

木村兼葭堂の周辺から次世代の画家たちへ

中谷伸生

はじめに

木村兼葭堂（一七三六一—一八〇二）の生涯については、平成十四年（二〇〇二）に刊行された水田紀久著『水の中央に在り 木村兼葭堂研究』（岩波書店）に詳しくまとめられているので、ここで改めて論じようとは思わないので、きわめて簡略に述べておく。大坂夏の陣で戦死した後藤又兵衛基次の子孫であると伝えられる木村兼葭堂は、大坂北堀江で酒造業を営みながら、本草学を中心しつつ、詩書画を学び、古今東西の書籍、金石、絵画その他の骨董や博物標本類の収集に努め、版本の出版にも情熱を注いだ浪華の文人である。文人画家としては、鶴亭、池大雅の影響が大きかったが、生涯にわたって、さまざまな流派を学び、いわば実験的な絵画制作を続けたようである。その制作は、南蘋派（広く長崎派）、大雅風文人画、明清の中国絵画など多様である。そうした流派を踏ぐという作風は、比較的流派に縛られないという大坂画壇の画家らしい特質でもあった。兼葭堂の名前は全国各地に知れわたり、浦上玉堂や浜田杏堂、そして近江出身の鳥羽石隠らをはじめ、あちこちの文人墨客と親交を重ね、兼葭堂の住処は、いわゆる文化サロンのような溜り場となっていた。

一 兼葭堂とその周辺の画家たち

ここでは兼葭堂の肖像画について、有名な享和二年（一八〇二）作の谷文晁筆《木村兼葭堂肖像》（絹本着色・大阪府教育委員会蔵）がすぐさま思い浮かぶが、この肖像画に描かれた笑う兼葭堂の表情が注目され、兼葭堂という人物は、いつも豪放磊落に笑っていたのではないかと推測された。〈笑う肖像画〉は江戸時代では珍しい。文晁による肖像画は兼葭堂没後に遺族の依頼によって描かれたと伝えられるが、ひよっとすると、財産没収後の苦難に満ちた後半の人生を思いやっつて、遺族から「笑った顔」で描いて欲しいと依頼があったのかもしれない。その他の兼葭堂の肖像画としては、文晁の作品を墨のみで写した文政十一年（一八二八）の春木南湖筆《木村兼葭堂像》（紙本墨画・東京藝術大学美術館蔵）、そして、版本『兼葭堂雜録』巻一の挿絵として版画化された森徹山筆《木村兼葭堂肖像》（墨摺木版）を挙げねばならない。作者の森徹山（一七七五—一八四二）は、大坂の写生派画家である。この版画による肖像画では、文晁とは異なつて、口を閉じて目を細くした謹厳実直とでもいふべき顔貌表現となつており、兼葭堂の別の一面を仄めかすようでもある。兼葭堂は、豪放磊落な人物であつたのか、それとも謹厳実直な人物であつたのか。この版画の版木が大坂府立中之島図書館に遺されている。さて、これ以外に、大阪の昔桶彦（一八七八—一九六三）が描いた《兼葭堂肖像》【図一】がかつて紹介されたことがあつたが、その後、公開されたことがなく、失われてしまった可能性が高い。この図は大正十五年（一九二六）十一月に高島屋兼葭堂会主催で開催された「兼葭堂遺墨遺



図1 菅栢彦《兼葭堂肖像》

品展覧会」図録の巻頭を飾っている。③ 文晁の《木村兼葭堂肖像》を模した絵画であるが、栢彦は、文晁の肖像画には描かれていない羽織の紐の先を描くとともに、指先を絡ませた兼葭堂の手を想像して描き加えており、そこには栢彦らしいおおらかさを見ることができるともいえる。文晁のそれと比較すると栢彦では、いくぶん顎が縦長に引き伸ばされている。また、文晁の肖像画に合わせて、画面右上に「大正丙寅晩秋 菅原栢彦畫」の墨書と「菅原栢彦」の朱文方印が見られる。「丙寅」は、大正十五年、つまり昭和元年（一九二六）にあたり、その秋に描かれた作品であることが判明する。

さらにもう一点、関西大学図書館所蔵による高川文筌筆《木村兼葭堂肖像》（紙本墨画）を挙げておかねばならない。この肖像画については、不明な点が多々あるが、おそらく、兼葭堂追善のための絵画であろう。文筌は、文晁の兼葭堂像を摸写するやり方で、墨線のための肖像を仕上げた。上部を半円型にした小画面に肖像を描き、それを一回り大きな台紙

に貼付して、その台紙、つまり肖像の周辺に建部綾足（凌岱）（一七一九―一七四）の万葉仮名による長歌「兼葭堂袁称閉哥」の文言を朱書きしている。肖像の下部に「辛丑九月椿篤甫録」の朱書きと「椿山」の朱文長方印が捺されていることから、朱筆の詩文は、天保十二年（一八四一）に椿椿山（一八〇一―一五四）によって揮毫されたものであることが判明する。半円形の画面左下の裏面に「文筌写」の墨書と「文筌」の白文楕円印が捺されていることから、これらの落款が裏返しに見える。師の文晁に遠慮して裏に落款を加えたのであろうか。いずれにしても、天保十二年は、兼葭堂没後四十年にあたり、追善の儀式に用いられたものと思われる。ということは、文筌の兼葭堂像もまた天保十二年作といつてよからう。高川文筌は、文晁の門人で、本姓は高川あるいは三上と名乗り、通称は半蔵である。信州松代の真田家に仕え、長崎に行き、周辺の風景を描いている。洋風画家でもあったらしく、長崎地図をも描き、一八五八年頃没したと伝えられる。

さて、兼葭堂と交流した画家たちを採り上げると、寛政十二年（一八〇〇）に兼葭堂は、六十五歳の最晩年の絵画《墨梅図》を描いているが、その鋭角的な墨線による梅の描写について、松浦清氏は、京都の伊藤若冲（一七一六―一八〇〇）の絵画との類似を示唆している。④ 若冲は天明八年（一七八八）正月の天明の大火によって焼け出され、大坂に避難して兼葭堂宅を訪れている。先に紹介した寛政八年（一七九六）から十年（一七九八）の間に制作された《諸名家合作（松本奉時に依る）》においても若冲と合作を試みており、兼葭堂と若冲の関係を裏づける。二人の関係を示す《諸名家合作（松本奉時に依る）》紙本墨画淡彩・一一一、〇

×六〇、〇センチメートル)においては、兼葭堂と若沖のほか、森狙仙、皆川淇園、長沢芦雪、月僊らの大坂、京、尾張へと広がる文人たち二十三名との合作となっている。

一般に、兼葭堂の絵画は、素人芸で稚拙であるというのが通り相場であるが、《花蝶之図》(絹本着色・関西大学図書館蔵)を見れば、画家としての実力が予想以上に高いことと、中国文化に対する学識の手堅さに、改めて感心させられる。《花蝶之図》右下には「撫清人鄭山如設色於澄心齋中」と墨書されており、清人の鄭山如、つまり沈南蘋の弟子であった来舶画人の鄭培の画に撫つて、兼葭堂の画室澄心齋の中で描いたと記されている。《花蝶之図》では、赤い若葉をつけた海棠と、紫の花を咲かせる朝顔、それに止まろうとする胡蝶を描いている。鮮やかな色彩を施す丁寧な細部描写は、無地の背景からくつきりと浮かび上がっており、これぞまさしく長崎派の作風である。兼葭堂は、初期の時代に師の鶴亭から南蘋風の長崎派を学んでいるが、最晩年にまた長崎派に力を入れており、注目すべきは、最晩年に長崎派風の写実的技法の水準を上げたことである。晩年の兼葭堂が、江戸で宋紫石と会っていることから、宋紫石の影響を受けたのではないか、という橋爪節也氏の主張も妥当である。《花蝶之図》などもその一例である。この作風は、やはり寛政九年(一七九七)、六十二歳のときの《荔枝小禽図》と酷似している。長崎派風の写生的な蝶や海棠の形態描写を見ると、両作品はよく似ており、とりわけ海棠の木の葉に見られる輪郭の形態や葉脈の線描など、同時期の作品であることを仄めかす。ここでは《花蝶之図》を《荔枝小禽図》と同じ寛政九年(一七九七)、六十二歳頃の作品だと推定しておきたい。加えて、

