

長澤蘆雪と大坂画壇

中 谷 伸 生

Osaka Painters and Rosetsu

NAKATANI Nobuo

Looking at paintings by Nagasawa Rosetsu, the so-called eccentric painter, one finds characteristics that seem to resemble those of Osaka painters centered around Kimura Kenkadō. As for relationships to Osaka, one could mention Rosetsu's profound connections to the Yodo Domain, which was well known for fostering cultural connections between Kyoto and Osaka. In other words, the creation of deep connections between Kyoto and Osaka artists was a characteristic of the Yodo Domain: all the way from Ike Taiga (1723-76) and Baisa'ō (1675-1763) to Shinozaki Shōchiku (1781-1851) and Hirose Kyokusō (1807-63). In addition, as for Rosetsu's reception among Osaka painters, one might mention Nishiyama Hōen (1804-67), who learned from Rosetsu and came to represent the *shasei* school in Osaka. All in all, it becomes clear that the Osaka painting world had deep connections to Rosetsu and his works.

Conversely, we cannot reject the possibility that Rosetsu was influenced by Osaka painters. If we look at the Mori School, including the Osaka painter Mori Sosen (1747-1821) known for painting monkeys, and Okada Beisanjin (1744-1820) whose humorous painting style bear similarities to that of Rosetsu, as well as the freakish paintings of Rin Ryōen (1740s-1780s), we can easily imagine contemporary connections to Rosetsu. In this paper, I would like to discuss Rosetsu, who both worked and died in Osaka, and try to come to a deeper understanding of the painter through a comparison between the so-called eccentric painting style of Rosetsu and those of the Osaka painting world.

キーワード：蘆雪 大坂画壇 淀藩 奇想

はじめに

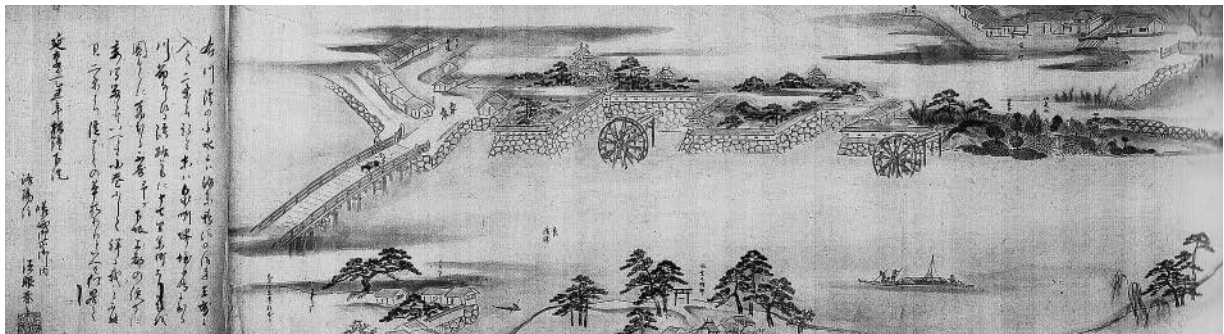
長澤蘆雪（一七五四－一七九九）については、これまで大坂画壇との関係が、ほとんど語られることがなかった。蘆雪研究にとって、大坂との関係は、今なお、空白のままである。一七八三年（天明三）三十歳のときに、大坂の東高津にあった直指庵の白壁に《墨龍図》を描いたと伝えられることと、一七九九年（寛政十一年）の夏六月、四十六歳のときに大坂で客死した事実が、数少ない蘆雪と大坂との関連事項である。ところが、奇想の画家と呼ばれる蘆雪の絵画を見ると、意外にも木村兼葭堂を中心とする大坂画壇の主たる画家たちの作風と似通った特質を見出すことができるように思われる。また、その

幅の広い制作活動と作風は、流派を越えて活動した同時代の大坂画壇の画家たちと似通っている。「蘆雪と大坂画壇」については、個々の作品をていねいに分析して解釈するとともに、大坂の風土を踏まえて、状況証拠的な事実を積み重ねることで、蘆雪の作品を貫く基本的な特質を大坂画壇と結びつけて明らかにすることができるように思われる。

以下に、蘆雪が生まれ育った淀藩の雰囲気や踏まえながら、従来の研究では空白となっている蘆雪と大坂画壇との関係を論じることで、大坂でも活動した可能性を仄めかし、大坂で亡くなった蘆雪の奇想と呼ばれる作風を、大坂画壇の画家との比較検討を通じて相対化しつつ明らかにしたい。

一 蘆雪の出自と淀の文化的土壌

蘆雪の出自を振り返ってみると、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、淀の芋洗村で幼少期を過ごしたと推測されている¹⁾。淀という場所は、京と大坂とをつなぐ中間地点にあって、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。延享二年（一七四五年）に淀城を描いた大岡春卜の《浪花及澱川沿岸名勝図巻》（関西大学図書館蔵）【図1】が遺存しているが、そこには淀川の水を城内に汲み上げる大きな水車を設置した淀城の姿が見える。絵画で見る限り、三層の天守閣は壮大である。淀の城下町がいかに栄えていたかを示す絵画であるが、この川筋の下流がすぐに大坂である。淀と大坂が切っても切れない隣の地域ということが明白となろう。



