

木村蒹葭堂の絵画を貫くもの

中谷 伸生

はじめに

「謹直な生真面さ」、「緻密な写生」、「粗くて擦れた文人的墨線」、「爽やかな山岳表現」、「藍を用いた遠山の形象」、「厳格な中国風人物」、「長崎派の色彩感覚」など、蒹葭堂の絵画の特徴は多岐にわたっているため、それらの絵画を一言で簡潔に述べるのはかなり難しい。というのも、それらの絵画は、制作時期によってさまざま、長崎派風、文人画風、中国の仇英らに見られる唐宋絵画を踏まえた独自の明の画風などを混在させていて、それらの全画業を一定の枠内に収めて解説することは困難だからである。また、しばしば素人風とも指摘される小画面の文人画なども、その評価をめぐっては、これまで研究者間で意見が分かれており、明確な評価に言及することは回避されてきた。

ともかく、蒹葭堂の作風は多様で、年代によっても大きな相違を生じさせていることから、それらをひとまとめにして明快に論

じることは、これまで誰も行ってこなかったといつてよい。ここでは、この困難な課題を受け入れながらも、できる限り生涯を貫く蒹葭堂の画風を明らかにし、一定のまとまりのある説明を行つてみたいと考えている。つまり、蒹葭堂の絵画を「貫くもの」とは何かを吟味して、一つの試論を提供するつもりである。

さて、江戸時代を代表する知識人であり、本草学や物産学に力を入れ、各種の出版にも関わった木村蒹葭堂（一七三六―一八〇二）は、いわゆる文人として絵画も描いた。蒹葭堂の絵画は、小画面の作品も多く、素人風の絵画だと低く見られがちで、日本美術史上では安定した評価を与えられずに今日に至ったといつてよい。そうした状況の中、平成十五年（二〇〇三）一月十五日から二月二十四日まで、大阪歴史博物館で「特別展 没後二〇〇年記念 なにわ知の巨人 木村蒹葭堂」展が開催され、初めてといつてよい本格的な蒹葭堂の展覧会が実現した。

その展覧会カタログにおいては、蒹葭堂の生涯にわたる膨大な

業績が紹介され、当代の知識人たち、たとえば、大典顕常、片山北海、小野蘭山、大田南畝、上田秋成、中井竹山、細合半齋、松浦静山、加えて売茶翁などと関わりがある博物学を始めとするさまざまな業績が開陳された。画家たちとの交流としては、鶴亭、池大雅、柳澤淇園、伊藤若冲、そして、師弟関係があったのかどうか、いささか不明と言わざるをえない大岡春卜らをはじめとする多数の画家たちとの交流があった。増山雪斎、十時梅崖、中井藍江、岡田米山人、岡田半江、桑山玉洲、野呂介石、与謝蕪村、司馬江漢、青木木米、佐竹噲々、浦上玉堂、浦上春琴、釧雲泉、谷文晁、林圃苑、測上旭江、石川大浪、森狙仙から耳鳥齋に至るまで、その交際範囲は広がった。加えて、米友仁、仇英、藍瑛、郭熙、沈南蘋、鄭培を始めとする中国画家たちについての造詣も深く、清初に出版された『芥子園画伝』などの図様が、兼葭堂の作風に大なり小なり反映されたと考えられる。

『没後二〇〇年記念 木村兼葭堂』展カタログに掲載された橋爪節也氏の論考「木村兼葭堂の画業について」^①は、上記の画家たちとの影響関係に言及がなされており、この論考はまた、小論とはいえ、ほとんど初めてといってよい兼葭堂の絵画の全容に迫る貴重な紹介となっている。本発表では、展覧会を担当し、展覧会図録の論文と作品解説に携わった橋爪節也氏と松浦清氏の解説を道案内にして、兼葭堂の画業を貫いている特質を抉り出すことで、結局、兼葭堂とは如何なる絵師であったのか、また、その画業の

全体はどのようなものだったのか、という疑問について、その一端を明らかにしたい。本稿では、展覧会出品作はいうまでもなく、他の未紹介の絵画も加えて紹介する。また、兼葭堂が直接に関係した江戸時代の画家たちや、敬愛した中国の画家たちとの交流についても、できる限り言及してみたい。

一、兼葭堂の初期作品

兼葭堂が制作した絵画の中で、年記の入った作品は数少ない。とりわけ、三十歳代後半から五十歳代に至る最も旺盛な活動期の作品を特定することができない。一方、二十歳代から三十歳代前半の年紀の入った作品は、少数ながら遺存しており、兼葭堂の初期の活動がある程度推測することは不可能ではない。また、晩年の六十歳代の年記の入った作品もある程度遺存していることから、晩年の兼葭堂の作風も一定程度推測することが可能である。

以上の制約の中で、まず、二十歳代の初期作品について紹介する。最も重要な作品の一点《桃花図》(神戸市立博物館蔵)〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版47〕(図1)は、宝暦七年(一七五七)、兼葭堂二十二歳の初期作品であるが、画面左から太い桃の枝が伸びる花鳥画である。咲き乱れる桃の花は、賑やかしく華やかである。画面の背景は無地で、画面下に「宝曆丁丑仲春写於兼葭堂臨江逸人」の墨書が見られる。「木弘恭印」の白文方印と「字余曰世肅」の白文方印、そして関防に文字不明の白文方印が捺されている。

る。いずれにせよ本作品は、兼葭堂初期の活動を知る上で最も貴重な絵画である。

「木弘恭印」の白文方印の「弘」の字は、長らく「孔」と読まれてきたが、松浦清氏によって「弘」であることが明らかになった²⁾。遺存する初期作品の中で年紀の入った三作品、つまり《桃花図》、《山水図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版48〕、《山水図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版49〕に「木弘」の印章が用いられており、二十歳代から三十歳代前半の兼葭堂の絵画の重要な特徴が明らかにされた。落款から見る限り、「孔恭」の墨書ではなく、「臨江逸人」という署名から、初期の兼葭堂は、落款をどのように記すかについて、未だ思索していたように思われる。「孔恭」の墨書による款記と印章が登場した頃から、兼葭堂の絵画が一定の方向性をもつことになったに違いない。「弘」の字を正確に読み込んだ松浦清氏の成果は、兼葭堂研究史上においても出色の業績である。

この《桃花図》の作風は、一瞥で兼葭堂に絵画を教えた鶴亭の花鳥図を想起させるであろう。沈南蘋風に背景を無地にした折枝画の体裁で、画面いっぱい桃の枝の部分が描かれている。緑色がかった灰色を用いて、垂れ下がる枝を付立風に肉太く描いているが、その枝の描写は、鶴亭のそのような鋭さを示すものではなく、穏やかで品格のある形態描写となっている。枝に繁茂する小さな葉の形態が、画面全体に広がっており、それらは多少とも繊細である。また、三十以上にも及ぶ桃の花は、花卉まで丁寧

描かれていて、鶴亭風の写生的要素を増している。画面全体としては平面的に見えるとはいえず、桃の枝は厚みを示す。全体的に見て、二十歳代の兼葭堂が、鶴亭の画風から、如何に多くを学ぼうとしていたかを例証する貴重な作例である。

次に《山水図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版48〕〔図2〕であるが、画面右下に山野の奥深さを詠う五言律詩の画賛があり、「臨江逸人写併題」の款記及び「木弘恭」の白文方印と「世肅氏」の白文方印が見られる。関防に「臨江」の白文長方印が捺された。「臨江逸人」の款記から松浦氏は、《桃花図》と同様の初期作品だと述べている³⁾。推測するところ、宝暦十年（一七六〇）前後の二十歳代始め頃から三十歳頃までの作品だと考えてもよいかもしれない。

画中の形態モチーフには丸味が施されており、立体感あふれる山岳や土坡の描写が見られ、文人画風の簡略にされた家並が点在する。暖かい緑色を利かした山水図となっているが、注目すべきは林立する樹木の形態であろう。この樹葉の特徴は、複数の木の葉を墨の濃淡を交えて描き分け、点葉の美しさを示しつつ、群葉の密集した姿を強調していることから、やはり、精彩に富む樹葉を得意とした文人画家、池大雅（一七三三―一七七六）の樹木に通じるものだと考えられる。とりわけ、画面中央右に描かれた複数の樹木の集合する形態描写は、かなり大雅風である。加えて、奥へ奥へと展開する山岳風景も、大雅の深奥空間の描写に幾分近

いと感じられるかもしれない。つまり、それは画面中央の山並と、彼方の山岳との間の距離の深さのことである。山水図において兼葭堂は、生涯、奥行という空間表現を忘れなかったように思われるが、それは師の大雅による教えを守り続けた結果であったかもしれない。

かつて、吉澤忠氏は、兼葭堂の《山水遊漁図》〔図44〕を『國華』八六八号（昭和三十九年刊）で紹介し、その解説において「兼葭堂の畫は、重苦しい氣分につつまれたものが多いようで、大雅の影響はさほどあらわれていない。」と述べた⁴ことがある。吉澤氏の解説は、未だ兼葭堂の作品を多く見ることができなかった昭和三十九年（一九六四）という時期であったため、当時の研究者は、大雅の影響を示す作品を見る機会がなかったと思われる。少なくとも、この《山水図》〔没後二〇〇年記念 兼葭堂展 図版48〕〔図2〕には重苦しい印象は微塵も感じられない。