小品ではあるが、兼葭堂の《墨竹図》(絹本墨画・個人蔵)【図2、3】は、明晰な表現を示す水墨画で、柳沢淇園の「墨竹」を想起させる六十五歳頃の絵画である。

江戸時代の絵画を振り返って見ると、日本の文人画は、京都で活躍した池大雅、それに大坂毛馬の出身で、やはり京都で活躍した與謝蕪村(一七一六―一七八三)らによって、きわめて高い水準に到達したといわれる。通常、彼らが日本の文人画の大成者と呼ばれるが、大雅も蕪村も、中国の文人画(南宗画)を十分に理解して絵画制作を行ったかどうかは疑問である。というのも、江戸時代中期の日本にあつては、中国文化の移植は、まだまだ混沌とした状況にあつたからである。大雅の作品においては、典型的に文人画と呼ぶことのできない作品も数多くあり、未だ中国の文人画を完全に咀嚼していない実験的な段階だと指摘できるかもしれない。しかし、大雅や蕪村の周辺には、中国文化に憧れた、当代きつての文人たち、つまり詩人や画家をはじめとする知識人、教養人が集まっており、こうした文人たちの中にあつて、大坂の文人たちの存在はきわめて重要である。

兼葭堂の時代、優れた文人画を描いた岡田半江(一七八二―一八四六)は、数多くの文人画を制作した。この時代に、文藝の領域に重要な影響を与えた兼葭堂は、多くの文人墨客と交流した。それらの中でも、画家たちとの交流については、岡田米山人(一七四四―一八二〇)や鶴亭(一七二二―一七八五)、池大雅や浦上玉堂らの、いわゆる日本美術史上のよく知られた画家たちについての研究は、数多くとはいえないまでも、一定でいど進められてきた。しかし、大坂画壇のマイナーな画家たち、た

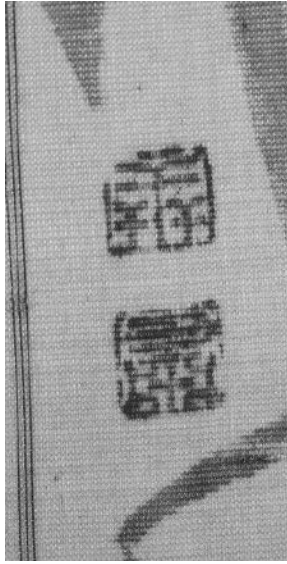


図3 木村兼葭堂《墨竹図》落款



図2 木村兼葭堂《墨竹図》



図4 中井藍江《福壽和合神》

たとえば、中村方中（生没年不詳）、中井藍江、松本奉時、そして上田耕夫らについては、研究があまり進んでいない。たとえば、中井藍江（一七六六—一八三〇）には《福壽和合神》（絹本着色・一〇四、八×四五、二センチメートル、関西大学文学部美術学美術史資料室蔵）【図4、5、6、7】などが遺存しているが、その丁寧な描写としっかりとした構成など、一定の力量を示しており、少々類型化した描写は気になるが、江戸時代の絵画史の一端を担う佳品だといってよい。画面右下に「応需藍江謹図」の墨書と「中直之印」（白文方印）および「伯養」（白文方印）が見られる。箱書（表）に「福壽和合神 中井藍江筆」と墨書されている。藍江も忘れられた画家の一人で、数多くの作品が遺存しているが、研究がないことはもちろんのこと、作品自体が巷に半ば捨てられている状況である。

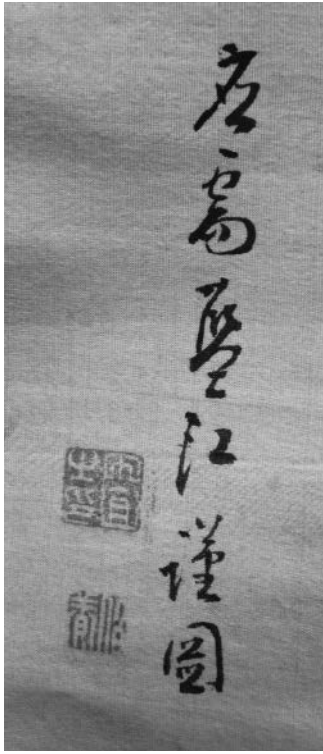


図7 中井藍江《福壽和合神》
落款



図5 中井藍江《福壽和合神》(部分)



図6 中井藍江《福壽和合神》(部分)

寛政頃は錢橋南、文化以降は伏見町心斎橋東で暮らした中井藍江も本格的な文人を志向した写生派の重鎮である。その代表作の一点で、関西大学図書館所蔵の六曲一双屏風《楨桧群鹿図屏風》(紙本墨画)は、大坂四条派の特質を明らかにする金屏風だといってよく、大きな余白を用いた作風がその特徴であろう。四條派に文人画を加味した藍江の作品は数多く遺存しているが、構図のバランスを欠く拙い作品もかなりある。

要するに、これまでの江戸絵画史研究は、少々強調して言うならば、江戸と京都の絵画史となっているといつてよい。こうした状況が如何なる背景から生じたのか、そして、大坂画壇の研究が大きく立ち遅れた理由としては、第二次世界大戦による大阪の荒廃と、それに基づく経済界の衰退など、さまざまな要因があつて、それを簡潔に指摘することは難しいが、その原因のいくつかを明らかにすることは不可能ではない。大坂画壇の画家たちの絵画は、確かに、京の池大雅や円山応挙、そして伊藤若冲らの絵画と比べれば、質の問題でいえば、同列には語れない。しかし、江戸時代の絵画会の状況を理解するために、そして、大雅や応挙を支える裾

野を認識するために重要な作品群である。

兼葭堂と交流した画家たちの特質と大坂での住居とを、『浪華郷友録』（安永四年及び寛政二年刊）や『兼葭堂日記』（享和二年刊）、そして、『画乗要略』（天保二年）や『兼葭堂雜録』（安政六年刊）などに基づいて簡潔にまとめておくと、高津南瓦屋町に住み、兼葭堂と深い親交で結ばれていた黄檗僧の鶴亭は、中国の沈南蘋の作風を京大坂に広めたことで知られるが、青年時代に、少年の兼葭堂に絵画を教えたという。

鶴亭の教えを受けたのが兼葭堂とも交流のあった鵜橋鶴林（十八世紀後半活動）で、鶴亭の継承者といわれるが、作品を見る機会がない。さらに、西天満に一時暮らしていた岡田米山人も兼葭堂とは無二の親友であった。米山人の作品は、出来、不出来の差が大きく、息子の岡田半江と並んで贗作が多い。米山人と比べて切れ味のよい半江の山水図には、もっと高い評価を与えるべきであろう。

加えて、摂津池田の画家で、蕪村を慕った上田耕夫（一七五九—一八三二）の作品は、遺存する数がきわめて少なく、関西大学図書館所蔵の《寿福図》（絹本着色）は、蕪村に倣った耕夫屈指の絵画であるといつてよく、赤い模様を配した珍しい描表装の美しさには思わず目を奪われる。現在、耕夫の作品を探すのはかなり難しいが、一九八〇年代頃には京都や大阪の骨董街でしばしば見つかったものである。それらの作品は一体どこに埋もれてしまったのであろうか。続いて、本町北小路に住んでいた藤九鸞（生没年不詳）は、文政七年（一八二四）頃まで活躍していたと推定されるが、味わいのある筆致や代赭をうまく使った山岳風景など、大雅風の山水図で知られる文人画家である。大雅には遠く及ば

ないにしても、その作品には品格があつて、一定の水準を保っている。遺存する作品は少なく、骨董街でもなかなか目にするのではない。江戸堀や高麗橋を転々とした狩野派の森周峯（一七三八—一八二三）は、森派の祖であるが、猿猴を描いて名をなした森狙仙の兄にあたり、風俗画をも学んでいる。《虎ノ図》（絹本墨画・関西大学図書館蔵）など、狩野派の作風を部分的に残す緻密な描写を基本とした画家であるが、《鮎図》などでも秀逸な作品を残している。遺存する作品は少ないとはいえないが、骨董街でも頻繁に見ることはない。さて、森派といえば、応挙門十哲の一人に数えられ、兼葭堂の肖像画を『兼葭堂雜録』中に挿図として入れた森徹山（一七七五—一八四二）も忘れ難い。徹山の絵画は、いくぶん大味で平板さを免れないが、京の応挙と師弟関係を結んだ大坂の画家としては重要である。岡倉天心も『日本美術史』の中で、応挙の門下の一員として、大坂の画家の中では唯一採り上げている。徹山の流れていけば、山中松年（一八一九頃没力）が活動していたが、松年については、詳しい事跡が分からず、大英博物館に遺存する数点の掛軸と刷物から、花鳥動物などを角張った形態で描く特異な写生派の画家だということのみ明らかになる。

