

木村兼葭堂はなぜ笑っているのか

——研究をめぐる疑問と課題と仮説——

中 谷 伸 生

The Smiling Portrait of Kimura Kenkado:

Questions, Issues and Hypotheses of Kenkado Studies

NAKATANI Nobuo

The Portrait of Kimura Kenkado (owned by Osaka Prefectural Board of Education) was painted by TANI Buncho (1763-1841) in 1802. The grinning expression of KIMURA Kenkado (1736-1802) in the painting is unusual among East Asian portraits before the nineteenth century. The main questions addressed in this paper are: 1) the issue of the forgery of Kenkado's paintings, especially of his mid-career works, 2) the influence of ITO Jakuchu on the shifting style of Kenkado, and 3) the question of why Kenkado's later paintings adopted a more realistic mode of representation. Lastly, this paper will suggest the possibility that Kenkado's bereaved family specifically requested Buncho to paint the portrait of Kenkado with a smile. It is also argued that Buncho, as a close acquaintance and admirer of Kenkado, painted the portrait with a similar intent to his family.

Keyword: KIMURA Kenkado, TANI Buncho, ITO Jakuchu, Nagasaki Painting School

キーワード：木村兼葭堂、谷文晁、伊藤若冲、長崎派

はじめに

なぜ笑った顔で描かれたのだろうか。加えて、高くて大きな鼻がとくに印象深い。《木村兼葭堂肖像》(大阪府教育委員会蔵)は、谷文晁(1763~1841)によって享和2年(1802)に描かれた絵画である。口を開けて笑う木村兼葭堂(1736~1802)の顔は、東アジアの肖像画としてはきわめて珍しい。文晁と兼葭堂とは旧知の間柄であり、『兼葭堂日記』の記載によれば、二人の出会いは天明8年(1788)秋、文晁が長崎へ遊学する途中に兼葭堂宅に立ち寄ったことに始まるという¹⁾。もっとも、この年号は、日記の初

1) 高梨光司『兼葭堂小傳』、高島屋兼葭堂會、大正15年(1926)、97頁。

出を示しているにすぎず、この日が初対面であったかどうかは分からない。兼葭堂は、この青年画家を自宅に引き留めて歓待し、文晁はそこで『歴代名公畫譜』などを見る機会に恵まれたらしい²⁾。さらに、文晁と鈎雲泉（1759～1811）との出会いも兼葭堂の自宅であった。

文晁が再び兼葭堂を訪れたのは、九年後の寛政8年（1796）7月で、文晁はこの時、すでに名声が上がっており、そのことを喜ぶ兼葭堂に、持参したアムステルダム版の『萬國珍花圖』や『式古堂書畫彙考』などを見せたという。さらに、八月には文晁を主賓として招き、その席に浦上玉堂を呼んで、一席を設けたと伝えられる³⁾。いずれにしても、兼葭堂に対する文晁の敬意の気持ちは終生変わらず、そうした親密な関係から《木村兼葭堂肖像》【図1】が生まれた。この肖像画の画面右上には、「享和二年三月廿五日社弟文晁稽首拝写」と墨書がなされていることから、兼葭堂没後にすぐさま描かれたことが分かる。「社弟」という文字から、へりくだって、「若輩の友人」と記したことになろう。兼葭堂の死は、享和2年（1802）1月25日なので、亡くなってから二カ月後に描かれたことが判明する。言い伝えによると、遺族の依頼によって描かれたという。それにしても、一体なぜ「笑った顔」で描かれたのだろうか。一瞬の動勢を表す「笑った顔」を肖像画にするということは、日本はもちろんのこと、東アジアにおいては珍しく、特異な肖像画だといってよい。というのも、日本、中国、朝鮮半島で制作された肖像画は、描かれた人物の人格や学識など、その人物の生涯を象徴するやり方で描かれるのが基本であって、ある特定の時期の顔を描くことはほとんどない、といってよいからである。ということは、やはり兼葭堂は、いつも笑いを絶やさない人物だったのだろうか。

本稿では、兼葭堂をめぐる疑問に言及しながら、今後の研究の課題を抉り出してみたい。その際、次の四つの問題を中心に論じることにする。

- 一、谷文晁筆《木村兼葭堂肖像》に描かれた兼葭堂は、なぜ笑っているのか。
- 二、米法山水を学ぼうとした中期の兼葭堂の作品が少なく、「米法山水図」に贋作が多いと言われるのはなぜか。
- 三、伊藤若冲をはじめとして、京・大坂の画家たちとの出会いによって、兼葭堂の絵画がどのように変化したのか。
- 四、寛政期以後における晩年の兼葭堂の絵画が、長崎派の影響を受けて、再び写生的要素を増した理由はなぜか。

以上の問題提起を踏まえながら、画家としての兼葭堂が、日本・中国のさまざまな作品の影響を受け、生涯にわたって追究したものとは何か、について言及し、その際に生じる疑問について、できる限り明らかにする。ただし、その場合、草卒な結論を求めるのではなく、研究上の問題点がどこにあるのか、という問題提起を俎上に載せることを重視したい。

2) 同書、97-98頁。

3) 同書、98-99頁。

一 兼葭堂の肖像画をめぐって

谷文晁筆《木村兼葭堂肖像》〔没後二〇〇年展 図版1〕【図1】を墨線のみで簡潔に模写した肖像画《木村兼葭堂肖像》〔没後二〇〇年展 図版3〕（関西大学図書館蔵）【図2】が、高川文筈（1818～1858頃）によって兼葭堂没後四十年の天保12年（1841）に描かれた。文筈が二十四歳の時である。おそらく追善のための肖像画であろう⁴⁾。高川文筈は、通称が半蔵で惟文および宣という名を用いていた。埼玉の所沢に生まれ、信州松代藩の御用絵師となっている。はじめは三上文筈と名乗り、谷文晁の弟子となった。ペリー来航に対して海岸警備を任された松代藩の命もあって、ペリーらを描く洋風画でも知られる。また、長崎地図をも描き、安政5年（1858）頃没したと伝えられる。文筈による模写《木村兼葭堂肖像》においては、本紙上部を半円型のアーチ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、その台紙の周辺に寒葉齋、すなわち建部綾足（1719～1774）が、晩年の安永2年（1773）までに詠んだと推測される万葉仮名による「兼葭堂袁称閉哥」（兼葭堂を称える歌）を配した。その歌は、四十一歳の椿椿山（1801～1854）によって、天保12年（1841）に写され、次のような五七調の歌が朱書きされている。

兼葭堂袁称閉哥 建孟喬

安之驚知流、奈仁波乃波末耳、伊敞都久理、須武奈留比度乃、伊閉之奈遠、兼葭度叙伊敞留、蘇能安之乃、志解古伎我呉度、蘇乃波末乃、比呂気伎我斯登、伊閉能奈波、与示古曾之礼々、蘇乃奴之遠、比度波登比久度、奈流加美乃、於度耳伎伎之賀、麻曾加賀美、美留驚末佐礼留、古能安之能夜波。

加良古度毛、夜麻度乃古渡毛、伊蘇乃加美、布留伎乎之奴夫、比登波古能比登

辛丑九月椿篤甫録（読点は筆者）

兼葭堂を称え詠める歌 建部綾足

葦が散る、浪華の浜に、家づくり、住むなる人の、家の名を、葦とぞ言える、その葦の、茂げこきがごと、その浜の、広けきがごと、家の名は、世にこそ知れれ、その主を、人は問ひ来と、鳴神の、音に聞きしが、増鏡、見るがまされる、この葦の家は。

唐言も、大和のことも、いそのかみ、古きを偲ぶ、人はこの人

辛丑（一八四一年）九月椿椿山記す（釈文と読点は筆者）

半円型の肖像画左下隅の裏面に「文筈写」の墨書と「文筈」の白文楕円印が捺されているため、サイ

4) 関西大学図書館編『関西大学所蔵・大坂画壇目録』、関西大学図書館、平成9年（1997）、147頁、目録〔No74〕。大阪歴史博物館編「没後二〇〇年記念 なにわ知の巨人 木村兼葭堂展」、大阪歴史博物館、平成15年（2003）、11頁、168頁。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22年（2010）、246-249頁。

ンと印章は、紙を透かして逆文字に見える。文笠は、なぜ落款を裏面に書き、左右逆の裏返しに見える状態で表具にしたのであろうか。師の文晁に遠慮しつつ敬意を表したということであらうか。文笠による画面の外の下部に「辛丑九月椿篤甫録」の朱書きと「椿山」の朱文方印が見られることから、この肖像画模写は、高川文笠と椿椿山との合作と考えてもよく、二人の画家による兼葭堂への敬愛の気持ちを端的に表明しているといつてよい。画面に朱書された「兼葭堂袁称閉哥」は、「兼葭堂袁称閉作哥」が正しいかもしれないが、椿山は「作」という字を省略した。