続いて、宝曆九年（一七五九）十一月、二十四歳のときに描かれた《山水図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版49〕〔図3〕は、爽やかで明るい作風である。ともかくまとまりが良い。大雅風の描写とも思える部分も見られるが、大雅とはかなり距離がある。精細できちつとした形態描写は、大雅の弟子の青木夙夜の画面を想起させるようでもある。最奥の彼方に描かれた藍による山の形態は、兼葭堂の山水図にしばしば見られる謹直簡潔な特質を示している。中景の土手の形態は、立体感のあるもので、先に紹介した

《山水図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版48〕〔図2〕のそれと類似しており、兼葭堂の初期作品の実験的作風を示すものである。水辺に刷かれた薄い藍が清澄さを増している。はるか彼方へと導いてゆく風景描写の構成は、大雅の影響によるものかどうかはともかく、兼葭堂の絵画に特徴的な要素である。ここに見られる清澄な印象は、年代によって見え隠れしつつも、生涯にわたって兼葭堂が保持した特質で、これを基準に据えれば、真贋の判定にしばしば役に立つ。画面左中央に「宝曆己卯仲冬於兼葭艸堂木弘写」の墨書があり、「弘」「恭」の朱文連印が捺された。画面上部には、親しい仲間の大典顕常による五言絶句の賛が墨書されている。

続いて、松浦清氏も指摘するように、「木弘恭写」の署名から二十歳代の制作と推測される紙本墨画《夜深斜舫月図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版50〕〔図4〕は、夜景を描いた「独釣図」といってもよい山水図で、中景にたなびく霧のような軟らかい点描風の描写は、夜を表現しているものと思われる。右から左方向へ突き出す山岳の形態は、兼葭堂が終生もちつづけた形態モチーフであるが、絵画全体の印象からは、どのような位置づけにある作品かを解明することは困難である。比較的乱雑に引かれたと感じられる墨線は、兼葭堂の水墨山水図に頻繁に見られるもので、鶴亭風の緻密さとは異なることから、幅のある制作活動を行った兼葭堂の振幅を垣間見せる作例のひとつだといつてよい。画面右上に「夜深斜舫月木弘恭写」の墨書があり、「巽齋」の朱文楕円印が捺

されている。

以上、兼葭堂の初期作品の特質をまとめると、鶴亭の影響を受けて、長崎派風の写生的な画技を身につけるとともに、一方で、奥行きのある大きな空間や点描風の樹木の形態モチーフなども、大雅の山水図の描写法を実践していることが明らかになる。しかも、兼葭堂の生涯にわたる清澄な山水図がすでに実現していることも見逃せない。これらの作品から、初期の兼葭堂の制作活動の一端が、多少なりとも理解できるように思われるのである。

二、兼葭堂の三十歳代前半の作品

「木孔恭」の署名が登場する三十歳代前半における兼葭堂の作品が三点見つかっている。まず、明和四年（一七六七）の三十二歳に制作された紙本著色の《藍瑛模山水図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展図版51〕〔図5〕は、多くの兼葭堂の作品とは異なる輪郭線を強調した絵画である。山岳から家並、そして樹木に至るまで、すべて明確な輪郭線で描かれており、それらは明末清初に活動した藍瑛についての学習の成果かも知れない。浙派の画家でありながら、呉派の文人画をも採り入れた藍瑛は、折衷的な新様式を作り上げた画家である。この作品では、短くて鋭く濃い墨線を随所で駆使しながら、全体的に彫塑的なごつごつとした形態モチーフを目立たせており、兼葭堂における中国絵画への憧憬が端的に認められる作風になっている。いわゆる兼葭堂風とは異なるもので、学

習のための実験的作品であろう。画面右上に「明和丁亥秋八月既望 浪華木孔恭模写」の墨書があり、大雅によって刻された「世肅」の朱文方印及び「兼葭」の白文方印が捺されている⁵⁾。

次に明和四年（一七六七）、三十二歳のときに描かれた紙本墨画淡彩《山水図長巻》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版53〕〔図6〕では、密集する林の描写が印象深く、大雅風というべきかも知れない。斜めに傾きながら上方へと瀟洒に伸び広がる柳の描写は、初期の大雅に見られる樹木の形態にも多少似ている。また、画面を埋め尽くす、いささかうるさい形態描写は、山岳を幾重にも畳み掛けるような印象を醸し出しており、この煩瑣な形態描写は、明和中期に活動した呉派文人画家の文徵明の作風にも近いと主張するのは言い過ぎであろうか。「巽」「齋」の朱文楕円印と「孔恭」の白文方印が捺されていて、初期の兼葭堂からの脱却が指摘できる。

続いて明和六年（一七六九）、三十四歳のときに描かれた絹本著色《山水図（明和南宗画帖）》（東京国立博物館蔵）〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版56〕〔図7〕では、樹木の幹の描写を除いてほとんどが点描による作品である。大雅風というよりは、清朝の南宗画（文人画）の基本的な作風となっており、三十歳代前半の兼葭堂が、中国絵画の研鑽を積んでいることが窺える。湖水に浮かぶ小舟と、それを迎えるように崖の突端に立つ紅一点ならぬ白一点の白鳥の姿は繊細である。山岳の岩石を形づくる輪郭はすべて点描

風で、その効果が画面全体にやわらかい雰囲気を与えている。この画帖は、鶴亭、宋紫石、建部凌岱、田能村竹田などによる計二十四図を集めた画帖にされた。⁶⁾ 兼葭堂が担当したこの山水図には、画面左上に「己丑冬日写於兼葭堂草中木孔恭」の墨書があり、「世一肅」の朱文連印が捺されている。

加えて、同年の明和六年（一七六九）、三十四歳のときに制作された絹本着色《牡丹図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版58〕〔図8〕では、画面中央に幾何学的な奇石が佇立している。その石を取り巻くように牡丹の群葉とあでやかに開いた牡丹の花、そして開きかけた蕾が見られる。上部には、枝分かれしつつ空を目指して伸びる一本の枝と小さな蕾が配置された。全体の印象としては、師の鶴亭の幾何学的な形態描写を想起させるが、橋爪氏も理知的な性格を指摘しつつ、「三〇歳前半までの兼葭堂にとつての鶴亭の影響の大きさを伝えている。」⁷⁾ 作品だ、と解説している。画面左上に「己丑五月遜齋恭写」の墨書があり、「木孔恭印」の白文方印、「世肅父」の朱文方印が捺されている。

基本的に三十歳代前半の兼葭堂は、鶴亭や大雅の影響を受けながらも、古典的な中国絵画の研究に向かったようである。後年の作風と比較して、この時期の作品は実験模作的性格を色濃く示しているといえるはずである。

三、兼葭堂四十歳代後半から五十歳代前半の作品

真贋の判定で議論の分かれる五十歳前後の作品が遺存しているが、四十歳代から五十歳代に至る兼葭堂の作品で確認できるものは少ないため、ここで紹介する絵画は、研究者間で真贋についての議論が分かれるにしても、非常に重要だといえる。

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、天明四年（一七八四）頃の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 兼葭堂展 図版59〕〔図9〕は、兼葭堂の基準となる印章を捺されているとはいえず、署名がないため、真贋判定の議論が起こっている作品である。しかし、次に紹介する《米法山水図》と同様に、米点を重ねた技法を用いていることは注目に値する。つまり、この時期に兼葭堂が米法山水に関心を抱いたといえるかもしれないからである。しかし、わずかな状況証拠のみでの主張は決定打とはいえないため、この作品の真贋については依然として不明だといわざるを得ないが、完全に贋作だと言うこともできない興味深い作例だといえる。画面左下に「木孔恭印」の白文方印と「木氏世肅」の白文方印が捺されている。

もう一点、天明六年（一七八六）五十一歳の作で、絹本墨画《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10〕が遺存している。上部左の墨書から、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描かれたという。落款の右には寛政九年（一七九七）に奥田元継によって墨書された題詩があり、その右に細合半斎の題詩が墨書されている。長崎派の画家で讃岐出身の東溪は、まず半斎に題詩を依頼し、次に元継に賛を求めた。元継の賛には「丁巳季秋日拙古」と記されていることから、寛政九年（一七九七）に着賛されたことが判明する。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、画面下方に人家を、その上部に石橋と馬に乗って橋を渡る人物が配置された。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。真贋の判定については、兼葭堂と特に親しかった細合半斎と奥田元継が画面に賛を入れていることから、贋作の可能性は少ないとっておく。軸裏に享和二年（一八〇二）に表装がなされたという墨書が記されている。次の小品の《山水図》（関西大学図書館蔵）〔図11〕と一緒に東京の骨董商が売りに出した作品である。画面上部右に「丙午春日為東溪□詞兄傲小米筆意孔恭」の墨書があり、「孔恭」の白文方印及び「世肅」の白文方印が捺されている。

