

# 望月玉川《山水図》

村上 敬

本稿で紹介する《山水図》（絹本墨画淡彩、縦三六・七×横八〇・八センチメートル、個人蔵）は、夜月に照らされ、春霞のなかに瑩然と浮かび上がる山寺を文人画的筆法で描いた作品である。

本図の作者である望月玉川（寛政六年（一七九四）～嘉永五年（一八五二））は、江戸時代後期から幕末にかけて京都で活躍した絵師であり、血縁による繋がりから、望月玉蟾（元禄五年（一六九二）～宝暦五年（一七五五））、望月玉仙（延享元年（一七四四）～寛政七年（一七九五年））と続いた望月派の三代目として知られる。また後述の通り、玉川は岸派の一人としても数えられており、その画風は〈岸派と四条派の折衷〉とも表現される。

玉川の曾祖父にあたる初代玉蟾は、中林竹洞著『竹洞画論』（享和二年（一八〇二））において、柳沢淇園（元禄一六年（一七〇三）～宝暦八年（一七五八））、池大雅（享保八年（一七二三）～安永五年（一七七六））、彭城百川（元禄十年（一六九七）～宝暦二年（一七五二））と伍して、日本文人画の先駆者として評価されている。もともと、現在知られる玉蟾作品の多くは、緑青、朱、胡粉などを用いた鮮やかな印象を与える、アタク強い人物画であって、『八種画譜』に基づく《桃源図》（G・J・シユレンカーコレクション蔵）などの例を除けば、むしろ北宗の画体に近い。そして、この初代玉蟾の手法を受け継いだ絵師として、二代目玉仙、

大西酔月（生年不詳～明和九年（一七七二））、村上東洲（生年不詳～文政三年（一八二〇））などを挙げられるが、本稿で取り上げる三代目玉川の作風とは隔たりがある。なお、二代目玉仙については、初代の画法を踏襲しただけでなく、長きに亘って、初代と同号、同印を用いたため、いずれの筆か判別が困難な作品が少なくない。

三代目玉川は、『古画備考』によれば、名を輝、字を子瑛という。はじめ岸派の祖・岸駒（生年不詳～天保九年（一八三九））に学び、そののち松村呉春（宝暦二年（一七五二）～文化八年（一八一二））に私淑した。この略歴については、玉川の子で四代目の玉泉（天保五年（一八三四）～大正二年（一九一三））が著した『三玉小伝』（明治三四年（一九〇二））に詳しい。『三玉小伝』によると、玉川は、二代目玉仙が早くに没したため、村上東洲に画を学んだ。一四歳のとき、岸駒へ千日間の修業を経て入門。一九歳から、長崎を遊歴し、九州を経て帰京、その後江戸に赴き、谷文晁（宝暦一三年（一七六三）～天保十一年（一八四一））を訪ねた。以後帰京してからは、特別の師を求めず、呉春の画風を慕ったという。いつ玉川が最終的な帰京をしたか定かではないが、京都在住の文化人を紹介する『平安人物志』には、文政五年版から嘉永五年版に亘ってその名が記されており、少なくとも文政五年（一八二二）には京都を拠点に活躍していたことがうかがえる。

すでに紹介された玉川作品は稀有であるが、現在知られる作品や前述の資料などから、望月派の作風はこの三代目に至って大きく変化し、初代玉蟾の画風とは異なる大人しい写生風の端正上品な画風となったとされる。その傾向は、四代目玉泉にも引き継がれ、玉泉はさらに写生派に

接近し、また真景図を得意とした。このように玉川に至って望月派の画風が変じた最大の要因は、玉川が呉春の画風を参考にしたためである。もともと、玉川の他にも蠣崎波響（宝暦一四年〔一七六四〕〜文政九年〔一八二六〕）のように、京都で活動するにあたって、当時の京画壇の優勢にあった円山四条派へ転じた絵師は珍しくない。