さて、享和2年(1802)制作の谷文晁筆《木村兼葭堂肖像》では、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もした。顔貌の表現について記述すると、輪郭線によって形づくられた頭部は、比較的柔らかい墨線でまとめられ、細部には拘泥していない。特徴のある目、鼻、口を簡潔に描き、頭部は立体感がある。特徴的な箇所は、やはり口の部分で、唇の両端が鋭く吊り上げられていることによって、笑いの表情が作られている。淡彩で紅く塗られた上下の肉厚の唇は、肖像に生き生きとした印象を与えるのに一役かっている。細い両眼と高い鼻が印象深いですが、この比較的大きな鼻は、この肖像画の下絵と思われる谷文晁筆《花鳥図稿(兼葭堂居宅図)》(一冊)【図3】の中でもすでに描かれていることから、この大きく高い鼻の形態は、兼葭堂の顔の目立つ特徴であったかもしれない。肖像画から推測するところ、少なくとも、兼葭堂の鼻は、日本人としては大きく立派だったと思われる。このことは、大坂の画家の森徹山が描き、『兼葭堂雑録』巻一において版画化された《木村兼葭堂肖像》(墨摺木版)〔没後二〇〇年展 図版5〕【図4】に見られる高い鼻の形態によっても裏づけることが可能である。やはり、兼葭堂の鼻は高く大きかったのだろう。これについては、高安月郊が『兼葭堂』という随想で「温厚な眉、好意を湛える細長い目、多趣味を現はす太い鼻、沈着を掩ふ厚い唇、福德を垂る、長い耳——両国橋の上で逢ふても、一見して大阪の人と知れるであろう。」⁵⁾と述べている。加えて、高梨光司は、「兼葭堂の風丰には、全体を通じて、聡明の光が輝き、智恵の泉が溢れて居り、一見して如何にも賢い人であることが分ると共に、その眼底深く測り知られぬ趣味性の蔵されて居ることも、亦窺ひ知られる。」⁶⁾と記した。

文晁の肖像画以外に、特色のある兼葭堂の肖像画としては、『兼葭堂雑録』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(1775~1841)は、大坂の写生派画家である。この版画による肖像画では、文晁とは異なって、顔の向きは逆方向で、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っており、兼葭堂の別の一面を仄めかすようでもあるが、文晁の肖像と同じように、鼻は高く、耳も長くて大きい。また、着物には「玉」の字に似た小さな文様が散りばめられており、羽織には紋が描かれていて、文晁の肖像画とは細部が異なっていることから、徹山が自らの目で見えた兼葭堂を、文晁とは異なる独自の観点から描いたと推測される。面長で細い眼をして分厚い唇を示す顔貌は、文晁のそれが、実際の兼葭堂の顔によく似せていることを裏づける。こうした幾分洪くて謹厳な風貌を見せる兼葭堂の顔からは、兼葭堂という人物は、文晁の描く肖像画のように、豪放磊落な人物であったのか、それとも徹山の描く謹厳実直な人物であったのか。

5) 前掲書、高梨光司『兼葭堂小傳』、25頁。

6) 同書、25頁。

その他の肖像画としては、文晁の作品を墨のみで写した文政11年（1828）の春木南湖筆《木村兼葭堂像》（紙本墨画・東京藝術大学大学美術館蔵）〔没後二〇〇年展 図版4〕【図5】が遺存しているが、この肖像の輪郭線を凝視すると、文晁のそれよりも、文筈の画像に近い。そして、これらの肖像画以外に、近代大阪の菅楯彦が描いた《兼葭堂肖像》【図6】が、大正15年（1926）に高島屋兼葭堂会によって開催された「兼葭堂遺墨遺品展覧会」に出品されている⁷⁾。しかし、その後には公開されたことがなく、戦災か何かで失われてしまった可能性が高い。楯彦の肖像画では、縦長の画面に兼葭堂の肖像が、両手を合わせた恰好で描かれた。画面右上に「大正丙寅晩秋菅原楯彦画」の墨書と「菅原楯彦」の朱文方印が見られる。文晁に倣った作品なので当然であるが、兼葭堂の鼻は、やはり高く大きく描かれている。

二 米法山水と贋作の問題

兼葭堂には、真贋の判定で議論の別れる五十歳前後の作品で、米法を用いた絵画が遺存しているが、四十歳代から五十歳代に至る兼葭堂の作品で真作と確認できるものが少ないため、以下に紹介する絵画は、研究者間で真贋についての議論が別れるにしても、非常に重要だといえる。これらの絵画を検討することによって、兼葭堂研究の空白期を埋めることができるかもしれない。

まず、画面上部にある皆川淇園による賛の年記に基づいて、天明4年（1784）頃の兼葭堂四十九歳頃に制作されたと推定される紙本墨画《夏山欲雨図》〔没後二〇〇年展 図版59〕【図7】を検討すると、画面左下に兼葭堂の基準となる白文方印「木孔恭印」および同じく白文方印「木氏世肅」が捺されていることから、兼葭堂の真作である可能性が浮上する。しかし、署名がないため、真贋判定について議論が巻き起こっている作品である。橋爪氏も、「皆川淇園の賛（款記『題木世肅画夏山欲雨図 甲辰孟夏平安皆川愿』）も『淇園文集』などには見当たらないようである。その点で兼葭堂作品とするには検討すべき問題も残る⁸⁾」と指摘している。しかし、次に紹介する《米法山水図》（関西大学図書館蔵）〔没後二〇〇年 兼葭堂展 不出品〕【図8】と同様に、米点を重ねた技法を用いていることは注目し得る。つまり、この次期、兼葭堂は米法山水に関心を抱いていた可能性が高い。ということは、いわゆる状況証拠を用いた意見ではあるが、真作の可能性があるということになる。要するに、わずかな状況証拠のみの主張では、決定打にはならないとはいえ、完全に贋作だと言うこともできない興味深い作例である。画面全体を眺めると、未完成作だという印象を受けることから、兼葭堂の署名がないのはそのためかもしれない。

賛について触れておくと、当時、有名人で人気のあった淇園は、数多くの賛を書いており、中には、白紙の本紙に淇園の賛のみが見られる場合もあることから、乞われれば、しばしば白紙に賛を墨書して渡した可能性も浮上する。このことから考えると、この絵画に淇園の賛があるからどうこう、という議論を行うのも控えねばならない。要するに、《夏山欲雨図》については、真作というにも、贋作というにも、ともに未完成作の印象を醸し出す絵画であることが議論の始まりとなろう。筆者の見解を述べてお

7) 高島屋兼葭堂會編『兼葭堂 遺墨遺品展覧会』、大正15年（1926）、図版巻。

8) 前掲書、「没後二〇〇年記念 なにわ知の巨人 木村兼葭堂展」、176頁。

くと、壮年期の兼葭堂が、「米法」に強い関心をもっていた可能性が高いことから、どちらかといえば、この時期の「米法山水図」は、兼葭堂による実験的作品として真作の可能性を捨てきれない。

米法山水については、天明6年(1786)、兼葭堂五十一歳の作である続本墨画《米法山水図》(関西大学図書館蔵)【図8】【図9】が遺存している。画面上には細合半齋による「六十九翁半齋明」の署名があることから、寛政9年(1797)に細合半齋(斗南)が、六十九歳の時に書いた題詩だと分かる。その左には「丁巳季秋日拙古」と書かれていることから、奥田元継(拙古)が、やはり同年の寛政9年に墨書した賛だと判明する。かつて、一部の研究者から、本作品について贋作ではないか、との疑義が提出されたことがあった。賛の内容からいって、きわめて重要なこの絵画が、平成15年(2003)に開催された「没後二〇〇年記念 なにわ知の巨人 木村兼葭堂展」(大阪歴史博物館)への出品が見送られたのもそうした理由のためかもしれない。しかし、真贋の判定については、兼葭堂と特に親しかった細合半齋と奥田元継が画面に賛を入れていることから、贋作の可能性は考えられない、といっておきたい。また、画面左上に「丙午春日為東溪亀詞兄仿小米筆意 孔龔」という兼葭堂の落款が見られ、亀井(小倉)東溪への言及を含めて、複数の賛が見られ、あまりにも手が込みすぎていることから、贋作と考える方が困難であろう。とくに、東溪をめぐる複数の人間関係と絵画が誕生した経緯が、賛によって物語られており、その含蓄のある内容からいって、贋作の可能性はまったくないと指摘しておく。軸裏には、兼葭堂が亡くなった享和2年(1802)に表装がなされたという墨書が記され、箱書きには「兼葭木翁米法山水」と墨書されている。