さて、兼葭堂の門に入って学び、心齋橋で暮らした八木巽処（一七七二—一八三六）は、絵画も描いたが、むしろ儒学者、書家として有名であつて、作品数は比較的少なく、しかも小品しか発見されていない。小画面に記された謹厳な款記「巽処」は、兼葭堂のそれと呼応する。また、高津に墓がある山水花鳥画を得意とした浜田杏堂（一七六六—一八一四）は、福原五岳に絵画を学んだ大坂の医者で、江戸後期の絵画に見られる

各派融合の作風を示す文人画家である。杏堂は文人画や四条派風の写生など、種々の様式を縦横にこなしつつ、中国絵画に倣った本格的な文人画を志向した画家である。関西大学図書館所蔵の杏堂筆《山水図》（絹本墨画淡彩）や《山水之図》（絹本墨画淡彩）、そして《桃源之図》（絹本墨画淡彩）などの中国絵画を咀嚼した文人画をはじめ、四条派を採りいれた十二面の画帖《掌中延寿》（紙本墨画淡彩）などを見ると、江戸後期に狩野派や四条派、そして文人画派などが、流派の枠を超えて、縦横に交流した各派融合の手法ともいべき作風を見てとることができるにちがいない。こうした各派融合の絵画もまた、大坂の絵画の基本的な特色である。杏堂は、中国絵画を手法にして、落款に中国画家の「丁雲鵬」や「伊孚九」の名前を墨書で書き入れて、丁雲鵬や伊孚九らに倣ったと記しており、江戸時代における日中の文化交流を考える上で非常に重要な文人画家だといえるであろう。

また、狂歌を好んだ鳥之内の丹羽桃溪（一七六〇—一八二二）も兼葭堂と交流した一人であるが、菫閑月の門人であって、風俗画をよくした流行作家として人気があった。一風変わったところでは、京町堀で酒造業を営んだ大坂の戯画の作者で、戯作や茶利浄瑠璃にも手を染め、芝居にも出た耳鳥齋の名前が挙げられる。耳鳥齋（一七五一以前—一八〇二／三）は、「非僧非俗以酒為名」という人を喰った白文方印を用いて、《別世界巻》（紙本墨画淡彩・関西大学図書館所蔵）という奇妙な当世地獄絵巻に、風刺と滑稽あふれる戯画を描いている^⑥。その軽妙洒脱な戯画狂画は、蕪村の戯画の影響を仄めかすものであるが、日本戯画史上、再評価されねばならない画家である。耳鳥齋は最晩年の享和元年（一八〇一）

に兼葭堂と出会っている。両者ともに酒造業であったことから、顔見知りであったとしても不思議ではない。さらに、兼葭堂に書を学んだ西竹坡（一七七九—一八四三）は、絵画を浜田杏堂に学んだと伝えられるが、遺存する作品はきわめて少ない。

先に挙げた中井藍江に師事したのが上田公長（一七八八—一八五〇）で、公長は和漢の絵画に造詣が深く、紀州徳川家の御用絵師となって活躍した。《三人物図》（絹本墨画淡彩・関西大学図書館蔵）など、軽妙な作風で知られるが、大坂の戯画作者耳鳥齋との関連も仄めかす。《水汲女之図》（絹本墨画淡彩・九六、五×三五、三センチメートル）【図8、9、10】は、写生派の伝統的な画題を描いたもので、簡潔な線描による佳品である。足元には倒れた桶から水がこぼれている。画面左下に「公長」の署名と「公長之印」の白文方印が見られる。箱書（表）に「上田公長水汲女之図」と墨書されている。

さて、南本町に住居を構えた気骨あふれる十時梅厓（一七四九—一八〇四）は、細合半斎らとも交流し、力のある特異な作風で知られた。関西大学図書館所蔵の《梅屋書画冊》（折本三冊）は、梅厓とその時代の貴重な資料であるとともに、洗練された中国風景の白描は、梅厓の画風の骨格を明らかにする画冊でもある。さらに、陶淵明を描いた享和三年（一八〇三）作《五柳先生図》（紙本墨画・関西大学図書館蔵）は、自由で荒々しい形態描写によって、文人画の本領を示す作例であろう。梅厓研究について一言述べると、平成二十八年（二〇一六）に高津神社で開催された毎年恒例の「一軸会」では、参加者がめいめい梅厓の作品を持ち寄って品評会が開かれた。およそ五十点ばかりの梅厓作品を眼の前に吊



図9 上田公長《水汲女之図》(部分)



図8 上田公長《水汲女之図》

り下げて、さまざま議論がなされたが、結局、膨大に遺存する梅屋作品の真贋を判定するのは、印譜もないことも含めて非常に難しく、今後は梅屋の書の特徴を押さえつつ、優れた絵画を中心に、経験を積み重ねながら、少しずつ真贋の判定を続けねばならないという結論を得た。

ところで、兼葭堂との合作『山海名産図会』の著者で堂島に住んだ部関月(十七四七―一七九七)は、『海楼之図』(紙本墨画・関西大学図書館蔵)において、狩野派に学んだ足跡を明らかにしている。関月は独自に和漢の絵画を研究して一家を成した。関月の子が部関牛(生年不詳―一八四三)で、晩年の兼葭堂との交流が知られる。さらに、天満金屋橋の鼎春嶽(一七六六―一八一二)は、五岳に絵画を学び、寛政二年(一七九〇)刊行の『浪華郷友録』には書家として記載された。その代表作の一点である全九図を綴じた《漁楽画帖》(紙本墨画淡彩・関西大学図書館蔵)は、中国風俗を描いた卓抜な作品で、春嶽の求めた文人趣味の力量を誇示するものである。また、春嶽と同様に五岳門の林閻苑(生没年



図10 上田公長《水汲女之図》
落款

不詳)は、《中国人物図》(絹本着色・関西大学図書館蔵)などの中国的写真によるいささか奇妙にも見える絵画を描いたが、画面全体の印象は多少とも幻想的に見えるにしても、細部描写の写真を積み上げて描いたものと思われることから、基本的には長崎派の伊藤若冲などと共通する南蘋風の「奇矯」とでもいべき作風だといつてよい。さらに、長崎派といえは、『兼葭堂日記』に「雨、森蘭齋来中食出ス」と記されている森蘭齋(一七四〇—一八〇一)は、長崎で熊斐に就いて沈南蘋の画風を学んだ異才である。蘭齋は越後周辺の出身で、安永四年(一七七五)刊『浪華郷友録』に名前が載るように、大坂で活動したが、長崎で熊斐の娘と結婚し、熊斐没後に大坂に出て南蘋派を広げたが、鶴亭との関係もあつてのことと推測されるが、兼葭堂とはとくに親しく交際していたようである。その後には江戸に出て活動する。

加えて、画家で書家でもあつた泉必東(錢必東)(生年不詳—一七六四)も忘れ難い。必東は、鶴亭や佚山と同様に、南蘋派の強い影響を受け、鮮やかな色彩と細密描写による山水花鳥を得意とし、力の籠つた墨画の《竹石之図》(紙本墨画・関西大学図書館蔵)でも知られる。必東に関する重要な事跡としては、宝暦六年(一七五六)に池大雅、鶴亭と一緒に三幅対《松竹梅図》を制作したことであろう。必東の作品はいずれも佳品が多く、大坂の南蘋派画家の中ではなかなか重みがある。さて、南蘋派といえは、享和二年(一八〇二)刊の『浪華なまり』に唐画の流行画人として採り上げられ、兼葭堂と付き合った淵上旭江(十八世紀後半から十九世紀初頭活動力)の名前が想起される。また、注目すべきは、南木綿町に住んだ葛蛇玉(一七三五—一七八〇)であろう。関西大学図