さて、本稿で紹介する玉川筆《山水図》は、画面形式からもとほ山水図巻の一部として制作されたと推定される水墨山水画である。本図は、画面右下部に「望輝」（白文方印）、「子瑛」（朱文方印）とともに、「癸酉孟春 望玉川」の款記がなされ、玉川作品としては珍しく制作年を知ることができる。「癸酉孟春」すなわち、文化一〇年（一八一三）の初春の制作であり、早期の作品といえる。玉川については、これまで紹介された作品数が少なく、また制作年の款記を欠いている作品が多いため、玉川の画業への本作品の位置づけは困難であるが、前述の『三玉小伝』の内容に即すなら、本図は岸駒への入門から長崎遊歴にかけての期間に制作されたと考えられる。

画面に目を向けると、岩塊が眼前に大きく立ちほだかる一方、全体としては春霞が画面中央に描かれた景物を取り巻く構成となっており、不自然な圧迫感を与えない。その岩や樹木においては、潤筆で一気に描き上げる描写が見られる一方、岩肌には乾筆による細かな筆致が施されており、それぞれの質感を表現し得ていることに加え、画面中央の岩塊の存在感を一層引き立たせている。さらに、岩と樹木には岸派に特徴的な点苔を一定に付し、画面に律動感を与えている。このような画面中央の描き込みに対し、余白として残された周囲には霧が発ち込める様子が薄

く引かれた墨によって表現され、観者の視線は自然と周囲へ広がる。その広がりにおいて、画面上端では切り取られた山並みの存在が暗示され、また遠景に配された茅屋へと視線が導かれ、そこから眺める夜月へと至る。このような《山水図》に見られる自然な空間表現は、玉川の学んだ円山四条派の山水図に共通するものであるが、本図の主要な構成要素である画面中央に奔放に配された奇石や各部の筆法は、むしろ文人画に帰結するものといえる。

本稿で紹介した《山水図》は、同じく玉川筆《瀑布図》（ボストン美術館蔵）【図九】のようなきわめて円山四条派の画風に近い山水図とは異なり、玉川が円山四条派に接近する以前の制作といえる。もともと、玉川の師である岸駒と呉春には、直接の交流があり、近景を呉春、遠景を岸駒が描いた合作《山水図》（東京芸術大学芸術資料館蔵、寛政八年〔一七九六〕）【図十】を残している。本図もまた、文人趣味による山水図巻の一端として制作されたと推定され、玉川がかかる依頼に応えうる画風の幅と技量をその画業の早期に有していたことを物語る作例である。

#### 参考文献

- ① 榊原吉郎「京の絵師」『京絵師と京のまち』京都市社会教育振興財団、1981年、36〜40頁。
- ② 川口直宜「維新前後の絵師たち」『美術京都』中信美術奨励基金、1991年、14〜55頁。
- ③ 黒川修一「京都における唐画…濃麗なる彩色画の描き手たち」『京の絵師