小倉(亀井)東溪については、平成30年(2018)に高松市歴史資料館で開催された展覧会の図録『花鳥画の系譜 東溪と南蘋派』において、左海きほ氏が掲載した論攷が詳しい⁹⁾。左海氏は『讃岐雅人姓名録』の記述を引用しているが、そこには「亀井東溪 名載字坤臣、通稱平藏、高松南新町人、幼より畫才あり、竹石と京及長崎に遊び、沈南蘋を倣ひ、設色を巧にす、(中略)本は小倉氏、人名辭書、畫乗要略等に小倉とあり、畫譜には龜井とあり」と記されている。東溪の元の姓は小倉であったが、何らかの理由があって亀井と改めたという¹⁰⁾。なお東溪は、天明7年(1787)に浪華心斎橋にあった崇高堂から『東溪画譜』を出版した。ところで、《米法山水図》を贈られた東溪は、その後の寛政9年(1797)に細合半齋に賛を求めたようである。半齋は初めて会った東溪のために、次のような賛を墨書している。

咫尺雲煙宿 江山墨汁深 誰家属預句 何客参携琴
 虹影飲溪水 雨唐晴樹林 数椽人自在 中有舊知音
 亀君不重初来見携是幅乞題 因走筆 六十九翁半齋明「方」(朱文方印)「明」(朱文方印)

咫尺に雲煙宿り、江山墨汁深し。誰が家が属句に預り、何れの客が琴を携え参らん。
 虹影は溪水を飲み、雨唐に樹林を晴らす。数椽に人自から住み、中に旧き知音あり。

亀君不重、初めて来見し、是の幅を携えて題を乞う。因りて筆を走らす。六十九翁半齋明。「方」(朱

9) 左海きほ「東溪という画人」、高松市歴史資料館編『花鳥画の系譜—東溪と南蘋派』、高松市歴史資料館、6頁。

10) 同書、6頁。

文方印)「明」(朱文方印)。¹¹⁾

以上、半齋は東溪のために寛政9年(1797)の六十九歳の時に着賛した。この絵画は、兼葭堂から小倉(亀井)東溪、そして東溪から細合半齋および奥田元継へと繋がる文人交流の作品であり、兼葭堂の事績を補う上でも貴重な絵画だといえる。また、半齋が作った漢詩の中に、「亀君不重初来見携是幅乞題因走筆」(亀君不重、初めて来見し、是の幅を携えて題を乞う。因りて筆を走らす。)と墨書されている。いうまでもなく、「亀君」とは小倉(亀井)東溪を指し、「不重」はその別名である。この《米法山水図》には、東溪とこの絵画をめぐる経緯が記されていることから、贋作云々の議論は解消されるだろう。とりわけ、大坂と繋がりのある讃岐の画家である東溪との交流は、兼葭堂の交友範囲の広さを示すのみならず、大坂と讃岐など四国地方との密な関係の一端を明らかにする点で興味深い。なお、『兼葭堂日記』を読むと、東溪は、兼葭堂宅を天明三年(一七八三)五月廿三日、天明八年(一七八八)三月十七日、天明九年(一七八九)九月廿七日の三回訪れている。また、半齋の賛に続いて、奥田元継(拙古)の賛が次のように墨書されている。

丘壑襲懐望衷忙 山村維夏飽生涼 掃来點抹真神境 應次米家第一牀
丁巳季秋日 拙古「元」(白文方印)「継」(白文方印)¹²⁾

丘壑きゅうかくにおも懐かたいを襲かさね、忙ぼうに衷ちゆうして望み。山村は維れ夏、涼いに生いくるに飽く。掃てんまつき来しんしんきようたる点抹は真神境。
応まさに米家第一牀に次ぐべし。丁巳(寛政五年)季秋日 拙古。「元」(白文方印)「継」(白文方印)。¹³⁾

半齋と拙古の賛に続いて、画面左上に「丙午春日為東溪龜詞兄仿小米筆意 孔龔「孔恭」(白文方印)「世肅」(白文方印)」という兼葭堂の款記および印章が着けられた。すなわち、兼葭堂の墨書から、この絵画は小倉東溪のために、宋の米友仁の筆意に倣って、天明6年(1786)に描かれたという。半齋の賛に「六十九翁半齋明」と記されていることから、寛政9年(1797)に着賛されている。また、その左隣に墨書した元継の賛には「丁巳季秋日拙古」と記されていることから、やはり、寛政9年(1797)に着賛されたことが分かる。以上、《米法山水図》誕生とその後の経緯をまとめると、まず、天明6年(1786)に兼葭堂が、長崎派の画家で讃岐出身の東溪のためにこの絵画を完成させた後、東溪の依頼によって寛政9年(1797)に細合半齋が題詩を墨書し、同年の寛政9年に、東溪は奥田元継(拙古)にも着賛を求めた。

画面には、長い墨線を引かずに、筆の側面を使って点描風に山や樹木をかたちづくる、いわゆる米友仁風の米法山水の技法が見られ、全体の印象としては重厚感があり、米法であることから当然とはいえ、《夏山欲雨図》[没後二〇〇年展 図版59]の重々しい作品と共通する。画面下方に人家を、その上部に石

11) 漢詩の訳は太田剛氏による。同書、13頁。

12) 同書、13頁。

13) 同書、13頁。

橋と馬に乗って橋を渡る人物が配置され、画面上方では、遙か彼方へと向かう湖水と山並みが描かれ、巧みな遠近表現と大きな空間が広がる。手前の山には比較的大きな点描を用い、彼方の山にはより小さな点描を用いるなど、丁寧に制作された山水図となっている。米芾と米友人による米法山水は、北宋末および南宋初頭に成立した技法で、樹木や岩石に用いられる点描による筆触を米点という。米友人は雲や山や樹を描いて有名であるが、江南の湿潤な風景を独自の斬新な視点で描くことに長けていて、元末以降に文人画でもはやされ、明末には一類型を確立させた。兼葭堂は、米法を用いた山水を続本（サテン）を用いて描いており、光沢のある支持体と墨色とが独特の味わいを見せている。続本は、中国において、とりわけ明末・清初に流行した。兼葭堂は、そうした中国における掛幅の流行をよく知っていたに違いない。

米法を用いた作品として、一定の評価のある《月夜山水図》（個人蔵）【図10】が遺存しており、山の形態や米法の用い方など、いくぶん《夏山欲雨図》に似た箇所も見られるが、相違も大きい。画面全体に駆使された米点は、筆の筆触をはっきりと残して瑞々しい印象を与える。濃い米点の周囲には淡墨が平面的に塗られ、墨の美しさを際立たせている。兼葭堂の作品の中でも秀逸な一点だといってよい。画面右上に儒学者の村瀬考亭による賛が墨書されている。左上に「巽齋写」の墨書と「世肅」（朱文方印）および「兼葭」（白文方印）が捺されている。制作年は不明であるが、米法を用いた山水図ということから、四十歳代から五十歳代の作品ではなかろうか。この時期の兼葭堂が目指していた「米法山水図」とは、どのようなものであったかについて、手がかりを与えてくれる絵画である。

最後に、疑わしい作品を一点上げておくと、《秋景山水図》（大阪歴史博物館蔵）〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版55〕【図11】は、巨大な山岳に米点が多用されている。画面左上に「己丑中秋日 遜齋写」とあることから、明和6年（1769）、三十四歳の時の作品であるが、松浦清氏の指摘にあるように、「巽」「齋」の朱文楕円印は、源伯民に刻された基準印とはやや異なるようである。とくに、「齋」の字の下部の「示」の部分となる「ハ」が、真印のように外側に開かず、内側に曲がっている。また、曲線を多用した大げさな署名は、疑わしい印象をさらに増す。やはり贋作といってよいだろう。三十四歳の時期に「米法」を用いていることにも疑問が残る。加えて、師の大雅の「深奥空間」による影響を受けた兼葭堂の山水図の特徴は、「奥へ奥へと退いていく」空間であるが、この画面にはそうした構成が見られず、空間の処理はいささか平板である。

さて、これらの米法を用いた作品については、真贋を含めて議論がかしましいが、興味深いことに、ここで紹介した作品は、それぞれ重厚な点描風の米点を用いていることであろう。四十歳代後半から五十歳代前半の兼葭堂は、遺存する作品を見る限り、とりわけ米友仁の米法山水に興味を惹かれていたことになる。この時期の兼葭堂の絵画には、しばしば文人画の「米法山水図」が見出されることと並んで、真贋の判定が難しい作品が見受けられることも興味を惹く。ある意味で、この時期は、兼葭堂研究の空白部分だといってもよい。再考の余地があろう。

三 兼葭堂と仲間たち——伊藤若冲に言及して——

兼葭堂と交流した大坂の画家たちの名前を『浪華郷友録』（安永四年及び寛政二年刊）、『兼葭堂日記』

（享和二年刊）、『浪華なまり』（享和二年刊）、『続浪華郷友録』（文政六年刊）、『画乗要略』（天保二年刊）、『竹田荘師友画録』（天保四年刊）、『兼葭堂雑録』（安政六年刊）、『古画備考』（明治三八年刊）などに基づいて、以下に簡潔に列挙する。