書館所蔵の蛇玉筆《山高水長図》(紙本墨画淡彩)は、中国絵画の日本化を典型的に示す珍品の長崎派絵画として興味深い^⑤。蛇玉の子の葛蛇舎(十八世紀後半活動)も、父に同伴して兼葭堂宅を訪問しているが、作品を見る機会がない。

以上の大坂の画家以外に、兼葭堂と親交を温めた画家としては、伊勢長島の藩主であつた増山雪斎(一七五四—一八一九)の名前が挙げられる。寛政八年(一七九六)の双幅《黄初平図》(絹本墨画)は、アイヌの人物を想起させる相貌による緻密な長崎派の作風である。沈南蘋の影響を受けた写生的な花鳥図や動物図などで知られる雪斎は、寛政二年(一七九〇)に財産没収の罪を負つた兼葭堂を伊勢長島領川尻村に引き取つて庇護し、文人仲間の友情と信義の厚さを身をもって実践した人物でもあつた。このことはまた、当時の文人交流の社会において、兼葭堂の存在の重みを如実に示す出来事だといつてよい。

加えて、大坂の狩野派も健在であつたが、西宮出身の勝部如春齋(一七二一—没年不詳)は、障壁画から掛幅の小品に至るまで縦横に作品制作を行っている。明和元年(一七六四)に左大臣九条尚実から「如春齋」の号をもらつて活動することになった。《許由巢父図》(図11、12、13、14)(紙本墨画・九七、四×二九、三センチメートル、関西大学文学部美術美術史資料室蔵)では、「許由巢父」の故事にならつて、画面中央左に汚れた耳を洗う許由が、画面下右に牛を引いて帰ろうとする巢父が配置されている。二人の人物は、粗っぽいと思えるほどに肥瘦の線描を縦横に駆使して描かれており、如春齋の力量の高さを証明する描写となつている。画面左下に「勝如春齋典壽」の墨書と「典壽之印」(朱文方印)が



图14 勝部如春齋
《許由巢父図》落款



图12 勝部如春齋《許由巢父図》
(部分)



图13 勝部如春齋《許由巢父図》
(部分)



图11 勝部如春齋
《許由巢父図》

見られる。

二 兼葭堂の次世代の画家たち

兼葭堂の在世時に活動していたと推測される佐藤魚大（生没年不詳）は、天保八年（一八三七）までの在世が知られている。息子に佐藤守大



図15 佐藤魚大
《蜂雀図》右幅

と保大が入るが、いずれも画家である。魚大は天保頃に長堀三休橋南に暮らしていた。魚大作《蜂雀図》〔双幅〕（各幅は紙本墨画淡彩・一〇七、〇×二〇、〇センチメートル、関西大学文学部美術史資料室蔵）〔図15、16、17〕は、縦長の画面に大きな余白を設け、その中に小さな蜂と雀を配置した。正確な昆虫の描写は軽快である。左幅が「蜂」で、ほとんど余白の空間に、二匹の蜂が小さく描き込まれているが、蜂の描写は、



図16 佐藤魚大《蜂雀図》右幅（部分）

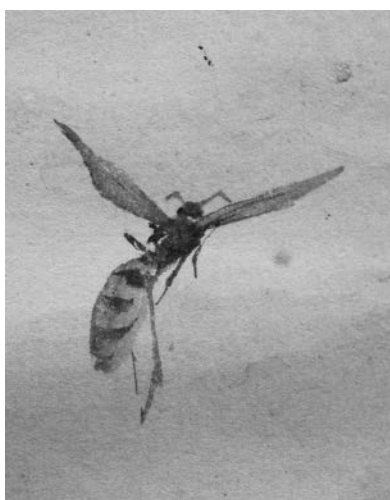


図17 佐藤魚大《蜂雀図》右幅（部分）



図19 佐藤魚大《蜂雀図》左幅（部分）

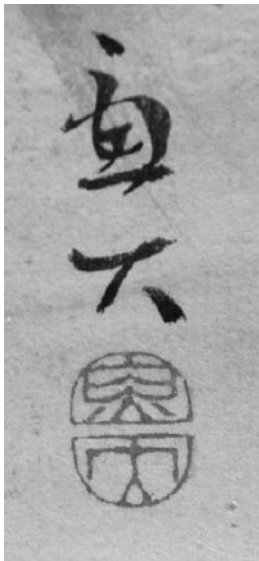


図20 佐藤魚大《蜂雀図》左幅（部分）



図18 佐藤魚大《蜂雀図》
左幅

部分的な省略が見られるにしろ、かなり写実的である。その画面右下に「魚大」の墨書と「魚」（朱文半円印）および「大」（朱文半円印）による連印が見られる。右幅は「雀」【図18、19、20】で、稲の束のそばを飛ぶ雀が描かれており、大雑把な筆使いによる写生風の描写である。画面左

下に「魚」の朱文半円印と「大」の朱文半円印による連印が捺されている。同じく魚大の《猿田彦図》（絹本着色・二六、八×五四、二センチメートル、関西大学文学部美術史資料室蔵）【図21、22、23】は、天狗の面を付けた猿田彦にあたる人物の鮮烈な赤が中心となる絵画である。



図21 佐藤魚大《猿田彦図》



図23 佐藤魚大《猿田彦図》落款



図22 佐藤魚大《猿田彦図》(部分)

画面右に「八十一翁 魚大」の署名と「魚大之印」の白文方印が見られる。さらに、魚大の《南都東大寺華嚴会之図》(絹本墨画淡彩・九六、六×六二、三センチメートル、関西大学文学部美術学美術史資料室蔵)【図24、25、26、27】は、大きな柱が描かれていることから、寺院(東大寺)の室内で髭を生やした男が、食べ物の入った籠状の入れ物に手を突っ込んで作業をしている姿を描いている。華嚴絵とは、華嚴経を読誦する法会で、旧暦三月十四日に奈良の東大寺で行われるものをいう。画面左下に「東大寺華嚴會粥鯖者為講師図 宇治拾遺物語 魚大」の墨書と「魚大」の朱文長方印が見られる。

魚大の息子の佐藤保大(生没年不詳)は、名を泰、号を花声という。絵画や刷物など、作品は数多く遺存しているが、その生涯は不明である。《亀蓬菜図》(絹本着色・一〇三、五×三六、一センチメートル、関西大学文学部美術学美術史資料室蔵)【図28、29、30】は、

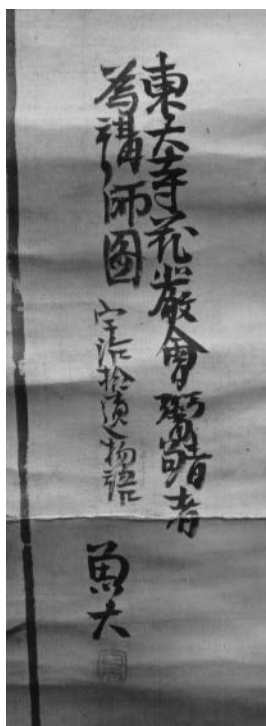


图26 佐藤魚大
《南都東大寺華嚴會之図》落款



图24 佐藤魚大《南都東大寺華嚴會之図》



图27 佐藤魚大
《南都東大寺華嚴會之図》落款



图25 佐藤魚大
《南都東大寺華嚴會之図》(部分)

蓬莱の島のそばに亀が添えられた吉祥の図で、遠くに朝日が昇っている。画面右下に「保大」の墨書と「保大之印」（白文方印）が見られる。箱（表）には「蓬莱」と墨書されている。加えて、保大の《百老図》（絹本着色・一一六、二×四三、四センチメートル、関西大学文学部美学美術史資料室蔵）【図31、32、33、34】は、背後に赤い太陽が昇る中、数多く

の老人たちが集合し、語らっている場面である。画面右下に「百老図 保大寫」の墨書と「嘉年寿福（カ）」の朱文円印が見られる。さて、兼葭堂が死去した直後に生まれた写生派の画家で、呉春に師事した長山孔寅（一八〇三—一八六二）は、庶民受けする写生画《七種草花図》（紙本墨画淡彩・関西大学図書館蔵）を描くとともに、七メートル



