

林閨苑研究

——大坂画壇の奇矯の絵師——

中 谷 伸 生

Study of Rin Ryoen: An eccentric Osaka painter

NAKATANI Nobuo

The paintings by Rin Ryoen, a painter in Osaka painting school (Osaka gadan), were influenced by the Kano school, the Shijo school, the literati paintings, the Nanbin school, and Western paintings, as well as Ming and Qing paintings. The range of his paintings is so diverse it is hard to encapsulate his entire collection in one phrase. Ryoen's multi-faceted collection typifies works by Osaka painters, who had the liberty of making art without worrying about the constraint of the relationship between a master and an apprentice. Unlike Edo and Kyoto art circles, which enforced strict master-apprentice relationship, Osaka painting school allowed painters to adopt painting styles beyond the boundaries of schools under more flexible master-apprentice relationship. Osaka painting school thus provided the ground for a broad spectrum of paintings like Ryoen's. If I were to choose a word that characterizes Ryoen's painting style that is consistent throughout his diverse collection, it would be "eccentric."

キーワード：林閨苑、大坂画壇、奇想の画家、奇矯な絵師、南蘋派

はじめに

江戸時代の大坂で活動した林閨苑（生没年不詳・一七七〇-八〇頃活動）は、《騎鹿人物図》、《蹴鞠図》、《芭蕉九官鳥図》など、一瞥して奇矯な印象を与える絵画を描いた絵師として知られる。いや、正確に言えば、これまで大阪周辺に在住する少数の美術史家やコレクターにのみ知られた画家である。しかし、平成二十七年（二〇一五）に千葉市美術館と大阪歴史博物館で開催された展覧会「唐画もん一武禅に閨苑、若冲も一」において、初めてその全容が展観されることになり、ようやく閨苑の作風の特徴が露わになった¹⁾。もちろん、この展覧会に出品された作品数は限られており、他にも多くの閨苑作品が遺存しているが、この会場には、おおよそ閨苑の制作活動の全体を窺うことができるだけの作品が集められたとあってよい。初めての大規模な閨苑の展覧会を企画担当した大阪歴史博物館の岩佐伸一学芸員、

1) 千葉市美術館、大阪歴史博物館編『唐画もん一武禅に閨苑、若冲も一』、平成二十七年（二〇一五）、一一頁。

千葉市美術館の伊藤紫織学芸員に敬意を表したい。

さて、展覧会場を見渡せば、確かに、「奇矯」あるいは「奇想」と言ってもよい絵画も見出されるが、一方で、狩野派、文人画派、円山派、四条派、そして、風俗画、洋風画、南蘋風など、さまざまな作風が混在していて、それらをまとめて一言で述べるのが難しいほどに多様である。その多様な作品群は、木村兼葎堂（一七三六—一八〇二）ら大坂の画家たちに見られる特質でもあって、それ自体が「大坂的」だといえるわけであるが、結局、閨苑の作風の基本的特質とは何か、と考えさせられる。本稿では、年記の入った作品を中心に、展覧会に出品されなかった作品、そして、その他の特徴ある作品を採り上げて、閨苑の核心に迫りたい。

一 林閨苑という人物について

林閨苑の生没年は不明であるが、作品に記された年記から、おおよそ明和七年（一七七〇）から安永九年（一七八〇）頃に旺盛な活動を行っていた可能性が高い。なお、活動期については、大正十五年（一九二六）刊の『大阪人物誌』正編では、文政頃（一八一八—一八二九）としているが、以下に記すように、天明七年（一七八七）にはすでに死去していることから、この活動期の設定には無理がある。生年は、以下に述べる没年から遡って推測すると、岩佐氏の指摘するように、数え年で三十九歳までに亡くなっていったとするなら、寛保二年（一七四二）から寛延二年（一七四九）の間ということになる²⁾。没年は、『兼葎堂日記』に安永八年（一七七九）と安永九年（一七八〇）に名前が見え、天明七年（一七八七）刊の葛城輝教『新撰和漢書画一覽』に「閨苑 林氏、名日新、秋蔵ト称ス。童齡ヨリ画ヲ以テ業ト為ス。壯ニ未ズシテ没ス。画才凡ナラズ。大坂人」と記され、天明七年（一七八七）にはすでに没していたことが判明する。そうすれば、没年は、安永九年（一七八〇）から天明七年（一七八七）の間だと推測される。その点から推測すると、大坂の木村兼葎堂とほぼ同時期に活動したはずで、兼葎堂を中心に展開した大坂画壇が栄えた時期にあたる。閨苑の経歴については、泉武夫氏と岩佐伸一氏が調査した文献があるので、基本的にそれを参照しながらまとめると、「林閨苑」の読み方は、「はやし・ろうえん」だという³⁾。その可能性も十分に考えられるが、「りん・りょうえん」と読めなくもない。

というのも、やはり大坂の画家に泉必東という画家がいたが、その読み方は、「いずみ・ひつとう」というよりは、「せん・ひつとう」と読む方がよいからである。必東の場合は、もともと「泉」（いずみ）姓であったかもしれないが、出自が清人の銭氏につながるということで、必東は「泉」以外に「銭」という苗字を用いて、「銭必東」（『画乗要略』）とも名乗ったからである。つまり、江戸時代の画家は、大陸への強い憧れによって、姓名を中国風にする志向が強く、苗字の読み方は、なかなか複雑である。また、閨苑に関しては、大正十三年（一九二四）発刊の『書画珍本雑記』には、閨苑筆《竹鶴》の解説がみられ、「名新、字又新、称秋蔵、大坂人、元明ノ画法ヲ究メ一家ヲナス。其ノ一生ヲ殆ド研鑽ノ為メニ費シ、支那ノ風物ニ接セントシテ渡航ヲ願出スレドモ官コレヲ許サズ、遂ニ憤死ス、天明年中」と記さ