これら2点の作品については、真贋を含めて議論がかしましいが、興味深いことに、両作品ともに大らかな点描風の米点を用い

ている。四十歳代後半から五十歳代前半の兼葭堂は、米友仁の米法山水に強い関心を抱いていたといえるかもしれない。

四、兼葭堂の六十歳代前半（晩年）の作品

中期から後期の年紀が入った兼葭堂の絵画は少なく、少数ではあるが、これまで公開されている六十歳代の晩年と確定できる絵画が、少なくとも十点ほど遺存している。

まず、寛政八年（一七九六）、六十一歳のときの絵画で続本墨画淡彩《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11〕では、擦れる渴筆で描かれ、独特の印象を与える風景が、奥へ奥へと観者の視線を導いてゆく。繰り返し引かれた樹木の幹や枝の線描など、兼葭堂らしい筆使いを示している。彼方の山に薄い藍を刷いたあたりは、いかにも兼葭堂の特質だと言えるのではなからうか。《米法山水図》（関西大学図書館蔵）とともに、東京の骨董商が売りに出した作品である。画面左に「寛政丙辰春三月写為観月堂主 異齋」の墨書があり、「世」「肅」の朱文連印が捺されている。「世」「肅」の印章は複数遺存していることから、その真贋判定は微妙である。

次に寛政八年（一七九六）、六十一歳のときの画帖で絹本墨画《名花十二客画帖》（個人蔵）〔没後二〇〇年兼葭堂展 不出品〕〔図12〕は、近藤壮氏によって初めて紹介された作品で、牡丹や梅など計十二の草花をそれぞれ一種類づつ十二の画面に描いたもの

である。⁸⁾最後の十二図「芍薬」の場面左下に「近客 丙辰冬抄 遜齋写」の墨書があり、続いて「世」「肅」の朱文連印が捺されている。水墨によるさまざまな筆致を縦横に駆使した絵画で、兼葭堂らしい理知的かつ生真面目な作風となっている。

次に、寛政九年（一七九七）、六十二歳のときの絵画で絹本着色《枇杷に小禽図（花鳥人物画帖の内）》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版68〕〔図13〕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近似しているが、熊斐の弟子であった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。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る。一方、ここでは明確な輪郭線が用いられていないとはいえず、形態モチーフの配置などは、たとえば十八世紀清代の沈南蘋筆《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である。枇杷の葉や実の陰影の表現は、写生的な特質を誇示しており、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。画面左上に「丁巳仲春写於澄心齋中 孔恭」の墨書があり、「孔恭」「世肅」の白文方印及び遊印「兼葭」の朱文長方印を捺す。

続いて、同じく寛政九年（一七九七）、六十二歳のときの絵画で紙本着色《荔枝小禽図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版70〕〔図14〕では、先に紹介した《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。」⁹⁾ということである。兼葭堂は江戸で宋紫石に会っており、宋紫石からの影響の可能性が高い。宋紫石との関係としては、明和六年（一七六九）、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 兼葭堂展 図版56〕〔図7〕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、兼葭堂と紫石との関係を仄めかす。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、いくら強調しても構わない特質だといってよい。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。ほとんど無地の背景には淡く藍が刷かれています、これまた宋紫石も用いた長崎派の手法である。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共通する技法である。¹⁰⁾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。また、画面左下には篠崎三島の賛と署名がある。

続いて年紀のない絹本着色《花蝶之図》（関西大学図書館蔵）〔没

後二〇〇年 兼葭堂展 図版57〔図15〕を採り上げると、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。画面右下には「撫清人鄭山如設色於澄心齋中巽齋孔恭写」の墨書があり、「世」¹¹「肅」の朱文連印が捺されている。鄭山如は、鄭培のことで、沈南蘋の門人で享保十六年（一七三二）に南蘋と共に来日し、花鳥画の没骨技法に秀でた画家である。半ば模写的性格の絵画ではあるが、兼葭堂は晩年の六十歳代に写生の技術をかなり上げたと考えられる。《花蝶之図》に見られる没骨法による木の葉の描写は、まさに鄭培のそれである。

一般に、兼葭堂の絵画は、素人芸で稚拙であるといわれることもしばしばあるが、《花蝶之図》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に違いない。とりわけ、当然のことながら、中国絵画などの手本がある場合、兼葭堂の描写力はかなり高くなることを見逃してはならない。

続いて、同じく寛政九年（一七九七）、六十二歳のときの絵画である紙本墨画淡彩《山水図》（大阪歴史博物館蔵）〔没後二〇〇年

兼葭堂展 図版72〕〔図16〕では、画面中央右に大雅風の大小二本の樹木が、真っ直ぐに立っており、それと交差するやり方で、ねじ曲がった樹木が二本配置された。その形態描写は、必ずしも大雅風とはいえないが、その樹木の下を馬に乗って進む高士と供の童子は大雅風といってもおかしくない。松浦清氏の指摘では、この人馬は、大雅の「大雅堂点景人物帖」に採録されている形態モチーフで、元来は『芥子園画伝』に登場する形態モチーフであるという。また、謹直な形態を見せる家屋と遙か遠方の青い山の姿は、いかにも兼葭堂の特徴を示す清澄な雰囲気を表すものであろう。画面左上に「丁巳秋八月写于澄心齋中 孔恭」の墨書があり、「孔恭」の白文方印及び「世肅」の白文方印を捺す。「澄心齋」は兼葭堂の画室の名前である。¹¹

続いて、同じく寛政九年（一七九七）、六十二歳のときの絵画である絹本着色《独釣図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版71〕〔図17〕では、左上から右下へ続く険しい山岳が特徴的な山水図となっている。川に浮かぶ小舟では一人の人物が釣り糸を垂れている。岩山に生い茂る樹木の描写は、大雅風の点描を用いているといつてよいが、そうした形態はまた、大雅堂二世の青木夙夜（生年不詳一八〇二）のいささか工芸的な点描にも近い。険しい山の形態は、兼葭堂らしい理知的で明晰な構成を示すものである。それにしても、この山水図全体の印象は、寂寥感の漂う厳しいものとなっている。橋爪氏は「兼葭堂六二歳、すでに川尻村から帰阪して

四年が経つが、闕所後、環境が激変した老年の兼葭堂の心境を反映するのである¹²⁾と述べている。確かに、鋭く切り立つ山岳の形態は、剣のように峻厳で、おどろおどろしいとまでは言えないにしても、人々を拒絶するかに見える厳しい雰囲気醸し出している。晩年の兼葭堂の絵画がすべて厳しい寂寥感あふれるものではないことから、この一点のみから多くを語ることは慎むべきではあるが、いずれにしても、大きな振幅を見せた晩年の与謝蕪村にも似ている。蕪村の《峨嵋露頂図巻》や《富嶽列松図》などと同様に、《独釣図》は兼葭堂晩年の振幅の一端を垣間見せる作例であり、非常に興味深い。《独釣図》の画面左下には「遜齋写」の署名があり、「世」「肅」の朱文連印が捺され、上部には中井竹山の賛が入られた。

この時期に制作された寄合描きの作例を挙げておくと、比較的大きな画面による寛政八年から十年制作（一七九六―九八）の《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）〔図18〕である。この画面では、慈雲欽光、日野資技、西依成斉、中井竹山、六如慈周、細合半斉、皆川淇園、墨江武禪、福原五岳、中江杜徴、森周峯、圓山応瑞、奥田元繼、森祖仙、木村兼葭堂、伊藤若冲、伊藤東所、長沢芦雪、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。やはり、松本奉時が呼びかけた寄合描きである。画面中央左の場

所に、兼葭堂が、謹厳とも思えるしつかりとした筆使いで「竹に猿」を描いている。この《諸名家合作（松本奉時に依る）》は、かつて大阪北浜の骨董商が売りに出したが、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が購入して海外に出た。筆者もその時期に当該の骨董商でこの絵画を見て、その時の価格が四百万円だということを聞き、知り合いの美術館や個人に購入を勧めたが、日本の美術館、博物館の関心と呼ばなかったことを思い出す。この作品で注目すべきは、画面中に伊藤若冲の鶏図が描かれていることであろう。若冲は、天明八年（一七八八）に京都で起こった天明の大火で焼け出され、大坂の兼葭堂を頼って、十月二十一日と二十九日に兼葭堂宅を訪れている。その点でこの作品は、兼葭堂と若冲との大火以後の約十年にわたる親交の証でもある。

続いて、寛政十一年（一七九九）、六十四歳の最晩年の絵画である絹本墨画淡彩《山水図》（大阪市立美術館蔵）〔没後二〇〇年記念兼葭堂展 図版74〕〔図19〕では、紅葉に染まる林の中に水亭が配置された。兼葭堂特有の簡素な線描による箱型の家屋が描かれているが、樹木の特徴など、全体的に見て、やはり大雅風といつてよいかも知れない。より正確に言うと、大雅の絵画を簡潔かつ説明的にした絵画となる。大雅の複雑な雰囲気には及ぶべくもないが、兼葭堂のあっさりとした作風は捨てがたい。画面左上に「己未冬日写于兼葭堂中孔龔」の墨書があり、「孔恭」「世肅」の

