本論では、橘保国筆の「富士図」を紹介するとともに、上方で発展した江戸狩野の傍流である橘派の作品として考察をくわえたい。

本図は、縦 35.0 センチメートル、横 63.2 センチメートルの横長の画面に富士が描かれた絹本著色の掛幅である（図 3-D-1-1）。全体として淡泊な色遣いで、画面左に富士、その手前には水辺が広がり松林や砂浜が描かれている。右下に「法眼保国行年七十一歳筆」と落款があり、「呆或」の白文方印の印章がある（図 3-D-1-7）。落款から、保国 71 歳の天明 7（1787）年頃に描かれたと推測される。箱は残っておらず、来歴を知る手掛かりはない。

富士の麓には霧が立ち込め、手前に描かれた山々との標高差が見て取れるであろう。輪郭線を用いず、薄墨の外隈で表現されている（図 3-D-1-2）。また、峰を藍がかった薄緑で描き、山頂部分の雪を塗り残されている。富士の手前に描かれた山に目を移すと、細かい筆致で山の木々が表現されている（図 3-D-1-3）。海岸に沿って松林が並び、広がる水辺は海であることが理解できる。手前の山の中腹には塔が描かれ（図 3-D-1-4）、その麓には家々立ち並ぶ。海には帆船が見えるのみで、波や流れは描かれていない（図 3-D-1-5）。画面左の富士山の麓を見ると、雨雲が雨を降らしていることがわかる（図 3-D-1-6）。

全体として統一した筆致で丁寧に描かれた作品であるといえよう。画面右に富士の山頂を描いた偏った構図であるが、麓に描かれた雨雲と落款によって画面の調和が保たれている。筆跡をあまり残さず塗られた富士と海は平面的な印象を与えがちだが、前景から中景に向かって色遣いや筆致が使い分けられた山々を描くことにより、その印象を緩和している。しかし、手前に茫洋と広がる海や同じ調子で描かれた木々はやや単調であり、丁寧に描かれてはいるが秀でた作品とはいえないであろう。他にも類似作品を何点か確認しているため、人気のある画題であった富士図は需要が高く注文を受け描いた作品の一つと推測する。

作者の橘保国は、江戸中期の画家で、享保2(1717)年に橘守国の子として大坂で生まれる。後素軒¹²²、秋筑堂¹²³と号し、初名を大助と名乗り成人後もこの名を俗称として用いた。画を父の守国に学び、父の死後、法橋、法眼に叙せられた¹²⁴。『絵本野山草』(宝暦5[1755]年)、『絵本詠物選』(一七七九[安永八]年刊)を著した。寛政4(1792)年に没し、墓は中寺町久成寺にある。橘守国とその門流については、浅野秀剛氏によって詳細に解説されている¹²⁵。橘守国の門人については、『无名翁随筆』(天保4[1833]年刊)に「門人多し」とあるが、守国の門人は子の保国を除けば、広く知られているのは橘国雄のみである。その後、保国の

【系図】(実線は子、破線は弟子を表わす。但し保春は保国の養子である。)

鶴澤探
 (一六五五年・一七二九) — 橘守国 —
 (一六七九年・一七四八)

橘保国
 (一七一七年・一七九二)
 (橘国雄 一七八五年か?)

橘保春
 (一七五〇年・一八一六年)
 (橘保国之 生没年不詳)

¹²² 後素軒は父の守国も使用した号である。

¹²³ 「秋筑堂」という号は『本朝古今新增書画便覧』に掲載されているが、浅野秀剛氏によるとこの号の使用例は未確認ということである。「橘守国とその門流(中)」『浮世絵芸術』第83号、国際浮世絵学会、1985年)

¹²⁴ 宝暦5(1755)年版『絵本野山草』に「法橋保国」、明和7(1770)年版『絵本写宝袋』(父・守国画)の付言に「法眼保国」とあることから、宝暦5(1755)年までに法橋、明和7(1770)年までに法眼の位についていることがわかる。

¹²⁵ 浅野秀剛「橘守国とその門流(中)」「橘守国とその門流(下)」(『浮世絵芸術』第83・84号、国際浮世絵学会、1985年)

橘派の画家については、この他に『近世の大坂画壇』(大阪市立美術館、1978年)、『近世大坂画壇』(大阪市立美術館編、同朋社、1983年)を参考にした。

養子である保春、そしてその息子の保之まで続くが、その後橘家は途絶えてしまう。

橘守国は多くの版本を残したが、現存する肉筆画は少ない。保国、国雄、保春、保之の作品も管見の限りほとんど紹介されていないため、橘派の画風の特徴や変遷をたどることは難しいであろう。比較的的作品が紹介されている保春の作品を見ると、装飾的な画面が特徴といえる。脇坂淳氏も、保春による奈良県の玉置神社の障壁画群の作品紹介において、「装飾性過多ともいえる作例を多く遺した¹²⁶」と述べている。橘守国が学んだ鶴澤探山の息子で、鶴澤家二代目である鶴澤探鯨（貞享 4[1687]年 - 明和 6[1769]年）の作風は、江戸で学んだ探山と比べ京狩野風に変化したという。これについて、五十嵐公一氏は、遅くとも十代後半から京都で過ごした探鯨が京都に残る多くの作品を見たこと、周囲から京狩野風の絵画を期待されたことをその原因として挙げている¹²⁷。但し、探鯨の花鳥図に見られる図様・構図は探幽やその後の江戸狩野がよく描いた花鳥画と同じ粉本から派生していると考えられるし、鶴澤家三代目の探策（享保 14[1729]年 - 寛政 9[1797]年）の画風は、潇洒淡麗な江戸狩野風である¹²⁸。京都における江戸狩野の系列を引く家として、様々な影響を受けながら鶴澤派の画家たちは作品を制作していたと考えられる。同じことが大坂で活動した橘家にもいえるのではないであろうか。まとまった作品が見出せないため、画風の変遷をたどることはできないが、法眼にまでなった保国は多くの肉筆画を残していることは疑いない。

描かれているのは、海や松林、手前の山の中腹にみえる塔などから、富士三保清見寺図と考えられる。伝雪舟筆「富士三保清見寺図」（永青文庫蔵）や狩野探幽筆「富士山図」（静岡県立美術館蔵）などと同じ画題であり、特に近世以降に多く作例が見られる¹²⁹。特に狩野探幽作品は 25 件以上もの遺

¹²⁶ 脇坂淳「図版解説（11 孔雀図）」（前掲書『近世大坂画壇』、1983 年）

¹²⁷ 五十嵐公一「鶴澤派に注目する理由」『彩～鶴澤派から応挙まで～』兵庫県立歴史博物館、2010 年

¹²⁸ 『近世京都の狩野派展』（京都文化博物館、2004 年）に、鶴澤探山、探鯨、探策などの作品が紹介されている。探策の作品については、探幽の影響が色濃いことが「群鶴図襖」（滋賀・園城寺蔵）や「宇治・製茶図屏風」（京都・大徳寺蔵）の作品解説において指摘されている。

¹²⁹ 飯田真「作品解説（24 富士三保松原図屏風）」（『心の風景 名所絵の世界』静岡県立美術館、2007 年）

例が残っており江戸時代を通じて模範視された。例えば、寛文7(1667)年作の「富士山図」(静岡県立美術館蔵)は基本的には伝雪舟筆「富士三保清見寺図」の図様を継承しているが、余白を多くとった叙情的な画面となっている。探幽の富士図は、江戸時代の狩野派の画家のみならず多くの画家によって類似作品が制作されたという¹³⁰。狩野派の画家の作品を取り上げると、木挽町二代目の狩野常信(寛永13[1636]年-正徳3[1713]年)の「富嶽三保松原図」(個人蔵)や狩野惟信(宝暦3[1753]年-文化5[1808]年)の「富嶽十二ヶ月図巻」(静岡県立美術館蔵)などは探幽画を参考に描かれたといわれている。

これらの作品に共通する特徴として、景物と景物を繋ぐ余白、外隈で表わされた富士が挙げられるであろう。特に、探幽画によく見られる余白によって描かれたモチーフを繋ぐ表現は狩野派の作品に共通している。伝雪舟筆「富士三保清見寺図」の摸本である狩野栄信(安永4[1775]年-文政11[1828]年)の「富士三保清見寺図」でさえ、伝雪舟画では薄墨で描かれる画面右の海岸線が、栄信画ではぼかされて、ところどころかき消されている。探幽の余白の扱い方が伝雪舟画を写す際にも継承されている。これらの作品は余白によって空間が非合理的なものになっているが、その一方で境界線がぼかされることによって、合理的に描かれた伝雪舟画よりも奥行きが感じられ、写実的な雰囲気を与えている。

それでは、橘保国の「富士図」はどうであろうか。本図にも、何も描かれず塗り残された部分は多いが、探幽や他の狩野派の画家のように景物と景物を繋ぐ余白は存在せずに描かれたもの全てが空間として破綻しておらず、海岸線もはっきりと描かれている。富士は、山頂部は白く塗り残されているものの藍がかった緑で塗られ探幽風の富士とは違った表現である。これらの点では、江戸狩野の画家の作品よりも、京都の画家である原在中(寛延3[1750]年-天保8[1837]年)の「富士三保松原図」(静岡県立美術館蔵)や山口素絢(宝暦9[1759]年-文政元年[1818]年)の「富嶽図」(静岡県立美術館蔵)と共通する部分が多い。しかし、原在中や山口素絢のような写実的な表現は

¹³⁰ 山下善也「作品解説(97富士山図)」(『生誕四〇〇年記念 狩野探幽展』東京都美術館、2002年)

見られず、やや平面的な印象を与える。また、他の富士三保清見図と基本的な構図は一致するが、他の作品で左側に描かれる三保の松原が本図にはない。狩野山雪の「富士三保松原図屏風」は右隻と左隻に風景を分けて描いているが、保国もこの左隻のような絵画を手本としたのかもしれない。探幽の富士図には写生が生かされていることが指摘されている。また他の画家の作品を見ても、富士図には写生的要素が見られる。しかし、本図は濃淡で奥行きが表わされるものの写生的とはいえ、名所図としてわかりやすく塔と松原と富士を組み合わせて描いたのであろう。大坂で活動した保国やその受容者にとって富士は、実際に目にする山ではなく、いわゆる名所絵の世界に存在する山であったと考えられる。くわえて、版本を多く残したため、構図や線、モチーフの簡略化に長けていたと考えられる。それゆえ、同じ狩野派の画家であっても富士図とも、写生風の実景志向の強い京都の画家たちの富士図とも違った富士図を描いたのであろう。

ここまで、橋保国「富士図」を紹介し、江戸時代に描かれた富士図と比較しその特徴について論じてきた。本図は、基本的な構図や富士山の形などの点で狩野派風の富士図と一致するが、富士山の稜線の表現や余白の扱い方などにおいては異なっていることが理解できた。富士山の輪郭を外隈のみで表現せずに稜線を色面で表現している点、前景、中景と富士を余白で繋ぎずに空間的に一応破綻のない状態で描いている点などは、原在中や山口素絢といった京都の画家たちと共通する点である。その一方で、これらの作品や、狩野派の画家による富士図に見られる写生的表現は本図には見出せない。保国は、大坂で活動し版本を多く残した橋家の画家として周囲の状況に合わせて自らの作風を形成していったのではなかろうか。橋保国の「富士図」は狩野派の作品とは異なった表現がなされており、元は江戸狩野の傍流である橋派も代を重ねるごとに様々な要素を取り入れ変化していたことが本図から理解できる。

大岡春トや橋派の画家たちは、元は狩野派に学びそれぞれの流派に分かれ

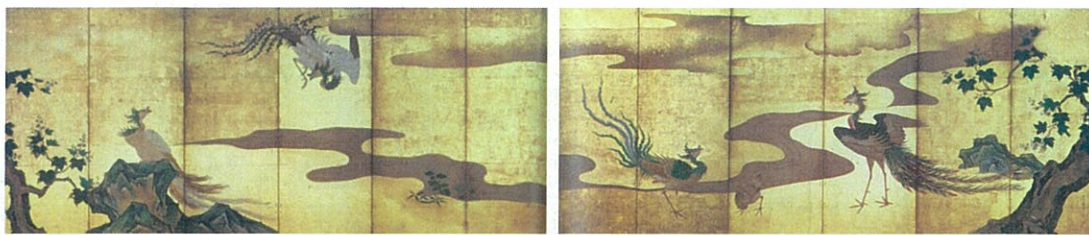
ていった。絵馬の下絵や《富士図》を見ると、彼らも型を踏襲しながら描いていったことが理解できる。大岡春卜の作品が、100年近く後の時代にも受け継がれていることから、大岡春卜の図様を使用することに価値があったと考えられる。

江戸時代の狩野派では、絵画手本である図巻や粉本や図様が印刷された版本などによって図様や画題が共有され、受け継がれていった。芸術作品に対してオリジナリティを求めることが当たり前となっている現代では、そのことが作品の価値を下げると考えられるが、転用例を辿ると、むしろ価値を上げるために転用が行われていたようである。印籠に狩野派の画家の意匠を使用する際には、落款まで描かれることもあった。それは、将軍の御用絵師であった画家の名前が入っていることで、その印籠の価値が上がったからである。

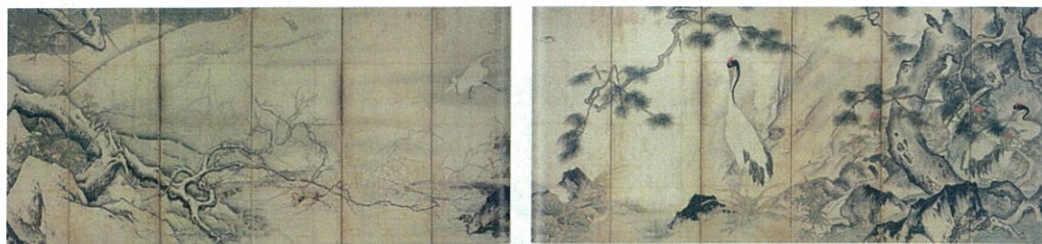
また、オリジナリティの有無という観点から、これらの作品を見ても、作品それぞれに画家や時代の個性や工夫が見られ、そのことは同じ図様を用いたからこそひきたつ。例えば、《桐鳳凰図屏風》は歴代の狩野派の当主が描いているが、その描き方にはそれぞれの特徴があった。

図様の転用が必要とされていた江戸時代であったが、明治時代、つまり近代になりその制作は変化していく。次章では、幕末に木挽町狩野家の画塾で学び、明治維新後、フェノロサ、岡倉天心（覚三）のもとで「新しい日本画」の制作に挑んだ狩野芳崖の作品について、狩野派図様の影響について考察したい。

