

関西大学博物館蔵望月玉泉・藤井玉洲筆《京都風景図屏風》

施 燕

はじめに

《京都風景図屏風》（関西大学博物館蔵）は望月玉泉（天保五年〔一八三四〕～大正二年〔一九一三〕）とその門下に学んだ藤井玉洲（生没年不詳）がそれぞれ描いた八枚の京都風景図（各三五、八×二一、二）を、貼付け形式で二曲一双の屏風に仕立てられたものである。玉泉の隻では上から順に平安神宮、石清水八幡宮、下鴨神社、北野天満宮、上加茂神社、御苑、八坂神社、稻荷伏見大社となり、いずれの画面も墨書で「玉泉」と款記され、「望月」の白文方印と「主一」の朱文方印が捺印されている。一方、玉洲の隻では上から修学院離宮、金閣寺、仁和寺、南禅寺、知恩院、清水寺、東福寺、鳳凰堂の八か所となり、「玉洲」の墨書に「玉洲」の朱文方印が捺されている。十六枚とも制作年代が記されていない。本稿では、《京都風景図屏風》の紹介を兼ねて、作者の望月玉泉と藤井玉洲の画風について論じてみる。

一、望月玉泉と藤井玉洲について

作者の望月玉泉は、江戸後期から明治期にかけて京都で活躍した画家であり、初代玉蟾（元禄五年〔一六九二〕～宝暦五年〔一七五五〕）を祖とし、二代玉仙（延享元年〔一七四四〕～寛政七年〔一七九五〕）、三代玉川（寛政六年〔一七九四〕～嘉永五年〔一八五二〕）と続いた望月派の四代目である。明治九年（一八七六）に玉泉を訪ねた当時の評論家の黒田譲は『名家歴訪録』の中で「御当家は歴世の名家」と評するところから当時の画壇における玉泉の名声がうかがえる。『名家歴訪録』は黒田譲が絵画、工芸などの分野の大家を取材して著したもので、中には今尾景年、鈴木松年、並河靖之、富岡鉄斎、竹内栖鳳などの名家の名前が連なる。

玉泉の経歴を記すと、玉泉は望月派三代玉川の次男として京都に生まれ、本名は重芎、字は主一、通称駿三とし、幼少の頃から父玉川に絵を学んだという。嘉永五年（一八五二）に父玉川が歿し、十八歳で家督を継いだ。父玉川が岸駒に師事した関係で岸岱と竹堂とも親交し、岸家が

家系で仕えてきた公家菊亭家に仕え、禁裡御用などをつとめた。『名家歴訪録』で玉泉自身が語っているところによると、玉泉は安政二年（一八五五）の再建された御所の造営にあたり、二十二歳の若さで屏風の制作を申し付けられ、「有虞二妃の図」と「舞楽の図」を調進したといい、また明治天皇即位の際、つまり三十四歳の時には「金の御屏風一双に、萩に臥猪と、藤に熊の図」を制作し、同年十一月に准后御新殿御間の御用画に「山茶梅戯犬の図」を描いて献納したという。安政二年（一八五五）内裏の再建に関わる画家の多くを記載した『平安画家評判記』（安政三年）では「此御方は歴々の御子息にて、お年の行かぬ時からお出精で何を被成してもお歳に似合ぬしつかりと能出来ました」と評され、玉泉が明治以前から様々に活躍し、名前が広がっていたことが示唆されている。

そして明治に入ってから、玉泉はやがて画壇の中心的人物として活動した。明治一年（一八七八）には四条派の幸野楳嶺、鈴木派の久保田米僊、仏絵師で岸派に学んだ巨勢小石とともに連署して京都府知事に京都府画学校の設立を建議^③し、明治三年（一八八〇）に設立された同校の東宗（日本写生画、大和絵の類）の副教員を担当する。それと同時に、京都府高等女学校や京都盲啞院の教員を併任し、明治四年（一八九一）は普通学校の教材として『玉泉習画帖』（全四冊）^④を刊行した。明治二十年代後半から三十年にかけて、京都画壇当時の長老であった森寛斎、幸野楳嶺、岸竹堂らが次々になくなった以降はさらに、新古美術品展の審査部長を務めるなど、画壇の重鎮として長らく画壇を支えた。

このように後進の指導や一般の絵画教育に関与しながらも、玉泉は自身の画業を絶えずに積み重ねた。明治二年（一八八八）は遷都後の京

都を振興する事業とされる「平安百景会」を発足し、会主として京洛の名勝百景を選んで「平安百景図」を制作した。また明治二年のバリ万博で出品した《富岳図》が銅賞を受賞し、明治五年シカゴ・コロンプス世界博覧会で《保津川游鱗図》を受賞するなど、内外の展覧会、博覧会で受賞を重ね、国内外で活躍した。明治三年（一九〇〇）のパリ万国博覧会に《芙蓉鴈》と《雕養雛図》^⑤を出品した後、明治三十七年（一九〇四）に帝室技芸員となる。

一方、作者の藤井玉洲については経歴が不明なところが多いが、京都の人で、通称繁太郎、玉泉に学び、花鳥画が得意だといふ^⑥。

松尾芳樹氏と竹内晋平氏の指摘によると、玉洲は明治八年（一八七五）から数年間玉泉に師事し、明治一七年（一八八四）から玉泉と同じく京都府画学校出仕（東宗）を務め、明治二十年代に京都青年絵画研究会が主催する展覧会京都私立青年絵画共進会に出品し、審査員にも名を連ねていることがわかる。また、京都府第二高等女学校での勤務期間（明治三八年（一九〇五）四月から同四〇年（一九〇七）八月）に毛筆画教科書『玉洲習画帖』（松田庄助・若林茂二郎、明治三九年）を刊行するなど、絵画教育にも深い関わりがあったが、明治四〇年に在職中に没したとされる。

玉洲の画業については、ごくわずかな作品しか確認されていないが、明治四年（一八九一）出版の「現在今世家書画一覽」^⑧では、玉洲は「平安四名家」の一人として知られる中島来章の子の中島有章（天保八年（一八三七）～明治四〇年（一九〇五））と名を並べている。また、明治二七年（一八九四）に明治天皇の銀婚式を祝うために、京都御所や修学

院離宮をはじめ、京都の名所十図を描いた画帖を献上したことが確認できる^⑨。そして、明治三五年（一九〇二）に刊行された「大日本絵画著名大見立^⑩」では「京西洞院竹屋町上 前頭 藤井玉洲」となり、明治四四年（一九一）に出版された「増補古今書画家名家一覧^⑪」では「故国画画各派名家」と区別された「今国画画各派名家」の欄に名前が載せられている。これらを信じれば、少なくとも玉洲は明治四四年までは現役の画家として活躍していたことになる。

