

## 長澤蘆雪 : 流派を越えて

その他のタイトル	Nagasawa Rosetsu: Beyond the Painting Schools
著者	中谷 伸生
雑誌名	関西大学東西学術研究所紀要
巻	52
ページ	3-14
発行年	2019-04-01
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10112/00017112">http://hdl.handle.net/10112/00017112</a>

## 長澤蘆雪 — 流派を越えて —

はじめに

長澤蘆雪（一七五四—一七九九）の生涯にわたる作風を鳥瞰してみれば、さまざまに異なる作風が自由自在に展開していることに多少とも驚かされるであろう。円山応挙の門を叩いて、応挙風の写生を学んだ蘆雪は、師の枠組に収まることなく、そこから逸脱して、奔放といってもよい蘆雪独自の作風展開を行うことになった。では一体、蘆雪とは何者なのだろうか。これまで、応挙に師事したことから、京の画家という位置づけで解説がなされてきたが、本稿では、流派を越えて活動を行った大坂画壇の画家との比較によって、新たな蘆雪像を構築してみたい。

というのも、蘆雪が育った淀の地域は、淀川を通じて大坂と繋がっていることを軽視できないからである。蘆雪の出自を振り返ってみると、資料の不足から、今なお不明な点が多々あるにせよ、蘆雪は、父上杉彦右衛門の下で、淀の芋洗村で幼少時を過ごした

と推測されている<sup>①</sup>。蘆雪の出自をめぐることは、和歌山の田辺にある高山寺の十世義澄が記した備忘録『三番日含』を基礎資料とするが、記述が分かりにくく、研究者間でも解釈が異なっている。

淀という場所は、京と大坂とをつなぐ中間地点で、中世以来、南西に石清水八幡宮、西に天王山を望む軍事・交通の要衝であった。木津川と宇治川が合流して淀川に流れ込む場所に淀の城下町が位置していたが、そこは、京と大坂とに跨る文化的土壌を形成していた地域である。伊藤若冲や曾我蕭白と並んで、奇想の画家と呼ばれる蘆雪の絵画を検討すると、木村兼葭堂を中心とする大坂画壇の主たる画家たちの活動と似通った「流派を越えた」活動を確認することができる。蘆雪のさまざまに幅のある作風は、狩野派や写生派、そして文人画派といった流派を越えて活動した同時代の画壇の画家たちとよく似ていることに注意すべきである。以下に、初期から晩年に至る蘆雪の作品を時代順に検討して、流派を越えた蘆雪の足跡を辿ってみたい。

## 中谷 伸 生

なお、蘆雪については、近年、岡田秀之氏の『かわいいこわいおもしろい 長沢芦雪』（新潮社・二〇一七年刊）が出版された。小冊子ではあるが、二〇一一年にM I H O M U S E U M で開催された「長沢芦雪——奇は新なり——」展の調査研究を踏まえながら、これまでの蘆雪研究をうまく整理した好著である。最新の調査成果による安定した内容であることから、本稿でも多くの箇所で使用させていただいたことを付記しておく。

#### 一 安永七年（一七七八）までの初期作品

応挙に入門するまでの蘆雪は、鶴沢探索（二七二九—九七）あたりの鶴沢派に学んだという河野元昭氏の解説がある<sup>2</sup>。それは「于緝之印」（白文方印）と「子熙」（朱文方印）の二顆を捺した初期作の《群鶴図》（安永年間・一七七二—七八）の作風が、鶴沢派の「鶴図」とよく似ているという理由からである。いくぶん平板で硬さの残る狩野派系の作風は、応挙に入門する以前の「自然感と初発性に溢れている」作品だという指摘である。また、探索の名は「守熙」であり、蘆雪の「子熙」につながるという<sup>3</sup>。描かれた二羽の鶴は、丹頂鶴と真鶴で、岡田秀之氏は、「探索の祖父にあたる鶴澤探山の門人で、大坂で活躍した橘守國（一六七九—一七四八）が絵手本として出版した『絵本通寶志（六）』のなかにある「蘆に鶴」の二羽の鶴に、別の背景を描き加えたと考えられる<sup>4</sup>」と述べている。橘派ということで、つまるところ、鶴澤門下に繋が

る作風だということになる。確かに、立体感に乏しく、いくぶん生硬さを感じさせる作風は、京の鶴澤派あるいは大坂の橘派に繋がることによって間違いない。鶴の羽毛の精緻で繊細な描写が印象深いが、前後関係を強調しない複数の足の形態もまた鶴沢派のそれに類似する。