図30 佐藤保大
《亀蓬莱図》落款



図28 佐藤保大《亀蓬莱図》

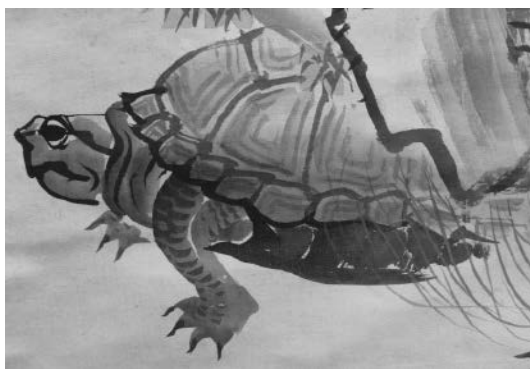


図29 佐藤保大《亀蓬莱図》（部分）



图32 佐藤保大《百老图》(部分)



图33 佐藤保大《百老图》(部分)



图31 佐藤保大《百老图》

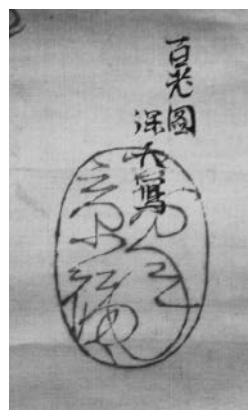


图34 佐藤保大《百老图》落款



図36 長山孔寅《松林》(部分)



図35 長山孔寅《松林》

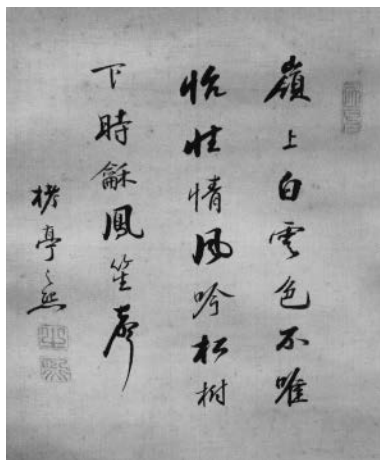


図37 長山孔寅《松林》(部分)



図38 長山孔寅
《松林》落款

にも及ぶ画卷《蜀棧道図》(紙本墨画淡彩・関西大学図書館蔵)を描いているが、人物描写などがいささか粗雑であって、今ひとつ高い評価を与

えることができない。それらの中、村瀬栲亭による賛のある《松林煮茶之図》(絹本墨画淡彩・一〇四、八×二六、七センチメートル、関西大学

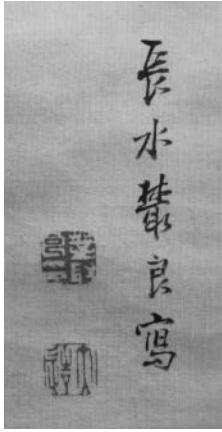


図41 藪長水《具足図》
(部分)



図39 藪長水《具足図》

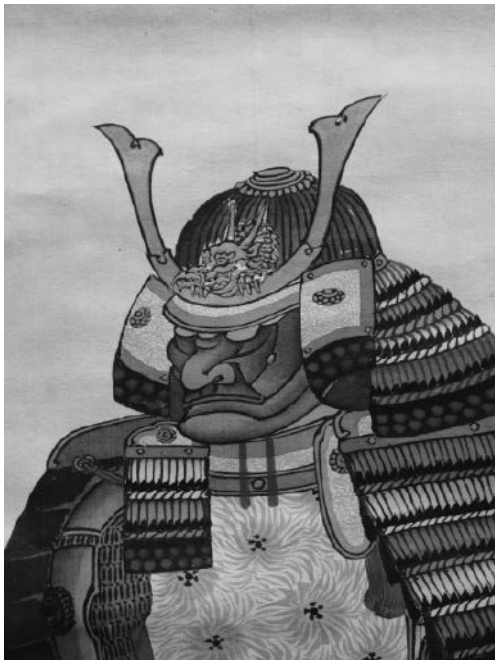


図40 藪長水《具足図》(部分)

文学部美術史資料室蔵)【図35、36、37、38】は、山間で茶を飲む情景を描いている。孔寅の特徴ある樹木の群葉が見られ、樹の下では一人の高士が座り、その前で童子とおぼしき人物が茶を煮ているところを描いている。画面左上部に村瀬栲亭による賛「嶺上白雲色不唯怡性風吟松樹下時穌鳳笙聲 栲亭之熙」が墨書され、その下に「之」「熙」の朱文方印(連印)が見られる。加えて、画面右下に「孔寅」の墨書と「孔」「寅」の朱文方印(連印)が見られる。

また、藪長水(二八一四―一八六七)は、岡熊岳に師事して長堀橋南

詰で暮らした写生派の画家である。《具足図》(絹本着色・一〇一、三×五〇、四センチメートル、関西大学文学部美術史資料室蔵)【図39、40、41】は、厳つい顔を見せる武士が着用した鎧兜は、緻密な描写に鮮やかな彩色を施した作品で、大坂の手堅い写生を確認させる。画面右下に「長水叢良写」の署名および「叢良印」(白文方印)と「大祥(カ)」(朱文方印)が見られる。

森関山(生没年不詳)は、一世を風靡した森一鳳(二七九八―一八七一)の《藻刈り舟図》に倣って、同様に「藻刈り舟図」を描いたが、「儲

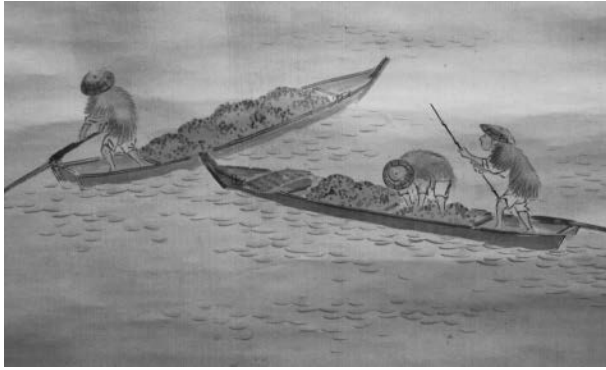


図43 森関山《藻刈り舟図》(部分)

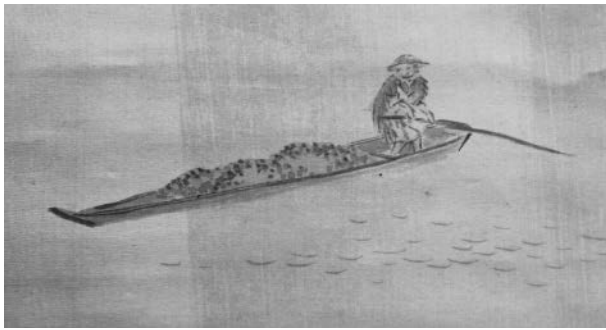


図44 森関山《藻刈り舟図》(部分)

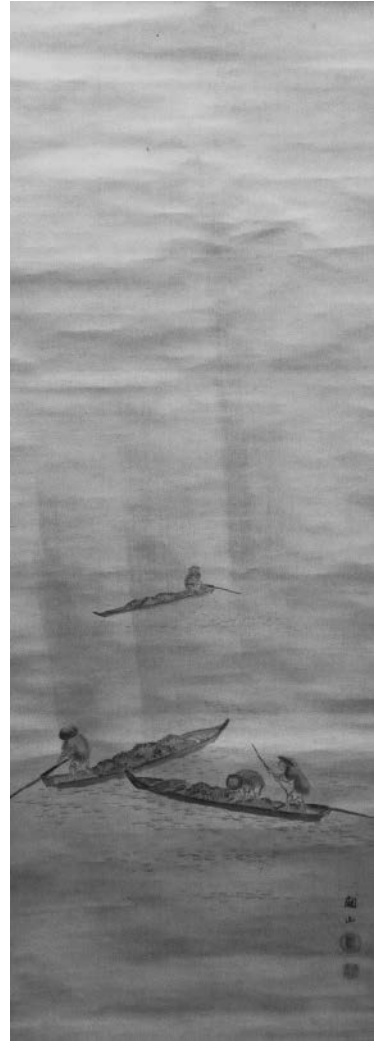


図42 森関山《藻刈り舟図》

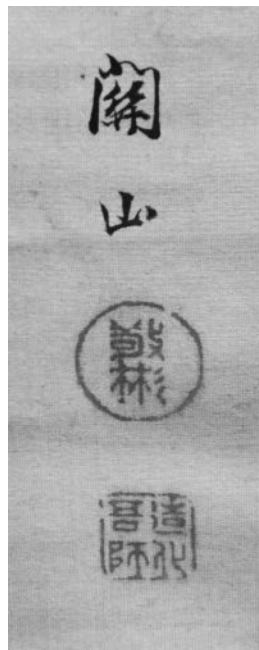


図45 森関山《藻刈り舟図》落款

かる一方(一鳳)ではなく、「儲かる関山」では語呂合わせに意味がな
いためか、さっぱり人気が出なかったという。関山《藻刈り舟図》(絹本
墨画淡彩・九八、八×三六、二センチメートル、関西大学文学部美学美
術史資料室蔵)【図42、43、44、45】は、一鳳とほとんど変わらない図様
で、写生的な「藻刈り舟図」を描いている。関山が一鳳に倣って「藻刈

