

狩野探幽筆 《桐鳳凰図屏風》 と鳳凰図様の伝播

著者	石田 智子
雑誌名	東アジア文化交渉研究 東アジア文化研究科開設記念号
ページ	91-109
発行年	2012-03-24
その他のタイトル	Paulownia and Phoenixes by Kano Tan 'yu and the spread of the phoenix pattern
URL	http://hdl.handle.net/10112/7403

狩野探幽筆《桐鳳凰図屏風》と鳳凰図様の伝播

石田智子

Paulownia and Phoenixes by Kano Tan'yu and the spread of the phoenix pattern

ISHIDA Tomoko

In this essay, I consider about the meaning of the works of the Kanō school painters in the Edo period who repeatedly used the same motifs, compositions, patterns and designs as the older paintings' through analyses of *Paulownia and Phoenixes* of Kanō Tan'yū and the related works. Phoenix, though it had been regarded as Buddhist subject in Japan when it had been introduced from China, was regarded as the symbol of the good statesman in the end of the Muromachi period and the Momoyama period, and the Kano school painters worked on many paintings of Paulownia and Phoenixes. *Paulownia and Phoenixes* of Kanō Tan'yū had more Confucianism meanings because of five Phoenixes. Moreover the painters of Kobikichō Kanō School in the Edo period gave this subject the authority by making the similar paintings repeatedly; meanwhile, Tachibana Morikuni who had studied in the Kanō school published a book which carried the same pattern of Phoenix painted by Tan'yū. Finally, the same pattern of Phoenix appeared in Ukiyoe paintings.

キーワード：桐鳳凰図、狩野探幽、木挽町狩野家、橘守国、喜多川歌麿

Paulownia and Phoenix, Kano Tan'yu, Kobikicho Kano, Tachibana Morikuni, Kitagawa Utamaro

はじめに

江戸時代の狩野派の絵師は、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ている。狩野派の画塾で学んだ絵師たちが、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、江戸時代の狩野派絵師たちが探幽を受け継ぐのみで画技を磨かなかった、と批判される要因となったのである。

古画や手本と同じ構図や図様を使用した中国や日本の作品に対して、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

においては、以前に描かれていた絵画と同じものを踏襲するよう強制されていたことから、むしろ古画を踏襲して描くことが求められていたと考えられる。

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絵師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、どの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。

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、その時代や絵師の特徴を読み取れるのではないだろうか。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。

本論では、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。先に述べたが、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」は江戸狩野の絵師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、木挽町狩野家の絵師によって継承され、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。

一、江戸狩野の絵師によって描かれた《桐鳳凰図屏風》

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1)²⁾について確認する。

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摸本の紹介と展開」(『静岡県立美術館紀要』第20号、2005年)において、探幽画を摸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《唐子遊園屏風》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。

2) (図1) 狩野探幽《桐鳳凰図屏風》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

作者である狩野探幽は、1602（慶長7）年に、狩野孝信の嫡子として京都に生まれ、1617（元和3）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絵師である。1662（寛文2）年、61歳の時に、画師として最高位の法印に叙され、1674（延宝2）年に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1635（寛永12）～1660（万治3）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絵師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主題に視点を置き、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⁾。

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、探幽以前の狩野派絵師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から描かれていた。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、室町時代の雪舟等楊（1420～1506年）の《四季花鳥図屏風》⁴⁾（図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）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

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（花鳥画の世界第4巻）』学習研究社、1982年）118頁

4) 図2）雪舟等楊《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

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（1476年?～1559年）金地著色の《四季花鳥図屏風》⁷⁾（図4）、水墨画の《四季花鳥図屏風》、初期狩野派の絵師による作品とされている《四季花鳥図屏風》⁸⁾（図5）、永徳様式⁹⁾の《四季花鳥図》¹⁰⁾（図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。それらは時代や絵師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絵師によって描かれたとされている《桐鳳凰図屏風》¹²⁾（図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1）は探幽以後、狩野派の絵師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8）と狩野栄信《桐松鳳凰図》¹⁴⁾（図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。狩野常信（1636～1713年）