多くの絵手本を刊行し、大坂画壇成立の立役者といわれる橘守國と大岡春卜の出自について述べると、大坂の橘守國（一六七九—一七四八）は、鶴沢探山の門人であり、同じく、版本出版から肉筆画までを縦横にこなした大岡春卜（一六八一—一七六三）もまた、鶴沢派から出発した可能性が高い<sup>5</sup>。つまり、近世大坂画壇の成立においては、鶴沢派を一つの基盤としていることが明らかで、大坂の画家たちは、鶴沢派につながる画家たちも多く、大坂の画家と鶴沢派は親近感がある。初期の蘆雪が鶴沢派に学んだとすれば、大坂画壇との関係もかなり近かったと考えられる。加えて、京の狩野派系画家集団である鶴沢派は、妙心寺の各塔頭にも障壁画を描いていることから、いうまでもなく、京での活動を重視せざるをえないが、大坂画壇と鶴沢派の関係も無視できないであろう。一例を挙げると、大岡春卜は、大坂と京を行き来して活動したが、京の妙心寺衡梅院に障壁画《楼閣山水図》や《羅漢図》を描いた。妙心寺は、大坂との関係が密で、蘆雪が、天明三年（一七八三）三十歳のときに、妙心寺海福院の斯経慧梁の居所であった大坂の直指庵に《墨龍図》を描いたことは注目に値する。さら

に、禅宗の妙心寺と蘆雪との関係について河野元昭氏は、禅僧の白隠あるいはその周辺との関係を示唆している。<sup>6)</sup>

また、蘆雪の初期作品に見られる南蘋派との関わりについて述べると、『梅に鴉図』（安永年間・一七七二―一七八）は、京・大坂で流行した南蘋派、あるいは広義の長崎派の作風を示している。岡田秀之氏が指摘している。梅の枝など、未だ形態描写や構図が整理されておらず、鳥と薔薇の枝とのバランスも拙いが、こうした図様は、南蘋派に典型的に登場するモチーフの配置でもある。つまり、『梅に鴉図』もまた、蘆雪が大坂で流行っていた南蘋系の

長崎派を学んでいた可能性を仄めかしており、蘆雪の初期の活動の一端を示している。これまで、上方では南蘋派が流行らなかったという説が、研究者間で主張されてきたが、この時期、大坂は南蘋派の一つの拠点であり、鶴亭（一七三二―一八五）、林園苑（一七四〇以降生一七八〇年―一八七年頃没）、佚山（一七七五年以前生、一七八七年以前没）、泉必東（一七六四没）、森蘭齋（一七四〇―一八一八）、葛蛇玉（一七三五―一七八〇）、そして木村兼葭堂（一七三六―一八一八）らの南蘋派（長崎派）の受容を見逃してはならない。

南蘋派をどこまで厳密に規定すべきかという問題が残るが、ともかく、長崎貿易の本州への終着点であった大坂は、南蘋派の到着地であったことは歴史的事実である。そのことを最も直截に跡付けているのが森蘭齋の来坂であった。蘭齋は、江戸で南蘋派の

作品を広めたというのが従来の説であるが、義父の熊斐が安永元年（一七七二）に亡くなった後、妻である熊斐の娘と共に長崎から大坂へ向かっている。おおよそ安永二年（一七七三）から安永四年（一七七五）の間には大坂で暮らし始めており、その後には江戸に居を移した。『武江年表』に寛政期の人物として記載されていることから、この時期に大坂から江戸に移ったと推測される。つまり、蘭齋は、三〇歳代前半から四〇歳代にかけて大坂で活動しており、熊斐に習った南蘋風の作風を大坂の弟子たちに教えていたことが明らかになる。<sup>8)</sup>

東洋史の碩学宮崎市定は、「近畿地方が外来文化輸入のターミナル基地（中略）大阪は、依然として日本経済の中心たる地位」を保ち、古代社会以来、大坂の「わが国内における東西の交通上に占むる位置の重要さは、けだし絶大なるものがある」と述べている。瀬戸内海航路を通して、中国からの物資や文化は、まず大坂に集積され、その後淀川によって京へ、陸路で江戸へと運ばれた。

また、蘆雪には『蛇図』が遺存しているが、この作品は淀の旧家に所蔵されたもので、岡田秀之氏は、蘆雪の一〇歳代から二〇歳代半ばに制作されたと推定した。<sup>10)</sup>「蛇図」といえば、大坂画壇の奇才といわれる葛蛇玉による複数の「蛇図」を想起させるが、蘆雪と蛇玉の関係については、これまで言及されることがない。両者に影響関係があったかどうかは分からないが、鶴沢派につなが