2) 同書、一一頁。

3) 泉武夫「拾遺大坂画人伝」、『近世大坂画壇』（大阪市立美術館編）、同朋舎出版、昭和五十八年（一九八三）、二八九頁。

れており、中国への渡航を願い出たが、公の許可が下りずに「憤死」した、とある。つまり、閨苑の中国趣味は、度を過ぎたものであったことから、「林」を中国風に「りん」と言ったとしてもさほど不思議ではない⁴⁾。しかし、もともとは「はやし」と言った可能性が高い。また、天明七年（一七八七）刊の『新撰和漢書画一覧』には「閨苑 林氏」と記されており、ルビによって「リヤウエン」と読まれている。「はやし・ろうえん」、「りん・ろうえん」、「はやし・りょうえん」、「りん・りょうえん」など、幾つかの読みが想定されるが、今回（二〇一五年）の展覧会図録では「はやし・ろうえん」が選択された。岩佐氏によれば、仙人の住まいを意味する「閨苑」は、「ろうえん」と読まれることから、「閨」の字を「ろう」と読む方がよいという判断である⁵⁾。

さて、閨苑の名は新または又新で、字が日新、号が閨苑、蟠龍洞、彩雲堂、俗称を秋蔵という。また、筆飛將軍とも称した。大坂の人で、明和三年（一七六六）に刊行された『和漢船用集』には、閨苑の挿絵が入っているが、その奥付に「浪華 幸町四丁目 林周蔵図」と記されていることから、道頓堀川南側の幸町四丁目に居住していたことが判明している⁶⁾。安永四年（一七七五）版の『浪華郷友録』には「林周蔵 幸橋 林又新字日新号閨苑一有蟠龍洞号」と記されている。『和漢船用集』の挿絵が、これまで確認できる閨苑の最も早い制作活動だということになる。岩佐氏によれば、この『和漢船用集』は、出版前の宝暦十三年（一七六三）に開版の許可を受けていることから、この時点で閨苑はすでに挿絵を完成していたと考えられ、宝暦十三年（一七六三）が閨苑十五歳から二十二歳の間にあたる。岩佐氏は、若年の十五歳の人物に全十二巻にも及ぶ挿絵を描かせたと考えるのは無理があると指摘し、「十五歳よりは少し後年から二十二歳までの間とするならば無理はないだろう。」⁷⁾と主張している。

ところで、閨苑の師については、白井華陽『画乘要略』（天保二年・一八三一年）に「五岳に師事する」と記され、また、兼康百濟『浪華詩話』には「五岳の人となり風流瀟脱、磊磊落落、真に神僊中の人なり。詩を善くし、書これに次ぐ。画はすなわち傍技なり。しかれども門人閨苑、春嶽、杏堂のごとき、皆出藍の称あり。よく教える者というべきなり。」と記されている。いうまでもなく、五岳は福原五岳のことで、京で池大雅に師事した後、大坂に移り、大雅の作風を大坂で広めたといわれる。大坂で五岳に師事した閨苑は、『雨後山水図』を描いている。この山水図は、「林又新」の署名から、初期頃の作だといわれるが、その画面では、米友人父子が得意とした米法山水の特徴を見てとることができるが、そこに描かれた樹木の形態描写は大雅の点描表現にもよく似ている。つまり、ゆるやかに大雅、五岳、閨苑の流れを跡づけることができるかもしれない。もっとも、五岳に師事した時期は不明である。また、この前後に京に出て、安永二年（一七七三）から安永四年（一七七五）までの約二年間京に滞在している。京では相国寺の高僧であった維明周奎に招かれて、寺院に所蔵されていた数多くの絵画を見聞した。また、相国寺では狩野孝信の襖絵の修復を任されたが、この辺りの事実関係は、閨苑の手控えである『画記』に記されている⁸⁾。その後の安永四年（一七七五）版の『浪華郷友録』に「林周蔵」と名前が載るこ

4) 「林閨苑《竹鶴》付記」、『書画珍本雑記』、大正十三年（一九二四）、七月号。

5) 前掲書、岩佐伸一「概説 墨江武禪と林閨苑」、『唐画もん一武禪に閨苑、若冲も一』、一四頁。

6) 同書、一一頁。

7) 同書、一一―一二頁。

8) 長谷洋一「内閣文庫蔵『京師諸寺什物画記』について―林閨苑と古画学習―」（平成一〇―一一年度科学研究費補助

とから、この時期に大坂に戻り旺盛な活動を続けることになる。『兼葭堂日記』によれば、安永八年（一七七九）の六月二十三日、七月六日、十月十七日に兼葭堂宅を訪問し、安永九年（一七八〇）八月三日にも兼葭堂を訪ねている。この年の六月二十二日には、兼葭堂が閨苑を訪ねていることから、閨苑と兼葭堂はかなり親しかったと推測される。

泉氏が紹介した岡本菘村（豊彦）の言によれば、「閨苑は性が慧敏で、常に明人の画法を慕っていたが、和泉堺の豪族の家に多くの明画が収蔵されている事を聞いて臨模させてもらい、遂に風趣を得た。特に美人を描くのに秀で、筆法繊細、賦彩鮮明で仇英画のようだった。一方、水墨の人物画を描いては剛勁で張平山の風があった。しかし惜しくも四十歳に満たずに没した。」⁹⁾という。和泉国には豪商の食野家があったことから、食野家と閨苑との関係も仄めかされる。加えて、閨苑が教えたと伝えられる仙台の絵師の東東洋の言葉が、桜田澹斎『書画聞見集』に収録されており、そこには「東洋曰、余初上京ノ時、閨苑ハ三十許ノ人ナリ。初五岳ニ学ヒ、後成一風。上手ナリ。余ノ青墨ヲ用ヒシハ、此人ヨリ伝ラレタリ。画ノ段ハ五岳ヨリ勝レリ。既ニ早世ニアラスンハ、月溪ト匹敵スヘシ。岸駒等ニモ優ルヘキニ惜カナ。」と記されており、当時、閨苑が一定の評価を得ていたことが明らかになる。

以上、林閨苑は、山水、花鳥、人物のいずれにも精通しており、さまざまな作風を縦横に駆使して制作を行ったが、とりわけ、人物画に特色があり、中でも美人図が得意であったようである。文化二年（一八〇五）以前に刊行された橘南溪『北窓瑣談』には「唐絵師」として名前が掲載された。

二 年記のある作品をめぐって

早世した閨苑の生涯は短い、遺存する作品はそれなりに膨大であることから、制作活動はかなり旺盛であったと考えられる。それらの作品中、年記のある作品を、岩佐伸一氏の展覧会図録の解説を参照しながら、以下に紹介したい。