第三章 図版



(图 3-A-1) 狩野探幽《桐鳳凰図屏風》



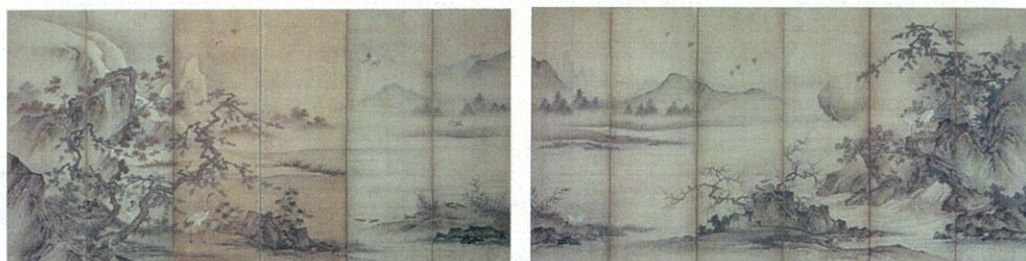
(图 3-A-2) 雪舟等揚《四季花鳥図屏風》



(图 3-A-3) 呂紀《四季花鳥図》



(图 3-A-4) 狩野元信《四季花鳥図屏風》



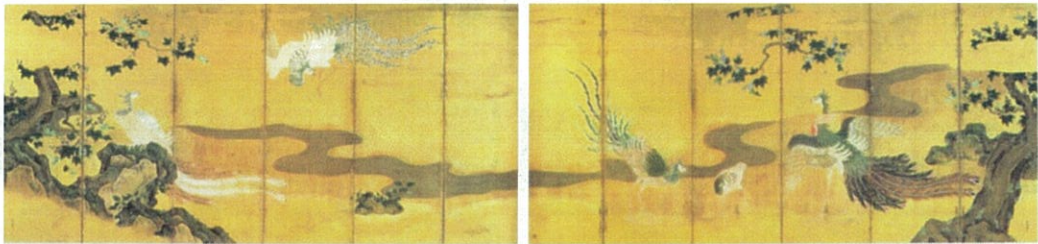
(图 3-A-5) 初期狩野派《四季花鳥図屏風》



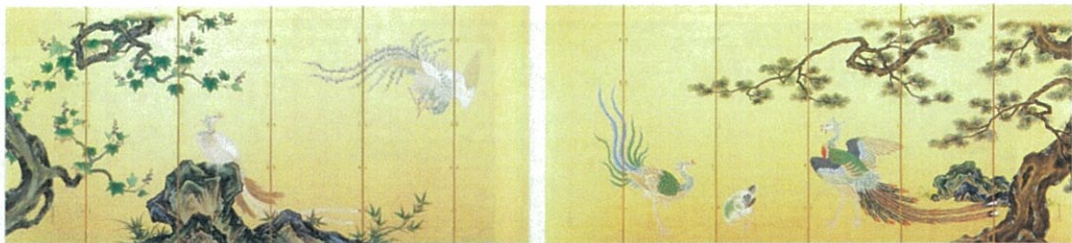
(图 3-A-6) 狩野派《四季花鳥図屏風》



(图 3-A-7) 狩野派《桐鳳凰図屏風》



(图 3-A-8) 狩野常信《桐鳳凰図屏風》



(图 3-A-9) 狩野栄信《桐松鳳凰図屏風》



(図 3-A-10) 伊藤若冲
《旭日鳳凰図》



(図 3-A-11) 狩野周信
《花鳥・養蚕図》(部分)



(図 3-A-12) 狩野典信
《文殊・鳳凰・孔雀図》
(右幅のみ)



(図 3-A-13) 狩野昆信
《堯帝・麒麟鳳凰図》
(左幅のみ)



(図 3-A-14) 狩野永岳《桐竹鳳凰図》



(図 3-A-15) 伝狩野永岳《桐鳳凰図》



(図 3-A-16) 伝銭選《百鳥図》



(図 3-A-17) 《鳳凰図》



(図 3-A-18) 伊藤若冲
《旭日鳳凰図》



(図 3-A-19) 橘守国「桐に鳳凰の図」



(図 3-A-20) 橘守国
「白鶴」



(図 3-A-21) 狩野常信
《四季花鳥図屏風》
(右隻部分)



(図 3-A-22) 狩野栄信
《郭公儀・花鳥図》
(左幅部分)



(図 3-A-23) 狩野探鯨
《四季花鳥図屏風》
(左隻部分)



(図 3-A-24) 喜多川歌麿「松葉楼 哥川 松風 若紫」



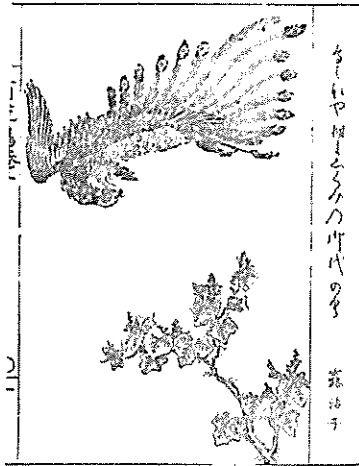
(図 3-A-8) 狩野常信
《桐鳳凰図屏風》(左隻部分)



(図 3-A-25) 喜多川歌麿「倡舗張付彩工図」



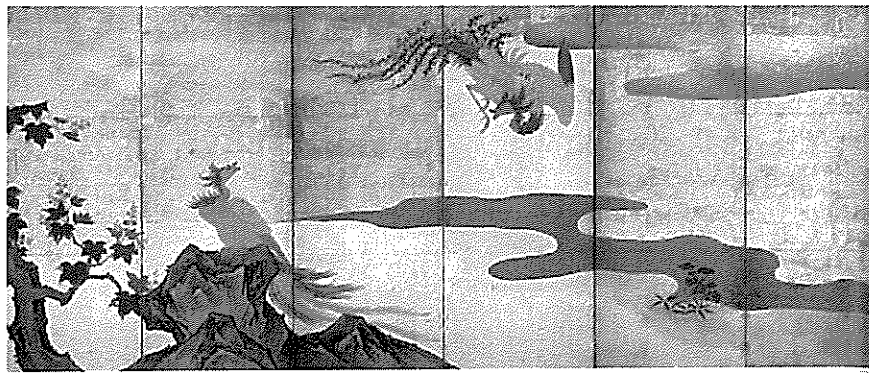
(図 3-A-26) 三代歌川豊国
「見立源氏/琴碁書画之内 彩色のいろくらべ」



(图 3-B-1) 「一、桐鳳凰」



(图 3-B-2) 作者不詳《桐に鳳凰図》



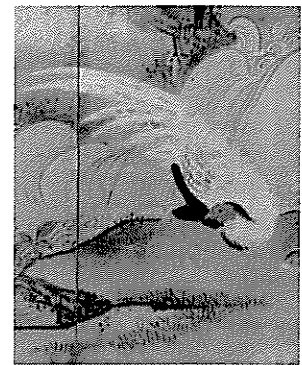
(图 3-B-3) 狩野探幽《桐鳳凰図屏風》



(图 3-B-4) 「十八、躑躅白鷺」



(图 3-B-5) 狩野探幽
《四季花鳥図》(部分)



(图 3-B-6) 狩野常信
《四季花鳥図屏風》(部分)



(図 3-B-7) 「二十八、蓮鷺」



(図 3-B-8) 狩野周信《蓮池鷺図》



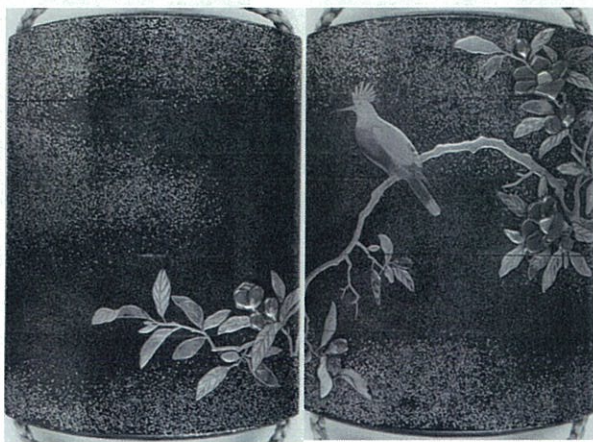
(図 3-B-9) 「四十、梅鷺」



(図 3-B-10) 狩野周信
《花鳥・養蚕図巻》(部分)



(図 3-B-11) 狩野探幽
《尾長鳥図》(部分)



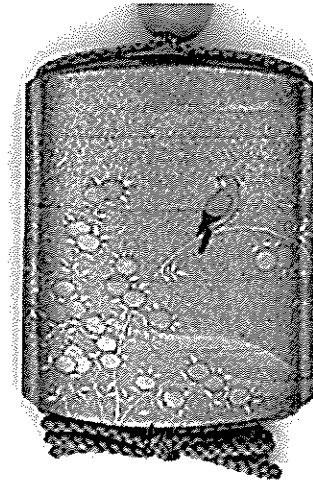
(図 3-B-12) 観松齋飯塚桃葉
《柘榴にヤツガシラ蒔絵印籠》



(図 3-B-13) 「六十六、柘榴八頭」



(図 3-B-14) 観松齋飯塚桃葉
《画図百花鳥印籠 (豆藤に小陵鳥)》



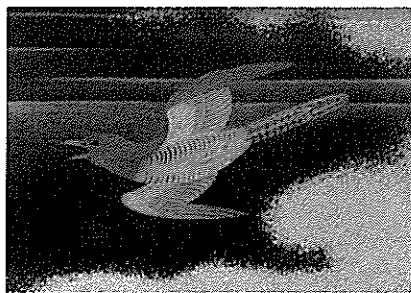
(図 3-B-15) 観松齋飯塚桃葉
《画図百花鳥印籠 (笑靨櫻にあつ鳥)》



(図 3-B-16) 「六十、豆藤小陵鳥」



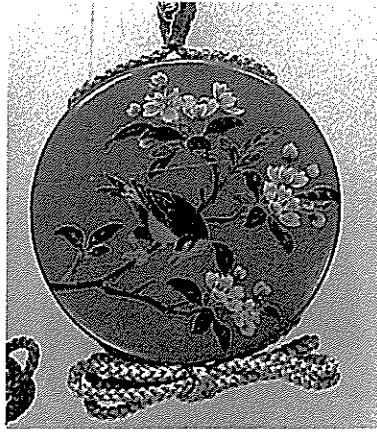
(図 3-B-17) 「九十五、笑靨櫻鴉子鳥」



(図 3-B-18) 観松齋飯塚桃葉
《卯の花時鳥蒔絵花紙台》



(図 3-B-19) 「七十三、卯花杜鵑」



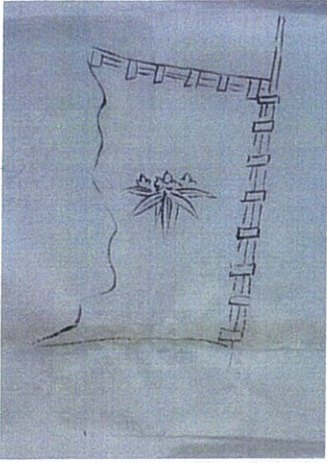
(图 3-B-19) 作者不詳《桜鳥密蛇絵印籠》



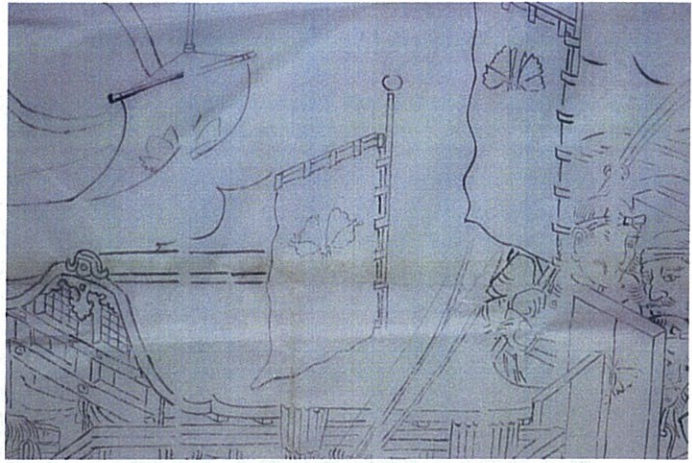
(图 3-B-20)「八十三、海棠黄鳥」



(图 3-C-1-1)



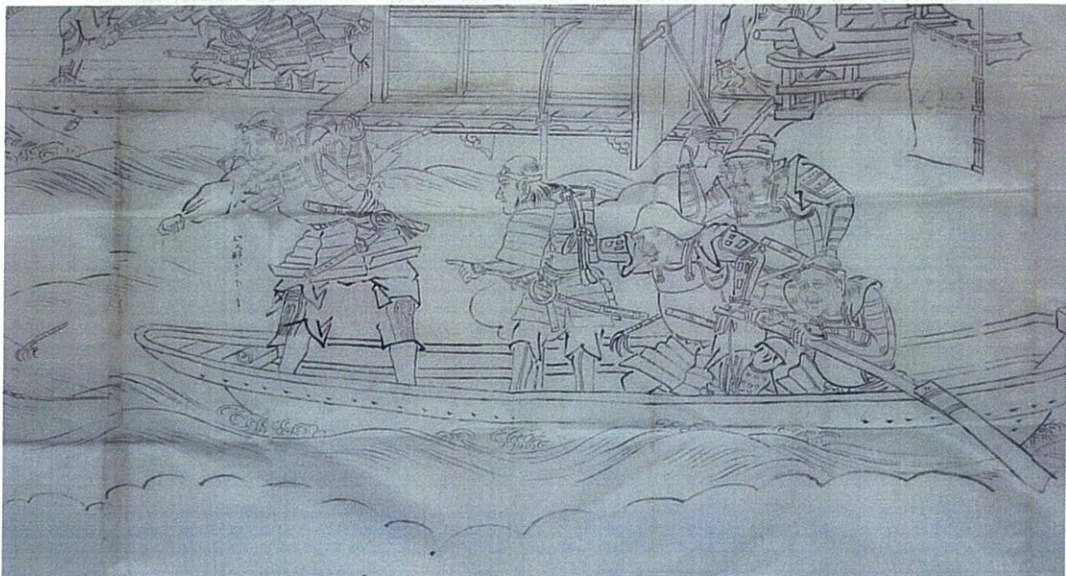
(图 3-C-1-2)



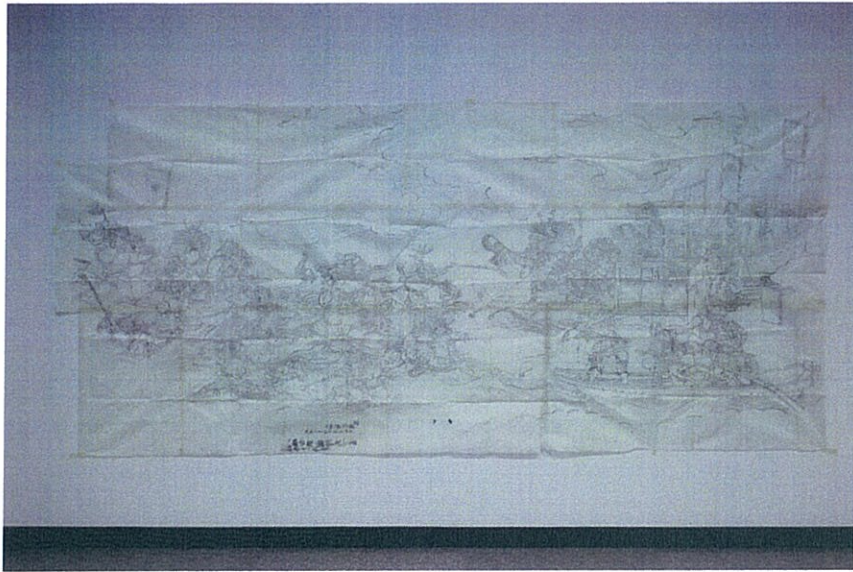
(图 3-C-1-3)