いずれにしても、玉洲も師の玉泉と同様に、当時の画壇において重要な画家であることは間違いないだろう。明治二九年三月二四日付の朝日新聞に掲載された「日本銀行貴賓室」についての記事を紹介すると、そこに、新築された日本銀行貴賓室の装飾について「（前略）壁懸は藤井玉洲筆の住吉浦河端玉章筆の和歌浦、須磨浦及び高雄の紅葉又暖炉の向側の大壁懸は藤井玉洲筆の三保の松原其左右は岸竹堂筆の松島、天橋立、厳島の三景と玉章筆の嵐山の景（後略）」と記され、「実に帝国美術の粹を集め結構目を驚かすばかりなり」と評されているように、つまり、玉洲は当時では岸竹堂（文政九年（一八二六）〜明治三〇年（一八九七））と川端玉章（天保一三年（一八四二）〜大正二年（一九一三））と並ぶような画壇を代表する画家の一人であることが明らかであろう。

二、望月家と玉泉、玉洲の画風

玉泉までの望月家三代については玉泉自身が著した『三玉小伝^⑫』に詳しい。それによれば、望月派初代の玉蟾は、はじめは土佐光成に絵を学

び、画風が「剛勁」なため、山口雪溪に学ぶことが薦められ、雪溪を師としたという。また狩野元信の画風を慕い、中国の画家を含め諸名家の作品を幅広く吸収し、「漢画を創意し一家を成す」ことに至ったとされる。門下には、明和五年版の『平安人物志』における画家の項目で筆頭に挙げられた大西酔月がいる。玉蟾は池大雅とも親交があり、『竹洞画論』（享和二年（一八〇二））では、柳沢淇園、池大雅、彭城百川と並んで、文人画の先駆者とされている。また、藤岡作太郎の『近世絵画史』（明治三六年（一九〇三））では、安永天明期の京都画壇にみる革新的な絵画を描いた画家六名の一人として玉蟾の名前が挙げられており、漢画を描く著名な画家と認知されていたようである^⑬。

実際、現在知られている玉蟾の作品の多くは、例えば滋賀県立琵琶湖文化館蔵の《仙人図》や大英博物館蔵の《蝦蟇仙人・福祿寿・鉄拐李》（三幅対）のような漢画風の人物画と道釈画である。ほかに、『真珠庵蔵百鬼夜行絵巻図』（ボストン美術館蔵）のようなやまと絵系統の作品も見られる。そして二代の玉仙は父玉蟾に絵を学び、その画法を受け継ぎ、長年にわたって初代玉蟾と同号、同印を用いたため、初代との作品が混雑している。

三代の玉川は、玉泉の記述に従えば、四歳^⑭の頃に父を無くしたため、大西酔月の門人である村上東洲に絵を学んだ後、十四歳の時から岸駒の門に入り、数年間岸家で修業したという。そして十九歳のときに長崎を遊歴し、蘭館で「其技を研究し」てから帰京し、その後はまた東遊して谷文晁を訪ねた。以降は師を求めず、家学の傍ら呉春の画風を研究し、画風を一変させたという。

玉川の作品は現在紹介されているもののがかなり少ないが、例えばボストン美術館蔵の《瀑布図》は、初代の玉蟾の画風と異なり、滝、青楓、清流、蜻蛉などをモチーフに、写生的な表現をしながら詩情を漂わせて、当時の画壇の主流である円山四条派の作風に近づけたものとなる。大正三年（一九一四）の『美術画報』に紹介された《鷹図》は、松の木に止まっている鷹を雄々しく表現している。松に鷹という画題は呉春や景文らの四条派画家の作品にもしばしば登場するが、もともと松などの樹木を描く際、円山応挙（享保一八年〔一七三三〕〜寛政七年〔一七九五〕）の雪松の表現から継承された四条派画家の作品にある太い幹の表現は、玉川のこの作品には見られない。しかし墨の濃淡を分けて描き出した鷹の羽のふくらみや獲物を狙っている鋭いまなざしなどは、応挙以来の写生の伝統への接近から由来するものに違いない。また人物画では、アーネスト・フェノロサ旧蔵の《寒山拾得図》（ボストン美術館蔵）がある。画題や筆法、衣文の表現こそ漢画風であるが、人物の形態はやはり写生的に捉えていると感ぜられる。特に人物の足元部分の描写におけるわずかに西洋画風とも思わせるような立体的表現は、早年の蘭館での学習成果の表れであろうか。いずれにしても、玉川が写生的要素を加味することで家系の画風を大きく変化させたのは間違いない。

そして、その画風を受け継いだのが玉泉である。玉泉はさらに写生的要素を積極的に取り入れた。それは玉泉の作品の多くは雁や遊魚、そして風景などの自然観察が必要な主題であることからわかる。斉藤全人氏の紹介によると、明治三二年七月二二日付の『京都日出新聞』では玉泉が明治三三年のバリ万博に出品する予定の《雕養雛図》の制作の進捗

状況を掲載している。その記事では、玉泉は本画の制作に当たって、主役である雛の正確な姿を知るため、大阪の動物園まで写生に行ったとい、また、雛の雛も実物を見たことがなかったため、どのように描くべきか非常に悩んだと語っている。翌日に掲載されたその記事の続きでは、玉泉はどうかして雛の雛をみたいと願い、剥製屋に声をかけたところ、幸運にもその直後に猟師が生け捕りにした雛を持ち込んだため、満足するまでその雛を写生したという。《雕養雛図》は作品自体が現在不明であるが、その制作事情から、作品の制作に当たって、対象と真摯に向き合う玉泉の姿を垣間見られるのではないか。

そのように写生を重視する玉泉の作品には、例えば十九世紀後半に制作したとされるメトロポリタン美術館の《猫柳雁図》がある。猫柳の茂る水辺に三羽の雁を描いており、運筆はやや速いと見受けるが、それぞれ異なる姿の雁を的確に生態描写されている。静態のものに、着地したばかりで羽がまだ収めきれないもの、水中に潜ったばかりのもののような、いわゆる動的表現も組み込まれている。加えて、軽妙な水流表現や点在する猫柳の白い花は画面全体の構成と色彩感とともに引き締め、玉泉の画技と感性を示すものである。