る橘守國門下で、南蘋派の鶴亭にも師事した蛇玉の《蛇図》と蘆雪の初期作《蛇図》（安永年間・一七七二―一七八）との類似は興味深い<sup>11)</sup>。大坂の画家である蛇玉は、安政二年（一八五五）に刊行された『浪速人傑談』によると、蛇にまつわる逸話で知られていて、現在までに、少なくとも三点の「蛇図」が確認されている。享保二十年（一七三五）に生まれ、安永九年（一七八〇）に亡くなったおり、宝暦四年（一七五四）に生まれ、寛政十一年（一七九九）に亡くなった蘆雪よりも約二〇歳年上である。蘆雪が蛇玉の「蛇図」の影響を受けたという証拠は残されていないが、こうした「蛇図」が大坂で知られていたことは無視できない。岡田秀之氏の解説によれば、蘆雪の《蛇図》は、「右下に『于緝之印』（白文）を捺す。『于緝』は蘆雪と名乗る前の号で、本図は蘆雪の出身地とされる淀の旧家に現在も伝わることから、蘆雪一〇代から二〇代半ばの作である可能性が高い。」<sup>12)</sup>という。

加えて、蘆雪の初期作品としては、天明元年（一七八一）の《関羽図》を挙げねばならない。『三国志』に登場する関羽を描いたこの作品も、淀の旧家に伝わるもので、画面右下に「于緝寫」の墨書と「丹青三昧」の印を捺している。ジグザグに引かれた衣服の輪郭線など、当時、日本で流行った中国絵画の影響を示している。たとえば、大坂の林閨苑の《漢功臣図》などの過度に折れ曲がった衣服の輪郭線とよく似通っている。こうした奇異な輪郭線は、同時代の曾我蕭白や与謝蕪村の人物図にも見てとれることから、

十八世紀中頃に流行した作風だといってよい。佐藤康宏氏は、こうした形態モチーフを、明末の呉彬の影響だと指摘している。<sup>13)</sup>

以上、これらの作品群を俯瞰すると、さまざまな作風を学ぼうとする蘆雪初期の姿勢を窺うことができ参考になる。蘆雪の初期作品からは、鶴沢派や橘派などの狩野派系、広い意味での南蘋派系、明末の作風を採り入れた文人画系、そして大坂画壇との関係など、流派を越えた複数の作風を垣間見ることができるとは言いえない。もっとも、蘆雪にあつては、基本的に、文人画的な作品に対する志向は強くなかったようである。

## 二 応挙入門から天明五年（一七八五）頃まで

蘆雪が応挙門に何時入門したかは正確には分からないが、これまでの研究では、蘆雪二十五歳制作の《東山名所図屏風》を応挙宅で描いたと、この屏風自体に記されていることから、安永七年（一七七八）あるいはそれ以前の近い時期だと考えられる。すなわち、屏風には「安永戊戌夏六月円山家二而 蘆雪写「長澤魚印」（白文方印）、「引裾父」（白文方印）、「魚」（朱文亀甲印）」という落款が見られる。

応挙の画技を習った蘆雪は、《唐美人図》（天明六年以前・一七八二年前）など、多様な色彩を用いた美人図を描いた。身体を振じて斜めに構える女性は、水から上がって来る亀の姿を眺めており、同時代の典型的な美人図となっている。衣服をかたどる

簡潔で正確な線描は、蘆雪の技法の正確さを証す。優雅な印象とともに、突き詰めた厳しい描写による隙のない人物像が浮かび上がる。こうした作風は、応挙のそれを学習した結果であることはいうまでもないが、一方で、大坂画壇の画家の林閨苑（一七四〇以降生一七八〇年―一八七年頃没）の《唐美人図》（白澤庵コレクション）にも近い表現になっている。林閨苑も蘆雪に似て、鮮やかな色彩を用いて緻密な美人図を描いた。ただし、閨苑の《唐美人図》は、蘆雪の応挙風で正当な美人図とは異なっており、わずかながらも奇異な印象を放っている。閨苑については、明の絵画に憧れたことが知られており、大坂の和泉堺の旧家に所蔵されていた明画を模写して学び、極彩色の美人画を得意として仇英画に似ると評された。

さらに、美人図といえば、蘆雪はまた「天明二壬寅季夏 蘆雪寫意」の墨書と「蘆雪」の朱文方印を捺す《西王母図》（天明二年・一七八二年）も制作しており、そこでは一層繊細な描写力が顔貌表現に見てとれる。頭髮の微に入り細を穿った形態描写には、蘆雪の写実力がいかに高かったかを明らかにしている。そうした特質もまた、大坂の閨苑と共通する。加えて、ちぎった桃の枝を掴む西王母の左手の形態描写と、それを眺める傾いた頭部の形態モチーフは、寛政六年（一七九四）という後年の作品ではあるが、応挙の《楚蓮香図》（白鶴美術館蔵）とよく似ており、いわゆる応挙スタイルである。もっとも、応挙の少々肉太の輪郭線に対して、