り舟図」を描いたという伝聞は、昔からあったが、それを裏づける作品が見つからなかった。この作品は初めて発掘された関山筆「藻刈り舟図」である。画面右下に「関山」の署名と「敬彬」の朱文方印および「造化□師」の朱文方印が見られる。また、森関山は《牽牛花鼬鼠之図》（絹本着色・一〇二、三×三二、六センチメートル、関西大学文学部美術史資料室蔵）【図46、47、48】を描いている。狩野派特有の水墨技法を用いた手堅い小品である。お世辞にも味のある絵画だとは言えないが、写

実的な鼬と鮮明な青を塗られた朝顔の花が印象深い。画面右下に「関山」の署名と「敬彬」の朱文瓢箪形印が見られる。関山の弟子筋からは森狙仙らを輩出している。若くして妻子を失くすという不遇の中、亡き妻のために東福寺の明兆筆《三十三観音図》の模写を行うなど、制作活動は活発であった。また、森関山と渡辺祥益による合作《芋に鯰図》（紙本墨画淡彩・一〇六、六×三〇、四センチメートル、関西大学文学部美術史資料室蔵）【図49、50、51、52】は、画面に大きく芋の図を描き、わ



図46 森関山
《牽牛花鼬鼠之図》

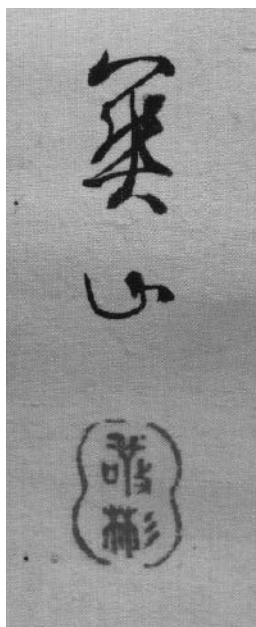


図48 森関山
《牽牛花鼬鼠之図》落款



図47 森関山《牽牛花鼬鼠之図》(部分)



图50 森関山・渡辺祥益《芋に鯰図》(部分)



图49 森関山・渡辺祥益
《芋に鯰図》

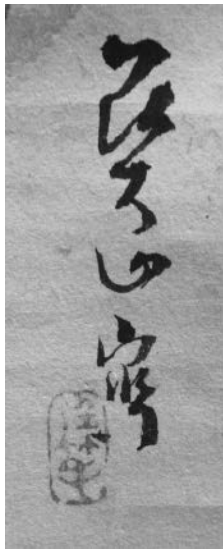


图52 森関山・渡辺祥益
《芋に鯰図》関山落款



图51 森関山・渡辺祥益
《芋に鯰図》祥益落款

ずかに紫色の淡彩を施された絵画である。芋と鯰は、大胆な墨の筆触によって粗く描かれているが、大づかみに特徴が捉えられている。関山と祥益との親密な関係を裏づける佳品である。画面左中央あたりに「祥益」の墨書と「祥」「益」の白文方印（連印）が見られる。また、画面右下に「関山写」の墨書と「□子」（朱文長方印）が見られる。弘化元年（一八四四）大坂に生まれる。絵画を森一鳳に学び、明治十七から十八年頃には各種の展覧会に出品して活躍した。渡辺祥益との合作《芋に鯰図》などから、祥益との交流が窺える。享年は未詳である。

ところで、日本の近代社会は、明治時代を迎えて、古代から江戸時代に至るまで、大きな影響を受けた中国文化を放棄し、一転して、西洋文化に憧れの眼差しを向けるようになる。それは明治元年（一八六八）からというよりは、正確には、日本が明治二十八年（一八九五）に、日清戦争に勝利した後のことであった。清朝の敗北は、明治政府に危機感を植え付けた。すなわち、このまま日本がアジアの国として存続していけば、近い将来に必ず欧米の「植民地」となるだろうという危機感である。日清戦争の勝利は、一般庶民はもちろんのこと、一部の知識階層に至るまで、清朝に対する失望を生み出し、古代以来続いてきた中国趣味への関心を失くしていったのである。その意味では、こうした時代の価値観の転換は、上からの改革であり、清朝への失望は、上から下へと徐々に浸透していったといえるだろう。この時期に活動した大坂画壇の画家たちの作品は、依然として中国趣味を含む内容であったため、近代化、すなわち単純に言えば西洋化を目指す時代状況から関心をもたれることなく、忘れられることになった。

こうした西洋志向を目指す社会とその価値観は、明治末期から大正初期にかけてピークを迎え、明治四十三年（一九一〇）四月に創刊された『白樺』によるセザンヌやロダンの紹介などの影響で、中国文化の影響は、日本美術に限定して眺めても、大正期において、決定的に衰退の途を辿ることになる。その結果、とりわけ、江戸後期の大半の文人画は、「つくね芋山水」という蔑称を与えられ、大きく評価を下げられることになった。中でも、中国的要素の濃厚な大坂の画家たちの文人画が日本美術史研究の対象から除外されたことは見逃せない。たとえば、慶応元年（一八六五）作の日根対山（一八一三—一八六九）筆《風雪和林》（絹本 墨画・一二八、三×五五、八センチメートル、関西大学文学部美術史資料室蔵）【図53、54、55、56】など、雄大な景観が的確な筆致によって淡々と描かれており、幕末・明治期の文人画が、大雅や田能村竹田の時代と比べても、それほど衰退していないことが明らかになる。画面右上に「風雪和林乙丑嘉年夕学主逸少畫法於対山楼」日小年の墨書および「山静似太古」（白文方印）および「日長如小年」（白文方印）が見られることから、制作年は明治二十二年（一八八九）である。同じく、対山の《雪中淡彩山水》（純本墨画淡彩・センチメートル、関西大学文学部美術史資料室蔵）【図57、58、59、60、61】もまた、まことに上品な作品で、枯淡とでもいえるべき雰囲気醸し出す墨色など、明治期文人画の代表的な作例である。画面左上に「寒光雪峯乙丑寿秋写於対山楼上日小年」の款記から、制作年は同じく明治二十二年（一八八九）である。続く印章は「日長之印」（白文方印）および「小年」（白文方印）となっている。こうした作品について、文人画の形骸化と呼ぶことは、不遜と

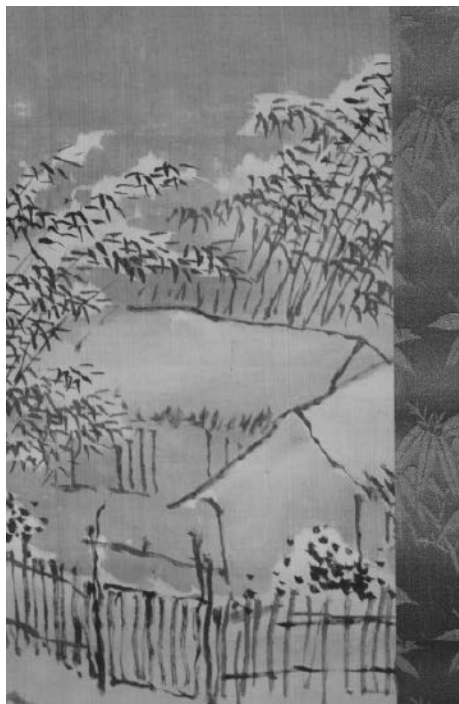


图54 日根对山《風雪和林圖》(部分)