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

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。

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。

は、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。1650（慶安3）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、1704（宝永元）年、69歳の時に法眼、1709（宝永6）年に法印に叙せられた。1709（宝永6）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うかがわれる。

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1650（慶安3）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、1665（寛文5）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、1670（寛文10）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。

探幽との直接的な関わりがあった常信が《桐鳳凰図屏風》（図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。

このように常信画は基本的には探幽画を元絵としているが、様々な変更がされている。もちろん、探幽画を元絵としていることは疑いが無い。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生み出していることがわかる。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2）と桃山時代頃の作と考えられる《桐鳳凰図屏風》（図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4）、初期狩野派の作と知られる《四季花鳥図屏風》（図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、

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

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8)を見ていきたい。狩野栄信(1775年・安永4年～1828年・文政11年)は、木挽町狩野家の八代目で、狩野惟信の子、幼名は栄次郎、玄賞齋と号し、伊川、伊川院と称した。1802(享和2)年に法眼に叙され、1808(文化5)年に父、惟信が没し、跡目を継ぎ、1816(文化13)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絵師であった。

栄信の《桐松鳳凰図》(図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、栄信以前の絵師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。松を描くことによって、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1)の関連作品は、あと3点確認されている¹⁹⁾。探幽の《桐鳳凰図屏風》は将軍家の婚礼を祝う際に制作されたと指摘されている²⁰⁾。将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。

二、中国と日本をめぐる「桐鳳凰」と狩野探幽筆《桐鳳凰図屏風》

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

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——静岡県立美術館藏品目録——』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22)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「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模本の紹介と展開」48頁

20) 前掲書、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

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、ということ整理する。その中で、探幽の《桐鳳凰図屏風》（図1）の位置づけと意味について考察したい。

鳳凰は、古代中国で作りだされた想像上の鳥である。殷、周時代（B.C.12～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啄蛇頸魚尾鶴頰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、平安時代から江戸時代にわたって日本で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見える²³⁾。藤原行成の『権記』の1000（長保2）年10月14日の記録に巨瀬広貴が「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1087（寛治元）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

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。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。

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絵師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、木を増やすのが他画家の常套手段であり、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、

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

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

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絵師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。

三、鳳凰図様の伝播

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様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、首を上に向けて、足を折

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

31) 前掲書、榊原悟「狩野探幽筆 桐鳳凰図屏風」13頁

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。身体全体を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（1716～1800年）の《旭日鳳凰図》³²⁾（図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。

探幽以前の狩野派絵師の作品にもこの宙を舞う鳳凰は見られる。《桐鳳凰図屏風》（図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、探幽以後の狩野派絵師の作品には、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（1660～1728年）の《花鳥・養蚕図巻》³⁵⁾（図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と推測されている³⁶⁾。また、狩野典信（1730～1790年）の《鳳凰図》³⁷⁾（図12）や、狩野昆信（生没年不詳）の《鳳凰図》³⁸⁾（図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（1790～1867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14）が描かれている。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⁾

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。

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 絹本着色 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 絹本着色 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 紙本着色・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

(図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、探幽や狩野派絵師らが描い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16)、明時代後期に描かれた《鳳凰図》⁴⁵⁾(図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、江戸狩野の絵師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1)以後、特に江戸狩野の絵師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ものである。

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。

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。

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ことが指摘されている⁴⁸⁾。橋守国（1679～1748年）の『繪本寫寶袋』の第八卷の「桐に鳳凰の図」⁴⁹⁾（図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。橋守国は、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絵師である。『繪本寫寶袋』は、1720（享保5）年に初版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絵師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、江戸狩野の絵師らの作品に見られる図様と共通している。