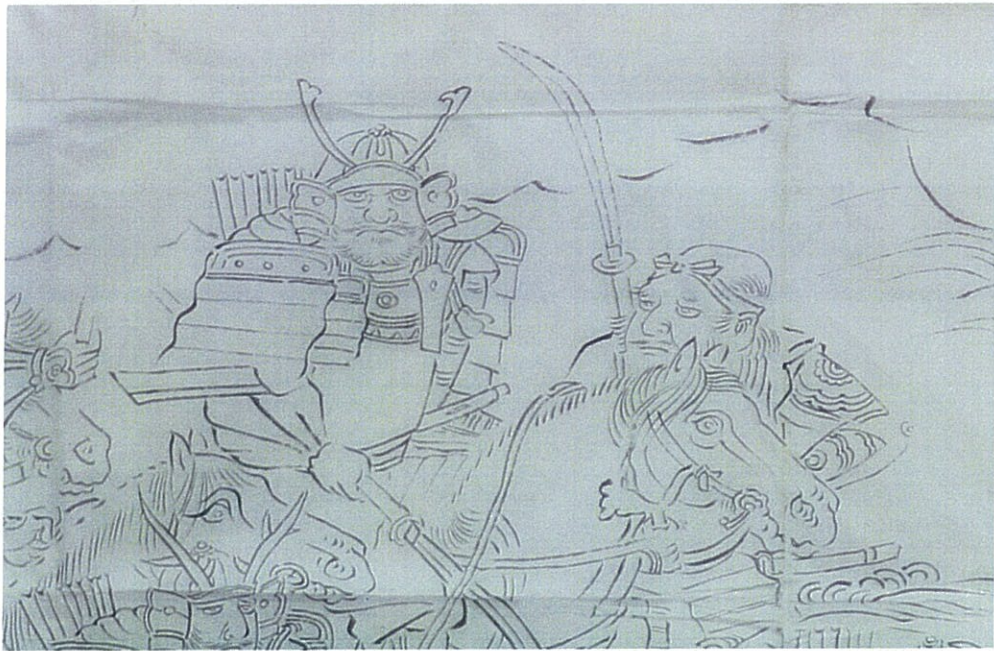
(图 3-C-1-4)



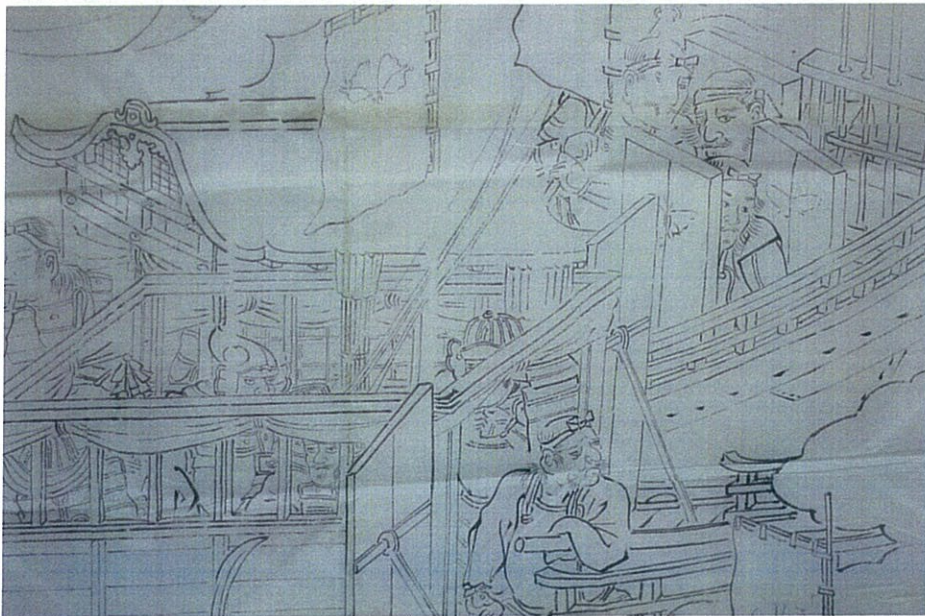
(图 3-C-1-5)



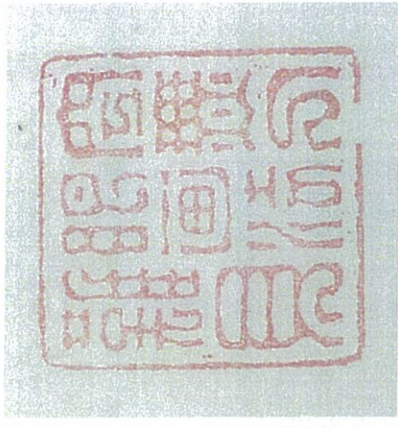
(图 3-C-1-6)



(图 3-C-1-7)



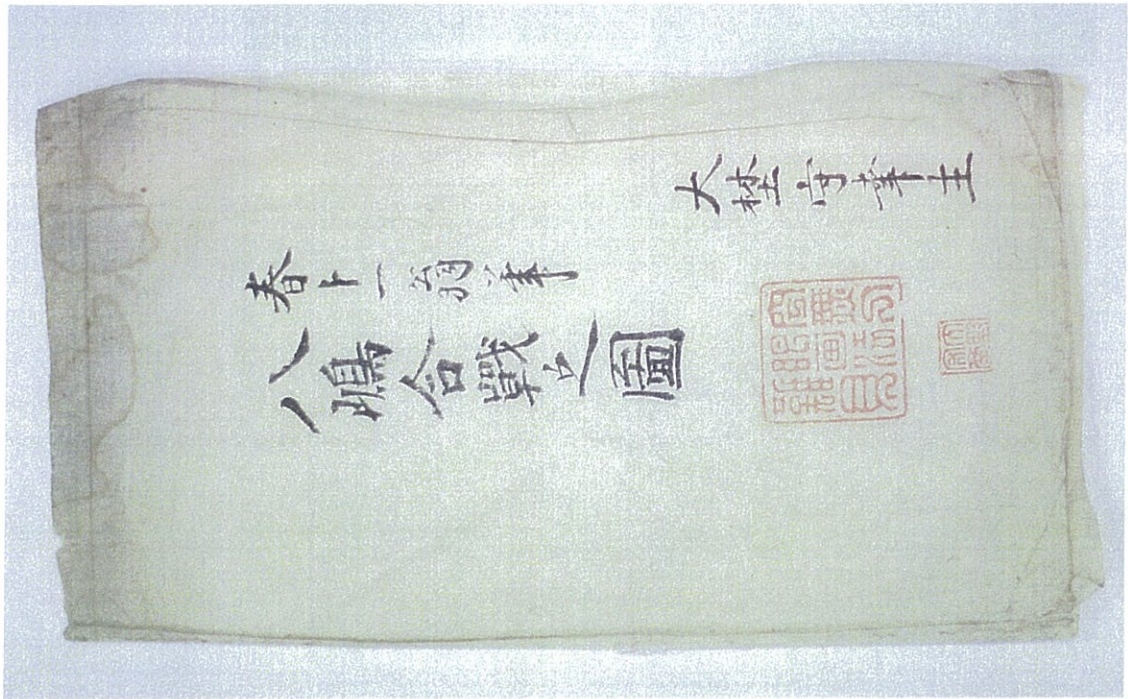
(图 3-C-1-8)



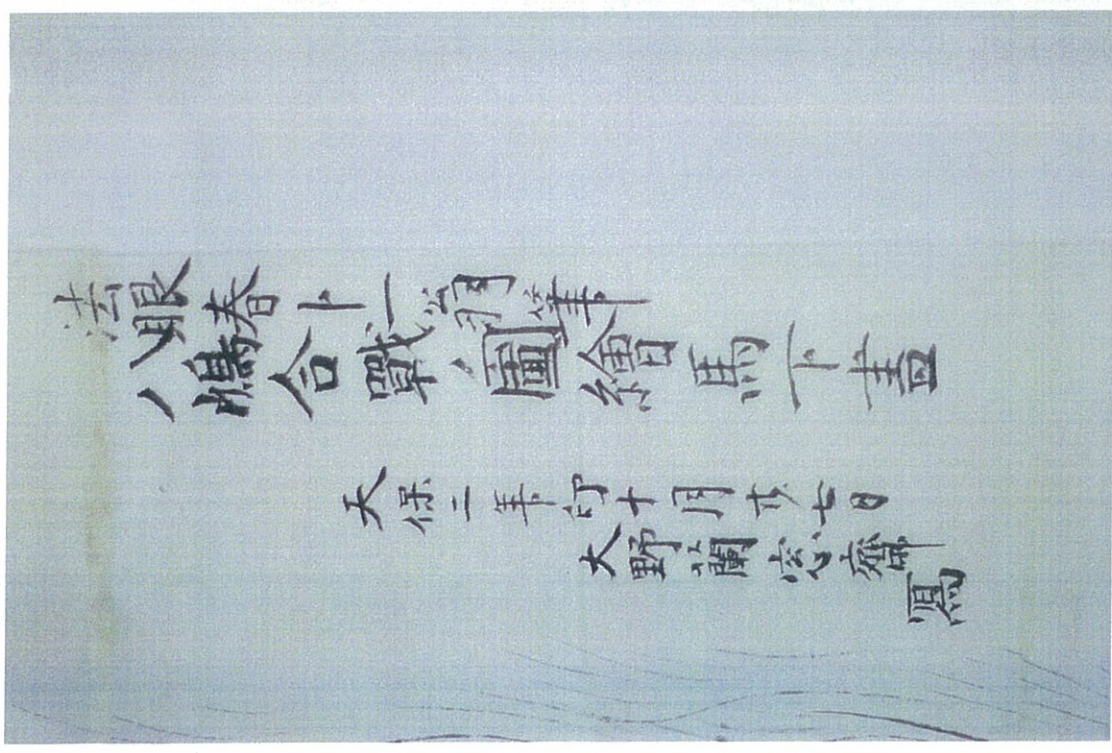
(图 3-C-1-印 1)



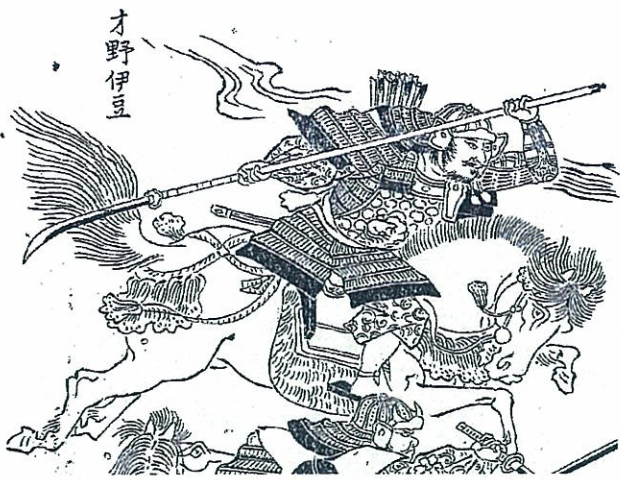
(图 3-C-1-印 2)



(图 3-C-1-表紙)

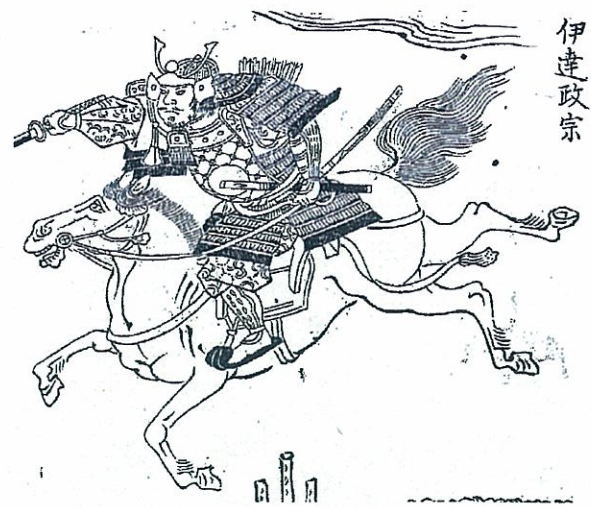


(图 3-C-1-裏)

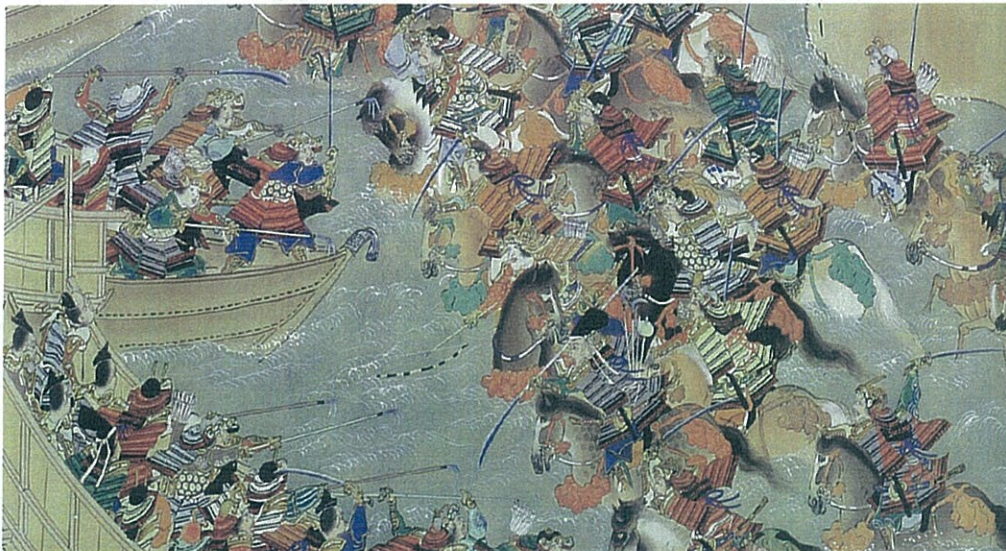


(图 3-C-2-1)

『和漢双玉 丹青錦囊』卷六「福島合戦」(部分)



(图 3-C-2-2) (部分)



(图 3-C-3) 《平家物語繪卷》(卷第十一) (部分)



(图 3-C-4) 《平家物語 一の谷・屋島合戦図》(左隻部分)



(图 3-D-1-1)



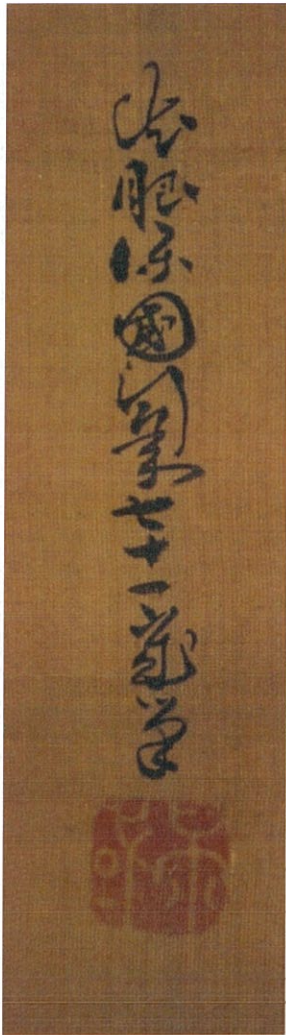
(图 3-D-1-2)