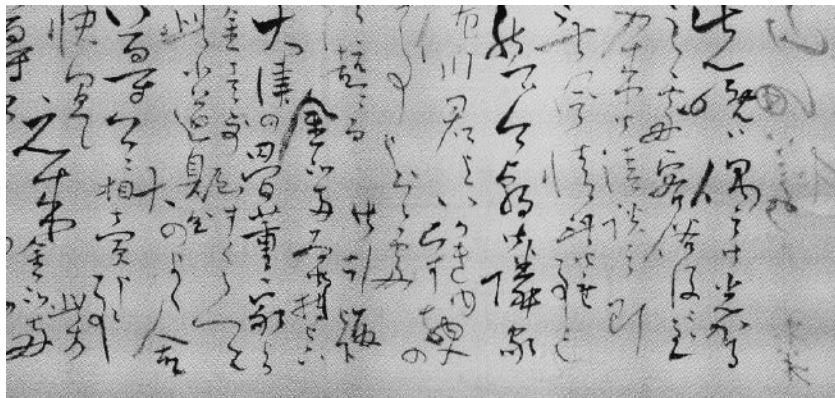
【図1】大岡春卜《浪花及澱川沿岸名勝図巻》（部分）

淀藩の藩領は、多くの地域に散在していたが、城付領の山城を中心にして、重要な拠点は、大坂の河内国高安郡（現在の大阪府八尾市）および摂津国嶋下郡（現在の大阪府吹田市）の三つの藩領に凝集されていた。つまり、蘆雪が育った淀藩の文化は、京と大坂の文化が入り交じる風土であったことを見逃

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、昭和三十九年（一九六四）を参照。



【図2】旧吉志部東村の中西家



【図3】青木木米書簡（部分）

してはならない²⁾。もちろん、幼少時の経歴が、以後の人生とどのように繋がるのか、という疑問も浮上するが、それでもやはり、自らの出自に繋がる幼少時の体験が、以後の人生に大きな影響を与えた可能性は捨てきれない。蘆雪にとっての淀というのは、大きな比重をもつと考えても間違いではなかろう。

淀という地域の文化的土壌を考えてみると、たとえば、旧吉志部東村（現在の大阪府吹田市岸部中四丁目・五丁目）にあった大庄屋の中西家【図2】には、江戸時代を中心とする数多くの美術工芸品が所蔵されていたが、この地域は淀藩の支配下であった。ここには江戸時代中後期、すなわち大坂の木村兼葎堂の時代の文化が集積されていて、「文人的香气」、「茶の湯による一座建立」、「漢学による学問的雰囲気」と形容できる京・大坂の文化サロンといった場が形成されていた³⁾。中西家の所蔵品を俯瞰すると、

2) 常松隆嗣『淀藩（シリーズ藩物語）』、現代書館、平成三十年（二〇一八）、一四一―一四二頁。

3) 拙稿「中西家（吹田市岸部）旧蔵の作品群―絵画を中心に工芸など―」、『東西学術研究所紀要』第五十一輯、関西大学、平成三十年（二〇一八）、四、一三頁。



【図4】 蘆雪《群鶴図》(部分)

京の池大雅、青木木米【図3】や岸駒らの岸派、土佐光孚、皆川淇園、売茶翁らの絵画と書、また、大坂の曾我二直庵、牲川充信、岡田米山人、岡熊岳、月岡雪鼎、森周仙、長山孔寅、篠崎小竹、大塩平八郎、そして豊後から大坂にやって来た広瀬旭荘などの絵画と書が遺存しており、京と大坂が入り交じった淀藩の文化的土壌を確認することができるのである⁴⁾。つまり、淀藩の文化には、京の市中とはまた異なる京と大坂の文化が交流混淆した独自性があったことを見逃してはならない。

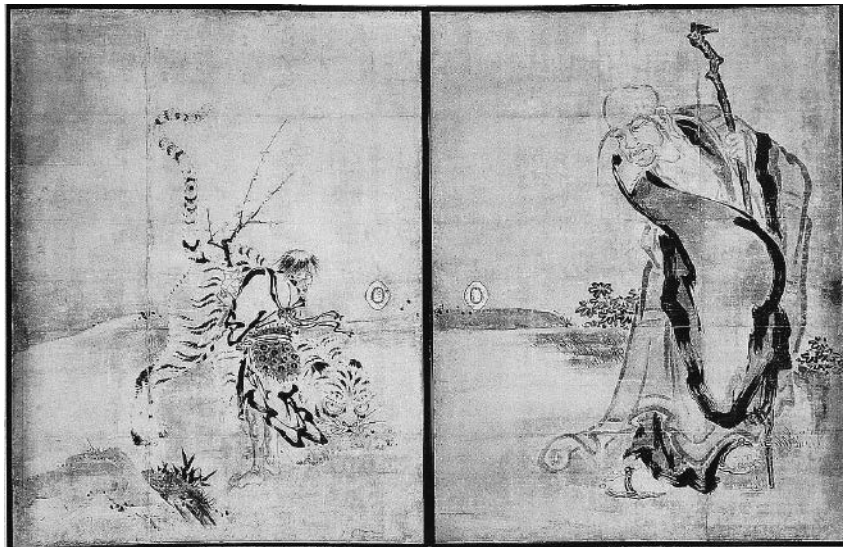
さて、画家としての蘆雪の出自については、応挙に入門する前に、蘆雪は鶴沢探索あたりの鶴沢派に学んだという河野元昭氏の指摘がある⁵⁾。それは「于緝之印」(白文方印)と「子熙」(朱文方印)の二顆を捺した初期作の《群鶴図》【図4】(安永年間・一七七二―七八)の作風が、鶴沢派の「鶴図」とよく似ているという理由からである。いくぶん平板で硬さの残る狩野派系の作風は、応挙に入門する以前の「自然感と初発性に溢れている」作品だという指摘である。また、探索の名は「守熙」であり、蘆雪の「子熙」につながるという⁶⁾。