さて、『兼葭堂雑録』に収録されている「巽齋翁遺筆」には、次のようなことが書かれている。

余五六歳ノ頃ヨリ頗ル画事ヲ解、我卿（郷）ノ大岡春ト狩野流ノ画ニ名アリ。因テ從テ学ブ。春ト嘗テ芥子園画本ニ倣イ明人ノ画ヲ模写シ、明朝紫硯ト云彩色ノ絵本ヲ上木ス（カッコ内は筆者）。

この文章から、兼葭堂は、五、六歳のときに春トに師事し、延享3年（1746）以後刊行の春トによる『明朝紫硯』（明朝生動物園）（二卷二冊）に触発されたという¹⁴⁾。この時代の五、六歳というのは、当時、師匠に入門するのに不思議ではない年齢であった。春トの門人であった坂本春夕齋の門人が竹原春朝齋（生没年不明）で、数多くの各地の「名所図会」の挿絵を手掛けている。版本刊行による関係によるものか、兼葭堂とも交流した。ところで、兼葭堂の師で黄檗僧の鶴亭（1722～1785）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、鶴亭の教えを受けたのが兼葭堂とも交流のあった鶴橋鶴林（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。また、鶴亭および宋紫石と共に熊斐門下の兄弟弟子であった森蘭齋は、『兼葭堂日記』に「雨、森蘭齋来中食出ス」と記されており、長崎で熊斐に就いて沈南蘋の画風を学んだ異才である。熊斐没後に大坂に出て十数年間活動した。鶴亭との密な関係もあって、兼葭堂とはとくに親しく交際していたようで、その後に江戸に出た。蘭齋は、熊斐の娘婿でもあり、大坂で天明二年に『蘭齋画譜』（八卷八冊）を刊行して、南蘋派を最も正統に継承したが、今なお、蘭齋研究が停滞していることは、まことに嘆かわしい。さらに、長崎出身の趙陶齋（1713～1786）も、大坂に出て活動したが、書家としては有名であった。加えて、池大雅風の文人画を大坂に広めた福原五岳は、兼葭堂の師であった大雅の弟子であったことから、五岳と兼葭堂は大雅門下の兄弟弟子ということになるが、深い付き合いはなかったようである。加えて、やはり大雅の弟子の愛石（十九世紀前半に活動）も兼葭堂と交流があった。

また、与謝蕪村（1716～1784）と兼葭堂は、出会ってはいるが、それほど交流の足跡が残っていない。その蕪村を慕った上田耕夫（1759～1831/2）も兼葭堂と交流したが、今日、意外にも遺存する作品が少ない。文人画家の藤九鸞（生没年不詳）であるが、文政7年（1824）頃まで活躍していたと推定されるが、作品数が少なく、全体像を明らかにすることが困難だが、愛石と同水準の文人画家だと推測される。森派を率いた森周峯（1738～1823）は、森狙仙の兄にあたり、狩野派から写生派、そして風俗画まで幅の広い作風をもつ画家である。しかし、これまで検証が乏しい。兼葭堂とはかなり親しかったようである。また、応挙門十哲の一人に数えられ、兼葭堂の肖像画を版画化して、『兼葭堂雑録』の中に挿図として入れた森徹山（1775～1841）は、画域の幅は広いが、平板な絵画が多く、森派の中では少々実力不足の画家である。その他、森派の画家では、森狙仙（1747～1821）も兼葭堂と知り合いであったが、とりわけ、草花や蟲の写生帖である『肘下選螭』を刊行した森春溪（生没年不詳）と頻繁に会っていること

14) 水田紀久『水の中央にあり 木村兼葭堂研究』、岩波書店、平成14年（2002）、132-154頁。

が注目される。

さて、兼葭堂の門に入った八木巽處（1771～1836）は、西竹坡（1779～1843）と共に、数少ない兼葭堂の弟子というべき存在であるが、画家、書家、儒学者であり、小品しか発見されていない。また西竹坡は、兼葭堂に書を学び、浜田杏堂に絵画を学んだと伝えられるが、遺存する作品は少ない。浜田杏堂（1766～1814）は、福原五岳に絵画を学んだ大坂の医者で、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た大坂らしい画家だといってよい。大坂の文人画家としては重鎮と見なすべきで、落款に中国画家の「丁雲鵬」や「伊孚九」の名前を入れた作品を遺した。また、狂歌を好んだ丹羽桃溪（1760～1822）も兼葭堂と交流した一人であるが、蔀関月の門人であって、版本で活躍した流行作家として人気があった。さらに、流光齋如圭（生没年不明）は、蔀関月の門人で、大坂の浮世絵師として重鎮である。加えて、兼葭堂の側近として、巽處と竹坡とともに、こまごまとした雑事をこなして交流を深めたのが、書家で篆刻家でもある画家の森川竹窓（1763～1830）である。さらに、三好正慶尼（生没年不明）は、「奴の小万」と呼ばれ、名は「雪」といい、大坂の豪商三好家の娘で絵画も描いている。兼葭堂の妻の遠縁にあたり、兼葭堂とは親密に交流していた。

もともと兼葭堂と同じ酒造業を営んでいた戯画作者の耳鳥齋は、軽妙洒脱な戯画を描き、与謝蕪村と上田公長との影響関係が指摘されている。耳鳥齋と作風上の類似関係を見せるのが中村芳中（生年不詳～1819）で、大坂琳派の代表者だといってよい。耳鳥齋は享和元年に兼葭堂と出会っている。また、中井藍江（1766～1830）も本格的な文人を志向した写生派の重鎮であり、兼葭堂宅には頻繁に出入りした。その四條派に文人画を加味した作品は数多く遺存しているけれども、構図のバランスを欠く拙い作品も多い。さて、十時梅厓（1749～1804）は、儒学者、画家、書家で、関西大学図書館所蔵の《梅厓書画冊》（折本三冊）を制作した。天明3年（1783）以前に、雪齋に招聘され、長島藩の藩儒となり、天明5年（1785）に再興された藩校の文礼館の祭酒となって活躍した。梅厓に関しては、印譜やカタログに類するものが無く、作品も膨大で、真贋の判定に難渋するが、いかにも文人画家といった学識をもつ重厚な画家だといってよい。岡熊岳（1762～1833）は、蘭の栽培でも知られるが、五岳の門人で作風の幅は広い。

ところで、兼葭堂との合作『山海名産図会』の著者の蔀関月（1747～1797）は、狩野派に学んだと思われるが、独自に和漢の絵画を研究して一家を成した。関月の子が蔀関牛で、晩年の兼葭堂との交流が知られる。さらに、鼎春嶽（1766～1811）は、書家としても知られ、福原五岳に絵画を学んだ。また、春嶽と同様に五岳門の林閨苑は、大坂の「奇矯の画家」といってもよく、その奇矯な絵画は、伊藤若冲や蘆雪と共通する一面をもつ。「林閨苑」の読みを「はやし・ろうえん」と読む研究者もいるが、異常なほど中国熱に恋い焦がれた閨苑については、今後の課題でもあるが、同時代の文献類を踏まえて、今のところ、「りん・りょうえん」と読んでおくべきである¹⁵⁾。続いて、南蘋派といえば、享和2年（1802）刊の『浪華なまり』に唐画の流行画人として採り上げられた淵上旭江（1753～1816）を挙げねばならないが、備中の人で寛政11年（1799）に版画集『日本勝地山水奇観』を刊行し、兼葭堂と交流を深めた。注目すべきは、葛蛇玉（1735～1780）であろう。蛇玉の作品は、これまで世界中でわずかに八点ほどし

15) 前掲書、拙著『大坂画壇はなぜ忘れられたのか』、18頁。岩佐伸一「墨江武禪と林閨苑」、大阪歴史博物館、千葉市美術館編『唐画もん一武禪に閨苑、若冲も一』、大阪歴史博物館、千葉市美術館、14頁。

か紹介されていない。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。また、大原東野（生没年不明）は、奈良出身で十八世紀末頃から十九世紀初頭にかけて大坂で暮らしていたが、晩年は讃岐の丸亀で没したという。蝦蟇を描いたことでも知られる松本奉時（十八世紀後半に活動）は、大坂画壇のプロデューサーとでもいうべき存在で、画帖や寄合描きの発起人として多くの活動を行った。以下で採り上げる寄合描き《諸名家合作（松本奉時に依る）》（寛政9年頃・1797年頃）のまとめ役としても大きな役割を果たした。

以上の大坂の画家以外で兼葭堂と交流した画家は、池大雅、桑山玉洲、青木木米、司馬江漢、谷文晁、浦上玉堂、田能村竹田など、枚挙に暇がないが、讃岐の画家の名前を挙げると、小倉（亀井）東溪と長町竹石が重要である。小倉東溪は、兼葭堂と親しく、すでに述べたように、兼葭堂作《米法山水図》（関西大学図書館蔵）を贈られている。また、同じく紀州の野呂介石と大坂の僧愛石と並んで「三石」と呼ばれた長町竹石も、兼葭堂や増山雪齋と懇意であり、讃岐の名士であった。なお、竹石に関しては、平成29年（2017）刊行の『美術史』（第183号）に掲載された次田吉治氏の論文が詳しい¹⁶⁾。