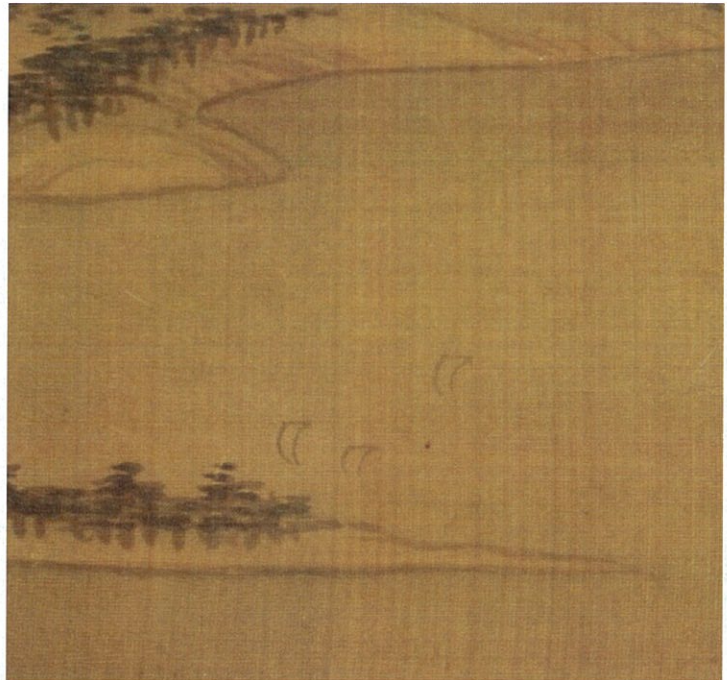
(图 3-D-1-3)



(图 3-D-1-4)



(图 3-D-1-7)



(图 3-D-1-5)



(图 3-D-1-6)

第四章 狩野芳崖の後期作品とフェノロサ

幕末から明治期を代表する画家、狩野芳崖（文政 11[1828]～明治 21[1888]年）は、明治 11（1878）年に来日し、岡倉天心（覺三）らとともに日本の美術行政の基礎を築いたフェノロサ（Ernest Francisco Fenollosa）（嘉永 6[1853]～明治[1908]年）に見出され、西洋画に対抗する「新しい日本画」¹⁾の制作に取り掛かった画家として評価されている。これは、開国後、西洋の文化や技術に圧倒され、西洋化一辺倒となる日本において、あえて伝統的な画材を使い、西洋の文化である油彩画に対抗した改革者として、芳崖が捉えられているからであろう。

芳崖は江戸時代、徳川幕府の御用を承ったいわゆる御用絵師²⁾である狩野派の系譜を継いだ画家でもある。文政 11（1828）年に生まれた芳崖は、弘化 3（1846）年に江戸の木挽町狩野家に入門し、40歳の頃に明治維新をむかえる。その後、芳崖は、幕府からの仕事が無くなり困窮していたが、絵画共進会に出品した作品がフェノロサの目に止まり、彼の下で絵画制作をするようになった。つまり、芳崖は、江戸時代に狩野派の画塾で修業を積み、その後もフェノロサに見出されるまでは、狩野派の画家として活動していた。

近年、さかんになってきた江戸狩野の研究において、芳崖は、江戸狩野の系譜を継ぐ画家として紹介されている。これには、明治美術史においてすでに評価の高い狩野芳崖を生み出した基盤が、江戸狩野であるという立場から、評価の低かった江戸狩野を見直す必要性を問う目的もあるようである。したがって、芳崖は明治時代の日本画の改革者としてだけでなく、江戸時代の伝統を受け継ぐ狩野派の絵師としても認識されている。

芳崖は、伝統的な絵画を十分に学び、また明治期の西洋的な影響も受け、「新しい日本画」を制作した。そのため、山下善也氏が「フェノロサ、岡倉

1) 「日本画」という概念自体が、明治時代に「西洋画」に対してこれまでの伝統的な日本の絵画を呼ぶために作られたものである。よって「新しい日本画」という言葉には矛盾がある。

2) 従来の研究で使用されている「御用絵師」という言葉は、歴史用語としては存在しない。本論では、幕府、禁裏、諸藩等の御用に携わった絵師という意味で使用する。

武田庸二郎「本論集の視角」『近世御用絵師の史的研究』思文閣出版、2008年

天心との複雑な関連についての研究、西洋絵画の影響についての言及などが先行しており、日本美術史上での客観的な作品研究はまだまだ多くの課題をかかえているといえよう³⁾と述べているように、作品自体ではなく、影響関係について重点的に研究されてきた。近年では、古田亮氏の「悲母観音」を中心とした詳細な作品研究をはじめ個々の作品論も見られる。しかし、やはり芳崖の作品は複雑な影響関係を抱えていることは事実であり、芳崖作品を取り上げる際にはその関係が必ず言及される。本論では、作品中に見られる変化を明らかにすることに重点を置いて作品を分析し、その変化を踏まえた上で、芳崖作品に見られる様々な影響関係について再考したい。

第一節 芳崖とフェノロサ

先に述べたように、狩野芳崖は伝統的日本絵画の改革者として評価されている。例えば、狩野芳崖の展覧会のあいさつ文にもそれは表れている。

「日本画の近代的変貌は、明治維新时期に生きた狩野芳崖（1828年～88年）によって、先鞭をつけられた、といっても過言ではありません。形骸化の様相を呈し、低迷を続けていた当時の画壇にあって、彼は新たな日本画創造に向けて模索し、次々と新時代の指標となるべき作品を世に送り出しました⁴⁾」

「近代日本画の基礎を築いた狩野芳崖（1828～1888）の絶筆となった『悲母観音』（重要文化財）は、芳崖芸術の頂点と位置づけられるばかりでなく、近代日本画の幕開けを告げる記念碑的作品として美術史上き

3) 山下善也「狩野芳崖筆『寿老人図』に関する考察」『静岡県立美術館紀要』第3号、1985年、59頁

4) 「ごあいさつ」『没後100年記念展 狩野芳崖』京都国立博物館、1989年、3頁

わめて重要な作品であるといえます⁵⁾」

これらの文章は、芳崖作品を紹介する展覧会のあいさつ文であるため、芳崖を称揚する文章が並ぶことは当然である。しかし、「新たなる日本画創造」や「近代日本画の幕開けを告げる」など、芳崖が明治になりそれまでに見られなかった新しい絵画を描いた、という点が功績の理由となっている。

古田亮氏も、芳崖について書かれた著書において、「教科書的にいえば、フェノロサ・岡倉天心の日本画革新運動に加わり、東京美術学校の創設に尽力した近代日本画の創始者、ということになるろうか⁶⁾」と述べている。実際、日本美術史の概説に「フェノロサの鑑画会（明治 17[1884]年）から東京美術学校の日本画は、古典の再解釈と、洋風表現（光、立体空間、色彩）の導入によって、新たな伝統美術の創出を目指したのである」⁷⁾と、芳崖らの作品が取り上げられている。

ここまで紹介してきた記述は、「悲母観音」（図 4-1）⁸⁾などの最晩年の仏画に対する評価が中心である。このことに対して、辻惟雄氏は、

「現在近代日本絵画史上の初期の名作とされるこの作品（筆者註：「悲母観音」）は、しかしながら、実際見ると『破綻がなさすぎる、余りに完成されすぎている』という印象をぬぐえないし、海外の評価も高くはないという。芳崖の場合、むしろ『江流百里図』（ボストン美術館）、『飛龍戯児』（フィラデルフィア美術館）のような、中国画を新しい観点から取り入れた一種独特の幻想性を持つ作品の方が、より現代的な普遍性を持つのではないか⁹⁾」

5) 「ごあいさつ」『悲母観音への軌跡 —東京藝術大学所蔵品を中心に—』東京藝術大学・下関市立美術館、2008年、3頁

6) 古田亮『狩野芳崖・高橋由一』ミネルヴァ書房、2006年、10頁

7) 佐藤道信「近現代の美術」『日本美術史ハンドブック』新書館、2009年、146頁

8) 狩野芳崖「悲母観音」、1888年、絹本著色・額 195.8×86.1、東京藝術大学。（作者、「作品名」、制作年、技法・材質・形態、寸法cm、所蔵の順に記す。）図版は、『悲母観音への軌跡 —東京藝術大学所蔵品を中心に—』（東京藝術大学・下関市立美術館、2008年）、81頁より引用。

9) 辻惟雄「西洋美術との本格的出会い」『日本美術の歴史』東京大学出版会、2005

と、「悲母観音」が評価されていることに批判的な意見を述べている。しかし、この記述からも、芳崖は、伝統的な絵画を新しい観点から描いたという点で、評価されていることがわかる。

また、この新しさは、しばしば「奇妙さ」としても捉えられている。小林忠氏は、《仁王捉鬼》(図 4-11)¹⁰⁾に対して「『仁王捉鬼』(明治十九[1886]年)や『不動明王』(同二十[1887]年)のように、自ら好む雪舟や雪村の水墨画法と、フェノロサの助言にかかる西洋画法とをベースに工夫した仏教的主題の絵画の、何と珍奇で滑稽に見えることか」¹¹⁾と述べている。西洋画法を取り入れた明治時代の日本画は、同じように西洋画法を取り入れた江戸絵画に比べて違和感があり、その原因として、明治の日本画家たちは、洋画の本格的な定着と活動の下に、一種の切迫感を持って自分たちの絵画に西洋画法を取り入れたことを挙げている。

また、川口直宣氏は、批判的な評価ではないが、《江流百里》(図 4-4)¹²⁾について、「エキセントリックという言葉に冠して呼びたい思いのする山水画である。無論、悪い意味ではなく、芳崖のあまりに独創的な山水画ゆえにである」¹³⁾と紹介している。

この、芳崖作品が革新的であるという評価は、明治時代からの評価であった。そもそも、芳崖の後期作品は、伝統的な日本絵画を変革するために描かれた。自らの下で芳崖を絵画制作に従事させたフェノロサは、芳崖も参加した鑑画会についての条文で

「第二ハ現在画工ヲ奨励シ、教育シ新画ヲ批評スルコトコレナリ(中略)
新画ノ批評ハ主トシテ画工ヲ奨励シ、相競イテ各自力量ノアランカギリ

年、350頁

10) 狩野芳崖、「仁王捉鬼」、1886年、紙本著色・一幅、123.8×64.0、個人。図版は、前掲書『悲母観音への軌跡』、59頁より引用。

11) 小林忠「江戸から見た絵画の明治維新」『日本美術全集』第5巻、講談社、1991年、160頁

12) 狩野芳崖、「江流百里」、1885年、紙本墨画・額、163.6×84.8、ボストン美術館。図版は、前掲書『没後100年記念展 狩野芳崖』、151頁より引用。

13) 川口直宣「作品解説」『狩野芳崖 - その人と芸術 - 』山種美術館、1984年、103頁

新奇ナル絵画ヲ原造セシメンコトヲ目的トス、然レドモ外国ノ画法に出ヅルコト現然タル者ハ批評スルノ限ニ非ス、何トナレバ本会ハ偏ニ日本固有ノ画法ヲ再興センカ為メ新奇且ツ健全ナル流儀ヲ起サントスル者ナレバナリ、故ニ、又古画ノ模写タルニ過キザル者ノ如キモ批評スルノ限ニ非ズ¹⁴⁾」

と、述べている。日本の伝統的な絵画の復興を目的としていた鑑画会であるが、「日本固有ノ画法」を使用し、「新奇ナル画」を制作することを目的としていた。

芳崖の没後、大正 15（1926）年の《仁王捉鬼》（図 4-11）の図解には、

「狩野芳崖は東京美術学校に関係するより以前、フェノロサ等の催せる鑑画会に加はってそれに作画の出品をなせし頃より漸くその画風に変化を来たして、東洋の古画と洋画とを折衷して而かも斬新奇抜の趣ある製作をなすに至ったのである¹⁵⁾」

とある。ここでも、芳崖の画は、和洋折衷であり奇抜であることが言及されている。昭和 2（1927）年の滝精一氏の芳崖と橋本雅邦の論考には、

「仁王捉鬼の如きに至っては甚だ奇抜なもので、その奇抜なる所に又見所があるやうに思ふ。それでもあの人の意匠はその人物画に属するものは、仁王捉鬼図もそうで、不動、羅漢などもそうであるが、北斎に似たところがあり、又暁斎などにも似た所がある。その奇矯さが善く似てゐる。芳崖の奇矯の癖は明治初年に島津家で画いた犬追物やその他の画にも見えてゐる¹⁶⁾」

14) アーネスト・フェノロサ「鑑画会組織」（鑑画会、1885年）、本論では、山口静一編『フェノロサ美術論集』（中央公論美術出版社、1988年）40-41頁より引用

15) 筆者不詳「狩野芳崖筆仁王捉鬼図解」『国華』第 433 号、国華社、1926 年、339 頁

16) 滝精一「芳崖雅邦を論ず」『国華』第 434 号、国華社、1927 年、26 頁

とある。ここでも、奇矯さが強調されているが、滝精一氏はその奇矯さを芳崖特有のものとしている。また滝精一氏は、芳崖がフェノロサの理論に合わせて作品を制作していたということも指摘している。具体的には、彩色や水墨画における濃淡、そして用筆に対して、フェノロサの影響があったという。特に用筆については、

「芳崖は元来筆の達者な人で、若い時分の画には達者過ぎると思ふ位達者な筆使をした画がある、墨画の山水などに往往見る。所がフェノロサ等の考では日本画は元来線形に妙のあるものであるが、筆を達者に用いすぎると却って具体の妙を破るものがある。(中略)晩年の彼の画は墨画の山水や人物に於ても努めて筆致を長生して、一筆毎に意を用ひて無意識な描写をなすまいとする風が盛である¹⁷⁾」

とあり、芳崖の達者な筆遣いが、晩年の作品では失われていることを指摘している。

これは、昭和 12 (1937) 年の「羅漢図」¹⁸⁾の図解においても「特にその頃の芳崖も雅邦もフェノロサ一流の形式美論に感化されて、運筆法に於ける制限を免れなかったのを遺憾とするが、芳崖の此画に於ては寧ろ然らずして、持前の筆の力を現はしてゐるのが尊いと云はねばならぬ¹⁹⁾」とあり、芳崖の後期作品では、筆力が制限されていたことが取り上げられている。

現在では、芳崖含めフェノロサ、岡倉天心の下で「新しい日本画」を制作した画家たちの絵画は、西洋表現の導入について言及されることが多い。先ほど紹介した記述の中にも、「洋風表現(光、立体空間、色彩)の導入」、「フェノロサの助言にかかる西洋画法」という言葉があった。また、「悲母観音」の作品解説に、「フェノロサの指導によって和洋併存かつ濃彩で描いた芳崖は、この作(筆者註・『悲母観音』)で一気に和洋折衷、かつ優雅な色彩で描

17) 同書、26 頁

18) 現在は山口県立美術館蔵となっている。

19) 筆者不詳「芳崖筆羅漢観闘虎図解」『国華』第 562 号、国華社、1937 年、278 頁

いている²⁰⁾」とある。一方で、昭和初期の記述には線の変化が指摘されている。

そもそも、フェノロサの理論とは『美術真説』に代表される伝統的日本絵画を称賛するものである。基本的には洋画、つまり油彩画に比べると、日本画の方が優れた絵画表現であるという理論をフェノロサは展開した。写実性、陰翳、輪郭線、色数、簡潔さ、の5つの点で、東洋画と西洋画は違っていて、全ての点において、東洋画が優れているとした。ただ、『美術真説』は龍池会といういわば国粹主義的思想の強い会で発表されたものであり、日本画称賛は政治的な意味も強い。実際にフェノロサが理想としていた絵画は、東洋画と西洋画の比較の部分からは読み取りにくい。

そこで、その比較の前に書かれている理想的な絵画の条件を見てみよう。

「画ハ概シテ旨趣ト形状トヲ具ヘンコトヲ要ス。而シテ其形状ハ図線、色粉及ビ明暗ノ三者ヲ有ス。之二旨趣ヲ加ヘテ以テ画ノ四格トナス。而シテ湊合佳麗ニ二者並ニ之ニ属ス²¹⁾」