白文連印が捺されている。

続いて、寛政十二年（一八〇〇）、六十五歳の最晩年の絵画である絹本著色《溪山訪友図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版75〕〔図20〕では、台形の平たい地面による山の頂が印象深いが、この山の形態は、大雅ではなく、中国明清の絵画にしばしば登場するモチーフであり、浦上玉堂もよく用いた山頂の形態である。山や樹木は、点描風に水平に引かれた夥しい線描でまとめられており、爽やかな印象を醸し出す。次世代の岡田半江が得意とした作風を想起させる絵画である。画面右上に「庚申冬日 木邨孔恭写」の署名があり、「兼葭」の白文方印及び「世肅」の朱文方印が捺されている。

続いて、同じく寛政十二年（一八〇〇）、六十五歳の最晩年の絵画の絹本墨画《墨梅図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版76〕〔図21〕では、鋭角的な墨線による梅の枝が簡略に描かれているが、松浦清氏は、兼葭堂とも知り合っていた京都の伊藤若冲の絵画との類似を示唆している¹³⁾。先にも記したように、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、兼葭堂が若冲の作風に関心を抱いて、本作品を描いたと考えるのもまったく違和感がない。画面左下に「馥郁梅花發万里 庚申冬日 巽齋戲筆」の墨画が

あり、「木孔恭」の白文方印及び「木世肅」の白文方印が捺されている。

続いて、この《墨梅図》と多少とも関連する画帖離れの《墨梅図》（絹本墨画・縦二八・七×横二七・五センチメートル）〔没後二〇〇年 兼葭堂展 不出品〕〔図22〕は、ほぼ正方形の画面に折枝画の構成で梅を描いている。卍型に似たジグザグに伸びる梅の枝は、若冲の作風を多少とも想起させるかもしれないが、形態をかなり崩していることから、若冲のそれとは少々距離がある。しかし、作風的にはやはり寛政十二年（一八〇〇）、六十五歳前後の作品ではなからうか。この画帖離れの《墨梅図》〔図22〕は、約百図を超える画帖の中の一点で、この画帖には元々文政九年（一八二六）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¹⁴⁾。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。

この中野氏が集成した画帖には、兼葭堂の《墨竹図》（絹本墨画・縦二八・七×横二七・五センチメートル）〔没後二〇〇年 兼葭堂展 不出品〕〔図23〕も含まれており、そこでは画面の左に寄せた瀟洒な竹が描かれている。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。

続いて、やはり多少とも若冲のそれを想起させる紙本墨画《墨菊図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版81〕〔図24〕は、橋爪氏によって、若冲及び鶴亭の絵画に似ると指摘されている¹⁵⁾。四君子の一つである菊を描いているが、左から右方向へと突き出る菊の花の形態などが幾何学的な構成となっていて、いかにも兼葭堂らしい知的な要素を含んでいる。制作年は不詳であるが、寛政一〇年（一七九八）前後の雰囲気を示している。画面右上に「兼葭釣徒写」の墨書及び「孔恭之印」（白文方印）と「世肅」（白文方印）を捺し、画面左下に「兼葭堂」（朱文長方印）を捺す。

続いておそらく、上述の《墨梅図》と同じ寛政十二年（一八〇〇）頃と推測される最晩年の絵画である紙本墨画《墨梅図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版77〕〔図25〕であるが、こちらの方は若冲風ではなく、むしろ南嶺風の墨梅図で、背景に墨や藍を刷くのも長崎派風だと考えられるかもしれない。梅の木が画面に小さく収まっていることから、多少とも寂しい雰囲気を出している。画面左上部に「一花天下春万里江南雪 巽齋」の墨書があり、「孔恭之印」「世肅父」の白文連印を捺す。

次に制作年不明の作品《仏手柑図》（紙本墨画淡彩）〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版67〕〔図26〕では、果実は人の手に似ているこ

とから仏手柑と呼ばれる葉の付いた果物を描いている。南方の柑橘類の一つで、正式には「手仏手柑」と呼ばれる。鋭い葉の描き方などから見て、晩年の長崎派の作品のそれに似ることから、《荔枝小禽図》と同じ寛政九年（一七九七）、六十二歳頃の作品ではなからうか。画面左に「遜齋恭写」の署名があり、「臣孔恭」の白文方印及び「世肅父」の白文方印、右下に遊印「養怡之福可得永年」の白文長方印を捺す。

続いて、紙本墨画淡彩《溪間孤亭図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版73〕〔図27〕では、手前左に大雅風の樹木が描かれ、山岳風景も基本的に大雅風だといってよい。ただし、大雅と比べて、この絵画は、淡い藍の使用によって、いかにも兼葭堂らしい清々しさを感じさせる。曲線を基本にやわらかい線描を駆使して、透明感のある素晴らしい作品となっている。手慣れた画面構成は《独釣図》に似ることから、ひよっとすると、寛政九年（一七九七）、六十二歳頃の作品だと推定することも可能である。画面左下方に「遜齋写」の署名があり、「世」「肅」の朱文方印を捺す。加えて、画面右下に浜村蔵六製の銅印「兼葭堂」の朱文長方印を捺す¹⁶⁾。画面上部の賛は、兼葭堂と親しく交流した大坂の儒者の奥田元継によるものである。

加えて、同様の花鳥図で絹本墨画淡彩《岩に水仙図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版84〕〔図28〕が遺存している。こうした絵画は、多くの文人画家たちが描いた画題であるが、本作品は兼葭堂

らしい圭角を用いた小品で、縦一五、六×横四〇、二センチメートルである。橋爪氏は晩年の作だと推測している¹⁷。画面右に「巽齋戲墨」の署名があり、孔恭の白文方印と「世肅」の白文方印が捺されている。また、画面左に遊印「兼葭堂」の朱文長方印を捺す。

もう一点、最晩年の享和元年（二八〇一）、六十六歳の紙本墨画《竹石図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版78〕〔図29〕では、付立の技法を用いた岩と竹は、当時の文人画の定石とでもいふべき作品で、影響関係を簡単に述べることはできない。穿った見方ではあるが、大雅の「竹図」をさっぱりと「涼しく」した竹図といえなくもない。斜めに突き出た鋭角的な岩の形態は、兼葭堂好みのモチーフである。画面右上に「辛酉南至日写于澄心亭巽齋」の墨書があり、「世肅父」の白文方印及び「木孔恭」の白文方印が捺されている。

以上、六十歳代の兼葭堂は、大雅風、鶴亭風の特質を所々で垣間見せながらも多様であって、全体としては南蘋派に再び傾倒するようになり、鶴亭や南蘋、鄭培から宋紫石の雰囲気を漂わせる作風へと向かうことになる。若沖との出会いは、そうした流れの一齣でもあったが、いずれにせよ、兼葭堂の写生的な画技の腕は、晩年に円熟味を増したように思われる。

五、兼葭堂による年記のない作品

兼葭堂には年記のない作品が多い。それらの制作時期を絞り込むことは、かなり難しい作業となるので、ここでは重要と思われる作品を適当に採り上げ、その特質を述べてみたい。その際、年記がなくとも、ある程度時期を推定できる作品はすでに述べているので、それ以外の中から、特色のある作品を採り上げて紹介することにする。

まず、絹本着色《青緑山水図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版52〕〔図30〕であるが、明晰な輪郭線を駆使した独釣図風の絵画である。松浦清氏は、「稜線を意識した謹嚴な筆致や濃密な賦彩」などから、中国明代の仇英あたりに倣った作品ではないか、と注意を促している¹⁸。確かに、きつちりとした形態や比較的明るく清澄な緑青の色彩は、仇英を想起させるかも知れない。手前の三本の樹木が生える土手の鋭利で立体的な形態は、まさしく仇英のそれに近い。生え出る樹木の群葉の形態は、先に挙げた六十二歳の《独釣図》〔図17〕にも似ている。山岳や樹木の形態の酷似のみならず、画面構成全体がよく似ており、手前の土坡の斜めに据えられた形態モチーフは、《独釣図》では向かって左上から右下へ向かう斜線によって形成されているが、この《青緑山水図》では逆である。作品の出来栄は素晴らしく、何らかの手本が存在したのかどうか不明であるが、晩年の円熟期の作品であることから、兼

葦堂の実力を示すものと考えざるべきかもしれない。《独釣図》と画面構成や形態モチーフが酷似していることから、本作品は寛政九年（一七九七）の六十二歳頃に描かれたと推定できるのではなからうか。描かれた画面右下に「遜齋写」の署名があり、「孔恭」の白文方印及び「世肅」の白文方印を捺す。