まず、明和七年（一七七〇）の《青緑山水図》（『唐画もん』展81図）〔図1〕であるが、広大な景観を高所から俯瞰した構図となっており、雄大な山水図である。がっちりとして緻密に描かれた岩皺や、中景に配置された界画風の邸宅の形態モチーフなど、一見すると、狩野永岳ら幕末の京狩野を想起させる絵画となっている。画面中央右から突き出る岩山の形態などは、清代の袁派のそれを思い浮かばせる。遙か彼方の山岳表現もそれに近い。つまり、幕末期、東アジアに広がっていた山水図に呼応する作品である。狩野派よりも、むしろ袁江や袁耀らの清代の中国絵画の影響を考えるべきかもしれない。袁江は、江蘇省揚州の人で、康熙年間の十七世紀末から十八世紀初めにかけて活躍した。袁江の息子の袁耀は、やはり江蘇省揚州の人で、乾隆年間（一七三六-九五）に活動した。幕末絵画への影響が仄めかされるが、詳細は不明である。閨苑のこの《青緑山水図》は、そうした東アジアの山水図の一角を占める絵画だと推測される。画面最下段の緻密に描かれた樹葉の形態など、やはり、清代の中国絵画との関連が取

金（基盤研究（C））研究成果報告書『江戸時代における大坂画壇の研究』、研究代表者・山岡泰造、平成十三年（二〇〇一）。

9) 前掲書、泉武夫、二八九頁。

り沙汰される狩野永岳ら京狩野のそれに類似している¹⁰⁾。絹本著色、画面右上に「明和庚寅秋七月畫為嘯月主人 浪華林又新」の墨書と、「林又新印」（白文方印）および「林日新氏」（白朱文方印）の印章が見られる。

続いて同じく明和七年（一七七〇）の《宮女遊戯図》〔図2〕であるが、画面を覆う柏の大木を主要モチーフにして、宮廷の高貴な女性がくつろぐ様子が描かれた。女性たちの姿には、繊細な線描が用いられており、多少とも五岳の人物図に似ていると言えるかもしれない。また、大きく広がる樹木の枝と群葉の表現は、大雅のそれとは異なり、あっさりとした形態ではあるが、それでも大雅の群葉をわずかに想起させると言えば言い過ぎであろうか。宮女を除いてゆったりとした軟らかい線描を駆使した絵画である。閨苑では珍しい作品だといってよい。紙本淡彩、画面右上に「庚寅仲春寫以 世肅兄 林又新」の墨書と、「林又新印」（白文方印）および「林日新氏」（白朱文方印）の印章が見られる。

続いて明和七年（一七七〇）の《老子出関図》（大阪歴史博物館蔵）〔図3〕であるが、細かい点描を駆使した絵画である。遠くの山岳が、左から右へと突き出ている箇所など、十八世紀から十九世紀にかけて東アジアで広がった山水図の特徴を示している。樹木の群葉の緻密な描写は、少々狩野派風と見做すこともできるかもしれない。図様内容については、老子が、仕えていた周王朝が衰退する中、他の土地を求めて周を離れたが、その途中、関守の尹喜に乞われてその教えを受けたという。老子が巻物を持って牛に乗り、それを迎える人物たちが礼をして迎える。絹本著色、画面右上に「庚寅春三月寫於 彩雲堂 林又新」の墨書と、「林又新印」（白文方印）および「林日新氏」（白朱文方印）および「萬歳如平常」（白文長方印）の印章が見られる。

続いて明和七年（一七七〇）の兼葭堂による跋をもつ《花鳥・飲中八仙図画帖》〔図4〕は、それぞれ三、三センチメートル四方の小画面を計二〇面収録した画帖である。その中、十二面が花鳥図で、残り八面が「飲中八仙図」である。花鳥図は、緻密な描写や折枝画的な構図など、南蘋風と考えられる。兼葭堂の跋には、本図が和泉の騰雲館主人の依頼によって制作されたと記されている。和泉国には、明画を所蔵する豪商食野家などがあり、閨苑はしばしばこの地方の豪商を訪問していることが、『画乗要略』に岡本豊彦の言として記されている¹¹⁾。最後に登場する人物図「焦遂」の画面に「又新」の墨書と、「又新」（白文方印）を捺す。紙本著色、画帖の最後に「明和庚寅春正月 浪華木孔恭識于兼葭堂」の墨書と、「孔」「恭」（白文連印）の印章が見られる。

続いて安永元年（一七七二）《青緑山水図》（『唐画もん』展82図）〔図5〕であるが、米友仁父子にちなむ米法によって、緑の点描表現を中心に、岩山や樹木の幹に金泥を用いている。画面下方の斜めに傾いた平地の描写から、一瞥で右から左へと傾斜する雰囲気醸し出され、比較的初期の作品であることから、閨苑風の少々奇異な印象の萌芽が見てとれる。つまり、山水全体が少々傾いた印象を生み出している。金泥は師の五岳も使った描法であるが、画面の印象からは、五岳の影響はあまり見られない。む

10) 拙稿「東アジア美術交渉論の構想—グローバルズムに即した方法論と日本美術史研究—」、『美術フォーラム21』第32号、一般社団法人美術フォーラム21、平成二十七年（二〇一五）、一一六—一一八頁。

11) 前掲書、岩佐伸一「《花鳥・飲中八仙図画帖》作品解説」、『唐画もん—武禪に閨苑、若沖も—』、一八〇頁。橋爪節也「《花鳥・飲中八仙図画》、林閨苑筆、兼葭堂跋文、作品解説」、大阪歴史博物館編『特別展没後二〇〇年記念 木村兼葭堂 なにわ知の巨人』、思文閣出版、平成十五年（二〇〇三）、一八〇頁。

しろ、親密であった兼葭堂の米法山水図を想起させる作品である。画面下方中央に見られる金泥による樹木の幹の描写は、一筆で簡潔に描かれたが、画技の達者な様子を垣間見せている。中景の家並と塔、最下方の木橋を渡る三人の中国人物など、粗い描き方ではあるが、細やかな配慮がなされた絵画だといってよい。絹本著色で、絵の具を比較的粗く塗るやり方で、絹の質感をうまく活かしている。絹本著色、画面右上に「壬辰之初冬應 幽篁主人之需 林又新」の墨書がなされ、続いて「林又新印」(白文方印)および「林日新氏」(白朱文方印)、画面左下に「百幅丹青訪学」(白文長方印)の印章が見られる。