は百花繚乱…『平安人物志』にみる江戸時代の京都画壇』京都文化博物館、1998年、17～19頁。

#### 図版引用元

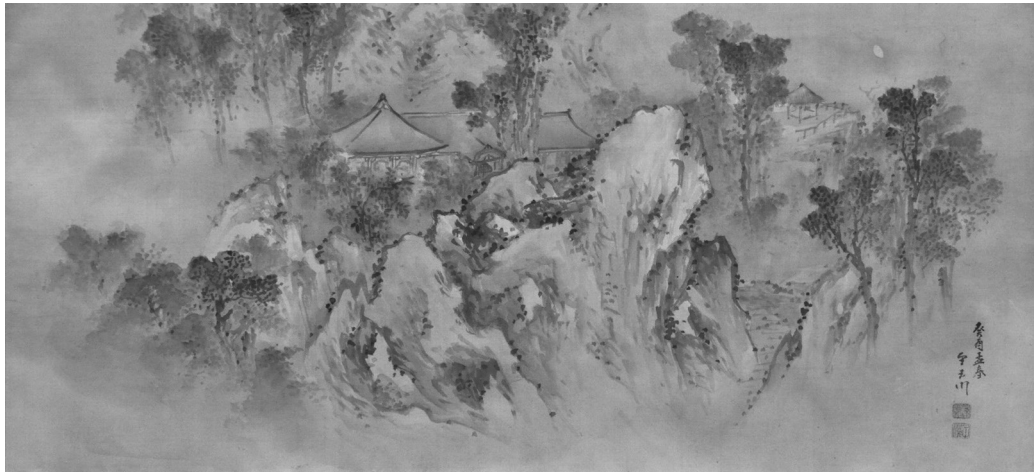
図九 望月玉川《瀑布図》

Museum of Fine Arts Boston Collection Search

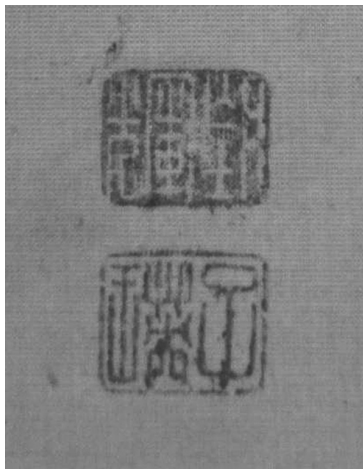
<http://www.mfa.org/collections/search>

図十 岸駒・呉春合作《山水図》

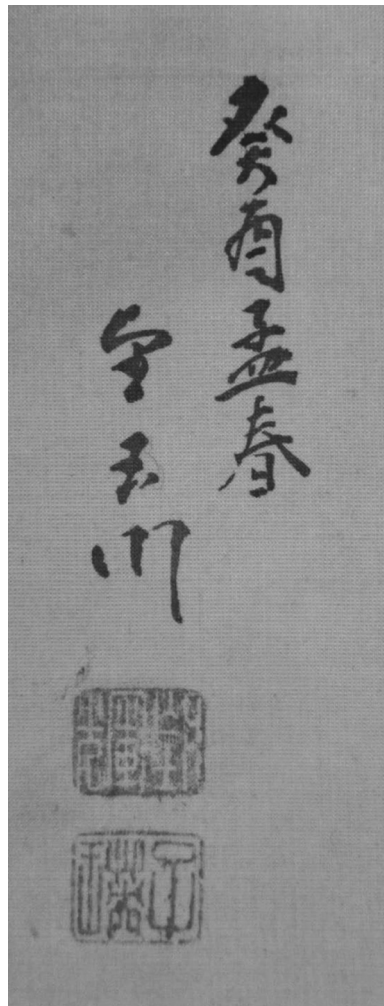