原田平作氏によれば、玉泉は明治二十年頃、竹堂や鈴木松年らと月次の宴の時、余興に荻に雁を指頭画で描いたところあまりにもよくできたため、以降は「芦雁さん」という綽名がつけられたという逸話が伝わる。¹⁸⁾ 実際、現在確認されている玉泉の作品には「雁」を主題とした作品が少なくない。大画面の構成力を示す《雪中芦雁図屏風》（一九〇八）以外に、泉屋博古館分館の《蘆雁図（双幅）》（一九〇七）や東京国立博物館

の《芦雁》（一九一二年）などはいずれも迫真的な生態描写をねらいながら情緒豊かに仕上げられ、玉泉の筆技と表現力の確かさを見るものである。特に羽の表現を注目すると、やはり墨の濃淡の使い方は父玉川に通ずるところがあり、望月家の独特なものであろうか。そして、《蘆雁図（双幅）》ではさらに舞い降りようとする二羽の雁以外に、水中に映る月を二重に描き、水面の揺れによって動く月を表現している。つまり、雁は夜に渡るが、玉泉はそれを紅味を帯びた墨と薄墨を駆使して、淡い月の光を感じさせながら、さらに水中に青味を帯びた墨で月に照らされた水面を表現することで夜の景色を絵画化している。作品を実際に見れば、「動く月」は輪郭線がやや硬い印象を覚えるが、その表現自体は先行する雁を扱う作品では見られないもので、玉泉独自の画想を示すものであるう。

雁以外に、玉泉は例えば国井応文（天保一四年（一八三三）～明治二〇年（一八八七））との合作《花卉鳥獸図巻》（京都国立博物館蔵）においては様々な花鳥動物を描き、そのしつこいほど重厚でかつ細緻な描写は作品をみる瞬間に目を奪う。やはり疑う余地のない確かな筆力を示しており、画壇の重鎮となる人物にふさわしいものである。ほかには、《桜下鮎図》（メトロポリタン美術館、十九世紀後半）のような四条派風の作品や、《保津川端淵遊鱗図》（明治二五～二六年）、《宇治川上流の真景図》のような真景図も得意とした。保津川は京都の名勝として、応挙が《保津川真景図屏風》を描いた以来、円山四条派の画家をはじめとした京都の画家に繰り返し描かれたが、玉泉のそれは強い筆致で描かれた岩と、岩間に生える群青を使った植物、透明感のある水面と水中に遊ぶ魚、岩

に使う濃墨と対照的になる白波、さらに画面の奥になるにつれ現われてくる霞、構成と色彩ともにめりはりをつけ、臨場感を溢れさせながらも装飾性に富む。玉泉の本領を見せる一点であろう。また、東本願寺蔵の《桜花図／松・藤花図》（衝立、一八九五）のような金碧濃彩の作品もあり、画風の幅が示される。

続いて、その玉泉の門下に学ぶ玉洲の作風については、確認できるごくわずかなものから言えば、例えばボストン美術館の《群魚図（双幅）》は、水中に鮭や鮎、鮒、そして亀などを活き活きと泳がせ、端正な画風を示している。魚の没骨描法や水流の軽妙な感覚は、応挙以来の写生を重視する京都画壇の伝統を受け継いだものであるう。紅味を帯びた茶色と水面を表現する青の使い方や独特な粘り感のある白波の表現は玉泉に学習した成果であろう。

総じて言えば、玉泉と玉洲の画風は、漢画とやまと絵を折衷して成した家系の画風に写生的要素を取り入れて形成させた望月家の三代目玉川の画風をさらに発展させたものである。一般的に玉泉の画風を「圓山四條を折衷し寫生を主とす」^⑤とし、玉泉が代表する望月家の画風を「圓山派ニシテ狩野派の筆法ヲ交フ」^⑥とされている。実際、当時の画壇の事情を踏まえると、つまり、江戸後期から明治にかけて、各派は概ね新時代に対応しようとして、積極的に写生あるいは写実を基調にしながら互いに折衷し、さらに流派によっては洋風をも取り入れていたため、玉泉について言えば、その作品に様々な要素が混在しているのも画壇の状況を如実に反映した結果である。ただ、ここまで見てきたように、玉泉の作品はモチーフこそ円山四条派のものを多く援用し、筆法や表現なども

漢画派や円山四条派からの影響を受け継いでいるのが明らかであるが、しかしそれ以上に、玉泉がそれらの要素を独自に消化して生み出したもののほうが顕在している。それらは優れた色彩感覚や描写力、画面の構成力、表現力に現われる。つまり、円山四条派の画風を折衷するだの、円山派と狩野派の画風を折衷するだのというより、玉泉の作品には玉泉ひいては望月家の作品と認識させるような独自なものがある。その意味では、個人の画家としても家系を代表する画家としても重要視するべきであろう。

三、《京都風景図屏風》

さて、《京都風景図屏風》(二曲一双)【図1-図51】は玉泉と弟子の玉洲の二人がそれぞれ描いた八枚の京都風景図を貼付け形式で屏風に仕立てたものである。十六枚の風景図はいずれも縦三五、八センチメートル、横二一、二センチメートルである。二隻の左右の関係は不明であるが、便宜上、描かれた建物の新旧関係と捺された印章の位置から、玉洲が描いたものの集まる方を右隻、玉泉が描いた方を左隻とする。なお、《京都風景図屏風》というの題名と各々の題名はすべて画題から由来している。

玉洲による右隻では右上から下へ「修学院離宮」(絹本着色)、「金閣寺」(絹本淡彩)、「仁和寺」(絹本着色)、「南禅寺」(絹本淡彩)、「知恩院」(絹本着色)、「清水寺」(絹本淡彩)、「東福寺」(絹本着色)、「鳳凰堂」(絹本着色)が描かれ、すべて仏教寺院である。いずれの画面にも墨書で「玉洲」と款記され、「玉洲」の朱文方印が捺されている。玉泉によ

る左隻ではすべて絹本着色で、右上から下へ「平安神宮」、「石清水八幡宮」、「下鴨神社」、「北野天満宮」、「上加茂神社」、「御苑」、「八坂神社」、「稻荷伏見大社」、つまり八ヶ所の神社を絵画化している。いずれの画面にも「玉泉」と款記され、「望月」の白文方印と「主一」の朱文方印が捺印されている。