続いて安永八年(一七七九)の《紫寒蘭図》〔図6〕であるが、大きな鉢に植えられた蘭の花を徹底した写実によって描いている。蘭の茎には金泥の細線を用いており、閨苑の他の作品にはほとんど見られない精細な写実的描写となっているが、岩佐氏の指摘するところでは、十七世紀の朝鮮画が請来され、閨苑はそれらを見てこの《紫寒蘭図》、そして、やはり安永八年(一七七九)の《寒蘭図》を描いた可能性があるという。確かに、写実的ではあるが、極度に精緻な描写を示す輪郭線の特徴など、朝鮮画の影響といっても無理はない。見逃せないのは、しばしば粗い筆触で自由自在に作品制作を行った閨苑が、写実的な技法においても一級の腕をもっていたことである。四君子の一つである蘭の栽培は、とりわけ大坂で人気があったという。絹本著色、画面下方の鉢の側面に「安永巳亥季春 閨苑林又新製」の金泥による署名と、「林又新印」(白文方印)および「林日新氏」(白朱文方印)および「筆飛將軍」(白文方印)の印章が見られる。

続いて安永九年(一七八〇)の六曲一双《山水人物図》(大阪市立美術館蔵)〔図7〕は、計十二面の絵画を貼り込んだ押絵貼り屏風で、人物と山水画交互に貼られている。人物の特定は、明確なものみに言及すると、右隻の第五扇に鞭を持つ仙人の王遠、仙人の女性麻姑、左端に蔡経、左隻には第二扇に酩酊して従者に支えられる詩人の李伯、第六扇には長寿を示す桃を持つ西王母である。人物および山水ともに、いささか類型的でもあるが、一方で、非常に整った構図と的確な描写となっており、李白や西王母などの姿は、流れるような躍動感を示しつつ、まことに優雅に描かれている。やはり閨苑の代表作の一点だといってよい。岩佐氏の指摘するように、人物の一部には五岳の影響が、山水の一部には大雅の影響を見てとることができよう¹²⁾。紙本墨画淡彩、右隻第一扇右上に「庚子春杪 閨苑林又新」の墨書と、「林又新印」(白文方印)および「林日新氏」(白朱文方印)および「筆飛將軍」(白文方印)の印章がある。左隻第六扇左上にも同様の墨書と印章。また、他の各々の扇にも署名と印章がある。

続いて安永九年(一七八〇)の《舜禹図》〔図8〕であるが、人物や樹木など、緻密に描かれた形態描写は、奇抜な描写や構図を本領とする閨苑の作風とはかなり異なっている。狩野派の影響というよりも、やはり清代の中国絵画を手本としていたのではなかろうか。閨苑の作風の幅の広さを示す作品である。図様は、古代中国における治水伝説を表現したもので、皇帝の舜は、禹に黄河の治水工事を命じて完成させた故事に因む。禹は後に舜から帝位を譲られて夏王朝の皇帝となった。さて、右隻には椅子に座る舜の姿を描いている。その前で膝まずく男が禹である。左隻には治水工事の状況が描かれた。紙本墨画淡彩、右隻の画面右上に「安永庚子仲秋 浪速閨苑林又新」の墨書と、「林又新印」(白文方印)、「林日新氏」(白朱文方印)、「筆飛將軍」(白文方印)の印章が見られる。

12) 同書、岩佐伸一「《山水人物図》作品解説」、『唐画もん—武禪に閨苑、若冲も—』、一七三頁。

続いて安永九年（一七八〇）の《睡起未顔粧之図》〔図9〕は、閨苑が得意とした中国美人図である。顔貌は五岳のそれに似る。極彩色の絵画であるが、この種の円窓と女性像を描いた絵画は複数遺存しており、水墨のみの絵画もある。円窓の向こうに五人の女性の顔が見えるが、寝起きで化粧をする前の女性を描いたものだという¹³⁾。絹本著色、画面右下に「睡起未顔粧之圖 安永庚子仲秋寫 閨苑林又新」の墨書と、「林又新印」（白文方印）および「林日新氏」（白朱文方印）および「筆飛將軍」（白文方印）の印章が見られる。

続いて天明六年（一七八六）跋の《六遠図巻》〔図10〕であるが、この図巻は元々兼葭堂が所蔵していた池大雅の《六遠図巻》（香雪美術館蔵）を、土佐の橋子樹という人物の依頼によって兼葭堂が閨苑に模写させたと巻末の兼葭堂による跋で述べられている¹⁴⁾。いうまでもなく、六遠とは、北宋の郭熙が唱えた三遠、すなわち高遠、深遠、平遠に、韓拙がやはり三遠、すなわち闊遠、迷遠、幽遠を加えて六遠にしたものである。樹木の形態描写など、大雅の繊細な描法を忠実に写しており、閨苑の技法の手堅さを伝えている。絹本墨画、巻末に木村兼葭堂の跋がある。

続いて同じく天明六年（一七八六）頃に制作された《南泉和尚問答図》〔図11〕であるが、閨苑の特色をよく示す水墨画である。向かい合う二人の僧の構成は、非常に奇抜で、特に鎌を持つ唐代の僧であった南泉和尚を画面左上、しかも、かなり高い位置に配置して、その下の道を通りかかった僧侶を背後から描いている。二人を極端なほど対角線的に組み合わせ、調和のとれた画面構成を破ろうとする閨苑得意の構成である。背中を見せる僧侶の衣服は、流れるような筆捌きで描かれ、運動感にあふれている。粗い筆触ではあるが、人物の基本的な構造を的確に捉えた絵画となっている。さて、図様の意味を説明すると、通りかかった僧侶に道を聞かれた南泉が、それを無視して、手に持つ鎌の値段を話すという設定で、彼方の特別な目的地に価値ある悟りを求めるのではなく、日常の卑近な物事にこそ大きな価値がある、という禅宗の教えを説いている。紙本墨画淡彩、画面右下に「閨苑」の墨書と、「又新之印」（白文方印）を捺す。上部に黄檗山第二十二代格宗浄超の賛があり、その年記から、制作年を天明六年（一七八六）とするが、岩佐氏の見解では、「賛は絵にかかりかつ画面上部のやや狭い場所に記されているため、後賛の可能性もある。」¹⁵⁾ という。