最後に、兼葭堂と親交を温めた画家で、伊勢長島の藩主であった増山雪齋（1754～1819）の名前を挙げておかねばならない。雪齋は、寛政2年（1790）に酒造石高違反の罪で町内年寄役を召し上げられた兼葭堂を、伊勢長島領川尻村に引き取って庇護し、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った。このことはまた、当時の文人交流の社会において、一介の商人であったとはいえ、兼葭堂の存在の重みを如実に示す出来事だといってよい。加えて、研究者間で「増山」を「ますやま」と読むか「ましやま」と読むかで、長らく議論がなされたが、令和元年（2019）に三重県立美術館で開催された「没後二〇〇年記念 増山雪齋展」のカタログ論文において、村上敬氏が、「ましやま」説を補強する強力な資料を列挙した。それによると、平戸藩第九代藩主の松浦静山（1760～1841）が、文政4年（1821）に刊行した『甲子夜話』において、次のように述べている。

今人の苗字も近頃唱へ違多し。増山はましやまなり。建部はたけべなり。然るを人々、ますやま、たてべと云。

村上氏は、文化9年（1812）の『寛政重修諸家譜』や文化6年（1809）に着手され、嘉永2年（1849）に完成した『徳川実紀』に収録されている「厳有院殿御実紀」および寛政3年（1791）から文政元年（1818）に成立した『以貴小伝』に、「ましやま」および「まし山」と読まれていることを突き止めた¹⁷⁾。ところで、兼葭堂二世として活動したのが養嗣子の木村石居である。墨梅を描いたと伝えられるが、遺存する作品は少ない。

さて最後に、これまであまり論じられてこなかった人物、あるいは、今後の研究において、重要な鍵となるべき京の伊藤若冲（1716～1801）を採り上げて締めくくりたい。兼葭堂と若冲との関係については、近年、興味深い資料も見つかっていることと、兼葭堂晩年の作風が、明らかに若冲風になっている

16) 次田吉治「長町竹石考—一人伝や画論書等の基礎資料検証を中心に—」、『美術史』第183号、平成29年（2017）。

17) 村上敬「増山雪齋—逸話と作品—」、三重県立美術館編『増山雪齋展』、三重県立美術館、平成31年（2019）、154頁。

ことから、両者の出会いは重要である。すでに筆者が紹介し、その資料に基づいて、佐藤康宏氏も近著『若冲伝』（河出書房新社）において問題提起を行っている寄合描き《諸名家合作（松本奉時に依る）》（寛政9年頃・1797年頃）【図12】を、紹介を兼ねて以下で再検討してみる。

この絵画は、慈雲飲光、日野資技、西依成斎、中井竹山、六如慈周、細合半齋、皆川淇園、墨江武禪、福原五岳、中江杜徴、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、長沢蘆雪、月僊、上田耕夫、篠崎三嶋、松村呉春ら、大坂と京の文人画家や写生派の画家および儒者たちによる寄合描きとなっており、画面左下に松本奉時の所蔵印が捺されていることから、奉時が呼びかけた寄合描きである¹⁸⁾。画面中央左の場所に、兼葭堂が「竹に猿図」【図13】を描いている。その左に「飛白竹 巽齋」の款記が墨書され、白描風の墨線で描かれた竹の幹と葉は、謹厳でしっかりとした輪郭線を示しており、その右には、やはり写生的な姿を見せる猿が描かれ、徹底的な写実ではないにしても、その姿はいくぶん森派の「猿図」を想起させるかもしれない。こうした写生的な描写は、兼葭堂晩年の一つの特徴でもある。

そして、この兼葭堂の「竹に猿図」と対をなすように、右側には若冲が「鶏図」【図14】を描いた。若冲らしい切れ味のよい鶏の形態描写の右上の款記には、「米斗翁八十二歳画」と墨書されていることから、この年齢を素直にそのまま採用すると、若冲八十二歳は寛政9年（1797）にあたる。「鶏図」のすぐ上には、森周峯の「松毬図」が位置し、そこには「六十歳画」と墨書が見られることから、周峯の作品が寛政9年（1797）の制作であることが判明する。ということは、この寄合描きでは、若冲が年齢の加算を行っていないということになる。佐藤氏は、これに触れて、若冲研究における、いわゆる「年齢加算」問題の不確かさに言及して、今後の課題としているが¹⁹⁾、それはともかく、兼葭堂研究で重要なのは、兼葭堂と若冲との出会いと、以後におけるその影響であろう。

『兼葭堂日記』の記載によれば、晩年の兼葭堂が、若冲の訪問を受けたのは、天明8年（1788）の10月21日と29日の二回である。いうまでもなく、この年には天明の大火が起こり、京の多くの地域が焼失し、焼け出された若冲は、大坂の兼葭堂を訪れている。『兼葭堂日記』には、「伊藤若仲 戸田東三郎同伴来」（二十一日）「戸田東三郎 伊藤若仲」（二十九日）と記された。後藤健一郎氏によれば、戸田東三郎は、天体観測の測量機器や振り子時計などを製作した金工師で、兼葭堂とは趣味が合うことから、かなり親しい仲であったと推測される。いずれにせよ、若冲は火災の現場を離れて、京から大坂に逃げて来たわけで、兼葭堂と会ったことから、二人の仲はかなり親密になったものと思われる。先に紹介した寄合描き《諸名家合作（松本奉時に依る）》に、兼葭堂と若冲が共に参加しているのも、兼葭堂宅訪問の何らかの余波によるものと考えられる。

蛇足ながら、一つのエピソードを記しておく、この《諸名家合作（松本奉時に依る）》は、平成13年（2001）冬に、大阪の骨董商が売りに出したが買い手が見つかず、最終的にロンドン在住のオランダ人が購入して海外に渡った。その時の価格四百万円は、決して高くはない金額であったが、日本のコレクター

18) 前掲書、拙著『大坂画壇はなぜ忘れられたのか』、254-255頁。佐藤康宏『若冲伝』、河出書房新社、2019）、213-214頁。

19) 同書、佐藤『若冲伝』、213-214頁。

や美術館などの関心と呼ばなかったようである。筆者はその時に、東洋美術史家の山岡泰造先生とともに骨董商の店で作品を見て、各地の美術館などに声をかけたが反応は鈍かった。その後すぐに売れて海外に出たと聞いたのである。加えて、平成30年（2018）10月に、スイスのチューリヒ大学で行われた「蘆雪国際シンポジウム」の発表に際して、筆者がこの寄合描きの作品写真を紹介したところ、主催者代表であったチューリヒ大学のハンス・トムセン（Hans Thomsen）教授が、当該のオランダ人コレクターは知り合いなので、作品調査のために連絡をとってみる、ということになったが、結局、首尾よく進まなかったと聞いている。

さて、話を戻すと、晩年の兼葎堂は若冲風の墨画を数多く遺している。たとえば、《墨梅図》（絹本墨画）〔没後二〇〇年展 図版76〕【図15】では、画面左に「馥郁梅花發万里 庚申冬日 巽齋戲筆」の款記があることから、寛政12年（1800）、六十五歳の作品だと分かる。すでに、若冲の作風と類似していることが指摘されている²⁰⁾。確かに、比較的鋭く折れ曲った梅の枝や、平面的に処理された群葉の形態など、一瞥で若冲のそれに近い印象を与える。また、《墨菊図》（紙本墨画）〔没後二〇〇年展 図版81〕【図16】でも、若冲風の構図と形態モチーフを認めることができるだろう。制作年は不明であるが、晩年の作品だと推測しておく²¹⁾。

続いて、この《墨梅図》や《墨菊図》と多少とも関連する画帖離れの《墨梅図》（絹本墨画・縦28.7×横27.5センチメートル・個人蔵）【図17】【図18】を紹介すると、ほぼ正方形の画面に折枝画の構成で梅が描かれている。卍型に似たジグザグに伸びる梅の枝は、圭角を強調しながら描かれており、《墨梅図》（絹本墨画）〔没後二〇〇年展 図版76〕【図15】に良く似ている。若冲の作風を多少とも想起させるが、形態をかなり崩していることから、若冲とは少し距離がある。しかし、作風的にはやはり寛政12年（1800）、六十五歳前後の作品ではなかろうか。この画帖には元々文政9年（1826）に書かれた梅墩万雲という僧侶による二枚にわたる序文があり、それによると、この画帖を集成したのは尾張知多郡半田に住む富豪の中野民功氏で、この画帖には貫名海屋、岡田米山人、浦上春琴、桑山玉洲、中井藍江、菅茶山、海保青陵らをはじめ関東、関西、中京などの名だたる画家たちが筆を揮っており、呂公鱗らの来舶清人の作品も混在している²²⁾。画面左に「孔恭」（白文方印）及び「世肅」（白文方印）の基準印が捺されている。また、同じ画帖離れの一点に兼葎堂の《墨竹図》（絹本墨画・縦28.7×横27.5センチメートル・個人蔵）【図19】【図20】も含まれている。その画面では、瀟洒な竹が描かれ、濃墨と淡墨を取り混ぜながら、明快な付立を用いた描写となっている。画面左に臙脂色の三本の細い線（糸）が縫い込まれているが、絹地の巻終わりの印であろう。画面左に「世」「肅」の朱文連印の基準印が捺されている。加えて、寛政年間作と推測される《墨梅図（拙古賛）》（個人蔵）【図21】もやはり若冲風の作品に繋がる一点である²³⁾。