いくつかを詳細に紹介すると、まず右隻の「南禅寺」を挙げる。「南禅寺」は、勅使門を主役とさせ、十六枚の中、唯一夜の情景を描いている。池を跨ぐ橋から勅使門、本堂、そして背後の東山、続いて空中を飛ぶ鳥、やがて月へと自然に視線が導かれていくように、遠くなるにつれ、薄い墨を用い遠近感を出している。空はかすかに青味を加えた薄墨を引き、外隈の技法を駆使し、塗り残しで夜空に光る月を表現している。全体的に静寂な詩情が溢れていている。南禅寺の勅使門は華やかな装飾を施される桃山時代の建築で、その装飾の表現を確かめてみると、小画面であるためか、画中では詳細に描かれていない。しかし、檜皮葺屋根の下の部分に注目すると、装飾が施されたことがわかるように描かれていることが見て取れる。建物は一部が樹木に隠され、実際にその場所に行くときに見える景色、つまり臨場感を意識して描かれたものであろう。

続いて、同じく右隻の「鳳凰堂」を見ると、画面の手前に広がる水面の向こうに樹木に囲まれて鳳凰堂が現われる。雪の降り積もった白い山を背景に、赤い鳳凰堂が目立つ。その屋根上、鳳凰堂の象徴でもある一對の鳳凰が雪に覆われて据えている。情緒豊かな古都の雪景色を表す一枚である。そして、ここでは何よりも、墨を何箇所に伸ばしただけで画面手前の土坡に立体感を与えているところに玉洲の力量がうかがえる。

また、画面の構成から言うと、横へと広がる水面と土坡に、やはり横へと展開する鳳凰堂と山稜線、そして空に向かって高く伸びる樹木、という景色の中に鳥の群れを加えたのは、横と縦のみのモチーフに単調感を避けるための工夫であろう。そして、それはさらに、静謐な雪景色に動的表現をもたらしめている。

次に、左隻に移り、「平安神宮」を紹介する。この「平安神宮」は全十六図の中、描かれる範囲が最も広いものである。少し俯瞰的かつ建物に対して斜めの視点を取っている。雄大な山を背後にして右手前に應天門、そこから右へ蒼龍楼とそれに繋ぐ歩廊、大極殿、白虎楼、そして應天門の奥にある龍尾壇へと一周する。さらに左近桜にあわせて、画面の中ほどと手前に桜を配し、ほかの十五枚と比べて、やや複雑な構図となる。玉泉はこの縦長の画面にしては収まりにくい景色を難なく配置している。

続いて、「北野天満宮」を取り上げる。「天満宮」は梅の花が咲く早春の景色を示している。梅を愛したとされる菅原道真を祭神とする天満宮にふさわしい季節表現である。画面を見ると、視線が舗装された道に誘われて、松と杉の木が茂る中を通って奥へと進み、両側に座る狛犬に見守られながら画面の奥にある三光門に着く。開かれた三光門の上に掛けられている「天満宮」の扁額を確かめてさらに奥へと覗いてみると、本殿手前の柵が見える。実に緻密な描写で、由緒のある厳肅な雰囲気が漂う。そして、ここで注目すべきところは何よりも樹木の表現である。描かれた視点から実際に重ねて見える松と杉の木を墨だけで見事に描き分けながら違和感なく重ねて見せている。また、杉の葉を表現する手法が独特で、玉泉の個人的な特色と思われる。この手法は「下鴨神社」と「上加

茂神社」にも見られ、前述した雁の羽の表現にも通ずるような筆さばきが見受けられる。

全体的に言えば、十六枚の風景図はいずれも由緒のある場所とそこにふさわしいモチーフと季節を選んで描いている。建築物の表現にやや硬直などところも見受けられるが、おおむね写実性と情緒性を両立した画風で、玉泉と玉洲の本領を見るものがある。十六枚とも制作年代が記されていないが、二人ともそれぞれ同じ書風の款記をしており、捺された印章も同様であることから、各々は制作時期に前後がないはずである。そうなると、明治二十八年（一八九五）に平安遷都一一〇〇年を記念して創建された平安神宮が描かれたことから見れば、すなわち、それらは少なくとも明治二十八年以降、つまり、玉泉について言えば六十歳を超えた晩年の作品であることが分かる。

ところで、玉泉の略歴を紹介する際に言及したが、同じ京都風景を画題にして描くものとして、玉泉には明治二十一年から明治二十四年まで制作した「平安百景図」がある。玉泉は京都が千年の帝都であり、山水秀麗で奇観無量であるものの、その真景をえりすぐって集成した例がないことを遺憾に思ったため、京都府画学校で教員を務めていた明治二〇年頃に、「平安百景会」^①を発足し、百図を制作したとされる。田島菜摘氏の紹介によれば、百枚以上制作されたはずの百景図は、現在のところ確認されたものがわずかで、望月家旧蔵の「平安百景図」模本と「平安百景会」の会員名簿に記される題目から七割の図様が分かっているという^②。また、同報告では、「平安百景図」は、東京奠都により京都の市街地が荒廃し、一方で急激に都市の近代化が進められ、近世までのまちの面影や活気が

失われつつある中、玉泉が画家の立場から京都の有力者と知識人と連動して京都復興を願った作品群であると指摘している。

実際に玉泉自身も「御遷都以降は南内蕭条として、桜花空しく仙洞の春に匂ひ、明月徒らに宮門の秋を照す、また束帯長裾を曳く公卿なく、赤髪長劔を横ふ衛士を見ず、今昔の感、時々自ら老懷に来往するものあらむ。」と遷都による京都の変化を惜しんでいる。

「平安百景図」より後に制作された本館所蔵の《京都風景図屏風》における十六枚の風景図は、「平安百景図」の模本の中、明らかとなった七六図とは、やはり「尺五寸、縦四尺」という大画面の作品であるだけに、描かれる視点や構図の性格に類似性を見出すものが少ない。しかし例えば、「平安百景図」を頒布したところ、好評を受け、求めに殺到する注文を応えるため、今度は弟子とともに小画面のものを手掛けた、というように考える余地も十分にある。つまり、《京都風景図屏風》の十六枚の風景図も京都復興を願うところの延長線上にある作品として考えられる。

先ほど紹介した玉洲筆の「南禅寺」をもう一度見ると、多くの寺院では勅使門の奥に池を配されているが、南禅寺では勅使門が池の手前にくるような配置である。特殊といえば特殊であるが、そのことを知らない人にとっては勅使門を描いただけでは場所が判明しにくい。南禅寺は、すなわち京都にある臨済宗南禅寺派大本山の寺院で、日本の禅寺において最も高い格式をもっている。その格式にふさわしい立派な三門が南禅寺を代表するものとしてよく知られている。また、境内にある大灯籠もしばしば代表的なものとして絵画作品に取り上げられている。「平安百景図」における「南禅過雨図」はそうである。一方、本館の「南禅寺」で