以上、展覧会「唐画もん—武禅に閨苑、若冲も—」に出品された年記のある肉筆画を次に制作年順に並べると、署名の変遷と制作年とに、ある程度の相関関係が認められる。

《青緑山水図》明和七年（一七七〇）林又新（『唐画もん』展81図）

《宮女遊戯図》明和七年（一七七〇）林又新（『唐画もん』展83図）

《老子出関図》明和七（一七七〇）林又新（『唐画もん』展93図）

《青緑山水図》安永元年（一七七二）林又新（『唐画もん』展82図）

13) 同書、《睡起未顔粧之図》作品解説、『唐画もん—武禅に閨苑、若冲も—』、一七八頁。

14) 前掲書、橋子樹也「六遠図巻 林閨苑筆 兼葭堂跋文（作品解説）」、『木村兼葭堂 なにわ知の巨人』、一七三—一七四頁。前掲書、岩佐伸一「《六遠図巻》作品解説」、『唐画もん—武禅に閨苑、若冲も—』、一七〇頁。

15) 同書、岩佐伸一「《南泉和尚問答図》作品解説」、『唐画もん—武禅に閨苑、若冲も—』、一七四頁。

- 《紫寒蘭図》安永八年（一七七九）閩苑林又新（『唐画もん』展111図）
 《寒蘭図》安永八年（一七七九）閩苑林又新（『唐画もん』展112図）
 《山水人物図》安永九年（一七八〇）閩苑林又新（『唐画もん』展84図）
 《舜禹図》安永九年（一七八〇）閩苑林又新（『唐画もん』展85図）
 《睡起未顔粧之図》安永九年（一七八〇）閩苑林又新（『唐画もん』展101図）
 《南泉和尚問答図》天明六年賛（一七八六）閩苑（『唐画もん』展86図）

要するに、明和七年（一七七〇）から天明六年（一七八六）にかけて、「林又新」から「閩苑林又新」へ、そして「閩苑」へと変遷していったことが明らかになる。もっとも、天明六年（一七八六）作の《南泉和尚問答図》は、賛による年記であるため、他の年記のある作品とは同レベルでは判断できないが、他の年記のない多くの作品が「閩苑」の署名であることから、天明六年頃を境に、「閩苑」の署名に変わっていったと推測することも可能である。遺存する「閩苑」署名の作品数の多さから、後年はほとんど「閩苑」の署名にしたと推測することができるであろう。また、閩苑という号が現れるのが、安永八年（一七七九）作の《紫寒蘭図》の署名「閩苑林又新」であることから、安永中期頃から閩苑の号を用いるようになったと推測される。さらに踏み込んで述べると、《蹴鞠図》などの水墨を自由自在に用いた「奇矯」とも言える文人画風の作品は、おおよそ後半期に制作されたに違いない。限られた作品から多くを推測することは控えねばならないが、ともかく以上述べてきた署名の変遷を一つの仮説としておきたい。

三 特色ある作品と新資料紹介

閩苑の作品中で特色のある絵画を選ぶとすると、まず、《芭蕉九官鳥図》（『唐画もん』展114図）〔図12〕である。この絵画では、写生から出発しながらも、かなり歪曲化された形態モチーフが目を惹くが、推測するところ、南蘋を始めとする長崎派の影響を考えるべきであろう。太湖石と芭蕉の葉と福寿草の花をまとめて、それらを左側に寄せて描く構図は、南蘋派の鶴亭などにも見られ、この作品が南蘋派の影響下に生まれたと考えても無理はない。南蘋派および鶴亭や若冲との関連については、すでに岩佐氏も詳述している¹⁶⁾。芭蕉の葉の形態モチーフを中心に、平面を基調にして組み立てられており、写生的ではあるが、一見して形式化、類型化された絵画だと理解できよう。その観点からいって、京の伊藤若冲の絵画を想起すべきかもしれない。太湖石には立体感が付与されているとはいえ、全体的に見れば、油絵でいうところの平塗りと呼ばれる平面重視の賦彩である。要するに、ここに見られるのは南蘋派の日本化だといってよい。南蘋の絵画を日本の絵師たちが学習すると、あたかも浮世絵のような形式化、類型化が生じる。筆者はそれを「絵画の絵画化」と呼ぶ¹⁷⁾。絹本著色、画面左中段に「閩苑林又新寫」の金泥による署名と、「又新」（白文方印）および「日新」（白文方印）および「筆飛將軍」（白文方

16) 同書、「《芭蕉九官鳥図》作品解説」、『唐画もん—武禪に閩苑、若冲も—』、一八一頁。

17) 拙稿「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23号、美術フォーラム21刊行会、平成二十三年（二〇一一）、九頁。

印)の印章が見られる。

続いてやはり長崎派系の《中国人物図》(関西大学図書館蔵)、『唐画もん』展103図〔図13〕であるが、ここに登場する母と子と思われる二人は、その顔貌表現からいって、長崎派の中でも洋風画に接近しているといえるだろう。中でも、連れられて歩く子供の顔の特徴は、長崎派の洋風表現そのものだといつてよい。その雰囲気は、たとえば、幕末期に活動した洋風画家の川原慶賀(一七八六—一八六〇)の西洋人物図などによく似ている。人物描写は、全体として平面的な印象を免れないが、二人の衣服に見られる立体感のある皺、すなわち腕や肩の辺りの折皺と立体的な陰影なども、江戸後期の洋風画に見られる特徴を示す。背景は遠近感を要求されるモチーフであるにも拘わらず、かなり平面的で、樹木の幹と根のみが丸味のある立体的モチーフとなっている。絹本著色、画面左上に「園苑林又新」の墨書と、「林又新印」(白文方印)および「林日新氏」(白朱文方印)の印章が見られる。

着彩による人物画、とりわけ、園苑の本領であると指摘される美人図の中でも、《唐美人図》(白澤庵コレクション蔵)、『唐画もん』展104図〔図14〕は出色の作品だといつてよい。美しく緻密な描写と洗練された画面構成など、隙のない美人図となっている。向かって右に上半身を傾けた姿は、園苑の得意とする形態把握だといえるだろう。引き締まった顔つきや衣文に細かく描き込まれた雲気のような文様など、細部に至るまで神経が行き届いている。いわゆる正統派美人図に「癖」を加えた絵画で、芦雪(一七五四—一七九九)の美人図にも似ているかもしれない。絹本著色、画面右下に「園苑林又新」の墨書と、「林園苑氏」(白文方印)の印章が見られる。