これと関連してさらに推測してみると、『絵本写宝袋』を始めとする多くの版本を刊行し、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は、大坂の橘守國(一六七一―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

4) 寺澤慎吾「中西家に伝わる美術―庄屋の教養と文化」、『大庄屋 中西家名品展』、平成二十四年(二〇一二)、二―四八頁。

5) 河野元昭「蘆雪試論」、『美術史論叢』(十一)、東京大学文学部美術史研究室、平成七年(一九九五)一一―一四頁。

6) 同書、一一三頁。



【図5】大岡春卜《羅漢図》

六三) もまた、鶴沢派から出発した可能性が高い。つまり、近世大坂画壇は、鶴沢派の基盤から産声を上げ、彼らに続く大坂の画家たちは、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強い。もし、蘆雪が初期に鶴沢派に学んだということであれば、大坂画壇との関係もかなり密であったと推測される。もっとも、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、大坂に限定することには注意を要するが、逆にいえば、大坂画壇と鶴沢派の関係を無視することもできないことになる。

出自が狩野派系だと推測される大岡春卜は、大坂と京を行き来して活動したが、妙心寺衡梅院の障壁画《羅漢図》【図5】や《楼閣山水図》を残すとともに、大坂での活動も活発で、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》を描いたというあたりも、大岡春卜と同様に、妙心寺と大坂との密な関係を示しており、蘆雪の京・大坂の禅林をめぐる活動範囲を示唆していて注目に値する。加えて、河野氏は、禅僧の白隠との何らかの関係を暗示している⁷⁾。

二 蘆雪の作風と大坂画壇

蘆雪と大坂画壇の関係についていえば、大坂画壇が蘆雪に与えた明白な影響を指摘することは困難ではあるが、若干の資料を用いながら、少なくとも、次の3つの関係について言及する。

一、蘆雪と大坂画壇との直接の関係

7) 同書、一一八―一二〇頁。山川武「長澤蘆雪とその南紀における作品」、『國華』八六〇号、昭和六十三年（一九八八）、六頁。

二、蘆雪と大坂画壇の作風上の類似性

三、蘆雪が大坂の画家たちに与えた影響

まず、蘆雪と大坂画壇の直接の関係についてであるが、乏しい資料の中から、大坂の表具師で画家であった松本奉時（18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を紹介したい。松本奉時は、岡田栲軒著『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、18世紀後半に活動したことが判明している。数多くの蟾蜍を絵画化したことから、大坂で「蛙の奉時」と呼ばれていた。

さて、松本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）の寄合描きの絵画が遺存している。比較的大きな画面による《諸名家合作（松本奉時に依る）》（紙本墨画淡彩・111.0×60.0cm・個人蔵）【図6】は、木村兼葭堂（一七三六―一八〇二）や長澤蘆雪、そして伊藤若冲ら計二十二名の画家たちが寄合描きをした合作である⁸⁾。そこには、慈雲飲光、日野資技、西依成斉、中井竹山、六如慈周、細合半斎、皆川淇園、墨江武禅、福原五岳、中江杜微、森周峯、圓山応瑞、奥田元継、森祖仙、木村兼葭堂、伊藤若冲、伊藤東所、長澤蘆雪、月僊、上田耕夫、篠崎三嶋、松村呉春ら京、大坂の豪華な顔ぶれによる寄合描きが見られ、画面左下に松本奉時の所蔵印が捺されている。松本奉時の落款の位置から考えて、この作品は、松本奉時が呼びかけた寄合描きであることは間違いない。画面中央左の場所に、兼葭堂が、謹厳とも思えるしっかりとした筆使いで「竹に猿」を描いた。注目すべきは、兼葭堂の「竹に猿図」のすぐ横に、京の伊藤若冲（一七一九―一八〇〇）が「鶏図」を描いていることであろう。さらに、画面右下には、蘆雪が「鶴図」を描いている。

この画面には、若冲と兼葭堂とが並んで筆をとっているが、若冲と兼葭堂との交流で最も重要なのは、天明八年（一七八八）に京の町の多くを焼き尽くした天明の大火によって、若冲の家も焼失し、焼け出された若冲は、大坂の兼葭堂宅を訪れていることである。若冲が七十三歳、兼葭堂は五十三歳であった。このときの二人の交流を基に、およそ八年後に《諸名家合作（松本奉時に依る）》に、二人の絵画が描かれることになったのかもしれない。その際に、この寄合描きのプロデューサーである松本奉時は、蘆雪にも揮毫を依頼し、若冲の絵画の下の場所を蘆雪に提供したものと推測される。寄合描きによる合作という性格から、この作品だけで、蘆雪と大坂画壇との関係が親密であったとはいえないが、ここに集まった京・大坂の画家たちが、少なくとも、お互いを認知していたという事実は見逃せない。