图53 日根对山《風雪和林圖》



图56 日根对山
《風雪和林圖》落款

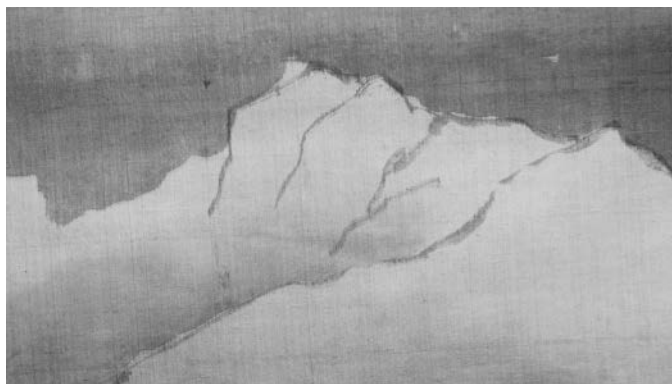


图55 日根对山《風雪和林圖》(部分)

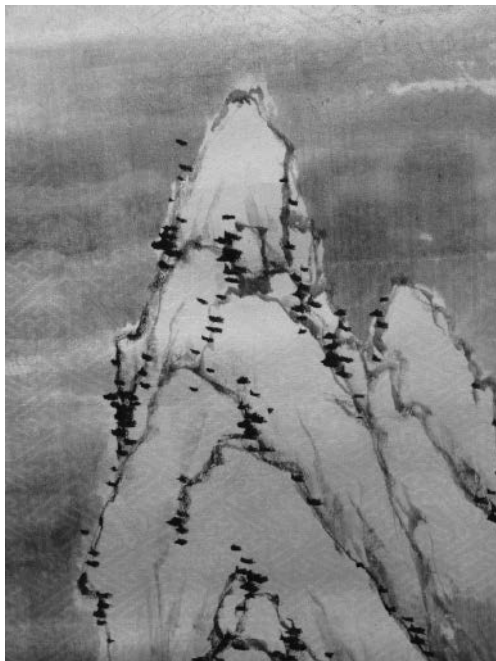


图59 日根对山《雪中淡彩山水》(部分)



图57 日根对山《雪中淡彩山水》

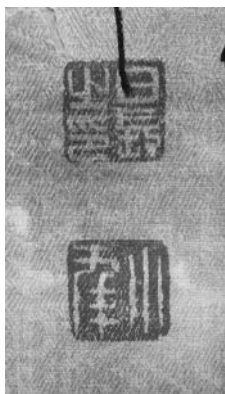


图61 日根对山
《雪中淡彩山水》印章



图60 日根对山
《雪中淡彩山水》落款



图58 日根对山《雪中淡彩山水》(部分)



図63 森二鳳《釜開き之図》(部分)

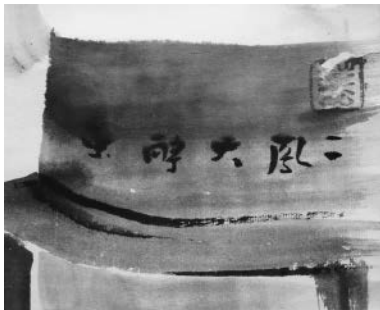


図64 森二鳳《釜開き之図》(部分)



図65 森二鳳《釜開き之図》(部分)

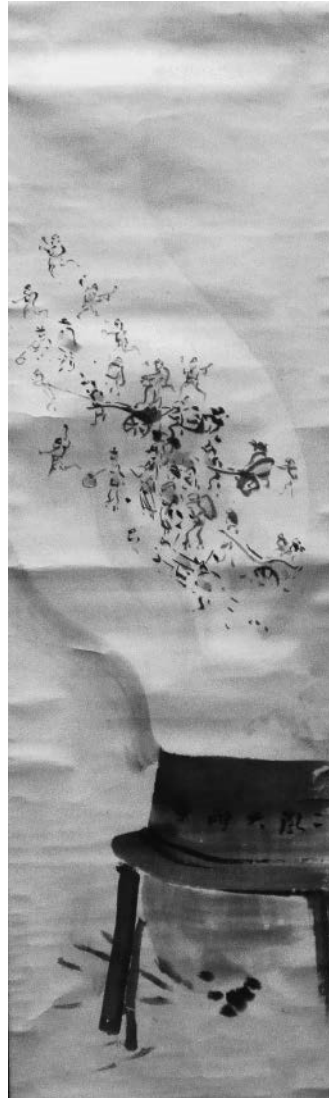


図62 森二鳳《釜開き之図》

いう一語に尽きる。美術史家は、まず自らの目を洗って作品に向かうべきであろう。以後、対山らに見られる中国の影響を振り捨てた日本の近代美術は、洋画および日本画を問わず、全体として眺めると、中国及び日本と西洋との、いわば東西五分五分の折衷ではなく、八割以上は西洋

に傾斜した内容になった、といえるだろう。岡倉天心(寛三)が、洋画を嫌った理由もそこにあったわけだが、もはや時代は西洋化を急速に進めていくことになった。

そうした時代の変化の中、伝統を引き継いだ森二鳳(一八一九-没年

不詳)の《釜開き之図》(紙本墨画淡彩・九三、〇×二九、〇センチメートル、関西大学文学部美術史資料室蔵)【図62、63、64、65】では、焚かれた釜の湯気とともに大勢の人々が上方へ向ってゆく。釜の側面には「二鳳大酔釜(カ)」と墨書され、釜の縁から赤い炎が立ち昇る。渋い灰色を暈して描かれた釜の描写には独特の味がある。二鳳は、大坂らしい戯

画的な作品を数多く制作しており、それは耳鳥齋、岡田米山人、上田公長、玉手棠洲（一七九五―一八七一）らに繋がる大坂画壇のもう一つの系譜でもある。



図66 深田直城
《荒磯周魚図》

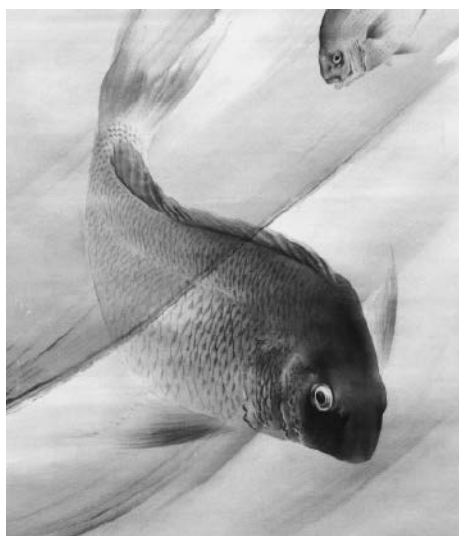


図68 深田直城《荒磯周魚図》（部分）

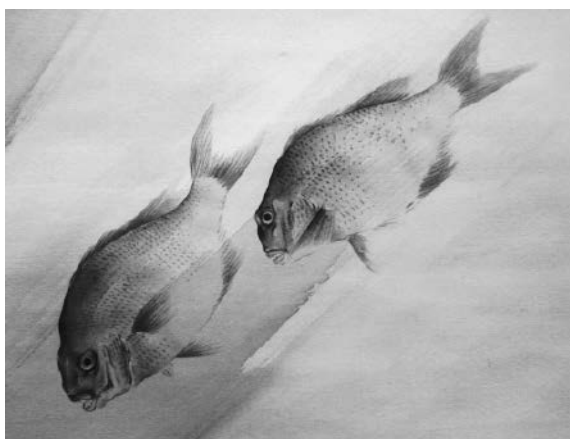


図67 深田直城《荒磯周魚図》（部分）



図69 深田直城
《荒磯周魚図》落款

続いて、近江出身で、大阪でも活動した深田直城（二八六一―一九四七）の昭和九年（一九三四）作《荒磯周魚図》（絹本着色・一二八、五×五六、五センチメートル、関西大学文学部美学美術史資料室蔵）【図66、

67、68、69」を紹介すると、激しい水の流れの中、勢いよく泳ぐ三尾の鯛を描いた遊魚図であるが、大胆な構図によってまとめられている。画面上部の岩に打ち寄せる波濤の表現が観者の目を惹くが、その右端に「昭和九年孟春 直城」の墨書と連印にされた「孝印」の白文半円印および「直堅」の白朱文円印が見られる。箱書（表）には「荒磯周魚図」と墨書されている。直城は、二十五歳のときに大阪に移住し、爽やかな山水図、とりわけ魚類図などを中心に活動が続けた。迫力という点で、今ひとつ目立たない絵画ではあるが、一定の写実的技術を身に付けており、明治初期の写生派を跡づけるには格好の作品である。膨大な作品が遺存しているにもかかわらず、研究はまったく進んでいない。