さて、着彩画で興味深い作品を描いた園苑には、水墨の個性的な作品が数多くある。それらの中には、園苑の特質を直裁に示すものが含まれていて、「園苑とは何者か」を知るためには見逃せない絵画である。まず、《蹴鞠図》(『唐画もん』展90図)〔図15〕であるが、手前の男が蹴り上げた鞠が向かいの男の顔面に当たったのであろうか。いずれにせよ、運動感あふれる描写は、人物の激しい動きと相俟って、園苑らしい奇抜な構成となっている。塗り残しの効果を見せつつ、なぐり描きのような素早い筆触は、炸裂するかの勢いを表現していて、江戸絵画史においても風変わりな作品である。園苑の特質を最もよく明示する一点だといつてよい。男たちは、衣装から推測して、僧侶などの身分の高い階層を示す。岩佐氏は「医師や僧侶かと思われ、社会的地位のある人物への皮肉が込められているかのようだ。井原西鶴は『鞠ばかりは益なき物はあらじ』と、否定的に記し大坂町人の蹴鞠への見方の一端を示す。」と解説している¹⁸⁾。紙本墨画淡彩、画面右下に「園苑」の墨書による署名と、「林又新印」(白文方印)の印章が見られる。

続いて《漢功臣図》(『唐画もん』展95図)〔図16〕であるが、三人の人物が巻物を読みながら歓談する場面である。如何なる人物を表したのかは分かっていない。注目すべきは、衣服の顫えるようなぎざぎざの形態と、鋭い目つきをした男たちの表情である。同時代の画家でいえば、曾我蕭白(一七三〇—一七八一)の作品が思い浮かぶ。また、与謝蕪村(一七一六—一七八三)には、いわゆるあくのある戦筆を用いた《寒山拾得図》が遺されている。蕪村晩期のいわゆる謝寅時代の作品である。そのぎざぎざに顫えるような衣服の形態は、園苑の《漢功臣図》と酷似する。おそらく、当時流行の蕪村らの表現手法

18) 前掲書、岩佐伸一「《蹴鞠図》作品解説」、『唐画もん—武禪に園苑、若冲も一』、一七五頁。

を、閻苑が実験的に使ったと考えて間違いなからう。この種の絵画は、閻苑には珍しく、贋作かと思いたくなる孤立した作品であるが、落款が真作に用いられているものであり、その他の表現からしても、やはり真作であることは間違いがない。ということは、閻苑が、一次期、当時流行の作風に関心を抱き、流行を追いかけたということになろう。佐藤康宏氏は、蕭白の煩わしいほどに顛えるような衣文表現と、グロテスクな表情を強調する描法について、明末奇想派の呉彬と陳洪綬の絵画と比較しつつ、彼らの作風が、江戸時代の中頃に、日本の画家たちに大きな影響を与えたと推測している¹⁹⁾。こうした表現は、一時、蕪村の弟子であった呉春（一七五二—一八一—）の人物図にも数多く見出される。推測するところ、閻苑は、日本中国のこうした作風に関心を抱き、実験的に制作を行ったものと考えて間違いがない。絹本着色、画面右上に「連江林白寫」の墨書と、「林白之印」（白文方印）および「連江」（白文方印）および「萬歳如平常」（白文方印）の印章が見られる。

続いて《陶淵明図》（『唐画もん』展不出品）〔図17〕もやはり、わずかながら《漢功臣図》と同様に明末奇想派に繋がる作品だといえるかもしれない。つまり、曲がりくねる衣文の輪郭線がそれを仄めかしている。しかし、陶淵明の穏やかな表情などは奇想とはいえず、閻苑の基準作となる水墨画にも近い。一瞥では失敗作とも思われがちだが、こうした粗い筆触を理解して初めて閻苑の絵画世界に入り込むことが可能となる。正確な描写技法を身に付けた閻苑が、たとえば、陶淵明が被るつばの広い帽子の形態を、故意に雑に描いたわけで、そうした閻苑の狙いをしっかりと理解しなければならない。お世辞にも上手だとはいえない絵画ではあるが、幅広い作風を展開した閻苑の懐の深さが、こうした作品にも含まれていると考えねばならない。紙本墨画、縦九九、七×横三七、五センチメートル、画面左上に「閻苑林又新」の署名と、「林日新氏」（白朱文方印）および「林又新印」（白文方印）の印章が見られる。

続いて《寒山拾得図》（『唐画もん』展不出品）〔図18〕であるが、巻物を手に持つ手前の人物が寒山で、その後ろで箒を持つ人物が拾得である。閻苑は、寒山拾得を定型の図様を用いて描いたが、肉太の力強く心地よい線描が閻苑風となっている。寒山の着物の裾の部分形づくる線描は、一筆で一気に引かれているにも拘わらず、量感と前後関係が表現されており、閻苑の力量の高さが窺える。二人の人物の形態もまとまりがよい。顔と手の部分にのみ代赭が施された。濃い墨の使用を避けて、比較的淡い墨で全体をまとめた辺りは見事である。唐代の隠者で詩人の寒山と拾得については正確な伝記がない。伝承では、農家の生まれの寒山は、読書好きが高じて村をとび出し、放浪した後、天台に隠棲したという。そこにあった寺院を寒山に因んで寒山寺という。寒山は、孤高の隠者として三百余首の詩を遺したといわれる。拾得は、寒山伝説が広がる中で後に付加された人物である。《寒山拾得図》は、最も閻苑らしい標準作だといってよい。紙本墨画、画面左下に「閻苑」の署名と、「又新」（白文方印）および「日新」（白文方印）の印章が見られる。

続いて《蜆子和尚図》（関西大学図書館蔵）（『唐画もん』展不出品）〔図19〕であるが、これまでこの作品は「漁夫図」と呼ばれてきたが、正確には「蜆子和尚」、すなわち「しじみ坊主」と呼ばれる禅僧を指す。川の中に入った蜆子和尚が、右手で蝦を取り、左手に網を持つ。閻苑の水墨人物図の一つである