かつて他の論文で解説したことがあるので、蛇足になるが、この《諸名家合作（松本奉時に依る）》は、大阪の骨董商の店頭には並んだが、結局、日本では売れず、平成十三年（二〇〇一）冬に、ロンドン在住のオランダ人のコレクターが購入して海外に出た。その時の価格は、決して高くはない金額であったので、筆者がいくつかの美術館、博物館に声をかけたが、購入予算を削られている昨今の日本の美術館の

8) 拙著『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）、二五三―二五五頁。



〔図6〕《諸名家合作（松本奉時に依る）》

厳しい状況によるものか、残念ながら関心を呼ばなかった⁹⁾。寄合描きという共同制作の作品が、どのような人間関係で成り立つのかは、作品ごとに複雑なので、同じ画面に描いているからといって、簡単に画家同士の人間関係が親密であると指摘することはできないが、いずれにせよ、大坂と京の画家たちが行った合作に、蘆雪も参入していることから、この一点の存在を確認するだけでも、蘆雪と大坂との関係を無視することはできないはずである。

さて、続いて南蘋派との関わりについて述べてみたい。蘆雪の初期作品《梅に鴉図》（安永年間・一七七二-一七八）【図7】は、岡田秀之氏が指摘するように、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と指摘されている¹⁰⁾。初期作であるためか、いささか画面構成のバランスが拙いが、画面中央に描かれた鳥の図様も、南蘋派のそれによく登場する。また、その下方で枝を伸ばす薔薇のモチーフなどから南蘋派の影響を見てとることができよう。つまり、《梅に鴉図》からは、蘆雪が初期に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があることを仄めかしていて興味深い。大坂での南蘋派の広がりについては、研究者間でさまざまな議論があるが、日本全国を見渡すと、この時

9) 同書、二五五頁。

10) 岡田秀之『長沢蘆雪』、新潮社、平成二十九年（二〇一七）、五五、五七頁。



〔図7〕 蘆雪《梅に鴉図》

期、大坂は南蘋派の一つの拠点であったことを忘れてはならない。江戸絵画史研究においては、上方では南蘋派が流行らなかったという主張もある。しかし、南蘋派をどのていど厳密に規定するかはともかく、瀬戸内海航路の終着点であった大坂は、南蘋派、長崎派の到着地でもあった。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、「大阪は日本史上、仁徳天皇の御代を除き、かつて政治の中心となりしことなかりしたため、とかくその重要性が閑却されやすいが、そ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」¹¹⁾と語っている。要するに、東アジアの物資や文化は、まず、大坂に集積されたという主張である。

確かに、近世美術史においても、南蘋の孫弟子にあたる鶴亭（一七二二－八五）や、泉必東（一七一七－六四没）、そして江戸に出る前に大坂で、少なくとも十四年間も南蘋派を広げた森蘭齋（一七四〇－一八〇一）、そして、佚山（一七七五年以前生、一七八七年以前没）、葛蛇玉（一七三五－一七八〇）に至るまで、南蘋系の長崎派は広がりを見せていた。また、大坂画壇の奇才といわれる葛蛇玉による「奇矯」の絵画も存在感ありとあってよい。そもそも、大坂の中心的人物である木村兼葎堂（一七三六－一八〇

11) 宮崎市定『アジア史論』、中央公論社、平成十四年（二〇〇二）、三二八頁。



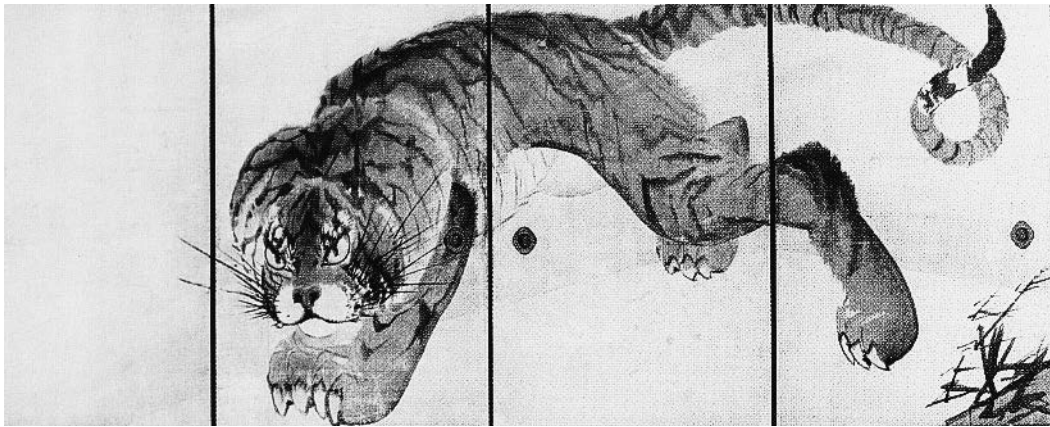
〔図8〕木村兼葭堂《花蝶之図》

二) その人が、初期に師の鶴亭から南蘋派の絵画を学んでおり、その流れから、南蘋の弟子で来舶画人の鄭培（鄭山如）に倣った《花蝶之図》（関西大学図書館蔵）【図8】を描き、最晩年にまた、宋紫石らの長崎派へと回帰していった事実を忘れてはならない¹²⁾。要するに、「奇想」の画家といわれる蘆雪についても、その絵画を大坂画壇と比較検討してみると、両者の共通項は多くて、蘆雪の「奇想」も、京都画壇の中だけで眺めるのとは違って、かなり相対化して見られるはずである。というのも、この時代の大坂の絵画には、「奇想」あるいは「奇矯」というべき作品が流行していたからである。