は、一般の人々が通らない勅使門を選び描いている。つまり、その絵を人に見せてもそこに描かれているのは南禅寺だということを認識してもらえない可能性がありうる場所をあえて選んでいるということである。それは、そう描いて欲しいという注文による可能性もあるが、これまで人々の古都の風景に対する印象と認識以上に、一般の人々に知られていない、あるいはなじみのない古都の風景、ひいてはその風景を形成する古都の歴史と文化を広げようとする意図が込められているからではないかと考えてもいいかもしれない。

もともと、「平安百景図」の存在も示しているように、本文で取り上げる《京都風景図屏風》のような名所に季節を配して描くものは特段珍しいものではない。むしろ枚挙に暇がないほど多い。玉泉と玉洲と同時代のものだけを言うと、例えば二人とも務めていた京都府画学校の教員による画帖では、同じ画題を扱ったものだけでも、「清水夜景図」（深田直城）、「修学秋景図」（森川曾文）がある。中では、森川曾文の「修学秋景図」は玉洲筆の「修学院離宮」とごく似た構図で修学院の千歳橋を描いている。玉泉と玉洲ら自身の画業に限って言っても、類似作が多く制作されたことが確認できる。例えば、シアトル美術館蔵玉泉筆の《平安神宮・三条大橋》（六曲一双、一八九六）では、本館蔵「平安神宮」と同じく俯瞰的かつ斜めからの構図で、雪夜の平安神宮を取り上げている。また、玉洲についても本館蔵「修学院離宮」と同じ構図のものを数点²⁴制作し、明治天皇に献上した画帖（三の丸尚蔵館、一八九四）にも、本館蔵玉泉筆「上加茂神社」と酷似するような葉が見られる。さらに、玉洲筆の「東福寺」と玉泉が手掛けた「平安百景図」の「通天橋雪図」も構図

においてほぼ一致している。つまり、整理すると、画家は、他派と類似の作品を描く、自身の類似作品を描く、師承関係で類似作品を描く、ということである。

そのようなことは、玉泉の弟子たちによる「平安百景図」の模本が存在することも示しているように、玉泉と玉洲は作品を制作する時に、かつて使用した画稿、つまり粉本を使っていることを示唆している。ただ、粉本を応用することは写生を重視してきた玉泉と弟子の玉洲には矛盾がある。そこにはそもそも玉泉と玉洲の写生に対する認識と関わる問題がある。しかしそれは玉泉や玉洲に限った問題ではなく、当時の画壇の状況を見れば、いまだ粉本を応用した制作が一般的で、玉泉が教員として務めていた京都府画学校でも長い間、写生と模写の間に明確な境界線がないまま絵画教育を行っていた。

一方、それらの類似した作品はきわめて似ているとはいえ、少しずつ異なる角度から描写されていることも作品をみれば分かる。それは、需要層の好みによって、同じ場所の風景には決まったモチーフ、決まった角度が定着してくるということからもまた考えられる。つまり、画家は実際に現地で写生して作品を制作したとしても、当時の需要層好みのモチーフと角度を描けば、結果的に作品は似てくるということになる。実際の制作状況は明確には分かっていないが、いずれにしても、上記のような画壇の状況と可能性を踏まえると、つまり、本館蔵《京都風景図屏風》の十六枚の風景図は「平安百景図」の「通天橋雪図」以外に、ほかの判明されていない作品と類似する可能性がある。それは、十六枚の風景図から「平安百景図」で判明されていない図柄を推測するのが可能

だということを意味する。

おわりに

《京都風景図屏風》に納まっている十六枚の風景図は、制作された当時はどういう形式なのかははっきりとなっていないが、二曲一双の形式で関西大学博物館に入った。二〇一七年に古びた屏風の下地と椽木を取り替え、汚れていた画面に洗浄処理を行うことによって、一〇〇年以上前の「京都風景」は再び光彩を放つようになった。未だ作品が多く確認されていない玉泉、そして玉洲の画業を知りうるものとして貴重な作例といえよう。

前章で取り残した「写生」の問題について、滝の水を描いても、「瀑水を瓶に盛り、帰って其水を以て」^⑤画く玉泉自身は果たして写生をどういうふうに認識していたかははっきりと言えない。しかし、作品を見る限りでは、玉泉の写生は少なくともいわゆる竹内栖鳳（元治元年〔一八六四〕～昭和十七年〔一九四二〕）のような近代的なものではない。それゆえに、玉泉が手掛けた風景図は例えば二〇歳も年下、しかし同時代に活躍する野村文挙（安政元年〔一八五四〕～明治四四年〔一九一一〕）の《近江八景図》（滋賀県立美術館、一八九九）と比べれば、すでに古く見えるかもしれない。明治に入って、それまでの価値観が大きく転換され、西洋画や洋風画、何か新しいものが一般の人々の目に頻繁にふられるようになり、画家の間でも日本絵画の伝統性を検証しはじめた。こういう状況の中、「仮令重くろしふて、『もつさり』で今時に向きませんでも、

死後に見苦しふない様にと心懸て描くことでございます。」とかたくなに日本絵画の伝統を固持しようとする玉泉の画風を「新しいもの」に対して「古い」と評価してもいいのだろうか。そこには、御用画の制作、明治維新、京都遷都などを経験した、つまり時代的特殊性のもつ画家としての玉泉を、そもそもいわゆる新時代の基準で評価するのがいいかどうかという問題がある。西洋絵画、洋風画の影響を受け、日本画の在りようを苦悩し、新しい時代の画風を模索する画家も重要であるが、玉泉のような新しい時代の風潮を受け、あえて伝統を保持しようとするいわゆる「保守的」な画家もまた美術史における重要な一面を示している。

〔付記〕《京都風景図屏風》に描かれる場所の特定と実地調査に当り、公益財団法人京都市生涯学習振興財団山科事業館専門主事田井茂実氏にたいへんお世話になりました。深甚の謝意を申し上げます。

注

- ① 黒田讓「望月玉泉氏」『名家歴訪録』上編、自費出版、一八九九年、一一〇～一二五頁。
- ② 『平安画家評判記』は安政度造営内裏の御用絵と江戸中期から民間で長期に行われた東山春秋展観の評価をもとに、画家を役者に見立てて格付けしたものである。玉泉に対しては叱咤激励のような評価である。田島達也『平安画家評判記』について『美術京都』、第四三号、公益財団法人中信美術奨励基金、二〇一二年、一六～三五頁が詳しい。