20) 前掲書、「没後二〇〇年記念 なにわ知の巨人 木村兼葎堂展」、178頁。前掲書、拙著「木村兼葎堂の絵画を貫くもの」、18頁。

21) 同書、178-179頁。

22) 前掲書、『関西大学所蔵・大坂画壇目録』、98頁。

23) 拙著「木村兼葎堂の絵画を貫くもの」、『関西大学東西学術研究所紀要』、平成28年（2016）、17-18頁。拙著『日本の近世近代絵画と文化交渉』、関西大学出版部、平成30年（2018）、15、104頁。

四 兼葭堂の絵画と長崎派

京阪に南蘋の作風を初めて伝えたのが鶴亭で、その後は森蘭齋の活動が重要である。鶴亭のことは、兼葭堂の幼少時の思い出を書き留めた上田秋成の『あしかびのことば』（1774年）に記されている。小林忠氏は、兼葭堂と鶴亭のその後の親交について、鶴亭が二五、六歳の頃に京阪で活動し、延享4年（1747）には大坂で暮らしていたことに言及している²⁴⁾。有名な言葉であるが、次に引用しておきたい。

十二さいになりにはけるとし、長崎の僧浄博（鶴亭）といふ人、はるはる我郷に遊びて、もろこしの沈南蘋てふ人の法もて、もはらゑがきたまへる、又これにもちかづきまなびけらし、此僧ぞかしこの熊斐と云が教をうけて、其法をうまく伝へ、我さとに沈氏の名をとへはじめし人なりき。（括弧内筆者）

ところで、南蘋の事績を振り返ってみると、鶴田武良氏や松浦章氏らの研究によれば、南蘋は『長崎實録大成』（巻十一）の中の「唐船入津並雜事之部」に、「（享保十六年）十二月三日三十七番船ヨリ畫工沈南蘋連渡ル」と記され、また、同書巻十の「長崎渡来儒士医師等之事」に、「享保十六年渡来、同十八年九月十八日帰唐」とあり、享保16年（1731）12月3日、日本の長崎に三七番南京商船に乗ってやって来て、享保18年（1733）9月18日に中国へ帰国するまでの約二年間（1年10ヶ月）、長崎の中国人居留地に滞在し、濃彩による写生画を日本の画家たちに伝えたことが明らかになる²⁵⁾。松浦章氏による中国側の資料を紹介しておく、正史に準ずる『清史稿』（巻五〇四）の中の「列傳」二九一、「藝術」三に、「沈銓、字南蘋、浙江德清人。工寫花鳥、專精設色、妍麗絶人。雍正中、日本國王聘往授畫、二年乃歸、故其國尤重銓畫、於〔憚〕格為別派。」と記され、浙江省湖州府德清縣の人であるという。どちらかといえ、画院系統の作風にも近い保守的な画家で、色彩豊かな花鳥画が日本で有名になり、雍正中に日本の将軍に招かれて絵画を教えたが、二年ほどで中国に帰ったと伝えられる²⁶⁾。

さて、兼葭堂と長崎派をめぐるのは、研究上では、初期と晩年の作風が重要であるが、ここでは晩年作を採り上げたい。これまで兼葭堂は、いわゆる専門的な画家ではなく、その絵画は、素人芸で稚拙であるという評価もなされてきたが、果たしてそうであろうか。前半期の明和6年（1769）に描かれた《蘭石小禽図》（個人蔵）〔我が名は鶴亭展 図版113〕【図22】や、晩年の寛政9年（1797）六十二歳の時に描かれた《枇杷に小禽図（花鳥人物画帖の内）》（個人蔵）〔没後二〇〇年展 図版68〕【図23】を見れば、単なる素人画家と言うのもためらわれ、画家としての実力が予想以上に高いことに気づかされる。とりわ

24) 小林忠「鶴亭筆 富嶽図」、『國華』898号。松尾勝彦「写生画」、大阪市立美術館編『近世大坂画壇』、同朋舎出版、昭和58年（1983）、196頁。

25) 鶴田武良「来舶画人作品から見た清代花鳥画の一画」、『美術研究』342号、昭和63年（1988）3月号。鶴田武良「沈銓筆一路榮華図」、『國華』1182号、平成6年（1994）5月号。松浦章「来舶清人と日中文化交流」、『東アジアの文人世界と野呂介石』、関西大学出版部、平成21年（2009）、91-94頁。拙著『大坂画壇はなぜ忘れられたのか』、260-261頁。

26) 同書、松浦章「来舶清人と日中文化交流」、91-94頁。拙著『大坂画壇はなぜ忘れられたのか』、260-261頁。

け、《枇杷に小禽図（花鳥人物画帖の内）》と同時代頃と推測されることから、晩年の寛政期以後の六十二歳前後の作品と考えられる《花蝶之図》（絹本着色・関西大学図書館蔵）〔没後二〇〇年展 図版57〕【図24】や《荔枝小禽図》（個人蔵）〔没後二〇〇年展 図版70〕【図25】などを見ると、画家としての兼葭堂が、素人の段階を越えて一定水準の域に達していたことを否定できないであろう。初期の三十四歳の時に描かれた《蘭石小禽図》では、鶴亭風の構図とモチーフを用いながら、流麗な筆触による線描をものにしており、縦長の岩石を象る淡墨の形態は、初期の兼葭堂が、師の鶴亭の模倣に近い学習によって成し遂げたとはいえ、垢抜けした描写は、師とはまた異なる上品さを示している。岩石の周囲で、くねりながら伸びゆく蘭の細い群葉も、繊細かつ見事である。岩石から身を乗り出す鶴亭風の小禽の姿も、控えめながらも画面全体を引き締めており、秀作だといってよい。軟らかい筆使いや味わいのある画面全体の雰囲気などから、兼葭堂は、若い時から一定の画技を身に付けていたことを証明する一点であろう。

こうした初期の絵画技法については、南蘋派の絵画ではないが、初期の文人画風の絵画が遺存している。すなわち、明和元年（1764）に日本に派遣された朝鮮通信使の正使書記であった成大中（1732～1812）が、二十九歳の兼葭堂に依頼して制作された絹本墨画淡彩による《兼葭堂雅集図》（『兼葭堂雅集詩文』の部分・韓国・国立中央博物館蔵）【図26】で、この作品を検討すれば、若き日の兼葭堂の実力が明らかになる。近年、精緻な論考を発表した朴晟希氏の研究に従って、簡潔にまとめると、成大中と兼葭堂の仲介をしたのが臨済宗相国寺派の僧侶大典顕常（1719～1801）である。その時の記録が大典による『萍遇録』上巻に記されている²⁷⁾。成大中はこの作品を手に入れて、朝鮮に持ち帰ることができた。筆者は、平成30年（2018）12月に研究者仲間と一緒に韓国の国立中央博物館を訪問し、『兼葭堂雅集詩文』（部分が《兼葭堂雅集図》）を調査見学した²⁸⁾。この作品を見ると、描かれているのは、書齋「兼葭堂」において、文人たちによる詩会が開かれている様子である。従者の童子を別にすれば、計九名の人物が登場しており、推測するところ、まず兼葭堂、それから福原承明、葛子琴、岡白州、細合半齋、大典顕常、僧の薬樹、片山北海、那波魯堂と推定されている²⁹⁾。この絵画は、未だ若々しい硬さを残しているとはいえ、筆致は繊細で切れ味がよいことから、兼葭堂は、三十歳前後の若い時期から、絵画技法という点では、すでに一定の水準を保持していたことが判明する。おそらく、半ばはもって生まれた資質といってよいかもしれない。しばしば壮年期の文人画に、粗くて少々雑に見える作品が見受けられるが、それらは作為的に筆致を変えて、文人画的作風を求める意志を反映させたもので、ジャンルの違いを示すものだと考えねばならない。兼葭堂を素人の画家と単純に考えることには注意を要する。《兼葭堂雅集図》は、