蘆雪の方は一層繊細かつ複雑な線描の束となっていることを見逃してはならない。なお、「楚蓮香図」といえば、天明前期の作と推測される蘆雪の代表作《呉美人図》（東京国立博物館蔵）が遺存している。ここでもまた、切れ長の鋭い目によって引き締まった女性の顔貌が印象深い。

また、閨苑の絵画との類似といえば、蘆雪の《蝦蟇仙人図》（個人蔵）が、閨苑の《蹴鞠図》の人物描写に似て、奇妙な身体の運動表現を見せる絵画で、画面左下に「蘆雪席画」と記されていることから、筆さばきにスピード感のある、いわゆる即興的な席画となっている。閨苑は、安永九年（一七八〇）から天明七年（一七八七）の間に蘆雪よりも早く亡くなっているが、ほぼ同時代の画家で、名は新または又新、字は日新、号が閨苑、俗称は閨蔵と言った。大坂の福原五岳に師事した大坂人である。剛毅な水墨画は張平山の作風を髣髴させると伝えられ、緻密な人物図や花鳥図は、長崎派の影響下にあるもので、写生を越えて一種幻想的で奇抜な作風を示す。閨苑には、若冲の「緻密な写生と幻想的世界」を想起させる《中国人物図》（関西大学図書館蔵）や《芭蕉九官鳥図》（個人蔵）なども遺存している。また、水墨のみの人物図や長崎派風の水墨による《虎図》（個人蔵）も遺存しており、作風は多様である。また閨苑は、高僧の維明周奎に招かれて、京の相国寺に赴いて研鑽を積んでいることから、若冲との人間関係も仄めかされる。閨苑には、長崎派風の写生的作品から、文人画風の山水・

人物図まで、かなり幅の広い作風を示す絵画が多数遺存しており、この時代の長崎派を考える上でも重要なことだといつてよい。また、関苑と蘆雪の二人は、活動期がほぼ重なることから、もし、二人が出会っていたら、あるいは作品を見る機会があったなら、どちらが影響を与えたのかどうか、興味を惹くが、資料の不足で事実関係を述べることができない。

加えて、蘆雪の活動は、京と和歌山、そして奈良などとの行き来の中で、常識的には、生まれ育った場所かもしれない淀の地域を必ず通りながら、伏見から淀川を下って大坂へ向かったであろう。南紀への旅は、大坂に出てから多くの荷物を抱えながらの旅となり、陸路の困難さを考慮に入れると、おそらく、海路で紀州へと向かったと思われる。こうした蘆雪と大坂という地域を考慮に入れると、蘆雪にとって、大坂は単なる交通の通過地点ではなく、他の画家の作品を見聞することや、ときどきは、制作場所の一つでもあったかもしれない。蘆雪は、天明三年（一七八三）三十歳のときに、妙心寺海福院の斯経慧梁の居所であった大坂の直指庵に《墨龍図》を描いたと伝えられているが、京の妙心寺と大坂との禅林をめぐる密な関係を見逃してはならない。加えて、蘆雪が大坂で客死したことも含めて、蘆雪と大坂との関係を今一度注視すべきであろう。

### 三 南紀滞在期の天明六年（一七八六）から翌年まで

蘆雪は、応挙の指示によって、天明六年（一七八六）十月から翌年の二月まで、紀伊国の南部に派遣されたという。応挙は、無量寺の住職であった文保愚海と長らく親交があり、無量寺の襖絵制作を依頼されたが、多忙で行くことができず、代わりに、弟子たちの中で最も実力のあった蘆雪を推薦したといわれる。

無量寺の襖絵で大作と呼ばれるのは、何と言っても《虎図・龍図襖》であろう。《虎図襖》は、計六面の襖に描かれ、その中の三面を占める巨大な虎は、画面から飛び出して来るような迫力満点の作品である。襖から飛び出る造形的な効果は、一体いかなる発想からきたものか、研究者間でも幾つかの意見が出されたが、その一例として、辻惟雄氏は、江戸の山東京伝の版本『悪態鯨骨』の中から、画面いっぱいに拡大された二人の男の顔の描写を採り上げ、「思い切った顔のクローズアップ」として、蘆雪の大胆な作風との類似を指摘し、直接の影響関係を示唆するものではないにしても、こうした作品が蘆雪の《虎図・龍図襖》の背景に存在するのではないかと指摘した<sup>15)</sup>。