例えば、「白鷗」⁵⁰⁾（図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》⁵¹⁾（図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》⁵²⁾（図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、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していて考えられる。橋守国は鶴沢探山に師事しており、この鶴沢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（1687～1769年）の《四季花鳥図屏風》⁵³⁾（図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、橋守国も探鯨と同じように狩野派の手本を学んでいたはずである。

さらに、浮世絵師の喜多川歌麿（1753?～1806年）の1797（寛政9）年頃に制作された「松葉楼 哥川 松風 若紫」⁵⁴⁾（図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

48) 田口文哉「殿中から遊里へ——出版文化で選び抜かれた「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

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

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

51)（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。

52)（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。

53)（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。

54)（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、

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橋守国の「桐に鳳凰の図」（図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画においても、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、

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言うべきであろう⁵⁵⁾。

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。

1789（天明9）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⁵⁶⁾。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」⁵⁷⁾（図25）にも絵師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⁵⁸⁾。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（1786～1865年）が「見立て源氏／琴碁書画之内 彩色のいろくらべ」⁵⁹⁾（図26）

『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。

55) 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）

56) 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

57)（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。

58) 前掲書、向井信夫「画図解説」31頁

59)（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

において、歌麿の『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》(図1)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、田口文哉氏は、「『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。」⁶⁰⁾と述べている。しかし、舞う鳳凰の図様は、すでに狩野派絵師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絵師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、などが原因となっている。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。この図様の類似は、新しい図様を生み出す工夫をしなかった、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、広範囲にわたる文化の伝播を表わしている。

おわりに

本論では、江戸時代の狩野派の絵師が、古画から同じ図様、構図、画題を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、それぞれの絵師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。

江戸時代の狩野派絵師による作品は、基本的には型を順守した作品が多いが、詳細に見れば、その時代や絵師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1)の左隻に見られる飛翔する鳳凰の図像が、狩野派の絵師の作品だけでなく、伊藤若冲、橋守国、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可能性を指摘した。

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。

本来は、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

木浮世絵財団。図版は、前掲書『不滅のシンボル 鳳凰と獅子』129頁より引用。

60) 前掲書、田口文哉「殿中から遊里へ——出版文化で選抜された「舞う鳳凰」のイメージ——」205頁

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が起こったのである。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。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、狩野派絵師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。



図1 狩野探幽《桐鳳凰図屏風》



図2 雪舟等楊《四季花鳥図屏風》



図3 呂紀《四季花鳥図》



図4 狩野元信《四季花鳥図屏風》

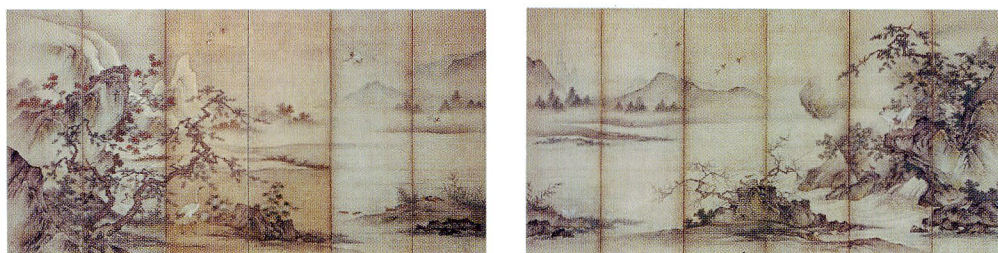


図5 初期狩野派《四季花鳥図屏風》



図6 狩野派《四季花鳥図屏風》



図7 狩野派《桐鳳凰図屏風》



図8 狩野常信《桐鳳凰図屏風》



図9 狩野栄信《桐松鳳凰図屏風》



図10 伊藤若冲
《旭日鳳凰図》

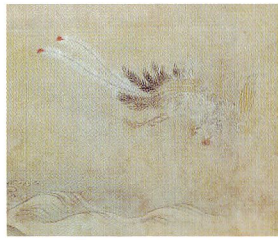


図11 狩野周信
《花鳥・養蚕図》(部分)