座右宝刊行社編『日本美術絵画全集22 応挙／呉春』集英社、1977年。



图一 望月玉川《山水图》

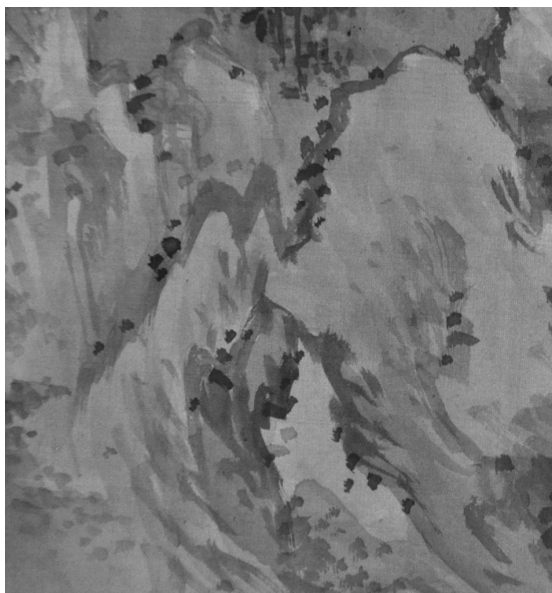


图三 印章

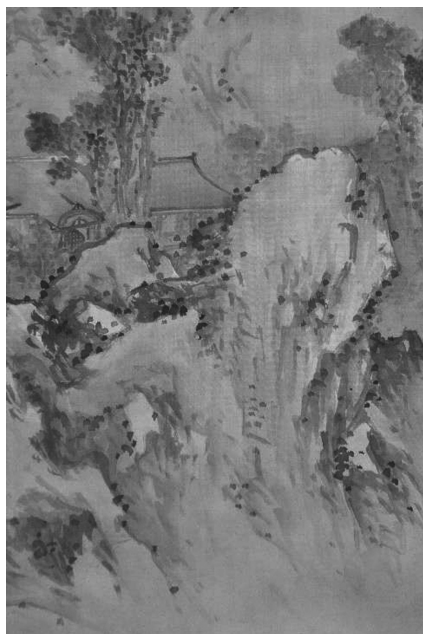


图二 落款





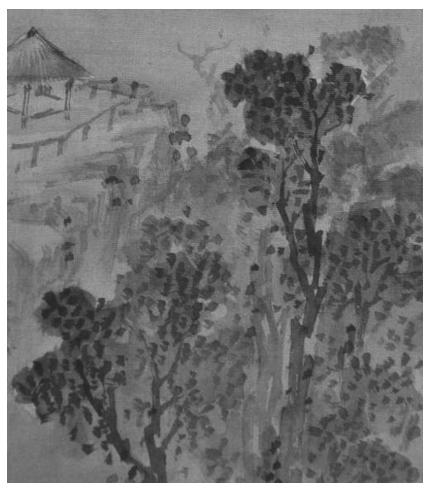
图五 《山水图》部分



图四 《山水图》部分



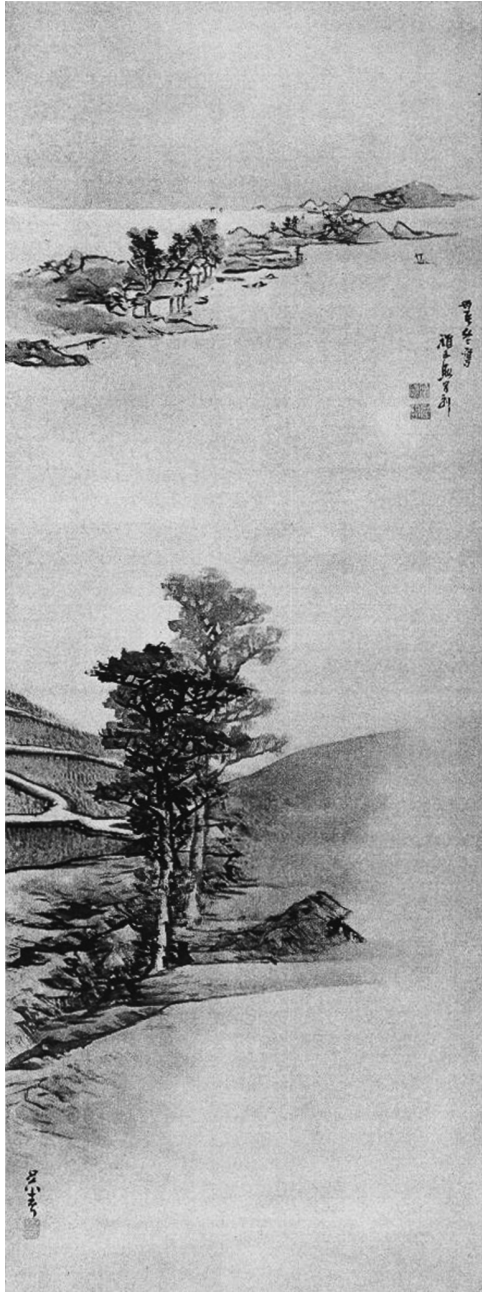
图七 《山水图》部分



图六 《山水图》部分



图八 《山水图》部分



图十 岸駒·吳春《山水图》



图九 望月玉川《瀑布图》