そこでもし、浮世絵や版本の挿絵などの版画が蘆雪に影響したとするならば、たとえば、大坂で人気を博した戯画作者の耳鳥齋（一七五〇／五一以前—一八〇二／三）の奇怪な戯画もまた、蘆雪の着想の一端に存在したかもしれない。蘆雪と大坂の関係がある

ていど密であったとすれば、戯画作者の耳鳥齋による大胆で奇抜な戯画なども、蘆雪の眼にとまったことは十分に考えられる。當時の大坂で耳鳥齋は人気者で、数多くの戯画の版本が刊行されていたからである。耳鳥齋の版本『絵本古鳥図賀比』の中の「だいたんもの」なども、蘆雪の《虎図・龍図襖》の度肝を抜く構図や、日常の感覚を越えた奇怪なモチーフにもつながる諧謔的な戯画の表現である。耳鳥齋の「だいたんもの」では、突如、襖を開けて部屋に入り込んできた巨大な顔の化け物は、恐ろしいというよりも、「おかしみ」を感じさせる。蘆雪の《虎図襖》に見てとれる「何となくおかしい」<sup>16</sup>表現は、大坂の耳鳥齋らの本領というべき、心のなごむ「おかしみのある世界」に通じるものであったと考えても無理はない。

《虎図・龍図襖》の「虎図」と向かい合う「龍図」の方も、同様に大胆な表現効果を放っており、力の籠った龍の顔は、破壊的でもいべき迫力と、ていねいな描写とが組み合わされて、まことに心地よい形態にまとめられている。「龍図」の迫力の極みは、六面中の右端と第四面（扇）に描かれた龍の大きな爪であろう。龍もまた、怖いというよりも「おかしさ」を感じさせる。余談であるが、《虎図・龍図襖》の「虎図」については、かつてイギリスのロイヤル・アカデミーで「大江戸展」が開催されたときに、幾つかの二階建てバスの車体の側面に、「虎図」が大きくプリントされ、そのバスがロンドン市街を走り回り、多くの人々に拍手喝采

をもって迎えられたと聞いている。これは蘆雪の《虎図・龍図襖》の国際性と普遍性を伝える出来事であろう。

南紀の草堂寺には、《群猿図屏風》（天明七年・一七八七年）が遺存しており、蘆雪が好んだ「猿図」が自由自在の筆さばきによって描かれた。「猿図」については、南紀の旅以前にも六曲一雙《岩上猿・唐子遊図》（一七八五年以前）の屏風が制作されており、猿のモチーフは、蘆雪にとってはなじみであったが、蘆雪の「猿図」は、大坂の森派の猿とまったく無関係であったのかどうか、改めて検証が必要である。応挙の写生の影響下に「猿図」や「鹿図」で一世を風靡した森派の森狙仙（一七四七—一八二二）の「猿図」は、当時の上方で圧倒的な人気を博しており、蘆雪がそれを知らなかつたはずがない。もちろん、応挙の影響を考慮すべきであるが、大坂の森派との関係も考えねばならないであろう。もともと、森派の「猿図」と蘆雪のそれとは、形態描写があまりにも相違していることから、両者の関係は、図様に限って検討されねばならない。というのも、蘆雪による草堂寺の《群猿図屏風》は、潑墨風の激しい筆触を採り入れて豪快に描かれており、緻密で動きの少ない森派の「猿図」とは、あまりにもかけ離れているからである。

そうした作風は、同じ南紀の成就寺の《唐獅子図襖》（天明六年・一七八六年）にも見てとれるが、そこでは表現主義的と言ってもよい気迫あふれる獅子の姿が見られ、南紀において蘆雪が目



指していたものが、いわゆる円山派・四条派の定型化した動物の再現ではなく、ある種の「聖なる魂」の表現であったことを明らかにする。他方、成就寺には、《群雀図襖》などの天袋の小襖絵も遺存しており、細い木の枝に並ぶ十二羽のコミカルで可愛らしい雀の群れは、蘆雪の別の一面を表明しており、この画家の作域の広さを教えられるが、そうした流派を越えた幅の広い作風は、大坂画壇の画家たちと共通すると言っておきたい。なお、この小襖絵に捺された「長澤」「蘆雪」（白朱文連印）は、南紀滞在前に用いられたものであるため、京で描いて成就寺に持ち込まれた絵画だと推定されている<sup>18</sup>。