これらの大坂の画家たちが忘れられた理由を挙げると、フェノロサと岡倉天心の美術批評の価値観が、明治以降の美術史学及び美術批評に決定的な影響を与えたからでもある。天心らは、近代的に脱皮した狩野派（狩野芳崖、橋本雅邦）らを高く評価し、伝統に連なる中国的文人画を批



図70 西山芳園《檀黄梅鶉》

判し、写生の立場に立つ円山派・四条派については、円山応挙はともかく、多くの四條派画家たちに興味を示さなかった。天心の評価から滑り落ちた画家たちの中に、大坂の四條派・文人画派の画家たちがたくさんいたことはいうまでもない。たとえば、西山芳園（二八〇四―一八六七）の《檀黄梅鶉》（紙本墨画淡彩・一二五、三×四九、九センチメートル、



図71 西山芳園《檀黄梅鶉》（部分）



図72 西山芳園
《檀黄梅鶉》落款



図74 武部秋畦《桜下美人》(部分)



図75 武部秋畦《桜下美人》(部分)



図76 武部秋畦《桜下美人》(部分)

関西大学文学部美学美術史資料室蔵)【図70、71、72】である。四条派風に大きな余白を用いて、さっぱりとした花鳥図を描いている。画面中央に小枝に止まる鶉(つぐみ)が描かれているが、少々物足りないと感じさせるのが、江戸後期の写生派、とりわけ大坂の四条派である。しかし、磨き抜かれた技法の冴えを見逃してはならない。画面左下に「芳園」の墨書と「元成章印」(朱文方印) および「芳園」(白文長方印)が見られる。芳園の子が西山完瑛(二八三四―一九〇五)で、完瑛の弟子が武部秋畦(生没年不詳)である。秋畦は武部白鳳の兄にあたるが、その経歴は知られていない。武部秋畦の《桜下美人》(絹本着色・一一一、二×四八、八センチメートル、関西大学文学部美学美術史資料室蔵)【図73、74、



図73 武部秋畦《桜下美人》

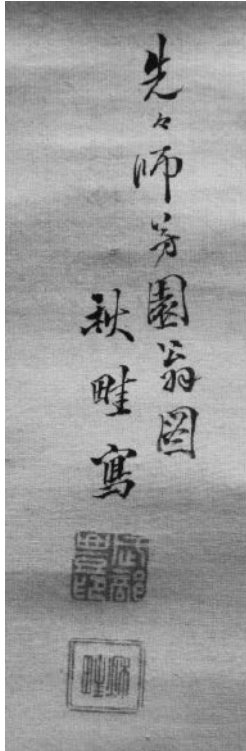


図78 武部秋畦《桜下美人》落款

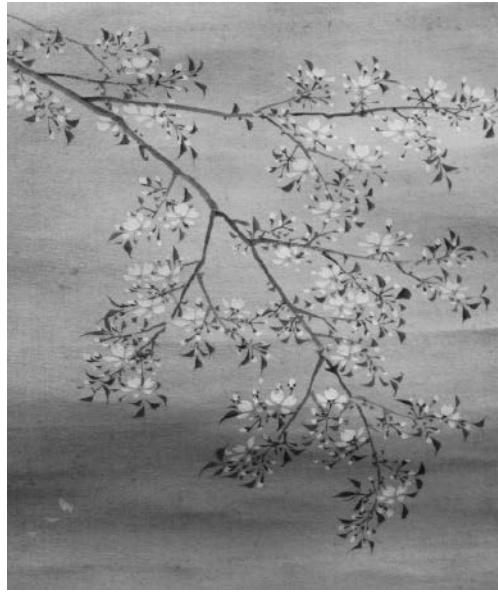


図77 武部秋畦《桜下美人》(部分)

75、76、77、78】は、的確な線描によるあつさりとした人物描写で、大坂四条派の作風を引き継ぐものである。画面右下に「先々師芳園翁図秋畦寫」の墨書と「武部豊印」(白文方印) および「秋畦」(朱文方印)が見られることから、芳園の写生的な美人図に做った作品で、師から弟子へと継承される四条派の粉本主義を裏づける絵画である。

大阪の近代画家としては、菅楯彦とも懇意であった奥谷秋石(一八七一—一九三六)が知られるが、その《淡彩旗亭山水之図》(絹本墨画淡彩・一二三、八×四二、三センチメートル、関西大学文学部美術史資料室蔵)【図79、80、81、82】は、呉春を写した作品である。四条派の典型的な山水図で、大木のそばに茅屋があり、家の中には種々の道具類が見られ、二人の中国人物の姿が垣間見られる。画面左下に「秋石道人」の墨書と「拘印(カ)」(白文方印) および「秋石」(朱文方印)が見られる。秋石は、大阪生まれで森寛齋に師事し、京都でも活動した。箱書(表)に「淡彩旗亭山水之図 呉春模 秋石筆」と墨書されている。秋石は菅楯彦とも交流があり、大阪と京都では知られた画家であった。



图80 奥谷秋石《淡彩旗亭山水之图》(部分)



图81 奥谷秋石《淡彩旗亭山水之图》(部分)



图79 奥谷秋石《淡彩旗亭山水之图》



图82 奥谷秋石《淡彩旗亭山水图》落款

おわりに

日本社会の近代化に伴う西洋文化への憧れは、画家や彫刻家らの芸術家のみならず、美術批評家や美術史研究者にも見られ、日本美術についての批評や研究の対象が、中国的な要素を含んだ美術作品ではなく、ともかくも、西洋美術の影響を受けた作品に集中することになる。そうした西洋志向に基づく研究のあおりを受けて、江戸時代後期から近代に至る文人画及びそれと関連する絵画が、著しく低く見られることになったといつてよい。とりわけ、評価を下げられたのが、比較的中国的な要素の強い近世近代の大坂(阪)画壇の絵画であったことはいうまでもない。

ここで紹介した大坂画壇の作品群が、水準の高い絵画だと主張するつもりは毛頭ない。しかし、これらの絵画は、江戸後期から明治期にかけて展開された日本美術史の裾野を支えた作品である。彼らの名前は、各種の辞典類や伝記に登場することから、同時代の一級資料であることもまたいうまでもない。かつて、岡倉寛三(天心)は、『日本美術史』講義において、日本美術史を峰伝いに記述して、抜きんできた画家のみを採り上げた。始めて述べられた日本美術史としては、細かい裾野を記述する必要がなかったのかもしれない。しかし、以後の研究の進展によって、山頂(峰)を支えた裾野の研究は重要である。裾野を知って初めて、山頂の意味が理解できることが多いからである。忘れられた大坂画壇の研究の意義がそこにある。

註

- ① 水田紀久『水の中央に在り——木村兼葭堂研究』
 - ② 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)、二四七―二四九頁。
 - ③ 高島屋兼葭堂会主催『兼葭堂 遺墨遺品展覧会』出品図録、大正十五年(一九二六)十一月、巻頭図版。
 - ④ 松浦清『墨梅図 木村兼葭堂筆』解説、『特別展没後二〇〇年記念——木村兼葭堂——なにわ知の巨人——』、大阪歴史博物館編、平成十五年(二〇〇三)、一七八頁。
 - ⑤ 橋爪節也『荔枝小禽図』解説、『特別展没後二〇〇年記念——木村兼葭堂——なにわ知の巨人——』、一七七頁。
 - ⑥ 拙著『耳鳥齋アーカイヴズ——江戸時代における大坂の戯画』、関西大学出版部、平成二十七年(二〇一五) 参照。
 - ⑦ 拙著『林園苑研究——大坂画壇の奇矯の絵師——』、『東アジア文化交渉研究』第九号、平成二十六年(二〇一六)、一七一―三五頁。
 - ⑧ 前掲書、『大坂画壇はなぜ忘れられたのか』、二六四―二六八頁。
- 【付記】 本研究は、平成二十七年(二〇一五)度関西大学創立一二三〇周年記念特別研究費(なにわ大阪研究)において、課題「文・社・情連携による地域文化資源の発掘、デジタル化および地域活性化資源化——DCH構築による地域研究ハブ形成の実践——」として研究費を受けたものの成果として公表するものである。