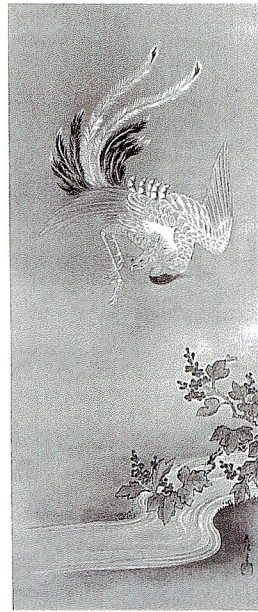


図12 狩野典信
《文殊・鳳凰・孔雀図》
(右幅のみ)



図13 狩野昆信
《堯帝・麒麟鳳凰図》
(左幅のみ)



図14 狩野永岳《桐竹鳳凰図》

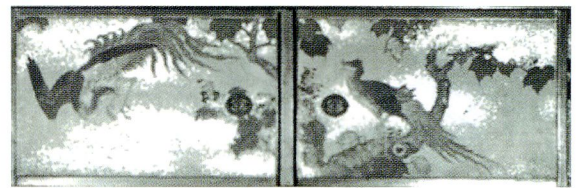


図15 伝狩野永岳《桐鳳凰図》

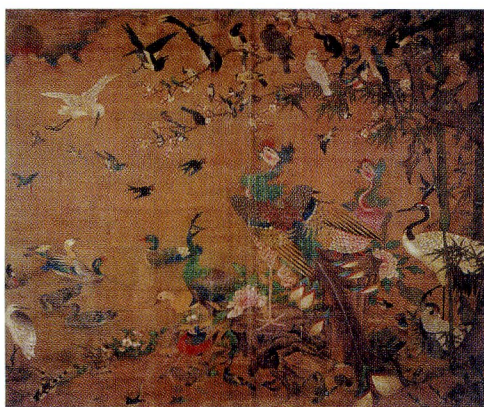


図16 伝銭選《百鳥図》

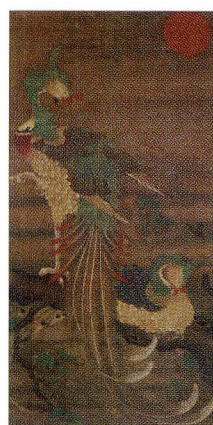


図17 《鳳凰図》



図18 伊藤若冲
《旭日鳳凰図》

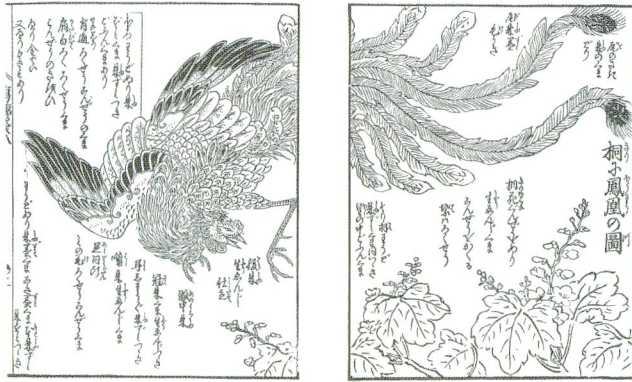


図19 橘守国「桐に鳳凰の図」



図20 橘守国「白鶴」



図21 狩野常信
《四季花鳥図屏風》
(右隻部分)



図22 狩野栄信
《郭子儀・花鳥図》
(左幅部分)



図23 狩野探鯨
《四季花鳥図屏風》
(左隻部分)



図24 喜多川歌麿「松葉楼 哥川 松風 若紫」



図8 狩野常信
《桐鳳凰図屏風》(左隻部分)



図25 喜多川歌麿「倡舗張付彩工図」



図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」