さて、南紀に滞在した蘆雪が、最後に立ち寄ったとされる高山寺には、《寒山拾得図》（天明七年・一七八七年）が遺存しているが、幅広の刷毛のような筆で、一気呵成に描かれた豪快かつ大胆な筆触による絵画である。奇行で知られる寒山と拾得は、表現性に富む奇怪な表情で描かれて、曾我蕭白の描く人物像にも近い。こうした作風は、あたかも文人画のようにも見え、流派を逸脱して制作に向かった蘆雪の位置づけを鮮明にする。そういえば、四条派から雪舟、そして文人画までを、流派にこだわらずに一手に引き受けて制作した大坂画壇の画家たち、たとえば、蘆雪とほぼ同時代の林閨苑、墨江武禪（一七三四―一八〇六）、岡熊岳（一七六二―一八三三）、中井藍江（一七六六―一八三〇）、そして、次世代の林文波（一七八六―一八四五）、忍頂寺静村（一八〇四―一

八七七）らの活動も、「流派を越える」という点では蘆雪と共通する。

蘆雪の作風とよく似た林閨苑の作品を挙げると、《騎鹿人物図》（個人蔵）、《蹴鞠図》（個人蔵）、《陶淵明図》（個人蔵）、《南泉和尚問答図》（天明六年・一七八六年賛）、《鹿図》（大阪歴史博物館蔵）などである。いずれにせよ、「奇想」「奇矯」の流れに位置するとは明らかである。《騎鹿人物図》では、道服を着て鹿に乗る寿老人は、画面から溢れるような運動感を表わしている。いきおひのある筆さばきは、林閨苑と蘆雪にも共通する。さらに、文人画風に崩れた筆致を用いた《陶淵明図》の人物描写も、蘆雪の天明六・七年（一七八六・八七）の《鍾馗・蝦蟇図》の「鍾馗図」（個人蔵）に見られる自由自在に引かれた肥瘦の線描に類似する。加えて、《鹿図》の即興的で自由自在の墨の用い方も、蘆雪の《蜻図》などを想起させるにちがいない。

蘆雪の「蛙（蝦蟇）図」については、松本奉時との関係も検討の余地がある。蘆雪と同時代に活動した奉時は、「蛙（蝦蟇）の奉時」と呼ばれ、数多くの《蛙（蝦蟇）図》を描き、奉時の「蝦蟇図」は、当時の大坂で人気を博した流行図様であったことから、蘆雪の《蝦蟇図》とまったく無関係といってよいのだろうか。

#### 四 天明八年（一七八八）以後の晩年作

蘆雪の晩年は、いよいよ奇怪さを増して、この世を越えた彼岸

の世界に足を踏み入れた感がある。寛政六年（一七九四）の《蓬萊山図》（個人蔵）は、広島に滞在したときに制作された絵画で、州浜沿いに林立する松林は、あたかも生き物のように生命を吹き込まれ、怪しげにゆらゆらと身をくねらせており、仙人の住む幽遠な世界を象徴するかのようである。また、寛政年間（一七八九—一八〇一）後期と推定される六曲一双《赤壁図屏風》（個人蔵）や《赤壁図—山水人物図》（根津美術館蔵）、そして《海浜奇勝図屏風》（メトロポリタン美術館蔵）では、やはり生命を吹き込まれたかのような岩山が、奇妙に振じれつつ天に向かって伸びてゆくように見える。右隻には数人の人物を乗せた小舟が浮かんでいるが、風景全体は、現実感を喪失した夢の世界だといってよい。鬼気迫る情景があたり一带に広がっている。晩年の蘆雪が希求した精神世界が、おどろおどろしい雰囲気の中に姿を現したとしか言いようがない。

こうした作風は、すでに寛政年間前期の《白梅図屏風》においても見られ、そこでは奇怪に捻じられた梅樹の幹が、異様な円弧の屈曲線を描きながら伸び広がる長い枝を放出しているかの印象さえ与えている。以上の鬼気迫る絵画は、寛政九年（一七九七）の《山姥図》（厳島神社蔵）にも結実していて、恐ろしい形相で、歯をむき出しにした山姥が、子供の坂田公時の手を引いている。この絵画の主題については、河野元昭氏が、能や謡曲の影響を受けた近松の浄瑠璃との関連を仄めかしている。<sup>19</sup> 浄瑠璃や歌舞伎の

世界、それはまた、大坂の戯画作者の耳鳥齋が好んで描いた世界でもあった。こうしたグロテスクな表現は、大坂の岡田米山人（一七四四—一八二〇）の人物図にもしばしば見られるものだといいよい。米山人も幅の広い作風を保持していた文人画家であり、文人画の傍らに、奇矯といつてよい戯画的絵画をも数多く描いた。米山人の《山水・人物・花鳥図》（富山・瑞龍寺蔵）の中の《自画像》は、戯画的に歪曲された身体の形態による奇抜な絵画であるが、これは蘆雪の「蜷子和尚」《絵替り図屏風》にも共通する作風である。さらに、《松齡鶴算図》（文政一年・一八一八年・個人蔵）は、首を背後にひねって嘴を大きく空けた鶴の姿は、大坂特有の戯画的な奇矯さを表している。<sup>20</sup> 鶴の姿は、あたかも擬人化された奇怪な姿を露わに示している。そうした大坂画壇の画家たちの同時代的活動を視野に入れると、蘆雪の「奇想」も、大坂画壇の「奇矯」の絵画と雰囲气的につながるものがある。