③ 京都府画学校が明治一三年に設立される前の明治一一年の八月に、文人画家の田能村直入が京都府知事横村正直に画学校の設立を陳情し、同年九月、望月玉泉と幸野楳嶺の連署に久保田米億と巨勢小石の署名が加わって建議書を同知事に提出した。四名の中では幸野楳嶺が活動の中心だったとみられる。それぞれの画家が果たした役割については松尾芳樹氏の論文「画学校出仕について」（『京都市立芸術大学芸術資料館年報』一八、二〇〇九年）が詳しい。

④ 望月玉泉『玉泉習画帖』、田中治兵衛発行、一八九一年。ほかに『玉泉習画帖 簡易科』、『玉泉習画帖 首巻』などの所在も確認されている。『玉泉習画帖』については竹内晋平「明治期毛筆画教科書『玉泉習画帖』にみられる図画教育観——京都市立芸術大学所蔵の粉本群（望月玉泉筆）との図像比較を通して——」（『教科書フォーラム』中研紀要（一二））、中央教育研究所、二〇一四年、一六～三三頁が詳しい。

⑤ 宮内省がバリ万博の出品作として玉泉に依頼したのは『雕養雛図』であるが、実際に『芙蓉鷹』も加わって出品された。斉藤全人氏の調査によれば、『芙蓉鷹』は臨時博覧会事務局採定品のうち京都市が買い上げて万博へ出品したものであるという。出品にまつわる制作事情などは斉藤全人「特集一九〇〇年バリ万国博覧会出品作（三） 望月玉泉筆『雕養雛図』について」、宮内庁三の丸尚蔵館編『三の丸尚蔵館年報・紀要』、二〇〇九年、九八～九三頁が詳しい。

⑥ 荒木矩編輯『大日本書画名家大鑑 伝記上編』、第一書房、一九九一年版、四一九頁。

⑦ 松尾芳樹「画学校出仕について」（『京都市立芸術大学芸術資料館年報一八』、二〇〇九年、一～三七頁。竹内晋平「京都府画学校関係者による毛筆画教育への関与（二）——京都府内女学校への出講と教科書作成の状況を

中心に——」、美術教育学、第三七号、二〇一六年、二六九～二八五頁。

- ⑧ 樋口正三朗編輯「現在今世名家書画一覽」、大阪樋口正三朗、一八九一年、神奈川県立近代美術館（青木文庫）蔵。

- ⑨ 宮内庁三の丸尚蔵館編『明治の御慶事…皇室の近代事始めとその歩み』、宮内庁、二〇一八年、七九頁。

- ⑩ 仙田半助編輯「大日本絵画著名大見立」、京都仙田半助（競撰社）、一九〇二年、神奈川県立近代美術館（青木文庫）蔵。

- ⑪ 石塚猪男蔵編輯「増補古今書画家名家一覽」、大阪石塚猪男蔵、一九一一年。

- ⑫ 「日本銀行貴賓室」『朝日新聞朝刊 東京』、一八九六年三月二四日付、二頁二段。

- ⑬ 望月玉泉『三玉小伝』、京都田中治兵衛、明治三四年。

- ⑭ 藤岡作太郎『近世絵画史』、金港堂、一九〇三年。望月玉蟾以外に、池大雅、与謝蕪村、曾我蕭白、伊藤若冲、円山応挙が挙げられている。

- ⑮ 原田平作氏の調査によれば、三代目玉川は実は初代玉蟾の娘の子・五代松田五郎兵衛の次男で、二歳の時二代目玉仙が死去したという。原田平作編『京都画壇…江戸末・明治の画人たち』、アート出版社、一九七七年、二六四頁。

- ⑯ 『三玉小伝』では、初代玉蟾は宝暦五年（一七五五）、二代玉仙が十二歳の頃に没し、享年八十三とされ、二代玉仙は安永七年（一七七八）、三代玉川が四歳の頃に没したとされる。また三代玉川は嘉永五年（一八五二）に没し、享年五十九歳と記されている。初代の生存年、二代の没年と三代の生年については実際の状況と一致しないところがある。

- ⑰ 「後素会消息」『京都日出新聞』、明治三三年七月二二日付、「後素会消息（続）」『京都日出新聞』、明治三三年七月二三日付。

- ⑱ 原田平作『幕末明治 京洛の画人たち』株式会社京都新聞社、一八九五年、一二三頁。

- ⑲ 荒木矩編輯 第一書房『大日本書画名家大鑑伝記上編』一九九一年版、四〇七頁。

- ⑳ 渡辺祥次郎編『明治画家略伝』鴻盟社、一八八四年。

- ㉑ 「平安百景会」の発足にいたる経緯と運営方法などは「平安百景会再報（続）」『絵画叢誌』第一号、東陽堂、一八八八年に掲載している。

- ㉒ 田島菜摘「望月家旧蔵 絵画資料『平安百景図』模本について」、京都市立芸術大学芸術資料館年報 二六、二〇一七年、一七～五〇頁。百図の中、現在確認されている作例は、『御幸橋之雨景・神泉苑之景』（個人蔵）、『長岡春祠・深草秋梵図』（京都府立京都学・歴史館蔵）、幸野楳嶺落款の『仙洞御苑春景図』（京都国立博物館蔵）、『池畔驟雨図』（長岡天満宮蔵）のみである。

- ㉓ 黒田讓『望月玉泉氏』『名家歴訪録』上編、自費出版、一八九九年、一六頁。

- ㉔ 藤井玉洲筆「修学院」、明治三四年（一九〇一）、絹本着色、縦二九・〇×横二一・八、飯田市美術館蔵『諸家平安勝景画冊』第三面、藤井玉洲筆「修学院離宮」、明治二七年（一八九四）、絹本着色、縦一八・一×横一五・一、三の丸尚蔵館蔵『京都名所十景』が確認されている。