27) 朴晟希「木村兼葭堂筆『兼葭堂雅集図』の史的意義——八世紀後半の日韓における日本文人の表象——」、『美術史』182号、美術史学会、平成29年3月、217-218頁。なお、この作品を文化史的観点から論じた文献「1764年の朝鮮通信使からみる庶業文人——『兼葭堂雅集図』制作の過程と大坂文人たちとの交遊——」、『日本研究』第五十二集、国際日本文化研究センター、平成28年（2016）3月、151-181頁。

28) 韓国国立中央博物館での調査は、科学研究費補助金 基盤研究（B）「木村兼葭堂“知”のネットワークの解析」（代表：橋爪節也）〔2018年度～2020年度〕によるもので、橋爪節也、明尾圭造、松浦清、中村真菜美、谷岡彩、中谷伸生の6名で、2018年6月15日に博物館で調査を行った。

29) 前掲書、朴晟希「木村兼葭堂筆『兼葭堂雅集図』の史的意義」、219-220頁。

二十九歳の兼葭堂の手になる絵画だということだが、江戸時代の二十九歳は、かなり成熟した年齢であることを考慮すべきである。少なくとも、現代の年齢に十歳ぐらい可算して考えるべきであろう。ということは、二十九歳の兼葭堂は、青年画家というよりも、完全に自立した一人前の画家であったことを見逃してはならない。朝鮮通信使の成大中が、兼葭堂に《兼葭堂雅集図》を依頼したことを考えても、この時期、すでに兼葭堂は、文人としても、また画家としても、日本を代表する人物として名声を確立していたわけである。

さて、前記の寛政9年（1797）、六十二歳のときの絵画《枇杷に小禽図（花鳥人物画帖の内）》など、六十代に入る頃から兼葭堂は、再び大きく作風を変えたようである。この作品では、明確な形象の表現によって、すっきりとした小鳥と枇杷が描かれた。初期の兼葭堂が決定的な影響を受けた師の鶴亭の作風にもあるていど近似しているが、熊斐の弟子で鶴亭と兄弟弟子の宋紫石の作風をも想起すべきかも知れない。橋爪節也氏は、「《荔枝小禽図》《枯木竹石図》など初期の鶴亭風の明るい色調とは異なり、宋紫石を思わず沈んだ色調と謹直な写実で描かれている。立原翠軒の『聞見漫筆』によると天明四年（一七八四）、兼葭堂は増山雪齋に陪駕して江戸に下向し、九月十三日の雪齋屋敷での兼葭堂饞別の宴に宋紫石が参加した」と述べている³⁰⁾。《荔枝小禽図》に見られる無地の背景に刷かれた薄い藍は、宋紫石も好んだ長崎派の手法であり、橋爪氏の言うように、兼葭堂が宋紫石の影響を受けたとも考えられるが、一方で、こうした作風は、沈南蘋筆の花鳥動物図の作風にもかなり近い。鶴亭、宋紫石、沈南蘋のそれぞれに共通する南蘋派・長崎派の典型的な絵画だといつてよい。写生的な特質については、晩年の兼葭堂が、再び長崎派の写生的な作風に関心を抱いたことが明らかになる。

《荔枝小禽図》は、《枇杷に小禽図（花鳥人物画帖の内）》とよく似た花鳥図で、橋爪氏によれば、「初期の明るい鶴亭風ではなく、宋紫石を思わせる独特の重さを感じさせる。」³¹⁾ということである。宋紫石からの影響の可能性については、決定的な証拠物件がなく、あくまで一つの可能性にすぎないが、過去に遡って考えると、宋紫石との関係としては、明和6年（1769）、兼葭堂三十四歳のときに描かれた《山水図（明和南宗画帖）（東京国立博物館蔵）〔没後二〇〇年展 図版56〕において、鶴亭や田能村竹田らと並んで、宋紫石と一緒に作品が収録されており、兼葭堂と宋紫石との関係はもともと無かったわけではない。《荔枝小禽図》では、縦長の画面に大胆に描かれた荔枝の幹と枝と実、そして、宙を舞う二匹の小鳥の効果的な構成は、細部の鋭い形態描写と相俟って、絵画技術の円熟を仄めかす。この晩年における写生技法の円熟という点は、兼葭堂の画業を辿る場合にきわめて重要だと考えられ、いくら強調しても強調しすぎることはない。特に形態モチーフの洗練度、画面構成の見事さなど、兼葭堂晩年の長崎派の絵画としては素晴らしい作品であることは間違いない。葉脈を線描で描き、輪郭を引かない没骨法による木の葉の表現は、兼葭堂も懇意であった建部凌岱の《五寿図》などと同様で、やはりこの時期の南蘋派に加わった画家たちに共通する技法である³²⁾。

30) 橋爪節也「木村兼葭堂の画業について」、『没後二〇〇年記念 なにわ知の巨人 木村兼葭堂展』、141頁。

31) 同書、177頁。

32) 神戸市立博物館編『花と鳥たちのパラダイス—江戸時代長崎派の花鳥画—』、神戸市立博物館、神戸新聞社、平成5年（1993）、36頁。

さて、《荔枝小禽図》の画面上部左に「木孔龔写」の署名があり、「臣孔恭」の白文方印及び「世肅」の白文方印が捺されている。「臣孔恭」の印章から橋爪氏は、「『臣孔恭』を用いる必要があるとすれば、増山藩領に移居した川尻村時代ではなかったか。」と指摘し、制作年も兼葭堂五十五歳から五十八歳、つまり寛政2年（1790）から寛政5年（1793）の期間、伊勢川尻村に転居した時期だと推測している。橋爪氏の言うように、兼葭堂が増山雪齋の庇護を受けたということから、「臣孔恭」の印章を捺す絵画が、川尻村滞在以後の作品である可能性は高いと思われるが、また、川尻村を離れた後の作品である可能性も捨てきれない。というのも、雪齋との関係による印章の意味から言えば、一度用いた「臣孔恭」の印章を、帰阪後に引き続いて用いることも否定できないからである。つまり、二種類ある白文方印「臣孔恭」の印章を捺した《荔枝小禽図》、《枯木竹石図》〔没後二〇〇年展 図版69〕、《仏手柑図》〔没後二〇〇年展 図版67〕は、作風から言えば、川尻村滞在の寛政2年（1790）以後、寛政10年（1798）頃まで、制作年の範囲を広げて考える必要があるだろう。というのも、これらの作風は、寛政9年（1797）、六十二歳のときの絵画《枇杷に小禽図（花鳥人物画帖の内）》などとも類似しているからである。いずれにせよ、《荔枝小禽図》は、川尻村時代、あるいはそれ以後の作品である可能性が高いことは間違いない。

こうした作品の作風からいうと、寛政期の長崎派風の作品を、宋紫石に限定して考えるのも危険かもしれないが、さらに踏み込んで言えば、そうした長崎派への回帰のきっかけになったのが、橋爪氏の言うように、宋紫石との再会であったかもしれない。しかし、ここでは慎重を期して、広く南蘋風の長崎派絵画とだけ言っておきたい。一般に、兼葭堂の絵画は、素人芸で稚拙だといわれることがあるが、《花蝶之図》や《枇杷に小禽図（花鳥人物画帖の内）》、そして《荔枝小禽図》など六十歳頃の作品を見れば、長崎派の手本による模写ということも考慮に入れても、画家としての実力が予想以上に高いことに改めて感心させられるはずである。

おわりに

兼葭堂筆といわれる作品の中には、当然のことながら、贋作の疑いのある作品も数多くある。職業画家ではなかった兼葭堂の作品は非常に少ないが、贋作は巷に溢れている。それら贋作の中、米友仁風の「米法山水図」について、本稿で真贋の議論を展開したが、いずれにせよ、四十歳代から五十歳代の兼葭堂が、「米法」に強い関心を抱いていたことは明らかである。こうした事実から、兼葭堂が中国文化の動向について、敏感に反応していたことが理解できるが、そのことはまた、大雅らの時代とは異なって、兼葭堂らの世代が、中国文化についての理解を深めたことを裏づける。

また、兼葭堂が六十歳を過ぎた晩年、再び長崎派へと傾斜し、写生的な作風へと帰っていった理由を正確に論じることはできないが、その一つの理由として、宋紫石との出会いがきっかけになったと推測することも可能であるが、それが事実であるかどうかは分からない。六十二歳頃に制作されたと思われる《花蝶之図》の落款には、「鄭陪」（鄭山如）の文字が見えることから、長崎派の影響については、宋紫石のみならず、もう少し幅を広げて考えるべきであろう。

さらに、兼葭堂の作品に若冲風の「墨梅図」や「墨竹図」が見られることから、天明の大火に際しての伊藤若冲との出会いは、兼葭堂にかなり大きな影響を与えたようである。加えて、若冲らとの寄合描

きである《諸名家合作（松本奉時に依る）》の制作など、京・大坂の画家たちの競演は、江戸時代後期の上方文化の一つの特徴でもあった。その中心に兼葎堂がいたことは言うまでもない。そうした交流は、大坂のみならず、小倉（亀井）東溪らの讃岐の画家たちをはじめ、海外にまで及んでいた。朝鮮通信使の成大中やオランダ人医師のベルンハルト・ケルレル（Bernhard Keller）らとの交流もその一環であり、東アジアからヨーロッパまで広がる文化にとっては、大いに意義があったというべきであろう。