続いて、続本著色《西園雅集図》〔没後二〇〇年 兼葦堂展 図版54〕〔図31〕であるが、北宋の文人墨客の集まりを描いている。やはり明確な線描を用いる中国絵画に倣った作品で、仇英のそれは異なるが、形態把握の明晰さなど、少なからずその周辺の中国絵画と関わりのある作品であろう。人物の姿態は明確な輪郭線で描かれ、周囲の風景に配置された岩の描写も、角張った強い線描で形作られている。十八世紀後半においては、与謝蕪村が東京国立博物館所蔵の《蘭亭曲水図屏風》（六曲一雙・一七六六年）に始まり、晩年になるほどに強調されたアクの強い人物図を描いており、兼葦堂の《西園雅集図》も、蕪村のそれとどこか似た雰囲気を示していることを見逃してはならない。ことによると、兼葦堂の本作品も、時代の趨勢に倣う作品かもしれない。画面右上に「於兼葦堂中 木孔龔写」の墨書があり、「木孔恭印」の白文方印及び「木氏世肅」の朱文方印が捺されている。

続いて、紙本墨画淡彩《竹窓煎茶図》〔没後二〇〇年 兼葦堂展 図版60〕〔図32〕であるが、林の中にある茅屋で煎茶を嗜む人物が描かれた。軟らかくて暖かみのある茅屋の形態は、兼葦堂風では

なく、明白に大雅風である。厚みのある岩山の形態や繊細な竹林の形態も大雅風である。ただし、大雅と比較すると、線描が無駄に細かいために、画面全体の印象が幾分うるさくなっており、未だ修業時代の作品ではないかと思われる。尊敬する大雅の絵画に倣って、丁寧、素直、実直に向き合った作風から推定して、比較的早い時期、たとえば三十歳代前半頃の制作であろうか。茅屋の中に座る人物など、いかにも大雅風である。画面右上に「浪華遜齋写」の署名があり、「世」「肅」の朱文方印及び「巽齋」の朱文楕円印が捺されている。

続いて、紙本墨画《箕山瀑布図》〔没後二〇〇年 兼葦堂展 図版61〕〔図33〕及び同様の箕面の滝を描いた紙本墨画《飛瀑響雲図》〔没後二〇〇年 兼葦堂展 図版62〕〔図34〕であるが、大雅も描いた《箕山瀑布図》は真景図であった。兼葦堂は垂直を強調する多少とも幾何学的な構成で描いている。画面下部に大雅風の点描による樹木が建物の前に生い茂っているが、樹木の群葉は大雅風であり、理的で清々しい作風となっており、画面最上部分には兼葦堂らしい淡墨による二等辺三角形の高い山が二つ描かれた。画面右上に「箕山瀑布 浪華巽齋孔恭写」の墨書があり、「孔恭之印」「世肅父」の白文連印を捺す。《飛瀑響雲図》の方は、画面下部にやはり大雅風の点描を駆使した林を配置して、少し高い所には一層簡潔な形態による滝の描写が見られる。滝の両側の二本の木の遙か向こうに高い山が聳えている。画面右上に「巽齋写意」の

墨書があり、「孔恭之印」「世肅父」の白文連印を捺す。両作品は作風が酷似し、同じ印章を捺していることなどから、ほぼ同時期に制作されたものと推測される。両作品ともに、直線を意識した滝のモチーフが軽快に水を落下させており、大雅の真景図とは異なっており、いわば構成的な絵画に仕上げられている。

続いて、絹本墨画《墨竹図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版79〕〔図35〕は、橋爪氏によって柳沢淇園の墨竹図によく似ていると言及された作品である。¹⁹⁾ すなわち、「濃淡で前後の竹を対比させ、葉を幾層かに密集させる手法など、淇園の墨竹に最も印象は近い。」²⁰⁾ という。墨竹図は文人画の定石でもあり、多くの画家たちによって数多く制作された。兼葭堂との交流でいえば、大雅、鶴亭、淇園ということになる。細かく密集する葉の描き方は、大雅や鶴亭のそれとは距離がある。画面左上に「浪華遜齋写」の署名があり、「木孔恭」の白文方印及び「木世肅」の白文方印を捺す。加えて、画面右下に「兼葭堂」の朱文長方印がある。

続いて、紙本墨画《墨竹図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版80〕〔図36〕は、橋爪氏によると、やはり柳沢淇園の「墨竹」を想起させるという。また、鶴亭や大雅のそれにも多少似たところがあるという指摘がある。²¹⁾

続いて、紙本墨画《古木竹石図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版69〕〔図37〕は、比較的淡い墨によって複雑な樹木の幹や枝を構成した絵画である。一つの大きな岩石と植物の組合せは、兼葭堂が

特に好んだモチーフで、生涯にわたって繰り返し描かれた。淡墨を用いた古木の表現は、岩石の下に生える鋭く瀟洒な草の描写とは対照的に、半ば茫洋としたやわらかい効果を生み出している。画面右中央に「木孔恭写」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。加えて、右下に遊印「遜齋」の朱文楕円連印を捺す。兼葭堂は、寛政二年（一七九〇）、五十五歳のときに川尻村に移居したが、橋爪氏は、印章「臣孔恭」の「臣」の文字から、移居以後の晩年作とみている。²²⁾

さて、続いて二点の蘭図と一点の蔬菜図を紹介すると、《岩蘭図》（紙本墨画淡彩）〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版82〕〔図38〕及び《蘭図》（紙本墨画）〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版83〕〔図39〕は、兼葭堂好みのモチーフで、この画題の作品は、真贋とり混ぜて数多く見られる。岩石の周囲に茶系の色彩で蘭の花が添えられた。師の池大雅作《蕙石図》（京都府蔵）などと同類の構成だといつてよい。画面右中央に「遜齋漫筆」の墨書があり、「孔恭之印」の白文方印及び「世肅父」の白文連印が捺されている。また、画面左下に「兼葭堂」の朱文長方印が捺された。

〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版83〕の《蘭図》〔図39〕は地面から生える蘭を二本配置して、画面右下に「巽齋」の署名と「世肅」の朱文連印を捺す。それぞれ瀟洒な作品である。

紙本墨画《蔬菜図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版66〕〔図40〕も縦一七・二×横一五・六センチメートルの小品である。野菜は蕪

菁か青梗菜といったところであろうか。画面左に「倣宋人之法巽齋写」の墨書があり、「孔恭之印」「世肅父」の白文連印を捺す。広い意味で、「倣宋人之法」の中国趣味を表している。

また、紙本墨画《巖頭遊蟲図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 図版65〕〔図41〕は、岩に虫を描く縦二七・六×横三二・〇センチメートルの小品で、まさに文人画らしい絵画であるが、基本的には「岩に蘭図」と同様の構成だといってよい。岩石の周囲に蜂が五匹飛ぶ。簡潔な小品であるが、垢抜けした洗練の雰囲気がちこめられている。画面左に「巽齋」の署名があり、「孔恭之印」「世肅父」の白文連印が捺されている。

続いて兼葭堂と大坂の濱田杏堂との合作《松に岩図》〔没後二〇〇年 兼葭堂展 不出品〕〔図42〕は、あたかも昇龍のように振じれるように描かれた松の図を杏堂が担当し、その下の岩を兼葭堂が補筆したという。文人画風に粗く見える松樹は、力強い造形力を誇る杏堂の特徴を明白に表しており、それに合わせるように兼葭堂が、やはり粗く見える筆致で岩石を描いた。吉祥の画題であるが、両者の息がぴったり合って、違和感のない合作となっている。画面右下に「巽齋木孔恭補石」の墨書があり、続いて「孔恭之印」（白文方印）及び「世肅父」（白文方印）の基準印が捺されている。また、画面左下に「杏堂濱世肅写」の墨書が記され、続いて「世肅」（白文方印）及び「子徴氏」（白文方印）が捺されている。加えて、画面上部には、篠崎三島、奥田元継ほか計四名によって着

賛がなされている。

ところで、寄合描きの扇面画《大坂文人合作扇面》〔関西大学図書館蔵・紙本墨画淡彩〕〔没後二〇〇年 兼葭堂展 不出品〕〔図43〕では、画面右から、白文方印「月」「僊」、続いて墨書「山水鬱将真臥遊不勞遠々帆似待風常覺波間穩、半翁」及び朱文方印「合」「離」、続いて「一遊案時客為斯太古民洞中花在喚溟公鳥相訓耕糴無租稅優遊有釣影（カ）恨々尋水長樂事是天倫題桃源図、山陰（花押）」、続いて墨書「午睡醒來已遠晡（カ）不図疏耐賑寒厨一般嘗得三重味天上如何天下無、謝人惠琉酒、拙古」、続いて「新篁古石、巽齋」及び白文方印「世肅」、続いて墨書「熊岳寫」及び白文方印「□□」、続いて墨書「五岳」及び朱文方印「元」「素」、続いて画面左上に墨書「方中」及び朱文方印「芳（カ）」「中」、続いて左下隅に墨書「奉時」及び白文方印「以（カ）」「建（カ）」と並んでおり、兼葭堂とその周辺の画家及び儒学者らとの合作扇面となっている。²³