- ㉕ 黒田讓『望月玉泉氏』『名家歴訪録』上編、自費出版、一八九九年、二四頁。

- ㉖ 黒田讓『望月玉泉氏』『名家歴訪録』上編、自費出版、一八九九年、二二～二四頁。



图1 《京都風景図屏風》右隻



图2 《京都風景図屏風》左隻



图3 「修学院離宮」

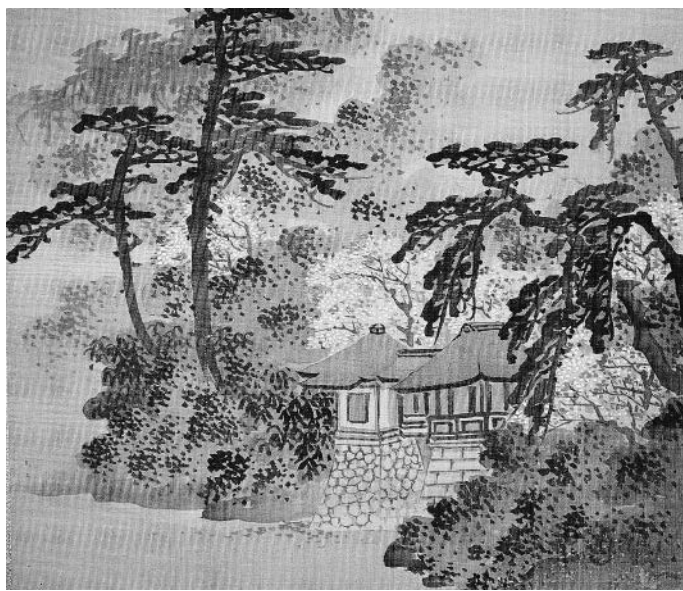


图4 「修学院離宮」部分

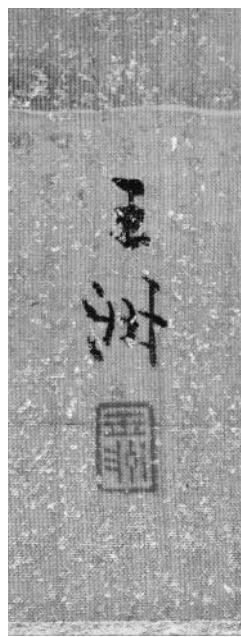


图5 落款·印章



图6 「清水寺」

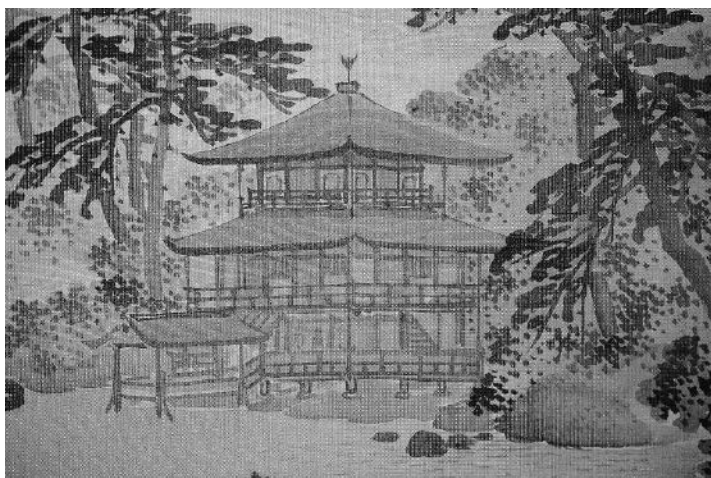


图7 「清水寺」部分

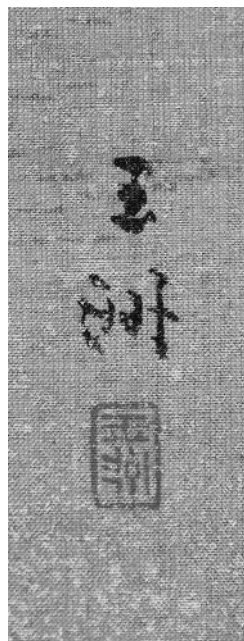


图8 落款·印章



图9 「仁和寺」



图10 「仁和寺」部分



图11 落款·印章



图12 「南禅寺」

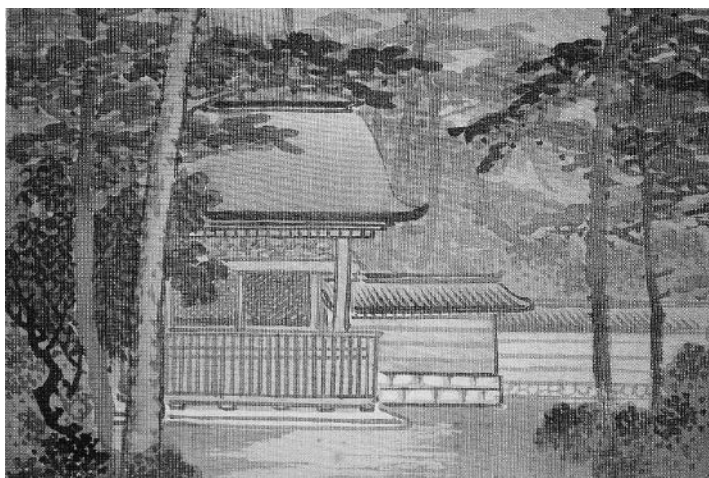


图13 「南禅寺」部分

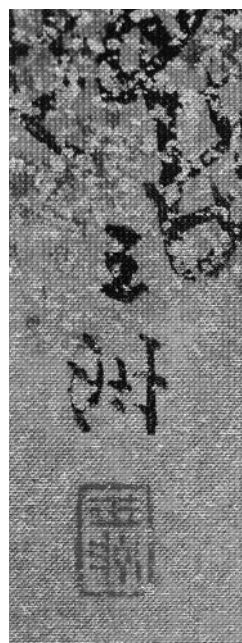