さらに蘆雪は、三十三歳のときに、《虎図襖》（一七八六年・無量寺蔵）【図9】、《寒山拾得図》（一七八七年・高山寺蔵）【図10】、《海浜奇勝図屏風》（一七九五年—一八〇〇年頃・メトロポリタン美術館蔵）【図11】など、曾我蕭白とは作風が異なるにせよ、いわゆる「奇想」の絵画を描いたとされている。《虎図襖》の度肝を抜く画面いっぱいにあふれる虎の姿、また、蕭白にも共通する奇怪な寒山拾得の容貌、さらに、まるで生き物のように力強くうねる樹木のモチーフなど、「奇想」の画家の名にふさわしい作風である。そして、晩年に向かうにつれて、いよいよ「奇想」は度を増して、蘆雪の絵画の特徴といわれるようになる。大胆な筆使いや驚くべき画面構成、奇怪な人物や動物や山水など、同時代の京で見られた多くの絵画、とりわけ師の応挙の作品と比べたときに、蘆雪の絵画の「奇想」は、鑑賞者に強い印象を残すであろう。

しかし、それらの絵画は、意外にも、兼葭堂を中心とする大坂画壇の作風と似通った特質を示してい

12) 拙著「木村兼葭堂の絵画を貫くもの」、『東西学術研究所紀要』第四十九輯、関西大学、平成二十八年（二〇一六）、八、二五—二六頁。



[図9] 蘆雪《虎図襖》(部分)



[図10] 蘆雪《寒山拾得図》



[図11] 蘆雪《海浜奇勝図屏風》

る。蘆雪の「奇想」の絵画は、大坂画壇の「奇矯」の絵画と雰囲気的には繋がるものがある。たとえば、大坂で「奇矯」の画家と呼ばれ、蘆雪とほぼ同時代に活動した林閻苑の絵画にも蘆雪と共通する作品が多い。

三 蘆雪と閨苑、米山人、奉時から芳園へ

林閨苑（一七七〇－八〇年頃活動－一七八〇年－八七年頃没）は、名は新または又新、字は日新、号が閨苑、俗称は閨蔵。大坂の人で、大坂の福原五岳に師事した。明の絵画に憧れ、大坂の和泉堺の旧家に数多く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。また、剛毅な水墨画は張平山の作風を髣髴させると伝えられる。緻密に描かれた人物図や花鳥図は、長崎派の影響下にあるもので、写生を越えて一種幻想的な趣を示す。林閨苑には、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）【図12】や《芭蕉九官鳥図》（個人蔵）【図13】などもあって興味深いが、林閨苑の方が若冲以上に形式化された画風となっている。また、水墨のみの人物図や長崎派風的水墨による《虎図》（個人蔵）【図14】も遺存しており、作風は多様である。また林閨苑は、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。林閨苑には、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だといってよ



〔図12〕 林閨苑
《中国人物図》



〔図13〕 林閨苑
《芭蕉九官鳥図》



〔図14〕 林閨苑《虎図》



【図15】 林閔苑
《騎鹿人物図》



【図16】 林閔苑
《蹴鞠図》



【図17】 蘆雪《蝦蟇仙人図》

い¹³⁾。

蘆雪の作風とよく似た林閔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6年・1786年賛）、《鹿図》（大阪歴史博物館蔵）などであるが、林閔苑が蘆雪の影響を受けたのか、それともその逆なのか、あるいは、同時代的な特質なのか、十分に解明できない部分もあるが、いずれにせよ、「奇想」「奇矯」の流れに位置することは明らかで、蘆雪もまた、林閔苑らの大坂画壇の画家たちから影響を受けた可能性も捨てきれない。《騎鹿人物図》【図15】では、道服を着て両手で桃を持ち、鹿に乗った寿老人と思われる人物は、画面から溢れるような動勢を表している。いきおいのある筆さばきは、林閔苑得意の手法であるが、蘆雪のそれにも共通する。また、《蹴鞠図》【図16】の人物描写は、奇妙な身体の動きを描いた絵画で、蘆雪の《蝦蟇仙人図》（個人蔵）【図17】のそれに似る。さらに、文人画風に崩れた筆致を用いた《陶淵明図》【図18】の人物描写も、蘆雪の《鍾馗図》（鍾馗・蝦蟇図）（個人蔵）【図19】に見られる即興的で自在に振じれを示す肥瘦の線描に類似する。加えて、《南泉和尚問答図》【図20】の二人の僧侶の形態は、《陶淵明》とは少々異なるが、

13) 林閔苑については、千葉市美術館・大阪歴史博物館編『唐画もん一武禅に閔苑、若冲も一』、平成二十七年（二〇一五）、拙著「林閔苑研究—大坂画壇の奇矯の絵師—」、『東アジア文化交渉研究』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。