その内容を詳細に検討してみると、画面右上隅に山水を描いたのは月僊である。尾張の出身で伊勢山田の寂照寺中興の画僧であった月僊は、山水人物を多産した。その茫洋とした山水図は、それなりの味があるともいえるが、筆さばきは、いささか切れ味が悪い。この扇面画の山水も同様の雰囲気醸し出している。月僊の絵のすぐ下に半翁、すなわち兼葭堂の仲人をつとめた儒学者の細合半斎の墨書が見られる。半斎は名が離、晩年に方明と改めて

いる。その隣には山陰の墨書が見られるが、山陰とは京都の儒者佐野山陰（一七四九―一八一八）であろう。山陰の下には、如何にも文人趣味の感がある兼葭堂の《岩に蘭図》が描かれる。「岩に蘭」というモチーフは、兼葭堂が好んだ画題の一つであつて、たとえば、伊勢松阪の小津松涛庵伝来の「岩に蘭図」（紙本墨画・一〇・一・五×二八・五センチメートル）など、ときどき遺存する作品に出くわすことがある。広義にいつて、長崎派の文人画である。さて、その左上方には拙古、つまり奥田元継の墨書があり、続いて画面中央に、やはり「岩に蘭図」を描いている岡熊嶽（一七六二―一八三三）が位置している。熊嶽は、『浪華なまり』や『竹田莊師友画録』に名前が載る大坂画人で、兼葭堂と交流し、はじめ福原五岳に入門したが、その後独立して諸流派を学んで一家を成した。上町及び尾張坂で暮らし、蘭の栽培で有名である。兼葭堂十三回忌書画展に《春林書屋図》を出品した。熊嶽は、文政十二年（一八二九）作《龍図》（紙本墨画・関西大学図書館蔵）や《鐘馗図》（紙本墨画・関西大学図書館蔵）などの狩野派風の力強い漢画系絵画を中心にさまざまな流派を研究するとともに、おそらく長崎派や文人画を採り入れた《秋山深遠》（紙本墨画淡彩・関西大学図書館蔵）や《桃山図》（絹本着色・関西大学図書館蔵）などの穏やかでやわらかい線描の絵画など、その作風は幅広い。これに続く福原五岳（一七三〇―一七九九）は、ここでは太湖石と竹を描いている。本町界隈に住み、やはり兼葭堂と交流した画家

で、号が五岳、名は元素である。京で池大雅に山水人物を習い、やがて大坂に出て大雅風の文人画を広めたという。五岳の交際範囲は広く、細合半斎、中井竹山、片山北海、頼春水、慈雲尊者ほか、多岐にわたる。五岳は人物画の名手として知られ、大雅に酷似するやわらかい線描の人物図もあるが、関西大学図書館所蔵の《巖上揮毫図・画龍点睛図》（双幅・絹本着色）、《醉李白図》（絹本墨画淡彩）、《寒山拾得》（絹本墨画淡彩）などを検討すると分かるように、たいていは硬質の線描を特徴とし、少々潤いに欠けるようであり、むしろ山水図に佳品がある、といえないか。次に、画面左上部隅に「松に水仙」を描いた中村芳中（生没年不詳）は、平野町や内本町で暮らし、大坂琳派の代表者として全国的に画名が高く、琳派風のたらしこみの技法は絶妙であった。光琳に私淑したというが、その厚みのある技法は、むしろ宗達を想起させる。しばしば贋作に出くわすことがあることから、なかなか人気のあった画家だと推測できる。兼葭堂との交流で重要な事跡は、『兼葭堂日記』に記されている通り、寛政八年（一七九六）正月十一日に、芳中の紹介で青木木米が兼葭堂を訪れていることであろう。芳中は兼葭堂没後十三回忌展に《白象図》を出品した。ところで、この小画面の扇面に描かれた各々のモチーフは、いわゆる文人画の定石ともいうべきもので、細合半斎や奥田元継らの書と相俟って、文人交流の世界を如実に示している。ごく親しい友人、知人のある程度限られた人間関係の内部で流通する小画面の絵画

が文人画のひとつの特質だとするなら、この《大坂文人合作扇面》は、文人画とは何か、という問いに直截に答える作品だといつてよい。

最後に、画面左下隅に「奉時」、すなわち松本奉時が筆を採った。おそらくこの扇面画の構成は、大坂の画家松本奉時によって行われたに違いない。蟾蜍（蝦蟇）を描いたと『近世逸人画史』（岡田栲軒著）に記される松本奉時は、『奉時清玩帖』と名付けた画帖を次々に作成し、耳鳥齋など大坂の画家たちを紹介した。松本奉時は、しばしば掛幅、画帖、扇面画などを用いて大坂の画家たちの合作を企てた、いわばプロデューサーであって、大坂画壇の中では地味ながら重要な位置を占めており、兼葭堂との親しい関係を想起させる。この画面では、各々小さな水墨画が比較的丁寧に描かれていることから、松本奉時が、この扇面を持ち歩いて揮毫を依頼し、完成させたものと思われる。まとめ役として画面左下隅に自らの絵画を描くのは、寄書のきまりのようなものであろう。

続いてすでに述べた《山水遊漁図》〔没後二〇〇年兼葭堂展 不出品〕〔図44〕は、兼葭堂にしては峻厳で重苦しい作風の絵画である。『国華』八六八号に吉澤忠氏の紹介文があり、あかるく爽やかな作品の多い兼葭堂にとっては珍しい一例となっている。画面上部に「山水遊漁 巽齋」の墨書と「孔」「恭」の白文連印を捺す。加えて、その左には貫名海屋による「漁人網集澄潭下 賈客舡随

返照来」の七言二句を墨書している。²⁴

続いて二点の小品の山水図を紹介する。一つは紙本墨画《山水図》〔没後二〇〇年兼葭堂展 図版63〕〔図45〕、もう一点は《秋晚山水図》〔没後二〇〇年兼葭堂展 図版64〕〔図46〕である。どちらも船を伴った情景であるが、一方は大きな唐船で、他方は小舟である。また、両者には頂上が台形の平地にされた小山が見られ、これも兼葭堂が好んだモチーフである。奥行きのある風景もまた兼葭堂風だといってよい。「没後展の図版63」は、縦二七・〇×横三一・〇センチメートルで、画面右に「巽齋」の署名があり、「世」「肅」の朱文連印を捺す。「没後二〇〇年兼葭堂展 図版64」は縦二八・〇×横二〇・七センチメートルで、画面右に「巽齋写」の署名があり、「世」「肅」の朱文連印が捺されている。橋爪氏の指摘によれば、唐船は、「張万選が編じ、蕭雲從が描いた版本『太平山水図』（順治戊子序）の「萩浦帰帆図」よりとられている。²⁵ という。ここに描かれた唐船は、その特徴のある船形から、長州の萩へ入港した十八世紀初頭の大型中国船だと推測される。²⁶

これらの小品の価値について言及しておく、兼葭堂には数多くの小品が遺存している。豊後竹田に生まれ、大坂でも活動した文人画家の田能村竹田は、兼葭堂について、「山水蘭竹窠石の小幅を善くし、間雅清隱、法を近世に撫す。其の意蓋し自ら娛しむに在りて必ずしも古人に抗衡し、俱に上乘を争はず。」（『山中人饒舌』）と述べて、兼葭堂の絵画は、小品において大いに価値があ

る、ということを描した。

これと関連する水田紀久氏による紹介記事であるが、関東大震災の翌年の大正十三年（一九二四）に、胃の調子の悪い芥川龍之介が、京都の国立博物館の陳列室を見学したとき、何を見ても神経を苛立たせる作品ばかりだと感じたが、その時、芥川の目の前に兼葭堂の「小さい紙本の山水」が現れた。その小品を見た芥川は、「僕はこの山水を眺めた時、忽ち厚い硝子越しに脈々たる春風の伝わるのを感じ、更に又胃囊に漲つた酸の大潮のやうに干上るのを感じた」と述べ、兼葭堂が描いた小品の山水図を称えたという。

すなわち、兼葭堂による小品の山水図は、決して素人風のものではない且那芸の絵画ではなく、小品こそ兼葭堂の特質を鮮明にするという意味である。大坂の文人画は、文人仲間を行き来する交流の絵画、すなわち、個人のための心の籠った絵画である。こうした文人画は、大名屋敷や寺院を飾る大画面の絵画とは、本来、制作の意味が異なっていて、色紙や画帖の寸法に近い小画面を好む。それが明末に「文人之画」を提唱した董其昌の主張による軽快な「自娛の絵画」であったに違いない。江戸の後期に文人画を最も栄えさせた大坂では、こうした小画面の絵画が次々に描かれ、大きな芸術的かつ精神的な価値、すなわち、文人趣味の骨格をつかったのである。その中心に兼葭堂がいたことはいまでもない。

おわりに

兼葭堂の絵画は、日本や中国のさまざまな画家たちの影響を受け、初期から晩年に至るまで、いわば、研鑽の連続であったと考えられる。師の池大雅の教えを軸にしていたことは明らかであるが、晩年に向けて徐々に作風を安定させたという雰囲気はなく、生涯にわたって、好奇心に満ちた実験の繰り返しであったように思われる。残念なことは、四十歳代から五十歳代の年記の入った兼葭堂作品がほとんど見つかっていないために、兼葭堂の本格的な画業を理解することがいささか困難になっていることである。