最後に、蛇足と思われるかもしれないが、仮説的な解釈を付け加えておくと、谷文晁筆《木村兼葎堂肖像》では、なぜ笑った兼葎堂像が描かれたのか、について一つの解釈を提出しておきたい。笑顔の肖像は、「客好き交際好きで、市井の間にあつて、多くの交友に取捲かれ、器玩清話の中に楽しみを求めた」³³⁾ 兼葎堂が、いつも笑顔を絶やさぬ人物であった可能性を仄めかす。こうした見方は、これまで一般的で妥当な解釈だと思われるが、この肖像画の制作にあたっては、家族による強い依頼があったとも考えられる。つまり、兼葎堂の無二の親友であった伊勢長島藩主の増山雪齋は、寛政2年（1790）に酒造石高違反の罪を負った兼葎堂を、伊勢長島領川尻村に引き取って庇護した。すなわち、兼葎堂の人生は必ずしも順風満帆ではなく、晩年に近づいた兼葎堂が、厳しい人生に向き合ったことを振り返って、遺族が文晁に、笑顔の兼葎堂を描いて欲しい、と頼んだ可能性も捨てきれない。あるいは、兼葎堂の生前にすでに下絵を描いていた文晁は、若き日から晩年に至るまで兼葎堂を敬愛し、その人柄を知り尽くしていたことから、文晁自身が遺族と同様の思いを抱いて描いた可能性も捨てきれない。いずれにしても、この肖像画に見られる「笑顔」と並んで、まことに印象深く感じられる「大きくて高い立派な鼻」は、大坂の顔というべき兼葎堂の存在を、何にもまして、如実に象徴しているといつて間違いなからう。

【付記】本研究は科学研究費補助金 基盤研究（B）「木村兼葎堂“知”のネットワークの解析」（代表：橋爪節也）〔2018年度～2020年度〕における成果の一部である。

33) 前掲書、高梨光司『兼葎堂小傳』、110頁。

木村兼葭堂はなぜ笑っているのか（中谷）



【図1】谷文晁《木村兼葭堂肖像》1802年



【図2】高川文筈《木村兼葭堂肖像》1841年



【図3】谷文晁筆『花鳥図稿』1796年



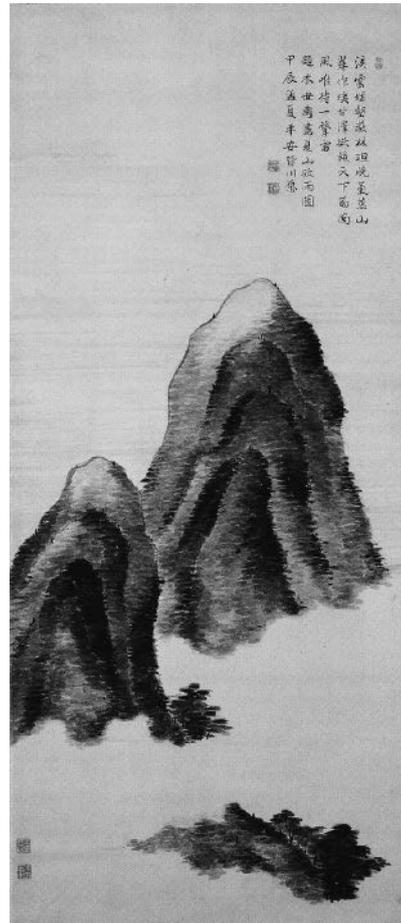
【図4】森徹山《森木村兼葭堂肖像》19世紀初頭



【図5】1828年の春木南湖筆《木村兼葭堂像》(紙本墨画・東京藝術大学大)



【図6】菅植彦《兼葭堂肖像》1926年



【図7】木村兼葭堂《夏山欲雨図》1784年頃



【図8】木村兼葭堂《米法山水図》1786年



【図9】木村兼葭堂《米法山水図》（部分）1786年



【図10】木村兼葭堂《月夜山水図》中期頃



【図11】伝木村兼葭堂《秋景山水図》1769年



【図12】《諸名家合作（松本奉時に依る）》1797年頃



【図13】《諸名家合作（松本奉時に依る）》（部分）兼葭堂《竹に猿図》



【図14】《諸名家合作（松本奉時に依る）》（部分）伊藤若冲《鶏図》



【図15】木村兼葭堂《墨梅図》1800年



【図16】木村兼葭堂《墨菊図》晩期



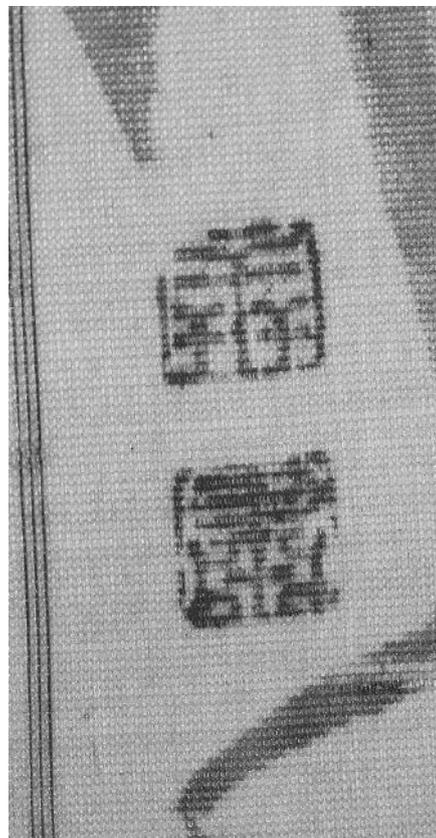
【図17】木村蒹葭堂《墨菊图》(画帖離れ) 晩期



【図18】木村蒹葭堂《墨菊图》(画帖離れ) 落款



【図19】木村蒹葭堂《墨竹图》(画帖離れ) 晩期



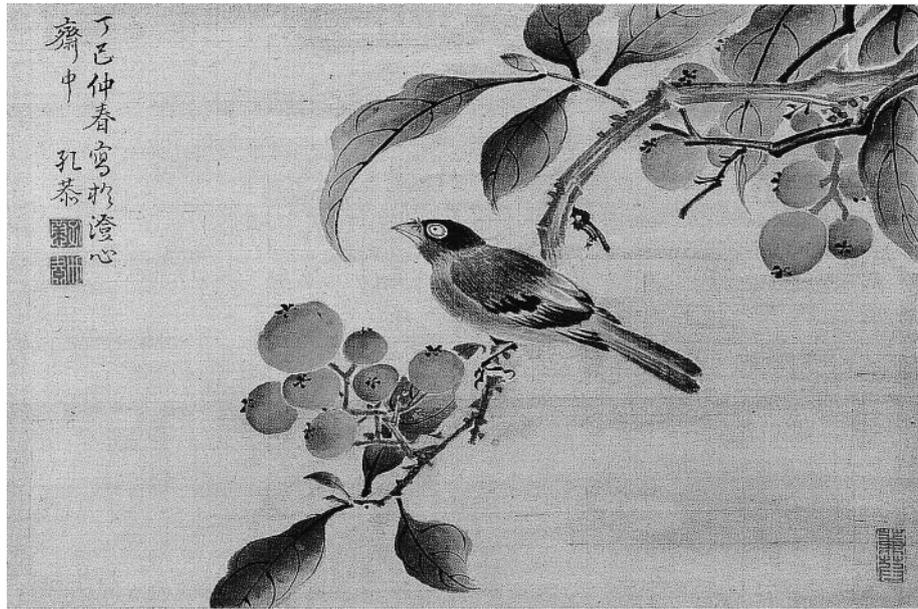
【図20】木村蒹葭堂《墨竹图》(画帖離れ) 落款



【図21】木村兼葭堂《墨梅図（拙古賛）》晩期



【図22】木村兼葭堂《蘭石小禽図》
1769年



【図23】木村蒹葭堂《枇杷に小禽図（花鳥人物画帖の内）》1797年



【図24】木村蒹葭堂《花蝶之図》1797年頃



【図25】木村蒹葭堂《荔枝小禽図》
晩期



【図26】木村蒹葭堂他『蒹葭堂画詩文』（部分）蒹葭堂《蒹葭堂雅集図》1764年

【図版出典】

【図1】～【図5】、【図7】、【図10】、【図11】、【図15】、【図16】、【図23】～【図25】は大阪歴史博編『木村蒹葭堂』展（二〇〇三年）、【図6】は高島屋蒹葭堂会『蒹葭堂遺品遺墨展覧会』（一九二六年）、【図22】は神戸市博編『我が名は鶴亭』展（二〇一六年）、【図26】は韓国での調査写真。その他は中谷撮影。