とある。図線、色彩、墨・絵具の濃淡・明暗が湊合されていながらも佳麗であり、そしてそこに描かれている物の旨趣にも湊合佳麗さを持った絵画が、フェノロサの理想とした絵画である。しかし、具体的な作品は挙げられていない。そして、先ほどの鑑画会の条文からもわかるように、その理想に合っ
て尚且つ「日本固有ノ画法ヲ再興センカ為メ新奇且ツ健全ナル」絵画を、鑑画会の画家たちに描かせようとしたのである。

芳崖は、それまでとは異なる新しい日本画を完成させた。その中には、奇抜と評されるものも存在する。そして、その作品にはフェノロサの影響がある、ということは、芳崖の没後から理解されていた。現在の評価では、その新しさを洋風表現の導入として捉えている論が多い。しかし、西洋画の要素とは断定できない線の変化を、滝精一氏らが戦前に大きく取り上げている。

²⁰⁾ 細野正信「狩野芳崖筆「悲母観音」『原色現代日本の美術1 近代の胎動』、小学館、1980年、114頁

²¹⁾ アーネスト・フェノロサ「美術真説」（龍池会、1882年版）、本論では、前掲書『フェノロサ美術論集』、20頁より引用。

生前の芳崖を知る、フェノロサ、岡倉天心や弟子たちの言葉が多く残っており、芳崖の死後もさかんに研究がされてきたといえる。先に述べたように、芳崖の作品研究は、主にどのような影響関係の中生まれたか、ということに終始しがちである。確かに、芳崖はフェノロサや明治になり日本に流入した西洋的な絵画制作方法に影響を受けていた。これらの評価やフェノロサの理論を踏まえながら、芳崖作品に何が描かれているのか、どのように新しいのか、ということ、作品分析を通して明らかにする。

第二節 狩野芳崖の画業と後期作品

狩野芳崖の生涯を簡単に確認する。芳崖は、文政 11（1828）年、長州の長府藩の御用絵師、狩野晴皐の長子として生まれた。生家は、代々御用絵師の家柄で、父の晴皐は、弟子も多く腕の立つ画家だったようである。弘化 3（1846）年に藩からの援助を受け、狩野養信の門に入る。しかし、その年に養信が没したため、その息子である狩野雅信の門下となる。同じ時期に、芳崖の死後、芳崖の代わりに東京美術学校の教授を引き継ぐことになる橋本雅邦も入門している。その腕と才能で頭角をあらわし、嘉永 3（1850）年には木挽町画塾の塾頭となり、その 2 年後、御用絵師として独立した。1867 年に明治維新で元号が明治となる。それまでの徳川藩閥政治への批判は、狩野派の絵画や画家たちにも及ぶようになり、芳崖は困窮した生活を送っていた。そのような生活の中でも絵画制作を続けた芳崖は、明治 15（1882）年に第 1 回絵画共進会に作品を出品、その作品がフェノロサの目にとまり、二人の出会いのきっかけとなる。その後は、フェノロサの元で精力的に活動し、東京美術学校の主任教授に内定していたが、明治 21（1888）年、「悲母観音」（図 4-1）を描き上げた直後、肺炎でこの世を去る。

この絶筆となった《悲母観音》（図 4-1）は、これまで紹介してきた言及からもわかるように、芳崖の代表作の一つとして挙げられる。雲の合間に浮かぶ観音の水瓶から流れた雫が、祈る童子を拾い上げるように、足下に落ちる。

童子は、暗示的な球体に包まれ、優しく見下ろす観音を見上げている。金泥と中間色を使用した、抑えた色遣いでありながらも、崇高な雰囲気仕上がっている。観音の衣や装飾品は、緻密に描かれ、線描の美しさが見てとれる。

この《悲母観音》(図 4-1)には、原画が存在するという説がある。《悲母観音》の原画については、古田亮氏がこれまでの言及と歴史をまとめているので引用する。

「原画についての言及は昭和七年（一九三二年）に《魚籃観音》が紹介されたのを嚆矢とする(尾崎夏彦『狩野芳崖筆「悲母観音図」について』)。(中略)一九七〇年代には学究的報告が相次いだ。細野正信氏による『狩野芳崖、《悲母観音》について—新資料紹介』(昭和四十五年)、竹内尚次氏の『狩野芳崖悲母観音像(重要文化財)の原画・新出について』などがそれである。ひとつの作品について対して次々とその原画と称される作品が見つかる、という異様な事態であったといえるだろう²²⁾」

ここで言及されている「原画と称される作品」というのは「揚柳観音」や「観音・十六羅漢図」などである。その後、平成元(1989)年に田口榮一氏が「狩野芳崖筆《悲母観音》をめぐって」で、《魚籃観音》(図 4-3)²³⁾以外の原画を全てしりぞけたが、古田氏はこの《魚籃観音》でさえ《悲母観音》の原画とすることに疑問を持った。原画としてこれまでにあげられている作品群は、むしろ芳崖の《悲母観音》を参考にした絵画である、と古田氏は考えたのである。なぜならば、《魚籃観音》には《悲母観音》からの写しくずれとしか考えられない表現が見られるからである。また、その科学的な裏付けとして《魚籃観音》の所蔵先である、フリーア美術館によって行われた顔料の科学的分析で《魚籃観音》は《悲母観音》以後に制作されたと証明されたことを挙げ、「芳崖は一連の観音制作にあたって何らかの先行作品を参考にしていた、というこれまでの研究は(およそ百年の迷走であったが)、こ

²²⁾ 古田亮『狩野芳崖・高橋由一』(ミネルヴァ書房、2006年)266頁

²³⁾ 作者不詳、「魚籃観音」、制作年不詳、絹本着色、286.7×102.6、フリーア美術館。図版は、前掲書『悲母観音への軌跡』、112頁より引用。

れで白紙に戻ったとあってよいだろう。」²⁴⁾と述べ、《悲母観音》に原画が存在したことを否定した。²⁵⁾また、フェノロサも「このような意匠はいまだかつて中国および日本の仏教絵画には見られぬものでした」²⁶⁾という言葉を残っていて、芳崖が一からこの構図、図像を創りだしたと考えていたようだ。

ただ、木挽町狩野家の画塾で学んだ芳崖にとって、古画に見られる図様を元に作品を制作することは、特別な制作方法ではなかったはずである。なぜならば、芳崖が画家としての大半を過ごした江戸時代には、図様や構図の転用は作画方法としては珍しいことではなかったからである。確かに、これまでに紹介された元絵群は、芳崖の《悲母観音》(図 4-1) の模倣作であるのかもしれない。しかし、そのことがすなわち《悲母観音》に原画がない、という結論には結びつかない。むしろ、何かの図を参考にして描いたと考える方が自然である。

もし、元絵が存在したとしても、《悲母観音》(図 4-1) が革新的であるということは揺るがないであろう。なぜならば、《悲母観音》やその他の作品は、例え他の絵画から図様、構図を借用していたとしても、新しい要素を持っているからである。例えば、これまでも指摘されているように、革新的な色遣いが新しい要素として挙げられる。しかし、《悲母観音》や《仁王捉鬼》(図 4-11) などの著色画だけでなく、《江流百里》(図 4-4) などの水墨画も、前述したように新しいとみなされている。それでは、これら後期の芳崖作品に共通する特徴とは、どのようなものであろうか。

そこで、明治 16 (1883) 年制作《観音》(図 4-2) ²⁷⁾と明治 21 (1888) 年制作《悲母観音》(図 4-1) の比較を軸に、芳崖の後期作品の変化について考察したい。この二つの作品は、ほとんど同じ構図で描かれていて、《悲母観音》は《観音》の描き直しといえる作品である。《観音》は、明治 17 (1884) 年の第 2 回パリ日本美術縦覧会に出品された。フェノロサが芳崖を見出したきっかけとなった絵画共進会が開催された年は明治 15 (1882) 年で、実際

24) 前掲書 古田亮『狩野芳崖・高橋由一』276 頁

25) 前掲書 古田亮『狩野芳崖・高橋由一』256～277 頁

26) 山口静一『フェノロサ—日本文化の宣揚に捧げた一生』(三省堂、1982 年) 236 頁

27) 狩野芳崖、「観音」、1883 年、紙本墨画淡彩・一幅、163.6×84.8、フリーア美術館。図版は、前掲書『悲母観音への軌跡』、77 頁より引用。

に雇われて絵画を制作するようになった時期は、明治 16（1883）年の終わりである。この第二回パリ日本美術縦覧会の出品作家に芳崖を推薦したのは、龍池会であり、フェノロサの力が働いていると考えられる。

《観音》(図 4-2) と《悲母観音》(図 4-1) を比較してみると、先ほど指摘した通り、色遣いが明らかに違っている。《観音》は墨の濃淡と抑えられた色味の顔料で塗り分けられているが、《悲母観音》は全体にまかれた金砂子とより鮮やかな色彩で表現されている。観音の表情は、《悲母観音》の方が柔和で女性的になっている。また左下の岩や観音にかかる雲を描く輪郭線を比べてみると、《悲母観音》では、輪郭線がより細く繊細なものへと変化していることがわかる。しかし、《悲母観音》では、背景の雲や岩、観音の光背を表す輪などが、《観音》に比べより立体的に描かれている一方で、岩の重なりや墨の濃淡によって、遠近感がより強調されているのは《観音》の方である。

このような様々な変化を見出すことができるが、まずは輪郭線の変化について考えていきたい。《観音》では、例えば、手前の岩は太く濃い輪郭線で縁取られ、遠景になるにつれ細く薄い墨線で描かれている。しかし、《悲母観音》ではこのような輪郭線の強弱が全体に渡って抑えられていることが二つの作品を比べるとわかる。多少の強弱の差はあるとはいえ、観音や童子、雲、岩山を描く全ての輪郭線の調子が均一である。この特徴は他の作品にも指摘できる。例えば、明治 19（1886）年に描かれた《大鷲》は、強い墨の描線が用いられているが、木と鷲の輪郭線に明確な差はない。背景に至るまで、全体を墨の濃淡でばかした同じ調子で色づけられている。《仁王捉鬼》(図 4-11) や《江流百里》(図 4-4) においても、色や線は作品全体を通して同じ調子で扱われている。

ここで、同時期に木挽町狩野家に入門し、同じように鑑画会で日本画制作に携わった橋本雅邦の作品を分析する。橋本雅邦は、天保 6（1835）年、松平周防守の御用絵師、橋本晴園養邦の子として生まれ、弘化 3（1846）年、木挽町狩野家に入門する。明治 15（1882）年、第一回内国共進会で銀印を受賞し、明治 17（1884）年、フェノロサらが結成した鑑画会に、芳崖らとともに参加するようになる。その後、明治 21（1888）年、共にフェノロサ、

天心の下で活動していた狩野芳崖がこの世を去る。翌年の明治 22（1889）年に、東京美術学校が開校し、芳崖の後を引き継ぐ形で絵画科教諭に、明治 23（1890）年には教授に就任した。その後も、天心の下、横山大観や菱田春草といった明治生まれの日本画家たちとともに制作を続けた。

雅邦も芳崖と同じように、木挽町狩野家画塾に入り、そして明治維新後、フェノロサらが開いた鑑画会に入り、日本の伝統的絵画の革新を目指した。雅邦が鑑画会において制作した作品は、芳崖作品との類似点が見られる。

例えば、《月夜山水》(図 4-8)²⁸⁾は、芳崖の《月夜山水》(図 4-7)²⁹⁾と、細部における描写までほとんど同じ図となっている。雅邦の《月夜山水》は、芳崖没後の明治 22（1889）年頃の制作とされているため、芳崖作品が先行作である、と考えられる。これらの作品は、伝統的な山水画に、空気遠近法と淡い色合いを加えるという新しさが見られるが、芳崖や雅邦と同じ木挽町狩野家で学び、鑑画会にも参加していた木村立嶽（嘉永 5[1852]～明治 23[1890]年）の作品(図 4-9)³⁰⁾にも、同じ傾向が見られる。鑑画会で制作された山水画は、新しくはあるものの、同じような作品ばかり残っていることを考えると独創的ではない。「鑑画会メンバーはフェノロサの暗示を得て、おそらく歩調をそろえて描いていた」³¹⁾と指摘されているように、鑑画会様式と呼べる山水画の手法が成立していたことがわかる。

しかし、あくまでフェノロサの理論は言葉であり、理論がどのように実際の作品に実現するかは、画家の解釈と技量によって変化する。また、芳崖の《月夜山水》(図 4-7)と雅邦の《月夜山水》(図 4-8)がよく似ていることから考えると、鑑画会の内部で画家同士が影響を受けて似たような様式の作品を残した、という可能性も否定できない。

この鑑画会様式の山水画であるが、芳崖らが修業した木挽町狩野家の狩野

²⁸⁾ 橋本雅邦、「月夜山水」、1889年頃、紙本墨画淡彩・一幅、82.4×136.8、東京藝術大学。図版は、前掲書『原色現代日本の美術 1 近代の胎動』、75頁より引用。

²⁹⁾ 狩野芳崖、「月夜山水」、1887年頃、紙本墨画淡彩・一幅、60.0×69.0、個人。図版は、前掲書『狩野芳崖 - その人と芸術 - 』、82頁より引用。

³⁰⁾ 木村立嶽、「雪景山水図」、19世紀、絹本墨画・額、63.0×126.2、ボストン美術館。図版は、前掲書『日本美術全集』第5巻、138頁より引用。

³¹⁾ 細野正信「橋本雅邦筆「月夜山水」」（前掲書『原色現代日本の美術 1 近代の胎動』）75頁

養信（寛政[1796]～弘化 3[1846]年）の《楼閣山水図》（図 4-10）に、この様式の元を見いだせないであろうか。この《楼閣山水図》については、「古法に学んだ典型的な楼閣山水図³²⁾」や、「一見室町絵画的な古様さをしのばせるもので、樹法や皴法には元信あたりの山水図に学んだ形跡もうかがわれる³³⁾」など、室町水墨山水画との類似が指摘されている。芳崖の水墨作品は、先述した通り雪舟などの室町水墨画の影響を受けているとしばしば言及されるが、古法に学んだ水墨画は木挽町狩野家での学習も影響しているといえる。しかし、全体に筆致の残らないように墨で濃淡が付けられている点、淡い色遣いが加えられている点などは、鑑画会様式に近い。ただ鑑画会様式のような空気遠近法ともいうべく遠景から遠景にむかって、輪郭線までも薄く描かれるという特徴はない。

芳崖の《月夜山水》（図 4-7）を含めた鑑画会様式の作品と、《江流百里》（図 4-4）や《谿間雄飛》（図 4-5）³⁴⁾を比べると、やや違った印象を受ける。《江流百里》や《谿間雄飛》には、鑑画会様式の山水画に見られる、墨線の強弱、濃淡で遠近感を表すという試みが、ほとんど行われていない。これらの作品においても、芳崖は、どのモチーフに対しても、輪郭線を均一にひいていることがわかる。

さて、《谿間雄飛》（図 4-5）には、先行作品がある。これまで紹介してきた《谿間雄飛》（ボストン美術館本）と先行作品である《谿間雄飛》（先行作品）（図 4-6）³⁵⁾を比較したい。細野正信氏は、先行作品について、