初期の兼葭堂は、師の鶴亭、池大雅、柳沢淇園らの絵画の影響を直接に受け、試行錯誤を繰り返しながら、文人趣味あふれる絵画を描き続けた。その間、長崎にやって来た沈南蘋、その門下の鄭培、宋の米友仁、明代の仇英、明末清初の藍瑛をはじめ、多くの中国人画家の絵画を研究し、幅広く制作を行ったと結論づけることができよう。

長崎派との関連について述べておくと、鶴亭と大雅の影響は生涯続いたようであるが、一方で後年には伊藤若冲や宋紫石らとの交流を仄めかす作品も遺存している。ただし、鶴亭の影響が兼葭堂の晩年まで及んだ可能性があるにしても、それについては不明な点が多々あり、兼葭堂晩年の長崎派風作品については、鶴亭のみならず宋紫石らの南蘋派・長崎派の影響をも考えねばならな

い。橋爪氏が主張する宋紫石の影響については、決定的な証拠物件が見つかっていないが、すでに記したように、状況証拠が遺存しているので、宋紫石が兼葭堂に影響を与えた、と主張することはそれほど無理がない。

注目すべきは、寛政期（一七八九―一八〇二）以後の晩年の兼葭堂が、宋紫石に関わらず、広範囲の南蘋派、長崎派に強い関心を抱き、かなり写生的な画風を前進させて、画技において大きな進歩を成し遂げたということである。つまり、少なくとも南蘋風の「写実の技法」という点に絞って述べると、兼葭堂の写実、いや写生的技法は、若い時期とは異なって、後年においては、円熟といってもよい一定の水準にまで高められた。寛政九年（一七九七）六十二歳頃の花鳥画、すなわち、《花蝶之図》や《荔枝小禽図》がそのことを明白に示しているのではなからうか。生涯にわたる兼葭堂の画業を俯瞰的に眺めたときに、写生に基づく画技の円熟は、見逃せない特質として顕在化する足跡だといってよい。つまるところ、貴重な小画面の絵画など、味のある文人画の小品をも含めて、兼葭堂のことを且那芸の素人画家と安直に呼ぶことは、まことに不当だといわねばならない。

注

- (1) 大阪歴史博物館編『特別展 没後二〇〇年記念なにわの巨人 木村兼葭堂』、思文閣出版、平成十五年（二〇〇三）、一三八―一四三頁。
 (2) 同書、松浦清「画人『弘恭』兼葭堂に関する試論」、一四七―一五〇

頁。

- (3) 同書、松浦清、一七四頁。
 (4) 吉澤忠「木村兼葭堂筆 山水遊漁圖」、『國華』八六八号、二五頁。
 (5) 前掲書、松浦清、一七四―一七五頁。
 (6) 前掲書、橋爪節也、一七五頁。
 (7) 同書、一七六頁。
 (8) 近藤壮「新出の木村兼葭堂《名花十二客画帖》と青木木米」、『美術フォーラム21』第二十六号、美術フォーラム21刊行会、平成二十四年（二〇一三）、四―九頁。
 (9) 前掲書、橋爪節也、一七七頁。
 (10) 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、平成五年（一九九三）、三六頁。
 (11) 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）、一六頁。
 (12) 前掲書、橋爪節也、一七七頁。
 (13) 前掲書、松浦清、一七八頁。
 (14) 山岡泰造「大坂の文人と書画」、『関西大学所蔵 大坂画壇目録』、関西大学図書館、平成九年（一九九七）、一〇二頁。
 (15) 前掲書、橋爪節也、一七八―一七九頁。
 (16) 前掲書、松浦清、一七七一―一七八頁。
 (17) 前掲書、橋爪節也、一七九頁。
 (18) 前掲書、松浦清、一七五頁。
 (19) 前掲書、橋爪節也、一七八頁。
 (20) 同書、橋爪節也、一七八頁。
 (21) 同書、橋爪節也、一七七頁。
 (22) 同書、橋爪節也、一七七頁。
 (23) 中谷伸生「大坂の絵画・兼葭堂とその周辺」、『日本思想史学』、日本思想史学会、平成十四年（二〇〇二）、七一―一五頁。前掲書、中谷伸生

『大坂画壇はなぜ忘れられたのか』、二五一―二五五頁。

(24) 前掲書、吉澤忠『國華』、一二五頁。

(25) 前掲書、橋爪節也、一七六頁。

(26) 唐船については、松浦章氏のご教示による。

(27) 水田紀久『水の中央に在り 木村兼葭堂研究』、岩波書店、平成十四年（二〇〇二）年、二九頁。芥川龍之介『芥川龍之介全集（第六卷）』。岩波書店、一九七八年、三六六頁。

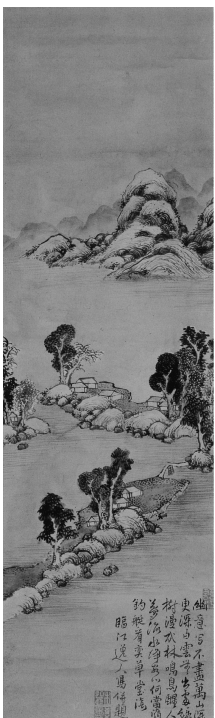
【付記】 本論文を執筆するにあたり、山岡泰造氏より貴重な資料を提供していただいた。ここに記して感謝を申し上げる。本稿を脱稿した後、関西大学東アジア文化研究科で特別講演会が開催され、鶴見女子大学教授（元京都大学人文科学研究所長）の金文京氏による新たな兼葭堂初期作品の紹介が行われたが、この海外に遺存する作品の紹介は、金氏にとって非常に重要な成果であるため、本論ではこの兼葭堂作品について言及することを控えた。