また、奉時と蘆雪との関わりといえば、奉時がプロデュースした寛政八年から十年制作（一七九六—九八）の寄合描きの《諸名家合作（松本奉時に依る）》が遺存しており、兼葭堂（一七三六—一八〇二）や蘆雪、そして若冲ら計二十二名の京、大坂の画家や儒者たちが寄合描きをした合作である。<sup>21</sup> すでに私が各種の論文で紹介しているが、ここで簡潔に再録する。大坂の表具師で画家であった松本奉時（十八世紀後半に活動）による京・大坂の画家たちによる寄合描きである。奉時は、岡田樗軒著『近世逸人画史』

によると、大坂の人で奉持道人の号をもち、蕪村に師事して山水画を学び、戯れに煙管に墨を付けて蟾蜍を描いたと伝えられる。生没年は不詳であるが、兼葭堂らとの親しい関係から、表具師の傍ら絵画を描き、十八世紀後半に活動したことが判明している。この寄合描きでは、大坂から慈雲飲光、中井竹山、細合半斎、墨江武禪、福原五岳、森周峯、奥田元継、森祖仙、木村兼葭堂、上田耕夫、篠崎三嶋らが揮毫しており、画面左下に松本奉時の所蔵印が捺されている。画面中央左の場所に兼葭堂、そのすぐ横に伊藤若冲、その画面右下に蘆雪が「鶴図」を描いた。寄合描きによる合作というだけで、蘆雪と大坂画壇との関係が密だったと主張することはできないが、蘆雪と大坂の画家や儒者たちが、お互いを認知していたという事実は重要であろう。

#### まとめ

蘆雪の画業は、大坂画壇の主要な画家たちと同様に、作風が多岐にわたっている。応挙門ではあるが、晩年になるほどに、その範囲を越えて、自由自在に自己の精神世界に沈潜していったように思われる。こうした蘆雪の性格を、個人の資質の問題に収斂させることも不可能ではないが、やはり、同時代の画家たちとの関係に目配りをして、時代性というものを浮き彫りにする必要があらう。本稿では、大坂あるいは大坂画壇との関係を強調し過ぎたかもしれないが、当時の京、大坂の画壇の状況を考えると、二つ

の地域は、お互いに密に交流していたことは明らかである。そこには、若冲や蕭白の「奇想」、あるいは閨苑や蛇玉の「奇矯」の領域が確かに存在した。

これまでの研究では、蘆雪を京の画家として、京という地域に押し込めてきた感がある。そうした狭い「京都一地域主義」的な思考を脱して、少なくとも、京と大坂をあるていど一体的に把握することは重要であろう。近世美術史研究の中で、大坂画壇を軽視してきた欠陥を今こそ補完して、新しい美術史の構築を目指すべきだと考えられる。

蘆雪の異常に幅の広い作画活動には、やはり、閨苑の「奇矯」、米山人の「グロテスク」、奉時の「驚きのモチーフ」、耳鳥齋の「何となくおかしい雰囲気」という大坂画壇に垣間見られる特質の影が付きまといっていると考えるのは、行き過ぎた近世美術史観であらうか。さまざまな学習を得て、蘆雪は、寛政年間後期に《月夜山水図》（穎川美術館蔵）などの「おぼろげに湧き上がってくる幽遠」な精神世界に到達したようである。つまり、蘆雪は自己の心の内部にある地下水脈に触れたにちがいない。そこは、一種の宗教的な世界、言い換えれば、霊的な心の世界とでもいうべき、蘆雪独自の神秘的境地であったはずである。

相見香雨の『蘆雪物語』（一九一八年刊）と『続蘆雪物語』（一九三七年刊）においては、蘆雪が毒殺されたと書かれている。真実は不明であるが、蘆雪は大坂に滞在しているときに亡くなった。

墓は、かつて蘆雪の「墨龍図」があった大坂の真田山の麓にある直指庵に作られたと伝えられている。つまり、蘆雪の「奇想」には、どこまでも大坂の「奇矯」の影が付きまといっているのではなからうか。