【図18】 林閻苑《陶淵明図》



【図19】 蘆雪《鍾馗図》（鍾馗・蝦蟇図）

素早く適格な筆使いは、林閻苑の力量を示していて心地よい。加えて、《鹿図》【図21】の即興的で自由自在の墨の使い方、蘆雪の《蛸図》【図22】などを想起させる。林閻苑も蘆雪に似て、作風の幅が広く、蘆雪の《呉美人図》【図23】などと同様に、鮮やかな色彩を用いて緻密に描いた《唐美人図》（白澤庵コレクション）【図24】から《竹虎図》（個人蔵）や《鯉図》（個人蔵）、そして、南蘋風の《花鳥図》（堺市博物館蔵）から蕪村風の《漢功臣図》（個人蔵）や、大胆奇抜な《大鷲図》（黄谷軒コレクション）に至るまで、さまざまな作風を描き分けた。こうした性格は、流派にこだわらず、それを越えて活動した大坂画壇の画家たちにしばしば見られる特徴でもある。

蘆雪の活動を振り返ってみると、京と和歌山との行き来の中で、おそらく伏見から淀川を下り大坂へ、大坂から海路で紀州へと向かった蘆雪にとって、大坂は単なる交通の通過地点のみならず、主たる活動範囲に含まれる。大坂で客死したことも含めて、蘆雪と大坂との関係は、かなり深かったのではなかろうか。また、二人の活動期がほぼ重なることから、もし影響関係あったとすれば、どちらが影響を与えたのか、興味を惹くが、決定的な資料が見つからない現状では断言できない。ここでは、同時代的な特質だと言っておきたい。なお、林閻苑は、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おり、蘆雪とほぼ同時代の画家である。

また、大坂画壇の重鎮の岡田米山人（一七四四―一八二〇）の戯画的作風も、その奇矯さにおいて注目すべきである。文人画家の米山人の《山水・人物・花鳥図》（富山・瑞龍寺蔵）の中の《自画像》【図25】は、極端に歪めた戯画的な身体の形態描写によって、一瞥で奇抜な絵画という印象を受けるが、これは蘆雪の「蜷和尚」《絵替り図屏風》【図26】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）【図27】は、首を背後にひねって嘴を大きく空けた鶴の姿は、大坂の伝統



[图20] 林閻苑
《南泉和尚問答圖》



[图21] 林閻苑《鹿圖》



[图22] 蘆雪
《蛸圖》



[图23] 蘆雪《吳美人圖》



[图24] 林閻苑《唐美人圖》



〔図25〕 岡田米山人「自画像」(部分)
 (《山水・人物・花鳥図》)



〔図26〕 蘆雪「蜷子和尚」(部分)
 (《絵替り図屏風》)

でもある戯画的な奇矯さを表している¹⁴⁾。ここに描かれた鶴の姿は、あたかも擬人化された奇怪な姿を露わに示している。米山人もまた、他の大坂画壇の画家と同様に、きわめて幅の広い作風を保持しており、文人画の傍らに、奇矯とってよい戯画的絵画を数多く描いている。米山人のグロテスクな人物図も、蘆雪晩年の《山姥図》(巖島神社蔵)【図28】に呼応する。河野氏は、《山姥図》誕生の背景に、近松門左衛門の浄瑠璃などが控えているのではと示唆しているが¹⁵⁾、近松の世界こそ、耳鳥齋らが繰り返し描いた大坂の演劇世界でもあった。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、かなり相対化して考えねばならない。ついでながら、時代は下がるが、「鶴図」といえば、森一鳳の弟子の森二鳳の人間臭い癖のある「鶴図」も大坂の特色ある絵画の一例である。

さらに、大坂の戯画作者の耳鳥齋(一七五〇/五一以前—一八〇二/〇三)による大胆で奇抜な戯画なども、蘆雪の活動とはまったく無関係だったのだろうか。辻惟雄氏は、江戸の山東京伝の版本『悪態鮫骨』の中から、二人の男の顔を採り上げ、「思い切った顔のクローズアップ」を引き合いに出し、蘆雪の大胆な作風との類似を指摘したが、大坂で活動した耳鳥齋の奇怪な戯画もまた、蘆雪の想像力の一端に存在したかもしれない¹⁶⁾。耳鳥齋の版本『絵本古鳥図賀比』の中の「だいたんもの」【図29】なども、

14) 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(一九七一)、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。

15) 前掲書、河野元昭「蘆雪試論」、一二六—一三一頁。

16) 辻惟雄「画家蘆雪のウィット」、『没後200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



〔図27〕 岡田米山人
《松齡鶴算図》



〔図28〕 蘆雪《山姥図》

蘆雪の《虎図襖》の大胆な構図や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¹⁷⁾。この蘆雪の《虎図襖》に見てとれる「何となくおかしい」¹⁸⁾表現は、大坂の耳鳥齋らの本領というべき、恐ろしくて心のなごむ、おかしみのある世界であった。