一、兼葭堂の初期作品

1 桃花図 神戸市立博物館 宝暦七年（一七五七）二十二歳



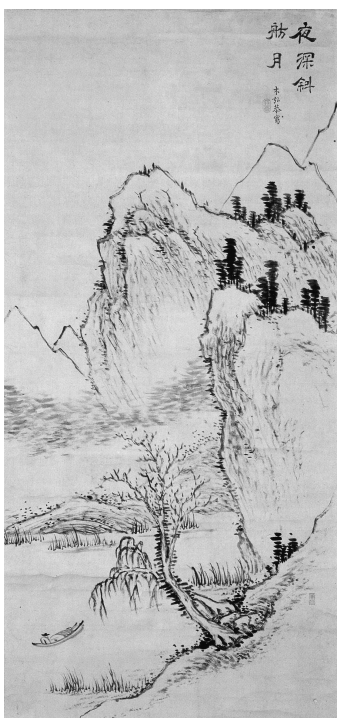
2 山水図 宝暦十年頃（一七六〇頃）二十歳代初頭から三十歳



3 山水図 宝暦九年（一七五九）二十四歳



4 夜深斜舫月図 宝暦五年（一七五五）から
明和元年（一七六四）二十歳代



二、兼葭堂の三十歳代前半の作品

5 藍瑛模山水図 明和四年（二七六七）三十二歳



6 山水図長巻 明和四年
（二七六七）三十二歳



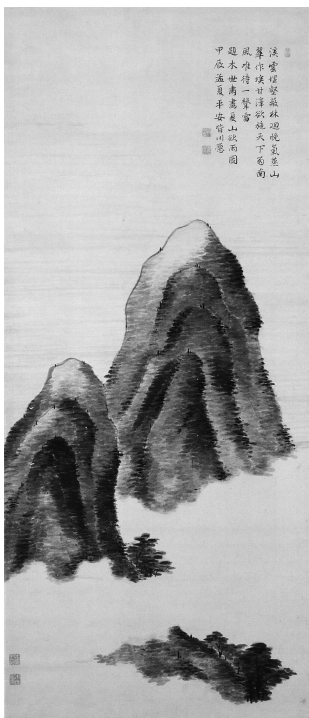
7 山水図（明和南宗画帖）東京国立博物館
明和六年（二七六九）三十四歳



8 牡丹図 明和六年（二七六九）三十四歳



三、兼葭堂四十歳代後半から五十歳代前半の作品
9 夏山欲雨図 天明四年頃（二七八四頃）四十九歳頃



10 米法山水図 関西大学図書館 天明六年（二七八六）五十一歳



四、兼葭堂の六十歳代前半（晩年）の作品
11 山水図 関西大学図書館 寛政八年（二七九六）六十一歳



12 名花十二客画帖 寛政八年（二七九六）六十一歳



13 枇杷に小禽図
（花鳥人物画帖の内）
寛政九年（二七九七）六十二歳



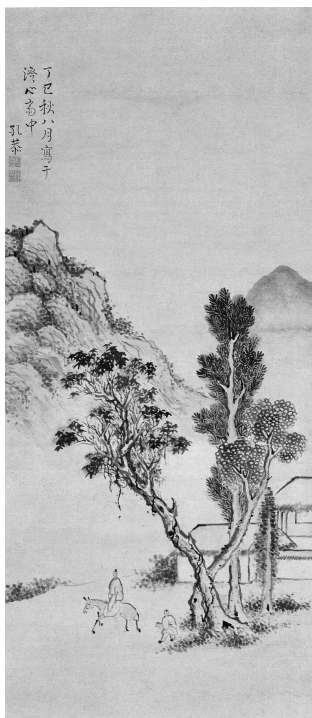
14 荔枝小禽図 寛政九年（一七九七）六十二歳



15 花蝶之図 関西大学図書館
寛政九年頃（一七九七頃）六十二歳頃



16 山水図 大阪歴史博物館 寛政九年（一七九七）六十二歳



17 独釣図 寛政九年（一七九七）六十二歳



木村兼葭堂の絵画を貫くもの

18 諸名家合作（松本奉時に依る） 寛政八年から十年
（一七九六から一七九八） 六十一歳から六十三歳



19 山水図 大阪市立美術館
寛政十一年（一七九九）
六十四歳



20 溪山訪友図 寛政十二年
（一八〇〇） 六十五歳



21 墨梅図 寛政十二年（一八〇〇） 六十五歳



22 墨梅図 寛政十二年頃
（一八〇〇頃） 六十五歳頃



23 墨竹図 寛政十二年頃
（一八〇〇頃） 六十五歳頃



24 墨菊図 寛政十年頃（一七九八頃） 六十三歳頃



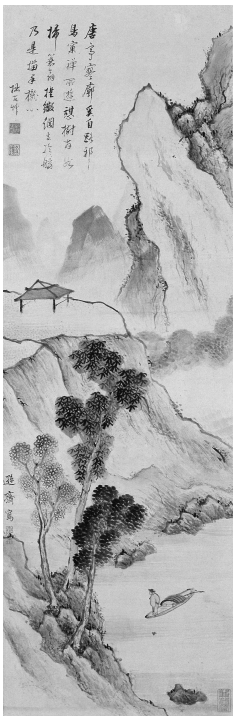
25 墨梅図 寛政十二年頃（一八〇〇頃）六十五歳頃



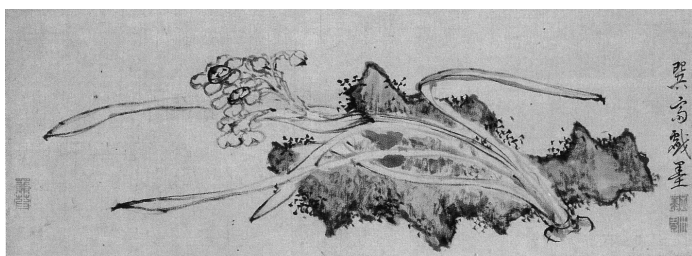
26 仏手柑図 寛政九年頃（一七九七頃）六十二歳頃



27 溪間孤亭図 大阪歴史博物館
寛政九年頃（一七九七頃）六十二歳頃



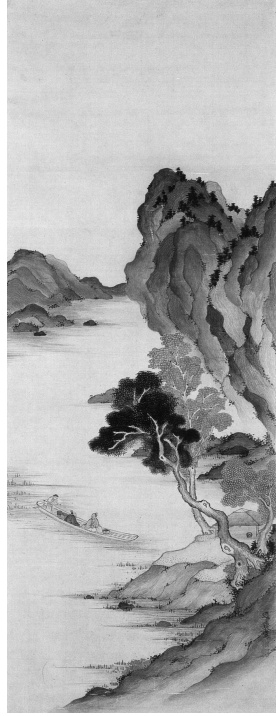
28 岩に水仙図 晩年



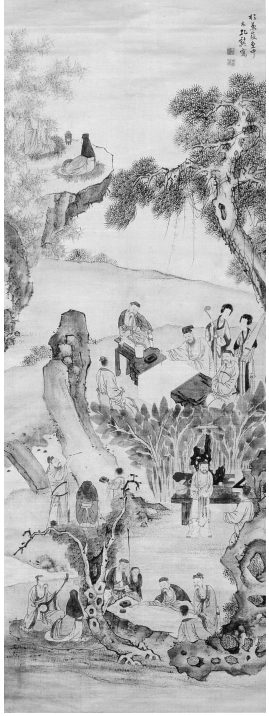
29 竹石図 享和元年（一八〇二）六十六歳



五、兼葭堂による年記のない作品（あるいは制作年不明の作品）
 30 青緑山水図



31 西園雅集図



32 竹窓煎茶図



33 箕山瀑布図 大阪歴史博物館



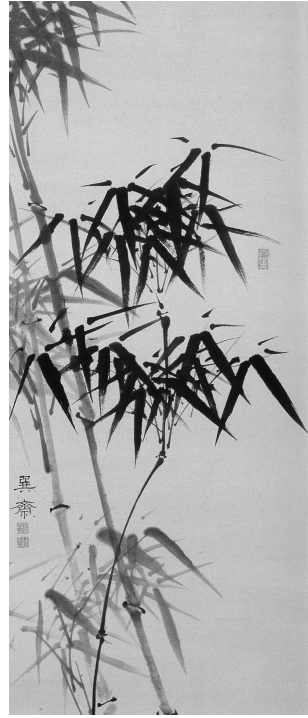
34 飛瀑響雲図



35 墨竹図



36 墨竹図



37 古木竹石図



38 岩蘭図



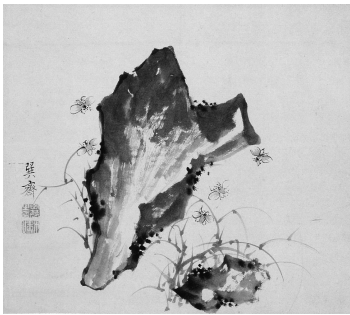
39 蘭図



40 蔬菜図



41 巖頭遊蟲図

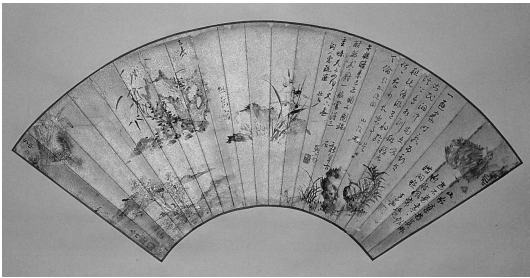


木村兼葭堂の絵画を貫くもの

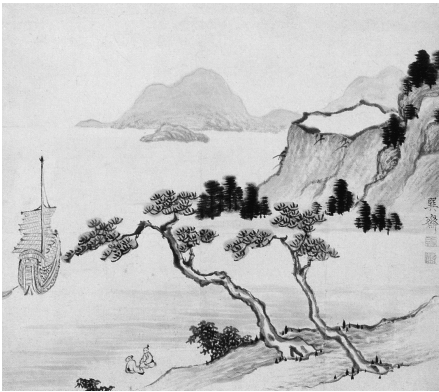
42 松に岩図



43 大坂文人合作扇面
関西大学図書館



45 山水図



44 山水遊漁図



46 秋晚山水図



Continuity in the paintings of Kimura Kenkado

NAKATANI Nobuo

The paintings of Kimura Kenkado(1736-1802) were influenced by a variety of both Japanese and Chinese artists, and his work from his earliest days to his final years can be thought of as an ongoing research project. It is clear that its core was formed by the teachings of his mentor, Ike no Taiga, but even in his later years there is no sense that he had gradually arrived at an established style; his whole life as an artist seems to have been a series of experiments powered by his boundless curiosity. Unfortunately, since almost none of Kenkado's skilled works from his 40s and 50s have been found, there are difficulties in reaching an understanding of his mature work.

In the first phase of his career as a painter Kenkado was directly influenced by his teachers, Kakutei(1722-85), Ike no Taiga(1723-1776), and Yanagisawa Kien(1703-1758), and through a process of trial and error, he built up a body of work steeped in the sensibility of literati painting (*bunjinga*). We may conclude that during this time he studied the works of many Chinese painters and engaged in a broad range of artistic production.

The influence of Kakutei and Taiga appears to have remained with him all his life, but in his later years he also produced a body of works that give us a glimpse of his interactions with other artists, such as Ito Jakuchu(1703-1758) and So Shiseki(1715-1786). Particularly noteworthy is the major advance toward a naturalistic painterly technique that Kenkado achieved in his later years, from the Kansei period (1789-1801) onward, as he developed a strong interest, not only in So Shiseki, but more broadly in the Shen Quan(沈銓1682-1760) and Nagasaki schools. In other words, at least as far as the Shen Quan mode of realism is concerned, Kenkado's realistic, or perhaps we should say naturalistic, technique reached a certain level of maturity quite different from that of his youth. In short, even with regard to his tasteful minor works of the *bunjinga* genre, it would be unjust to label Kenkado as an amateur or dilettante painter.

キーワード：木村兼葭堂 (KIMURA Kenkado)、鶴亭 (KAKUTEI)、池大雅 (IKE Taiga)、大坂画壇 (Osaka Painting School)、長崎派 (Nagasaki Painting School)