「この図は、明治 18 年（1885）のボストン美術館本とくらべると、全体がまず明るい。（中略）樹木や滝壺の落ち込みのようすは、この図のほうが明快に表現されており、ボストンの方は朦朧としている。両図ともに山肌に皴法を極度に排しているのがめだつ。周知のようにフェノロ

³²⁾ 安村敏信「作品解説」『狩野晴川院養信の全貌』板橋区立美術館、1995年、32頁

³³⁾ 山本英男「図版解説」（前掲書『没後 100 年記念展 狩野芳崖』）15頁

³⁴⁾ 狩野芳崖、「谿間雄飛」、1885年、紙本著色・一幅、91.0×167.0、ボストン美術館。図版は、前掲書『原色現代日本の美術 1 近代の胎動』、71頁より引用。

³⁵⁾ 狩野芳崖、「谿間雄飛」、1884年、紙本著色・一幅、61.8×100.0、個人。図版は、前掲書『原色現代日本の美術 1 近代の胎動』、71頁より引用。

サは第の文人画ぎらいであった。(中略) 山皴による立体表現が文人画の方法のモメントであったことを考えれば、フェノロサはまず山皴の追放を鑑画会のメンバーに示唆したに違いない³⁶⁾」

と言及している。確かに、この二つの作品は岩や樹木を描く皴が排されている。また、「樹木や滝壺の落ち込みのようすは、この図のほうが明快に表現されており、ボストンの方は朦朧としている」とあるように、空間の遠近表現は減少している。先行作品では、溪谷の朦朧とした大気は画面左に描かれる霞が原因と考えられるが、ボストン美術館本では、霞を雲のように表現せず、全体の空間を筆の跡を残さないグラデーションで仕上げている。鶯や岩の立体表現は残しつつも、空間の遠近感はわかりにくくなっているといえる。

このような違いは、《観音》(図 4-2) と《悲母観音》(図 4-1) にも存在する。左下の岩山の表現を比較してみると、《観音》では強弱の激しい皴は見られないものの、墨線の太さによって、遠近が表現されていることがわかる。その一方で、《悲母観音》では岩山全てが均一な輪郭線で描かれ、絵具の明暗によって岩の立体感は再現されているが、墨線や濃淡を使い分けた遠近表現は見られない。芳崖は、作品に明暗表現を取り入れながらも、鑑画会様式の作品に見られた前景、遠景を極端に描き分けるという様式を避けているようだ。

芳崖作品を追っていくと、芳崖は著色画、水墨画ともに、輪郭線を保持しながらも、画面全体において均一にしようとしていることがわかる。また、モチーフの立体表現を保持しながらも、遠近感の表現は抑えて描かれていることも指摘できる。

芳崖作品は、先述した通り「和洋折衷」した絵画、「洋風表現を取り入れた」作品と評価されているが、輪郭線を最後まで保持したことや、遠近表現を強調しなくなることを考えると、それほど西洋的な要素は取り込まれていない、と結論づけることもできる。また、佐藤道信氏は芳崖の山水画に

³⁶⁾ 細野正信「狩野芳崖筆「谿間雄飛」」(前掲書『原色現代日本の美術 1 近代の胎動』) 113 頁

見られる「中央陥没的な構図法」に西洋絵画との共通性を見いだした³⁷⁾が、影山純夫氏はそれに対し「彼ら（筆者註：佐藤氏が指摘した西洋画家）の芳崖への影響を否定するものではないが、その構図法に関する限り雪舟を視野に入れる必要があるのではないか」³⁸⁾と指摘する。このように、一つの表現に対しても複数の影響の可能性が考えられる。また、先ほど指摘した鑑画会を初めとする同時代の画家たちとの作品の影響関係についても検証する必要がある。芳崖の新しさは、西洋絵画、フェノロサの示唆、雪舟や雪村など室町水墨画の影響が中心となっている。もちろん、これらの影響が存在したことは確かだが、狩野派の画家中心に同じ目的で描いていた鑑画会の中で相互的な影響も存在したはずである。

ここまで、輪郭線と遠近表現、立体表現について考察した。次に《仁王捉鬼》(図 4-11) の作品分析を通して、西洋絵具を使用した色彩と描かれた画題について考えていきたい。《仁王捉鬼》(図 4-11) は、明治 19 (1886) 年の 4 月に開催された第二回鑑画会大会に新作として出品され一等賞を得た作品である。細部まで施された装飾と著色がこの作品の特徴であり、完成するまでに約 8 カ月もの期間を要した。123.8×64.0 cm の縦長の画面に、鬼の首を掴み捉える仁王、背後には覗き込む鬼や背を向けて逃げていく鬼が描かれている。床面、仁王の背後の柱やその後ろに掛けられた幕の細かい紋様、吊るされたシャンデリアのような電灯、仁王や鬼の服、仁王を包む煙のような物体まで細部に至るまで装飾的である。そして、最も目をひくのは、鮮やかすぎるともいえる色彩であろう。フェノロサが取り寄せたという西洋絵具が使用されている。

この作品の最大の特徴である、西洋絵具を使用した、細部まで綿密に施された鮮やかな著色についてまず考察したい。芳崖が作品制作にフェノロサが

³⁷⁾ 佐藤道信「狩野芳崖晩年の山水画と西洋絵画」『美術研究』第 329 号、美術研究所、1984 年

³⁸⁾ 影山純夫「雪舟・雪村と狩野芳崖」『天開図画』第 5 号、雪舟研究会、2005 年、49-50 頁

取り寄せた西洋絵具を使用した、ということは岡倉秋水や岡不崩の言葉に残っている³⁹⁾。また、荒井経氏らの科学的調査の結果、《仁王捉鬼》(図 4-11)には当時の西洋でも珍しかった顔料が使用されたことがわかっている⁴⁰⁾。この西洋顔料の使用によって、自由な混色が可能になり微妙な階調を緻密に表現することができるようになった。その変化について、古田亮氏は「描く(ドローイング)から塗る(ペインティング)への実験を意味しており、近代的な『絵画(ペインティング)』への志向がはっきりと示されている。」⁴¹⁾と述べている。

このような変化は、《仁王捉鬼》(図 4-11)のような著色画においてははっきりと表れているが、《江流百里》(図 4-4)や《谿間雄飛》(図 4-5)のような水墨画にも同様のことがいえるであろう。岩や樹木の凹凸を表わす墨線である皴が排され、墨の明暗によって立体表現がされるようになっていたことは、先ほど確認した。《谿間雄飛》の解説に「その暗黒の巧みなぼかしには、灰のあくの溶液を使ったポッターズが用いられているであろう」⁴²⁾とあるように、筆跡の残らない明暗表現は水墨画でも試みられていた。混色のしやすい西洋絵具を手に入れたことにより、多色使いの明暗表現ができるようになったが、芳崖は《仁王捉鬼》を描く以前から、筆の跡を残さない油彩画のような「塗る」表現の実験していたようである。その一方で、線の表現も失われていない。床や背後の幕に描かれた紋様は線で表現されているし、没骨的な描写は見られない。仁王の衣服や身体を描く輪郭線はやや強弱が激しいが、全体としては、均一な輪郭線で描かれている。この後に紹介する鍾馗図の摸本類と比較すると線が変化していることがわかる。輪郭線を保持しながらも、画面全体において均一にしようとする試みが見られる。

《仁王捉鬼》の著色における「塗る」表現は、西洋絵具を使用することで可能になった。それでは、この奇抜とも思える派手な色遣いも色数の多い西

³⁹⁾ 「狩野芳崖(岡倉秋水君の談話)」(『速彙集』第 60、61 集、1895、1896 年)(青木茂編『明治日本画史料』(中央公論美術出版、1991 年)参照)、岡不崩『しのぶ草』(1910 年)参照。

⁴⁰⁾ 荒井経「芳崖と西洋顔料」(前掲書『悲母観音への軌跡』)106-111 頁

⁴¹⁾ 古田亮「狩野芳崖筆 仁王捉鬼」『国華』第 1370 号、国華社、2009 年、42 頁

⁴²⁾ 細野正信「狩野芳崖筆 谿間雄飛図」(前掲書『原色現代日本の美術 1 近代の胎動』)113 頁

洋絵具の使用が影響しているのであろうか。しかし、芳崖が目にしたであろう油彩画は、これほどの鮮やかな色遣いではなかったと考えられる。

ここで影響を与えた存在として考えられるのは、同時代の作品である。この奇抜な色遣いは、幕末・明治初期の日本画家たちの影響を少なからず受けているのではないであろうか。安村敏信氏は、幕末期不安な世相の中で浮世絵師をはじめとする民間画壇の画家たちは奇怪な絵画を生み出したが、狩野派の中にも不安な世情に連動しようとする者が出てきたとし、その例として、狩野一信（文化 12[1815]～文久 3[1863]年）や河鍋暁斎（天保 2[1831]～明治 22[1889]年）を挙げている⁴³⁾。また、第一回の鑑画会大会に「僧佑天夢に不動を見る図」を出品、一等賞を取った小林永濯（天保 14[1843]～明治 23[1890]年）の作品を見ても、色遣いや表現において奇抜な印象を受ける。狩野派の画家に限定して挙げたが、浮世絵師や他の民間画家を挙げるとこのような派手な色遣い、奇抜や不気味ともいえる表現は幕末期の作品の特徴といえるであろう⁴⁴⁾。

《仁王捉鬼》(図 4-11)には、これらの作品のような不気味さはないが、色遣いは同じように奇抜で派手である。つまり、この派手な色遣いは、西洋絵具やフェノロサの示唆、西洋画法が影響して生まれた、というよりも、同時代の奇抜な色遣いの作品の中で生まれた、と考える方が自然である。

次に、主題である鬼を捉える仁王について考察したい。この図様は、狩野派の絵師が伝統的に描き、芳崖自身もよく描いた鍾馗図に案を得たと考えられる。探幽の鍾馗図を原本として芳崖が写した摸本も現存している(図 4-12)⁴⁵⁾。また、右向きに身体を斜めに構え、左手で鬼を捉えるという体勢の鍾馗は、狩野探幽が古画や鑑定に持ち込まれた作品を写した「探幽縮図」中に見

⁴³⁾ 安村敏信『狩野派 探幽と江戸狩野派』東京美術、2006年、90頁

⁴⁴⁾ 先述したように、滝精一氏は暁斎や北斎の奇矯さと芳崖の奇矯さに共通性を見いだしている。古田亮氏は、「悲母観音」の浮遊する観音と浮世絵の観音像との類似性を指摘し、何らかの図像的な関係性が存在する可能性を示唆している。（『悲母観音』考」前掲書『悲母観音への軌跡』、103頁）また、1884（明治 17）年にフェノロサらと共に龍池会の名誉会員に推薦された柴田是真（1807～1891年）は、鍾馗と逃げる鬼が表具を飛び出していくように描いた作品（「鍾馗に鬼図」ボストン美術館蔵）を残した。芳崖と近い時代や同時代の作品は、直接的な関係は見出せないとしても、関連については他にも見出すことができる。

⁴⁵⁾ 狩野芳崖、「鍾馗（原本・狩野探幽画）」、1845年、紙本墨画・一幅、73.5×44.5、東京藝術大学。図版は、前掲書『悲母観音への軌跡』、47頁より引用。

られる(図 4-13)⁴⁶⁾。そして、同じような体勢を取る鍾馗は、東京芸術大学に残る東洋画摸本群にも類例がある⁴⁷⁾。摸本ではなく芳崖の作品であるボストン美術館蔵の《鍾馗図》(図 4-14)⁴⁸⁾には、柱の前に立ち布を手繰り寄せる鍾馗と、その横で飛び跳ねる小さな鬼が描かれている。この作品の鍾馗が手繰り寄せた布が作り出したラインと光とも思われる白い物体によって丸く縁取られた部分は、《仁王捉鬼》(図 4-11)の仁王が背後に背負う光雲との類似性が見いだせる。

《仁王捉鬼》(図 4-11)の仁王も左手で鬼の首を掴み、鬼をにらみつけや斜めに構える体勢をとっている。仁王は鍾馗のように剣は持たずに、右手に鉈を持ち、他の逃げていく鬼に見せつけるように左手で鬼の首を絞めつけているが、この体勢自体は、木挽町狩野家で学んだ芳崖が、何度も目にしたのであろう鍾馗図の体勢が頭にあったと考えて不自然ではない。ボストン美術館蔵の《鍾馗図》(図 4-14)を見ても、《仁王捉鬼》は鍾馗図が発展した作品であることは、間違いないであろう。

それでは、何故、仁王を画題として選んだのであろうか。仁王を画題に選んだ理由として、フェノロサが仏画題を描くことを振興していたこと⁴⁹⁾が挙げられる。観音、不動明王などの仏画題を描いているため、仁王を選ぶということもそれほど特殊な選択とはいえない。ただ、現在残る作品や摸本を参照する⁵⁰⁾と、観音や不動明王に比べると、仁王はそれほど多く描かれた画題ではなかったようである。しかし、芳崖が仁王という画題自体に意味を見出し、あえて選んだとは考えにくい。というのも、仁王とは一対の金剛力士を意味しているが⁵¹⁾、この絵には一体しか描かれていないからである。

46) 小野真由美「探幽縮図 狩野探幽筆(下)」『Museum』第601号、東京国立博物館、2006年、75頁

47) 「探幽 鍾馗図」(東京芸術大学芸術資料館 東洋画摸本-123)「常信 鍾馗図」(東京芸術大学芸術資料館 東洋画摸本-437)など、狩野探幽や狩野常信の鍾馗図を原本とする摸本があり、類似した体勢の鍾馗が描かれている。

48) 狩野芳崖「鍾馗図」、1882年頃、紙本墨画淡彩・一幅、137.8×81.0、ボストン美術館。

49) アーネスト・フェノロサ「画題に仏教を用ゆるの得失」(鑑画会演説、1885年)、前掲書『フェノロサ美術論集』57-58頁参照。

50) 『東京芸術大学芸術資料館蔵品目録—東洋画摸本Ⅰ～Ⅳ』(東京芸術大学芸術資料館、1997年)参照

51) 有賀祥雄『仏画の鑑賞基礎知識』至文堂、1991年

また、フェノロサが芳崖の作品を見て仏画振興を思いついた、という可能性も否定できない。フェノロサの仏画振興の演説は、明治 18 (1885) 年に第 5 回鑑画会講演において発表されたが、芳崖は明治 17 (1884) 年に《観音》を完成させている。現在の研究では、主にそれぞれの作品について、フェノロサから芳崖への影響の有無が重点的に論じられているが、芳崖からフェノロサへの影響も少なからず存在したはずである⁵²⁾。フェノロサは、1890 年にアメリカに帰国しボストン美術館の東洋部長に就任した。ボストン美術館をはじめとするアメリカの美術館には、浮世絵や工芸品に特化するヨーロッパの美術館の収蔵品と比較すると、狩野派をはじめ日本の絵画が網羅的・体系的に収集されていることが理解できる。これには、粉本などで古画を学ぶことができた狩野派の画家である芳崖の影響が少なからず作用しているのではないであろうか。