19) 佐藤康宏「戦略としてのアナクロニズム—明末奇想派と曾我蕭白」、『美術フォーラム21』第十号、醍醐書房、平成十六年（二〇〇四）、四七—五一頁。

が、濃淡さまざまに駆使された墨の効果が圧巻である。重厚な和尚の描写に対して、川岸に生える芦の描写は繊細で、閩苑らしい強弱の筆捌きを示す。唐末五代の戦乱期のこと、四川辺りに乞食僧が一人いた。年中、たった一枚の僧衣を着て、川岸で蝦や蜆を取って暮らしていた。日が暮れると、東山白馬廟の紙銭の中で寝るという毎日であった。「紙製の銭」とは、死者が冥界で使う銭のことで、遺族らによって、使者が冥界で困らないように贈られるお金である。蜆子和尚は、積み上げられた紙銭の中で寝たという。人々はこの乞食坊主のことを「蜆子和尚」と呼んだらしい。紙本墨画淡彩、縦九九、五×横三六、三センチメートル、画面右上に「閩苑林又新」の墨書と、「林又新印」（白文方印）および「定新」（白文方印）の印章が見られる。

続いて《花鳥図》（『唐画もん』展不出品）〔図20〕は、細長い画面に、牡丹とその枝に止まる鳥（白頭翁か）が描かれており、それらのほとんどが水墨で描かれているが、牡丹の蕾と鳥の体軀にのみ淡い代赭が施されている。幹や葉の形態は、即興的な筆捌きで粗く簡潔に描かれていて、いかにも閩苑らしい。紙本墨画、画面左上に「閩苑」の署名と、「林又新印」（白文方印）および「林日新氏」（朱文方印）の印章が見られる。

続いて《山水図》（『唐画もん』展不出品）〔図21〕は、画面を複雑に覆う山岳と大樹をモチーフにして、手前の小道を一人の高士と従者が進む。折り重なるように積み上げられた山の姿は、多少とも文徵明を想起させるが、直接の関係はない。いわゆる文人画であるが、さっぱりとした線描と淡い墨を基調とする作風は閩苑の特徴を示している。紙本墨画、画面左下に「閩苑」の署名と、「林日新氏」（白朱文方印）および「林又新印」（白文方印）が見られる。

続いて《虎図》（『唐画もん』展不出品）〔図22〕であるが、頭部を低い位置に描き、尻尾を高く跳ね上げた図様は、江戸時代の虎図の典型であり、全体にうまくまとめられている。体軀の描写は、わずかに岸駒のそれに似て、輪郭線で描くというよりは、ほかしや滲みを利かしてむらをつくり、幾重にも段をなす筆触を基調としており、体毛の質感をうまく表している。その力量はかなり高い。濃淡を見事に使い分けて、体軀の立体感を表現している。上目使いに見上げる虎の目を中心に顔貌にも力が籠っており、秀作だといってよい。全くの蛇足であるが、この作品がわずか数万円で売買されている日本の現状は、まことに嘆かわしいといわざるをえない。紙本墨画、縦九九、三×横三八、五センチメートルで、画面右上に「閩苑又新」の署名と、「林日新氏」（白朱文方印）および「林又新印」（白文方印）の印章が見られる。

続いて《桃李園図》（『唐画もん』展100図）〔図23〕であるが、広い庭園に机を置き、四人の人物が、三人の従者ととも書に揮毫し鑑賞しているところである。周囲を覆う大木の群葉の緑に対して、中央に座す李白とおぼしき人物の赤い衣服が、まさに紅一点の鮮烈な印象を与えている。手前の多少とも立体感のある角張った岩や土坡の形態は、中国明代の仇英のそれを想起させるというと、言い過ぎであろうか。ともかく、対象の正確な把握を本領とする古典的な作例だといってよい。彼方の空に小さな月が見えることから、李白が執筆した散文「桃李園」の宴を描いたものと理解できる。岩佐氏が言及するように、閩苑が記した『画記』によれば、閩苑が京に滞在中、知恩院で仇英筆《桃李園図》を見たと言

えられる²⁰⁾。絹本著色、画面左上に「閨苑林又新製」の墨書と、「林又新印」(白文方印) および「林日新氏」(白朱文方印) の印章が見られる。

続いて《墨菊図》(『唐画もん』展105図)〔図24〕は、菊の花と葉を画面右側に寄せて描かれた文人画風の花鳥図である。菊の花びらは勢いのある素早い筆触で的確に描かれ、葉の部分には粗く墨を塗ったという印象である。最上部の花に蝶が大きな羽を開いて止まり、画面中央に描かれた葉では蝸牛が角を立ち上げている。この時期には、大雅や蕪村、そして若冲や兼葭堂らも「墨菊図」を数多く描いていて、文人画風のざっくりとした描法が京坂で広がっていた。蝸牛や蝶を配するというのは珍しく、閨苑のアイデアだと思われるが、時代の雰囲気大局的に見ると、やはり同時代の画家たちに共通の文人趣味の作風と画題であることが理解できよう。大雅、蕪村、若冲、兼葭堂、そして、閨苑らはすべて友情で結ばれた仲間であった。紙本墨画、画面右下に「閨苑」の署名と、「林又新印」(白文方印) の印章がある。

続いて《得双寿図》(『唐画もん』展115図)〔図25〕であるが、伸び上がる桃の木に大きな三つの桃の実が描かれ、上部の枝には綬帯鳥が真っ白な姿を現している。赤、緑、白の鮮烈な組合せの対照が印象深い。無地の背景には長崎派風に淡墨が刷かれた。ともかく美しい絵画である。画面右中央と左下隅に捺された印章の赤も効果的である。桃の葉の形態を輪郭線でしっかりと描く手法は、長崎派の中でもとりわけ南蘋の特徴だといえるであろう。いうまでもなく桃は、西王母の持物で長寿を意味し、綬帯鳥は、「綬」という漢字によって「寿」と重なり、同時に、皇帝から与えられる「印綬」に繋がることから、立身出世を意味している。こうした南蘋風の写實的作風は、鶴亭の教えを受けた兼葭堂が、若い時期に描き、そして、還暦頃になって再び力を入れた作風であることから、十八世紀後半の大坂で、再び江戸の宋紫石らの影響を含めて、長崎派の盛り上がりがあったに違いない。絹本著色、画面右中央に「得双壽圖 閨苑」の墨書と、「林日新氏」(白朱文方印) および「林又新印」(白文方印) を捺す。また画面左下隅に「賜_二時浴_一景」(白文長方印) の印章が見られる。