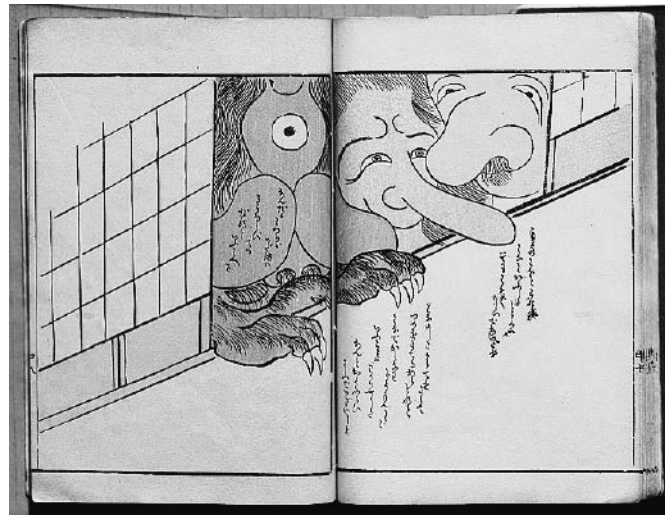
また、図様の観点からいえば、影響関係の有無はともかく、鶴沢派につながる橋守國門下で、南蘋派の鶴亭にも師事した葛蛇玉の《蛇図》【図30】と蘆雪の初期作《蛇図》(安永年間・一七七二―七八)【図31】との類似も指摘しておかねばならない¹⁹⁾。蛇玉は、安政二年(一八五五)に刊行された『浪速人傑談』によると、大坂の人で、蛇にまつわる逸話で知られる蛇玉は、複数の「蛇図」を遺しているが、享保二十年(一七三五)に生まれ、安永九年(一七八〇)に亡くなっていることから、宝暦四年(一七五四)に生まれ、寛政十一年(一七九九)に亡くなった蘆雪と同時代の画家で、蘆雪よりも約二〇歳年上である。蘆雪が蛇玉の「蛇図」を見たと言主張するつもりはないが、こうした「蛇図」が大坂で描かれていたことは見逃せない。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

〇〇)、二一頁。

17) 無量寺の《虎図襖》については、『ようこそ無量寺へ 応挙・蘆雪の名作ふすま絵』、錦江山無量寺・串本応挙蘆雪館、平成二十三年(二〇一一)を参照。

18) 前掲書、河野元昭「蘆雪試論」、一三三―一三四頁。

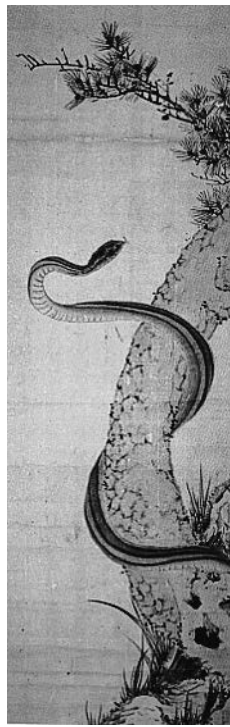
19) 葛蛇玉については、佐藤康宏「蛇玉山人のこと」、『國華』一八一五号、昭和六〇年(一九八五)ほかを参照。



〔図29〕 耳鳥齋「だいたんもの」（『絵本古鳥図賀比』所収）



〔図30〕 葛蛇玉《蛇図》



〔図31〕 蘆雪《蛇図》



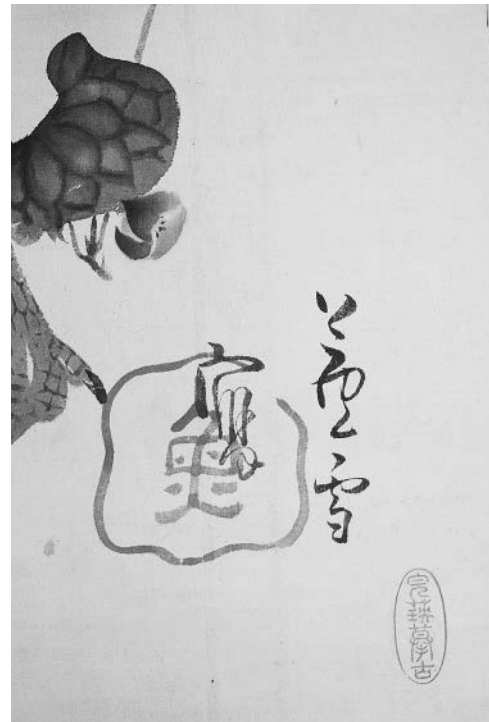
〔図32〕 松本奉時《蛙（蝦蟇）図》（部分）

ら、蘆雪一〇代から二〇代半ばの作である可能性が高い。」²⁰⁾ という。さらに、蝦蟇を描いて名を挙げた松本奉時との関係も検討の余地があろう。兼葭堂や蘆雪と同時代の十八世紀後半に活動した松本奉時は、「蛙（蝦蟇）の奉時」と呼ばれ、数多くの《蛙（蝦蟇）図》（大英博物館蔵）【図32】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》【図19】とまったく

20) 岡田秀之『長澤蘆雪』、五六頁。



[図33] 西山完瑛《鶴図》(蘆雪模写)