さて、仁王を画題として選んだ上記以外の理由として、《仁王捉鬼》(図 4-11) では、多色で鮮やかな色遣いで作品を制作しようとして芳崖が考えていたから、と推測できるかもしれない。というのも、人物の形を取る鍾馗よりも、仁王を画題に選んだ方がより大胆な色遣いを試すことができる、と芳崖が考えたのかもしれない。しかし、岡倉秋水の「仁王ノ図ハ先生最始ノ案ハ原図ノ如キ大作ヲナス考ヘモナク偶然ト立案着手サレ候處フェノロサ氏一覽ノ上単ニ線トシテモ欧州ノ大家ト比シ敢テ劣ラザル妙味アリトテ (略)」⁵³⁾とあるように、《仁王捉鬼》自体は構想段階では、このような著色方法をとる大作になることを芳崖は予期していなかったし、フェノロサですら、元は、色についてではなく線や構図を賞賛していたようである。フェノロサがつきっきりで描かれたという《仁王捉鬼》については、西洋絵具の使用やそれに

⁵²⁾ 仏画振興についてはではないが、井土誠氏は、「フェノロサにとって芳崖は、単に自己の理論の実践者ではなく、芳崖の技能、創作力によって自己の理論が具体化される過程で、反対にその理論の弱点、欠落するものを示唆する存在となっていたと考えられる。フェノロサは後年、空間構成 (spacing) を重視するようになるが、この空間構成のダイナミズムは芳崖山水画の特質と捉え得るものであった。フェノロサが作品におけるインパクトの強さは、この空間後世にあると意識するに至るのは、芳崖が創造した山水画に導かれた結果である可能性が高いと思う。」と、芳崖からフェノロサへの影響を示唆している。(井土誠「狩野芳崖の山水画」『下関市立美術館紀要』第 2 号、下関市立美術館、1989 年、18 頁)

⁵³⁾ 岡倉秋水「仁王図について」『生誕 150 年 狩野芳崖』山口県立美術館、1978 年、241 頁

伴う画法の影響による変化を示す一方で、同時代の色遣いの影響をも受けるとともに、木挽町画塾で学んだ鍾馗図の図様を用いていることが判明している。

本章では、《観音》(図 4-2) と《悲母観音》(図 4-1) の比較、《仁王捉鬼》(図 4-11) の作品分析を中心に、芳崖の後期作品における変化について考察し、作品への様々な影響に言及した。作品分析から理解できた新しさは、水墨画や著色画において使用された技法、また仏画、山水画等に描かれた図様や形態モチーフなどに関わらず、筆線が均一になり、油彩画のように「塗る」という表現がなされていること、である。皴法を多用した岩や樹木や肥瘦線で描かれた衣服など、太い線と細い線との極端な線描表現の差が排されていることが指摘できる。《仁王捉鬼》(図 4-11) では、西洋絵具を使用することによって、様々な色彩とその中間色を使用した「塗る」表現が可能になり、それまでの日本の絵画とは異なる著色方法がとられていることが明らかである。

この変化によって、芳崖の後期作品は「新しい近代的日本画」として評価されたに違いない。しかし、本論の分析から明らかになった《悲母観音》(図 4-1) における抑えられた遠近表現、均一でありながらも細部まで保持された輪郭線などは、必ずしも西洋絵画の影響から生まれた表現とはいえない。また、均一な輪郭線については、フェノロサの「湊合佳麗な線」という理想を実現しようとした結果であるとも推測される。ただ、先述した通り、フェノロサの理論はあくまで言葉であり、その解釈は画家自身に委ねられていること、そして逆に、芳崖からフェノロサへの影響も少なからずあったこと、などを考えると、明快に実証できないにしても、同時代の鑑画会の画家たちの作品やフェノロサと芳崖の相互的な影響関係が存在していたに違いない。《仁王捉鬼》については、狩野派に受け継がれた鍾馗図の図様が転用されている。また、奇抜で新しいと思える色遣いは幕末から明治にかけての多くの日本の絵画と共通するものであった。

仁王を画題に選んだ理由は判然としないが、《仁王捉鬼》(図 4-11) は、結果としては、仁王の身体の朱が基調となった⁵⁴⁾鮮やかな色遣いを特徴とする作品となった。《仁王捉鬼》には伝統的な鍾馗図からの展開が見られ、制作当初は鮮やかで奇抜な色彩を使用した絵画になることは、予想されていなかったようである。しかし、フェノロサの称賛を受け、また鑑画会大会に出品するということになり⁵⁵⁾、鮮やかな色遣いによって細部まで緻密に装飾された《仁王捉鬼》が完成したと考えられる。

以上、芳崖の後期作品には、江戸時代初期から受け継がれた図様、幕末から明治初期にかけての同時代の影響、西洋画の技法、そして、フェノロサの理論、という様々な時代と場所で生まれた要素が表れている。特に、フェノロサと芳崖の関係については、単に「西洋文化を受け入れて変化した日本文化」という図式では説明できない相互的なものであった可能性が高い。芳崖の後期作品は、複数の時代と場所と人をめぐる文化交渉によって生みだされたと考えられる。

54) 前掲書の岡倉秋水の言葉に、仁王の朱色から著色し色を重ねていった、とある。

55) 荒井経氏によると「仁王捉鬼」は第二回鑑画会大会に観覧に来る予定であった当時の首相、伊藤博文に日本の伝統的な絵画によって西洋的な表現ができることを証明するために描かれたという。そして、これが契機となり、以後の美術行政の実権は、フェノロサや岡倉天心ら鑑画会一派に掌握されるようになった。(前掲論文「芳崖と西洋顔料」)

第四章 図版



(图 4-1) 狩野芳崖《悲母観音》



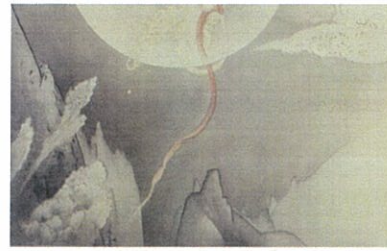
(图 4-2) 狩野芳崖《観音》



(图 4-3) 作者不詳《魚籃観音》



(图 4-1) 拡大図



(图 4-2) 拡大図



(图 4-4) 狩野芳崖《江流百里》



(图 4-5) 狩野芳崖《谿間雄飛》



(图 4-6) 狩野芳崖《谿間雄飛》



(图 4-7) 狩野芳崖《月夜山水》



(图 4-8) 橋本雅邦《月夜山水》



(图 4-9) 木村立嶽《雪景山水图》



(图 4-10) 狩野養信《楼閣山水图》



(图 4-11) 狩野芳崖《仁王捉鬼》



(图 4-12) 狩野芳崖
《鍾馗》探幽画摸本



(图 4-13) 狩野探幽
《鍾馗》(《探幽縮图》部分)



(图 4-14) 狩野芳崖《鍾馗图》

結論

本論では、江戸時代初期に活躍した狩野探幽から明治時代の狩野芳崖までそれぞれの作品分析をもとに、探幽の画風はどのようにして生まれ継承されたか、そして、江戸狩野の画風・図様は江戸画壇にどのようにして伝播し継承されていったのか、を考察した。

まず、第一章では、狩野探幽の名古屋城上洛殿障壁画における余白の役割について考察した。狩野探幽は『帝鑑図説』に掲載された図を障壁画として描く際に、絵画として成立しながらも説話の意味が伝わるように、モチーフを最小限に抑え一つ一つの場面を余白で繋ぐように描いた。その余白の扱い方は、狩野永徳などの桃山時代の絵画にも見られたいくつかの異なる場面を余白によって繋ぎ、絵画として自然に見せる方法であった。また、同じく名古屋城上洛殿に描かれた花鳥図については、同時代の中国、韓国でも流行していた「折枝画」の構図が用いられていたことが理解できた。元々は小画面に描かれた折枝画が大画面に描かれたことによって、背景に大きな余白が生まれた。その余白は、「帝鑑図」にも見られたように、空間としては連続していない場面を繋ぐ役割を果たしている。探幽の作品は、余白の多い瀟洒淡麗な画風であるために、豪華絢爛で豪壯な桃山絵画とは対照的なものとして語られてきたが、構図の取り方に関してはむしろ桃山絵画を引き継いでいるといえる。また、従来「和様化」と評価されてきた探幽の絵画は、同時代の東アジアの絵画と共通していることが指摘できた。

第二章では、山口雪溪と狩野常信の作品を比較すること、そして狩野典信の作品を分析することによって、探幽以後、狩野派の画風が変遷していく様相を考察した。山口雪溪の代表作である妙心寺春浦院の障壁画には、探幽筆の名古屋城上洛殿障壁画にも見られた、連続しない風景を余白や細かいモチーフで繋ぐ、という画面構成が見られる。狩野派の作品には見られないモチーフを角度をつけて平行に配した構図が取られていて、これは長谷川派の影響があったと考えられる。常信の作品と比較しても理解できるように、これらの画面構成は雪溪の鋭い墨線を際立たせている。雪溪は、探幽以後狩野派が席卷した画壇に対抗して、自身の強みである自由な墨線を生かすこと

のできる描き方を選びとった、と推測する。探幽の画風を受け継いだと評価されてきた常信は、探幽のような余白の多い構図を取りながらも、空間として破綻のない風景を描いており、その点では探幽とは対照的であることが雪溪の作品との比較で理解できた。次に、木挽町（竹川町）狩野家の権力を奥絵師四家の内、最上にまで高めた人物である狩野典信の画風を検証した。典信は、力強い線描を用いながら合理的な空間を描きだした。典信の絵画には、一画面に一つの風景が写生的に描きだされている。常信は、それぞれの図様を空間として破綻なく見えるように組み合わせ、一つの風景を画面上に作りだした。典信は、狩野派に伝わる画題を踏襲しながらも、常信のように組み合わせるだけでなく、その画題を現実的に存在する風景のように描こうとしたと推測される。また、金地に大胆な墨線で大木を描いた屏風を描いており、この形式の屏風はその後狩野派の画家によって祝祭調度として何度も制作されている。写生的な絵画を描く一方で、探幽や雪溪が用いた大胆な墨線を生かした作品を残し、それを型として確立させた。写生的で潇洒淡麗な作風と肥瘦ある墨線を生かした大胆な作風を意識的に使い分けた技量と画域の広さは評価されるべきである。

第三章では、江戸時代の画壇では、狩野派の図様が繰り返し描かれて、広く伝播していったことを指摘した。中国から伝来した当初は、仏教的な意味を持っていた鳳凰が、室町時代末期から桃山時代にかけて、偉大な為政者の象徴として絵画に描かれるようになる。その意味を引き継ぎながら、くわえて、夫婦和合や子孫繁栄、5羽の鳳凰が象徴する優れた臣下が集うことを意味した儒教的な統治観を込めた型が探幽によって完成され、その型をその後の狩野派の画家たちが踏襲する。探幽の描いた《桐鳳凰図屏風》は、繰り返し描かれることによって、意味が共有され権威づけられ、将軍家や大名家の祝辞的な屏風にふさわしい画題となっていくのである。《桐鳳凰図屏風》に描かれた鳳凰の内、宙を舞う鳳凰が狩野派に学んだ画家、橘守国によって版本に掲載され、江戸画壇に広く伝播する。それを手本に描いた浮世絵においては、狩野派絵師によって権威づけられた儒教的な統治観は消えるが、繰り返し描かれることによって、別の意味が付与されることになったのである。また、狩野探幽・常信の絵手本をもとに制作された『画図百花鳥』の図様は、

江戸時代の画家や工芸家のイメージソースとして使用され、広く転用された。徳川幕府の御用絵師であった狩野探幽・常信の図様を使用することで、その作品の価値を引き上げたと考えられる。狩野派から派生した流派、画家にも図様の転用は頻繁に行われている。一つの図様に注目し、江戸時代を通して様々な作品を検討すると、それぞれの時代、流派、画家の特質も見出すことができることも理解できた。

第四章では、狩野芳崖の後期作品における江戸時代の狩野派の影響を指摘し、従来、欧米からの影響などそれまでの日本の絵画にはない新しい要素ばかり強調されてきた芳崖後期作品について再考した。芳崖の後期作品は、フェノロサの助言を受けていたこと、西洋の絵具が使用されたことから、西洋的な要素に影響されて制作されたと考えられてきた。しかし、そこには狩野派に代々受け継がれた図様が転用されているし、西洋絵具の使用も西洋的な表現のためには使われていない。また、芳崖とフェノロサの関係について指摘すると、芳崖はフェノロサの思想に影響を与えているため、フェノロサの助言は必ずしも西洋的な内容に限定されない。くわえて、芳崖がフェノロサに与えた影響は、ひいてはフェノロサや岡倉天心（覚三）が収集に関わったアメリカの博物館の日本美術作品の選定にまで及んでいるという点も注目すべきである。その一方で、従来指摘されてきた通り、フェノロサから芳崖への影響も見過ごすことができない。芳崖は、探幽や典信が得意とした、肥瘦ある線自体が絵画の一要素になり得るような墨線の使用を極力控え、輪郭線としてのみ墨線を用いるようになったのである。

これまで一括りに探幽風と言及される傾向にあった江戸狩野であるが、構図や空間構成、墨、筆の扱いについては、画家や作品によって大きな差異があることが理解できた。特に、空間を平面で表現する際の処理方法と墨の表現については、それぞれの作品に、画家や時代の特徴が見出せる。

まず空間の表現方法についてであるが、探幽の名古屋城上洛殿の障壁画では、いくつかの空間が一つの画面に描かれていて、それぞれが余白によって繋がれ、平面上では破綻なく見えるように構成されている。探幽風を受け継いだとされる直後の狩野派の作品では、余白は多いものの各々が独立せずに全て連続した風景として見るができる。次に、典信の絵画では、より奥

行きを意識して描かれたことが理解できる。第二章で紹介した妙心寺聖澤院の竹林七賢図がその例として挙げられるであろう。探幽や常信の絵画では、奥行きを表現するために、近景、中景、遠景とが明確に区別して描かれている一方で、典信の絵画では手前から彼方の景色までが続けて描かれている。つまり、現実の景色を切り取って画面に再現しようという試みが見られるのである。さらに、明治時代の狩野芳崖の絵画では、画面から余白は消え、一つの風景が一つの画面いっぱい描かれている。もちろん、画題によってそれぞれの描き方があるため例外もあるが、空間を画面に表現する、という点から比較すると、上述したように描き方が変遷していることが解明できた。

墨線の扱いにも同じようにそれぞれの画家に大きな違いがある。雪溪の作品では、大胆な墨線が絵画の上で浮き上がって見え、その線自体が絵画の重要な構成要素となっていた。一方、常信の作品を見ると、墨線はモチーフをかたどる輪郭線としての役割が強い。典信は輪郭線としての墨線と、その線自体が絵画表現として成立する墨線を使い分けていたようである。

絵画上での空間の表現と墨の扱いを比較すると、同じ江戸狩野の絵画でも大きく異なっていることが理解できる。探幽の絵画は、むしろ桃山時代の描方の流れに位置づけられるし、常信や典信は探幽とは異なった表現を目指していたようである。また墨線の扱いから考えると、墨の線が輪郭線としてではなく、それ自体が一つの要素として絵画を構成している絵画もある。図様や画題という点では、似通って見える江戸狩野の作品もこのような違いがある。

もちろん、江戸時代から、狩野派は似通った作品を残した、という批判はなされている。芸術作品に対してオリジナリティを求めると、同じ図様が何度も描かれることが作品の価値を下げると考えられている。しかし、江戸時代においては、繰り返し描かれる図様は意味を持ち、作品を権威づけることに役立った。また《桐鳳凰図屏風》のように繰り返し描かれることによって権威づけられた画題もある。特に徳川家の御用絵師であった狩野派の図様を転用することは、作品の価値を高める行為として積極的に行われてきたと考えられる。寺社や城郭建築の障壁画を手掛ける際には、受容者からの要求や部屋の意味を表わすために先代からの図様や画題を踏襲したのであろう。