続いて《花鳥図》(堺市博物館蔵)(『唐画もん』展116図)〔図26〕は、泉必東(生年不詳——一七六四)や佚山(一七〇二—天明頃没)などの大坂の画家が描いた、いわゆる南蘋派の絵画と同様の画面構成を見せる作品である。艶やかで色とりどりの牡丹の花の上空を二羽の燕が飛ぶ。岩佐氏によれば、「二羽の燕は、月岡雪鼎『金玉学府』に所蔵される『王立本筆 桃花白燕』からの転用である。」²¹⁾という。絹本著色、画面左上に「閨苑」の署名と、「林又新印」(白文方印) および「林日新氏」(白朱文方印) の印章が見られる。

おわりに

林閨苑の絵画は多様で、狩野派風あり、四条派風あり、文人画風あり、南蘋派風あり、洋風画風ありということであるが、さらに、中国明清の絵画の影響も示していて、その全容を一言で述べるのは難しい。技法的に言っても、緻密で丁寧な写實的描写から、水墨でざっくりと粗く描くやり方、そして、古

20) 前掲書、岩佐伸一「《得双寿図》作品解説」、『唐画もん—武禪に閨苑、若冲も—』、一八一頁。

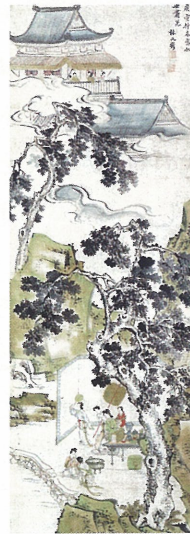
21) 同書、岩佐伸一「《花鳥図》作品解説」、『唐画もん—武禪に閨苑、若冲も—』、一八一頁。

典的といえるほどに型に嵌った人物図、また、幾分、芦雪（一七五四—一七九九）のそれにも通じる《唐美人図》などの精緻で本格的な美人図まで、その振幅は大きく、いうまでもなく、一つの流派に収まらない。そうした画風は、同時代の木村兼葎堂の足跡にも似て、流派にとられない自由自在の立場を示している。しかし、そこにはやはり時代の傾向が見てとれるように思われる。すなわち、当時、大坂でも流行った極彩色の南蘋派絵画を基本とし、それを伊藤若冲風に形式化した《芭蕉九官鳥図》、また、水墨による文人画風の《鹿図》（『唐画もん』展109図）や《蜆子和尚図》などをこなして、さらには、兼葎堂も研究した明の仇英の古典的な作風にも関心を抱きつつ、明末奇想派の呉彬や陳洪綬らの絵画と関連する可能性が高い《漢功臣図》を制作した。それはまた、兼葎堂の時代に、与謝蕪村が描いた《寒山拾得図》から曾我蕭白が描いた奇想の絵画に繋がるものでもある。加えて、一見したところ、狩野派風とも思える大画面の《青緑山水図》（『唐画もん』展81図）〔図1〕には、清代の袁派などの清代山水図との関連も浮上する。

以上、さまざまな側面を垣間見せる閨苑は、師弟関係に縛られずに、自由な立場で制作を行った。そうした活動こそが、大坂画壇の特徴でもある。大坂にも狩野派や四条派があり、師弟関係が存在したことはいうまでもないが、狩野派にしろ、円山派や四条派にしろ、とかく師弟関係の縛りが厳しい江戸や京の画壇とは異なって、緩やかな師弟関係の下、自由に流派を跨ぐ大坂画壇の活動は、閨苑のような幅広い活動を育む基盤であった。そうした多様な作風の中から、敢えて閨苑らしい特色を指摘するとすれば、蕭白や芦雪らとも時代的な繋がりを示しつつも、それらとは異なる「奇想」あるいは「奇矯」という言葉が適切であるかもしれない。すなわち、《蹴鞠図》、《騎鹿人物図》〔図27〕、《唐美人図》、《南泉和尚問答図》、《芭蕉九官鳥図》などがそれにあたる。



〔図1〕青緑山水図1



〔図2〕宮女遊戯図



〔図3〕老子出関図



〔図4〕花鳥飲中八仙図画帖



〔図5〕青緑山水図2



〔図6〕紫寒蘭図



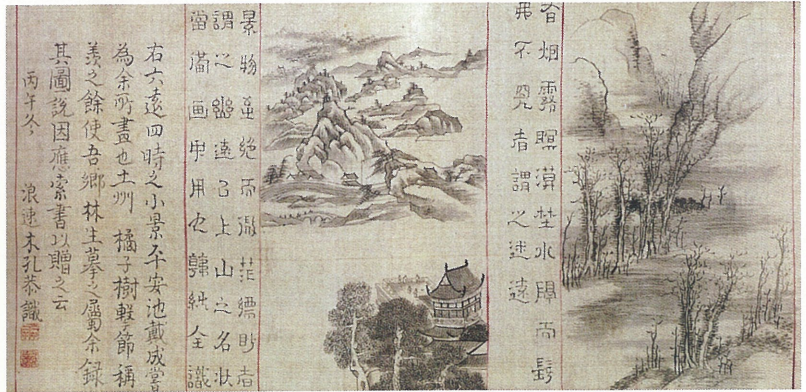
〔図7〕山水人物図



〔図8〕舜禹図



〔图9〕睡起未顏粧之図



〔图10〕六遠図卷



〔图11〕南泉和尚問答図



〔图12〕芭蕉九官鳥図



〔图13〕中国人物図



〔图14〕唐美人図



〔图15〕蹴鞠図



〔图16〕漢功臣図



〔図17〕陶淵明図（全図）



〔図17〕陶淵明図（部分）



〔図17〕陶淵明図（印章）



〔図18〕寒山拾得図（全図）



〔図18〕寒山拾得図（部分）



〔図18〕寒山拾得図（落款）



〔图19〕 蜉子和尚图（全图）



〔图19〕 蜉子和尚图（部分）



〔图19〕 蜉子和尚图（落款）



〔图20〕 花鳥图（全图）



〔图20〕 花鳥图（部分）



〔图20〕 花鳥图（落款）



〔図21〕 山水图（全图）



〔図21〕 山水图（部分）



〔図21〕 山水图（落款）



〔図22〕 虎图（全图）



〔図22〕 虎图（部分）



〔図22〕 虎图（落款）



〔图23〕桃李園圖



〔图24〕墨菊圖



〔图25〕得双寿圖



〔图26〕花鳥圖



〔图27〕騎鹿人物圖