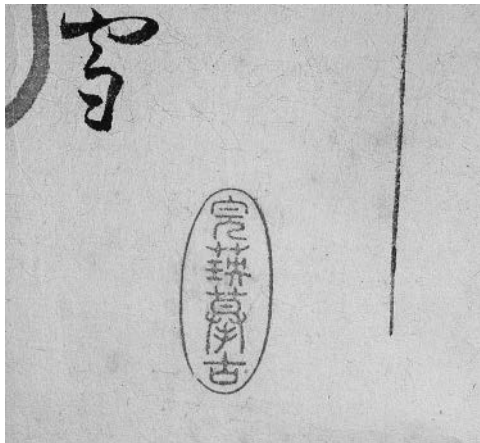


[図34] 西山完瑛《鶴図》「描き落款」

無関係といってよいのだろうか。先に紹介した寄合描きの《諸名家合作(松本奉時に依る)》による松本奉時と蘆雪らの共作など、これまた「蝦蟇」を描いた両者が、まったく無関係だともいえない。こうした共通項を挙げていくと、作風はまったく異なるとはいえ、図像からいえば、森派の「猿図」と蘆雪のそれとの関係も興味深く、今後の検討が必要である。いずれにせよ、蘆雪の特徴のある作風と、蘆雪が好んだ図様は、大坂画壇の基本的な作風や図様とかなり共通することを見逃してはならない。

最後に、影響関係からいえば、「蘆雪から大坂画壇へ」という逆の流れで、蘆雪と大坂画壇との関係を指摘しておく、蘆雪を学んだ大坂を代表する写生派の西山芳園と完瑛父子については、西山派を率いた西山芳園・完瑛父子と蘆雪との関係も浮上する。完瑛による蘆雪の模写《鶴図》(個人蔵)【図33】は、蘆雪と西山派の関係を明らかにしており、蘆雪と大坂との影響関係を逆方向からではあるが、直接明らかにしている。画面いっぱいに描かれた鶴の姿は、右足を大きく踏み出しながら、後ろを振り返る様子を描いている。足元には「蘆雪寫」の模倣した署名と、右側上の輪郭を欠く「魚」(朱文氷形印)の描印が見られる【図34】。この西山完瑛の《鶴図》には賛に「六十九歳小竹老人」とあり、「人家でツルを養ったら火災を免れる」と墨書されている。ここに「完瑛摹古」の印【図35】が押し、裏書きもある。西山派には蘆雪の流れが入っていることを明らかにする模写作品である。

大坂の四条派は、応挙や呉春の影響下にあるが、部分的に蘆雪につながるところがある。応挙は、穏やかに絵画をまとめるが、蘆雪は、多少とも飛び跳ねたところがある。その意味で、蘆雪の絵画は、大坂画壇の作風および活動とよく似ている。大坂画壇の画家たちが、蘆雪を受け入れたわけであるが、そのことは、逆の影響関係ではあるが、大坂での蘆雪の活動を裏づける間接的な証拠とはならないだろうか。



【図35】西山完瑛《鶴図》完瑛印

まとめ

大坂は、戯画の領域で耳鳥齋、岡田米山人、森一鳳（一七九八—一八七一）、玉手棠洲（一七九五—一八七一）らの特色ある画家たちを輩出してきた。こうした痛快で笑いを誘う荒唐無稽な戯画などが、大坂画壇の「奇矯」、そして「奇想」につながる土壌であるといつてよい。また、林閨苑、葛蛇玉、松本奉時らの奇抜で、見る者を驚かす奇矯の絵画なども大坂画壇の一つの特質である。さらに、岡田米山人らのグロテスクな表現もまた、大坂の注目すべき特質の一側面だといつてよい。そして、図像の観点からいっても、大坂で流行した「蛇」や「蝦蟇」や「猿」や「鶴」などの生き物のモチーフは、円山派・四条派にとっても一般的であるとはいえ、そこには、擬人化といつてもよい、ある特徴的な雰囲気立ち込めていることを見逃してはならない。こうした観点からいって、蘆雪の「奇想」も、京の中だけで考えずに、大坂まで広げて考えると、しばしば見受けられる特質でもあって、蘆雪らの「奇想」も、大坂画壇の画家たちの「奇矯」と相通じるものがある。

加えて、鶴沢派に端を発し、南蘋風および応挙風の写生画から文人画、禅林の水墨画から戯画風の作品に至るまで、かなり幅の広い作風を展開させた大坂画壇の画家たちとの共通項を蘆雪の作品群に認めることができるであろう。また、同時代の木村兼葭堂や松本奉時との接点など、蘆雪と大坂画壇の関係は、予想以上に近いことが明らかになる。生まれ育った淀という京・大坂の文化的風土を背負った地域的な特質も見逃せない。大坂画壇という枠組を踏まえて蘆雪の絵画群を眺めたときに、その「奇想」は、かなり相対化されて見えてくるのではなかろうか。

【挿図出典】

【図2】【図3】吹田市立博物館編『大庄屋 中西家名品展』、二〇一二。

【図4】【図8】【図10】～【図12】【図20】【図23】【図27】【図29】【図32】岡田秀之『かわいい かわい おもしろい 長澤蘆雪』、新潮社、二〇一七。

【図24】千葉市美術館・和歌山県立博物館編『没後200年記念 長澤蘆雪』、日本経済新聞社、二〇〇〇。

【図28】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、一九七一。

【図16】【図17】【図21】【図22】【図25】千葉市美術館・大阪歴史博物館編『唐画もん一武禅に閨苑、若沖も一』、二〇一五。

【図33】大英博物館写真提供。