注

- (1) 蘆雪の伝記については、基本資料として、相見香雨「蘆雪物語」、『中央美術』、大正七年（一九一八）、相見香雨「続蘆雪物語」、『日本美術協会報告』、昭和十二年（一九三七）、宮島新一「長澤蘆雪」（日本の美術二一九号）、至文堂、昭和五十九年（一九八四）。相見香雨「相見香雨集（三）」日本書誌学大系、青裳堂書店、平成四年（一九九二）、山川武「長澤蘆雪傳歴と年譜」、『國華』八六〇号、國華社、昭和三十三年（一九六四）を参照。
- (2) 河野元昭「蘆雪試論」、『美術史論叢』（十二）、東京大学文学部美術史研究室、平成七年（一九九五）一一一一―一四頁。
- (3) 同書、一一三頁。
- (4) 愛知県美術館編『開館25周年記念 長澤蘆雪展 京のエンターテインナー』、一九四頁、平成二十九年（二〇一七）、一九四頁。
- (5) 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、平成二十二年（二〇一〇）、二四四頁。
- (6) 前掲書、河野元昭「蘆雪試論」一一八頁。
- (7) 岡田秀之「かわいい、こわい、おもしろい 長沢芦雪」、新潮社、平成二十九年（二〇一七）、五五、五七頁。
- (8) 中谷伸生「大坂の南蘋派―森蘭齋の《西王母図》と《桃と薔薇と白頭翁図》」、『美術フォーラム21』第二十三号、美術フォーラム21刊行会、四頁。

- (9) 宮崎市定「アジア史論」、中央公論社、平成十四年（二〇〇二）、三八頁。
- (10) 前掲書、岡田秀之「かわいい 長沢芦雪」、五六頁。
- (11) 葛蛇玉については、佐藤康宏「蛇玉山人のこと」、『國華』一八一五号、昭和六〇年（一九八五）ほかを参照。
- (12) 前掲書、岡田秀之「かわいい 長沢芦雪」、五六頁。
- (13) 佐藤康宏「戦略としてのアナクロニズム『美術フォーラム21』第十号、美術フォーラム21刊行会、48―49頁。
- (14) 林園苑については、千葉市美術館・大阪歴史博物館編『唐画もん―武禪に園苑、若冲も―』、平成二十七年（二〇一五）、中谷伸生「林園苑研究―大坂画壇の奇矯の絵師―」、『東アジア文化交流研究』第九号、関西大学東アジア文化研究科、平成二十八年（二〇一六）を参照。
- (15) 辻惟雄「画家蘆雪のウィット」、『没後2000年記念 長澤蘆雪』、千葉市美術館、和歌山県立博物館、平成十二年（二〇〇〇）、二二頁。
- (16) 無量寺の《虎図襖》については、『よっこそ無量寺へ 応挙・蘆雪の名作ふすま絵』、錦江山無量寺・串本応挙芦雪館、平成二十三年（二〇一一）を参照。
- (17) 前掲書、河野元昭「蘆雪試論」、三三頁。
- (18) 前掲書、岡田秀之「かわいい 長沢芦雪」、八七頁。
- (19) 前掲書、河野元昭「蘆雪試論」、一二六―一二三頁。
- (20) 吉沢忠「岡田米山人筆《竹石圖》」、《松齡鶴算図》、《騎牛吹笛圖》、『國華』九三五号、昭和四十六年（一九七二）、二三―二四頁。橋爪節也「大阪の憂鬱 軽視された美術都市 近世大坂画壇研究に思う」、『美術フォーラム21』創刊号、醍醐書房、平成十一年（一九九九）、六六―六七頁。
- (21) 前掲書、中谷伸生「大坂画壇はなぜ忘れられたのか」、二五三―二五五頁。

# Nagasawa Rosetsu: Beyond the Painting Schools

NAKATANI Nobuo

Throughout his career, Nagasawa Rosetsu, like many painters of the Osaka Painting Schools, incorporated the styles of various schools into his works. Art historians have long defined Rosetsu as an artist solely of Kyoto style, but in this article, I intend to propound a new interpretation of Rosetsu's paintings in terms of his relationship with Osaka. Rosetsu, late in his career, was deeply drawn toward the expression of the spiritual and the fantastical. Certainly, one can attribute his late predisposition to his individual uniqueness; however, at the same time, the influence of his contemporaries must be considered to be an important factor. Rather than situating his works solely within the geographical and cultural boundary of Kyoto, I propose an understanding of his works as reaching across Kyoto and Osaka.

キーワード：長澤蘆雪 (Nagasawa Rosetsu)、大坂画壇 (Osaka Painting School)、  
奇想 (Eccentric)、林閭苑 (Rin Ryoen)