芳崖の作品を見ても理解できるように、近代以降の絵画では、モチーフをなぞる線は単に輪郭を表す線となり、風景は画面全体に一画面が描かれることが当然となった。また芸術作品に対して独創性を求めるという考え方も近代的な思想から生まれた。江戸狩野の多様性は、近代的な視点からでは理解することが難しいといえる。そのため、江戸狩野は探幽以後停滞したと考えられていたのである。江戸狩野の多様性は、本論において、江戸時代初期から近代の明治時代初期までの作品を研究対象とし作品分析することによって解明できたのである。

狩野派が幕府や大名に仕え、世襲によってその組織を守り、また画塾を開き絵画技法や図様を伝えたことによって、一部の特権階級しか享受することができなかった輸入された中国や韓国の絵画や珍しい動植物の形態などが日本中に広く伝わった。また、狩野派が型を踏襲し弟子たちに伝えたことによって狩野派の画風は定着した。型が固定していたからこそ、狩野派で学んだ画家たちの中には、狩野派とは異なった表現を目指すようになったとも考えられる。そして、代々伝えられた日本の絵画は狩野芳崖を通してフェノロサに伝えられた。狩野派を軸に江戸から明治初期の日本の画壇を考察すると、そこには場所と時間を越えた文化交渉が見られるのである。

主要参考文献

- 《単行本・美術全集》
- 『画図百花鳥』1729年
- 岡不崩『しのぶ草』1910年
- 中村溪男『墨絵の美』明治書房、1959年
- 岩井宏実『絵馬』法政大学出版局、1974年
- 大阪市立美術館編『近世大坂画壇』同朋社、1983年
- 武田恒夫『名古屋城（障壁画全集4）』美術出版社、1967年
- 武田恒夫『狩野探幽（日本美術絵画全集15）』集英社、1978年、103頁
- 『京都の江戸時代障壁画』京都府文化財保護基金、1978年
- 『在外日本の至宝 第3巻水墨画』毎日新聞社、1979年、123頁
- 『狩野探幽縮図展目録』大倉集古館、1981年
- 『日本屏風絵集成（第12巻）』講談社、1980年
- 荒川浩和編『印籠と根付 日本の美術8（No.195）』文化庁、東京国立博物館、京都国立博物館、奈良国立博物館監修、1982年
- アーネスト・フェノロサ 山口静一編『フェノロサ美術論集』中央公論美術出版社、1988年
- 有賀祥雄『仏画の鑑賞基礎知識』至文堂、1991年
- 青木茂編『明治日本画史料』中央公論美術出版、1991年
- 小寄善通『近世京都画壇 画家と作品』京都市文化財保護課、1992年
- 王輝庭著・桑童益訳『中国絵画のみかた』二玄社、1995年、156頁
- 『東京芸術大学芸術資料館蔵品目録—東洋画摸本Ⅰ～Ⅳ』東京芸術大学芸術資料館、1997年
- 鬼原俊枝『幽微の探究—狩野探幽論—』大阪大学出版会、1998年、263頁
- 加藤定彦・外村展子『関東俳諧叢書（第19巻）』青裳堂書店、1999年
- 岡倉天心『日本美術史』平凡社、2000年、217頁
- 京都国立博物館編『伊藤若冲大全』小学館、2002年
- アン・ニシムラ・モース、辻惟雄、他著『ボストン美術館日本美術調査図録』講談社、2003年
- 『別冊太陽 狩野派決定版』平凡社、2004年
- 古田亮『狩野芳崖・高橋由一』ミネルヴァ書房、2006年
- 安村敏信『狩野派 探幽と江戸狩野派』東京美術、2006年、17頁
- 高階秀爾『日本美術を見る眼』岩波書店、2009年
- 中谷伸生『大坂画壇はなぜ忘れられたのか —岡倉天心から東アジア美術史の構想へ』醍醐書房、2010年
- 松嶋仁『徳川將軍権力と狩野派絵画 徳川王権の樹立と王朝絵画の創生』ブリュッケ、2011年
- 門脇むつみ『巨匠狩野探幽の誕生』朝日新聞社、2014年
- 《展覧会図録》
- 『近世の大坂画壇』大阪市立美術館、1978年
- 『狩野探幽縮図展目録』大倉集古館、1981年
- 『狩野芳崖 - その人と芸術 - 』山種美術館、1984年、
- 『没後100年記念展 狩野芳崖』京都国立博物館、1989年
- 『室町時代の狩野派』京都国立博物館、1996年
- 『鬼貫と春卜』柿衛文庫・伊丹市立美術館、1996年

『狩野派の三百年』江戸東京博物館、1998年
『生誕400年記念狩野探幽展』東京都美術館、2002年
『長浜・大通寺の精華』市立長浜城歴史博物館、2002年
『近世京都の狩野派展』京都文化博物館、2004年
『狩野派全図録』板橋区立美術館、2006年
『狩野永徳』京都国立博物館、2007年
『BIOMBO 屏風／日本の美』大阪市立美術館、2007年
『本丸御殿の至宝 重要文化財名古屋城障壁画』名古屋市博物館、2007年
『狩野永徳』京都国立博物館、2007年
『大倉集古館所蔵 江戸の狩野派—武家の典雅—』大和文華館、2007年
『京都御所障壁画—御常殿と御学問所—』2007年、京都国立博物館
『本丸御殿の至宝 重要文化財名古屋城障壁画』名古屋市博物館、2007年
『心の風景 名所絵の世界』静岡県立美術館、2007年
『悲母観音への軌跡 —東京藝術大学所蔵品を中心に—』東京藝術大学・下関市立美術館、2008年
『悲母観音への軌跡 —東京藝術大学所蔵品を中心に—』東京藝術大学・下関市立美術館、2008年
『狩野派—400年の栄華—』栃木県立博物館、2009年
『長谷川等伯』京都国立博物館、2010年
『花鳥画—中国・韓国と日本—』奈良県立美術館、2010年
『彩～鶴澤派から応挙まで～』兵庫県立歴史博物館、2010年
『ボストン美術館浮世絵名品展』神戸市立博物館、2010年
『王と王妃の物語 帝鑑図大集合』名古屋城、2011年
『蕭白ショック!!曾我蕭白と京の画家たち』千葉市美術館、2012年
『ボストン美術館展』東京国立博物館、2012年
『狩野山楽・山雪』京都国立博物館、2013年
『狩野栄川院と徳島藩の画人たち』徳島城博物館、2013年
『蕭白ショック!!曾我蕭白と京の画家たち』千葉市美術館、2012年
『江戸の狩野派—優美への革新』出光美術館、2013年
『探幽3兄弟展』板橋区立美術館、2014年

《論文・作品紹介等》

「狩野芳崖（岡倉秋水君の談話）」『速彙集』第60、61集、1895・1896年
筆者不詳「狩野芳崖筆仁王捉鬼図解」『国華』第433号、国華社、1926年
滝精一「芳崖雅邦を論ず」『国華』第434号、国華社、1927年
筆者不詳「芳崖筆羅漢観闘虎図解」『国華』第562号、国華社、1937年
大橋乗保「山口雪溪について」『龍谷史壇』第54号、龍谷大学史学会、1965年、39頁
細野正信「狩野芳崖筆「悲母観音」」『原色現代日本の美術1 近代の胎動』小学館、1980年
木村重圭「大通寺（長浜市）の障壁画（中）—狩野派 狩野永岳・岸駒の襖絵」『日本美術工芸』第561号、日本美術工芸社、1985年
河野元昭「探幽と名古屋城寛永度造宮御殿—上—」『美術論叢』第2号、東京大学文学部美術研究室、1986年
武田恒夫『名古屋城（障壁画全集4）』美術出版社、1967年
河野元昭「探幽を中心とする大徳寺玉林院障壁画 上」『美術研究』東京国立文化財研究所、1975年

- 岡倉秋水「仁王図について」『生誕 150 年 狩野芳崖』山口県立美術館、1978 年
- 川本桂子「『平家物語』に取材した合戦図屏風の諸相とその成立について」『屏風絵集成』第 5 巻、講談社、1979 年
- 大倉隆二「永青文庫の帝鑑図屏風」『日本美術工芸』第 474 号、日本美術工芸社、1978 年
- 田中敏雄「桐鳳凰図について」『絢爛たる大画Ⅱ—桃山後期の花鳥（花鳥画の世界第 4 巻）』学習研究社、1982 年
- 土居次義「永青文庫蔵帝鑑図屏風の筆者について」『京都国立博物館学叢』第 5 号、京都国立博物館、1983 年
- 佐藤道信「狩野芳崖晩年の山水画と西洋絵画」『美術研究』第 329 号、美術研究所、1984 年
- 川口直宣「作品解説」『狩野芳崖 - その人と芸術 - 』山種美術館、1984 年
- 木村重圭「大通寺（長浜市）の障壁画（中）—狩野派 狩野永岳・岸駒の襖絵」『日本美術工芸』第 561 号、日本美術工芸社、1985 年
- 山下善也「狩野芳崖筆『寿老人図』に関する考察」『静岡県立美術館紀要』第 3 号、1985 年
- 浅野秀剛「橘守国とその門流（中）」『浮世絵芸術』第 83 号、国際浮世絵学会、1985 年
- 浅野秀剛「橘守国とその門流（下）」（『浮世絵芸術』第 84 号、国際浮世絵学会、1985 年
- 河野元昭「探幽と名古屋城寛永度造営御殿 中」『美術史論叢』第 4 号、東京大学文学部美術史研究室、1988 年
- アーネスト・フェノロサ 山口静一編『フェノロサ美術論集』中央公論美術出版社、1988 年
- Hutt, Julia "The Gifu Inrō. A Set of One Hundred Inrō by Koma Yasutada" in Transactions of the Oriental Ceramic Society. London, 1988-89.
- 井土誠「狩野芳崖の山水画」『下関市立美術館紀要』第 2 号、下関市立美術館、1989 年、18 頁
- 小林宏光「宮楽図屏風にみる帝鑑図説の転成—近世初頭の絵画変容の一例」『国華』第 1131 号、国華社、1990 年
- 小林忠「江戸から見た絵画の明治維新」『日本美術全集』第 5 巻、講談社、1991 年
- 鬼原俊枝「鳳林承章寄進の狩野探幽筆『花鳥図』衝立について」（『日本美術工芸』第 662 号、日本美術工芸社、1993 年
- 並木誠士氏「近世初期における帝鑑図」『京都造形芸術大学紀要 GENESIS』創刊号、京都造形芸術大学、1994 年
- 安村敏信「作品解説」『狩野晴川院養信の全貌』板橋区立美術館、1995 年
- Kress, Heintz "Inrō motifs PartIV" in Netsuke Kenkyuukai Study Journal, Tokyo, 1995
- 木村重圭「大岡春卜について」『鬼貫と春卜』柿衛文庫・伊丹市立美術館、1996 年
- Hutt, Julia "Source of Inrō Design in Japanese Inrō "V&A Publications, London, 1997
- 山岡泰造、福井麻純、長井健「春浦院客殿の山口雪溪筆障壁画について」『関西大学博物館紀要』第 4 号、関西大学博物館、1998 年
- 山内君子氏の「『帝鑑図』の画題選択について—名古屋城上洛殿を中心に—」『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第 3 分冊』第 45 号、早稲田大学大学院文学研究科、1999 年
- 嶋田英誠「南宋・金時代の絵画 総論」『世界美術大全集・東洋編（南宋・金）』小学館、2000 年
- 加藤定彦「狩野探幽・常信『画図百花鳥』考」『ことばと人間—立教大学言語人文紀要—』第 2 号、2000 年
- 榊原悟「狩野探幽筆 桐鳳凰図屏風」『国華』第 1258 号、国華社、2000 年
- 永島明子「初代飯塚桃葉の蒔絵作品（その 1）—印籠二号と脇息一基—」『学叢』第 25 号、京都国立博物館、2003 年

- 山下善也「『型』の継承—桐鳳凰図の場合—」『別冊太陽 狩野派決定版』平凡社、2004年
- 山下善也「狩野探幽の写生—新収蔵《白鷺図》から—」『アマリリス（静岡県立美術館美術館ニュース）』第78号、静岡県立美術館、2005年
- 影山純夫「雪舟・雪村と狩野芳崖」『天開図画』第5号、雪舟研究会、2005年
- 辻惟雄「西洋美術との本格的出会い」『日本美術の歴史』東京大学出版会、2005年
- 山下善也「模写された狩野探幽の絵画—当館蔵探幽画に関連する東京芸大蔵摸本の紹介と展開」『静岡県立美術館紀要』第20号、2005年
- 「柘榴にヤツガシラ蒔絵印籠 観松齋飯塚桃葉作」『徳島県立博物館ニュース』No.6、徳島県立博物館、2006年
- 小野真由美「探幽縮図 狩野探幽筆（下）」『Museum』第601号、東京国立博物館、2006年
- 小林法子「狩野典信筆 墨松墨梅図屏風」『国華』第1333号、国華社、2006年、38～39頁
- 磯野直秀「明治前動物渡来年表」『慶應義塾大学日吉紀要（自然科学）』第41号、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、2007年
- 田中文哉「殿中から遊里へ—出版文化で選抜かれた「舞う鳳凰」のイメージ—」『絵本・絵手本シンポジウム報告書 江戸の出版文化から始まったイメージ革命』金沢芸術学研究会、2007年
- 武田庸二郎「本論集の視角」『近世御用絵師の史的研究』思文閣出版、2008年
- 加藤弘子「狩野探幽写生論—鳥獣と人物を中心に」『国華』第1386号、国華社、2011年
- 野田麻美「狩野山楽筆『帝鑑図押絵貼屏風』（東京国立博物館）の研究」『国華』第1410号、国華社、2013年、20頁
- 高尾曜「狩野栄川院と飯塚桃葉」『狩野栄川院と徳島藩の画人たち』徳島城博物館、2013年

初出一覧

第一章 狩野探幽筆名古屋城上洛殿障壁画

- ・「探幽画における余白について 一名名古屋城上洛殿障壁画を中心に」『文化交渉』（第2号）関西大学東アジア文化研究科、pp47-59、2013年12月1日
- ・「狩野探幽《雪中梅竹鳥図》における『折枝画』的性格について」『東アジア文化交渉研究紀要』（第2号）関西大学大学院東アジア文化研究科、pp159-176、2013年3月27日

第二章 江戸狩野様式の後継者と変革者 書き下ろし

第三章 狩野派図様と江戸画壇

- ・「狩野探幽筆《桐鳳凰図屏風》と鳳凰図様の伝播」『東アジア文化交渉研究紀要』（東アジア文化研究科開設記念号）関西大学大学院東アジア文化研究科、pp91-109、2012年3月24日
- ・「『画図百花鳥』に関する考察」『文化交渉』（創刊号）関西大学東アジア文化研究科、pp49-65、2013年1月31日
- ・「大野蘭窓齋筆《大岡春卜筆「八嶋合戦図絵馬」下絵》摸本（個人蔵）」『関西大学博物館紀要』（第18号）関西大学博物館、2012年3月31日
- ・「橘保国筆《富士図》（個人蔵）」『関西大学博物館紀要』（第19号）関西大学博物館、2013年3月31日

第四章 狩野芳崖の後期作品とフェノロサ

- ・「狩野芳崖の後期作品とフェノロサ」『東アジア文化交渉研究紀要』（第5号）関西大学文化交渉学研究拠点(ICIS)、pp407-423、2012年2月1日