图14 落款·印章



图15 「知恩院」

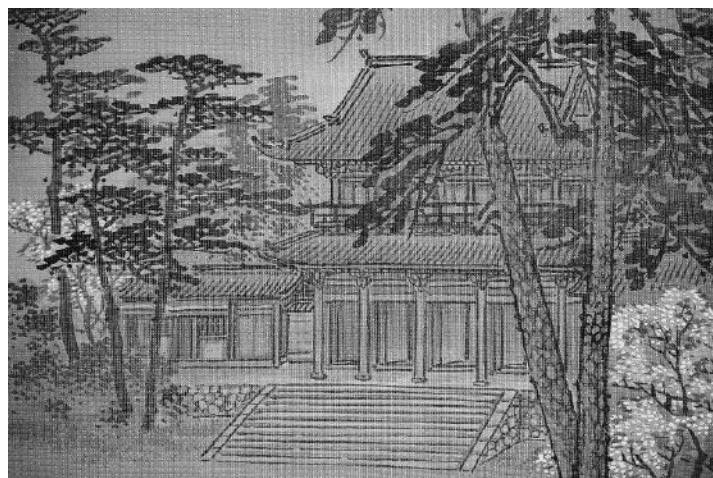


图16 「知恩院」部分



图17 落款·印章



图18 「清水寺」

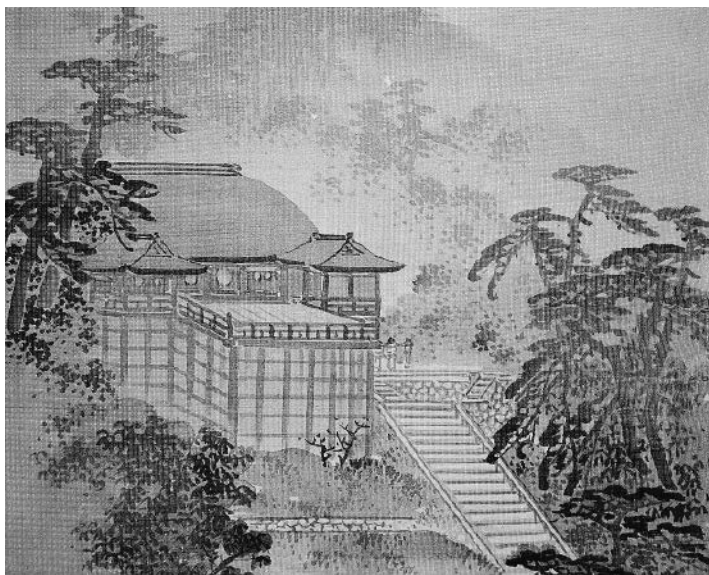


图19 「清水寺」部分

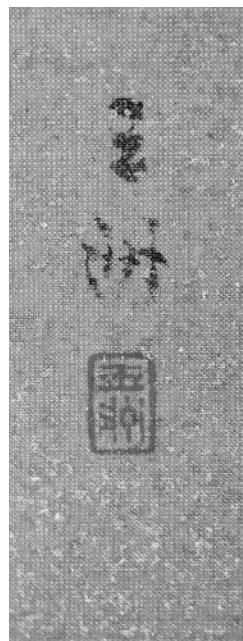


图20 落款·印章



图21 「東福寺」

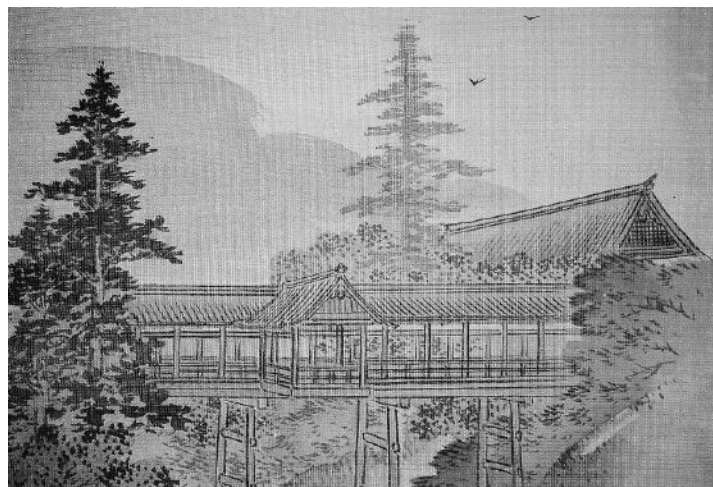


图22 「東福寺」部分



图23 落款·印章



图24 「鳳凰堂」



图25 「鳳凰堂」部分



图26 落款·印章



图27 「平安神宮」

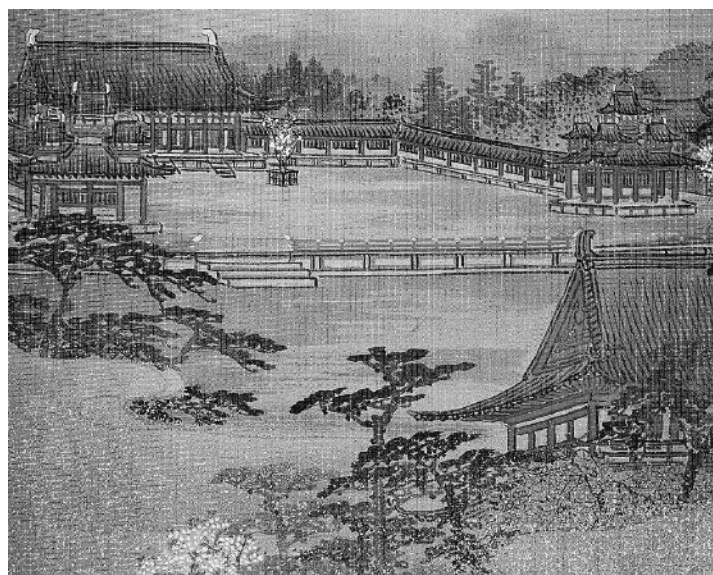


图28 「平安神宮」部分



图29 落款·印章



图30 「石清水八幡宮」

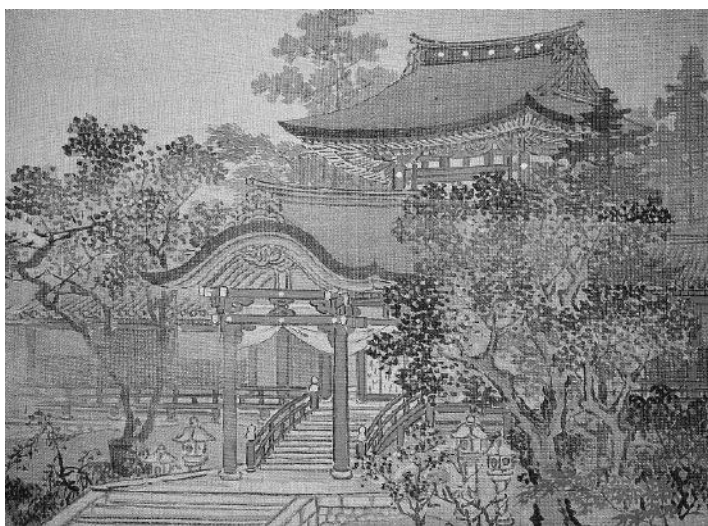


图31 「石清水八幡宮」部分



图32 落款·印章



图33 「下鴨神社」

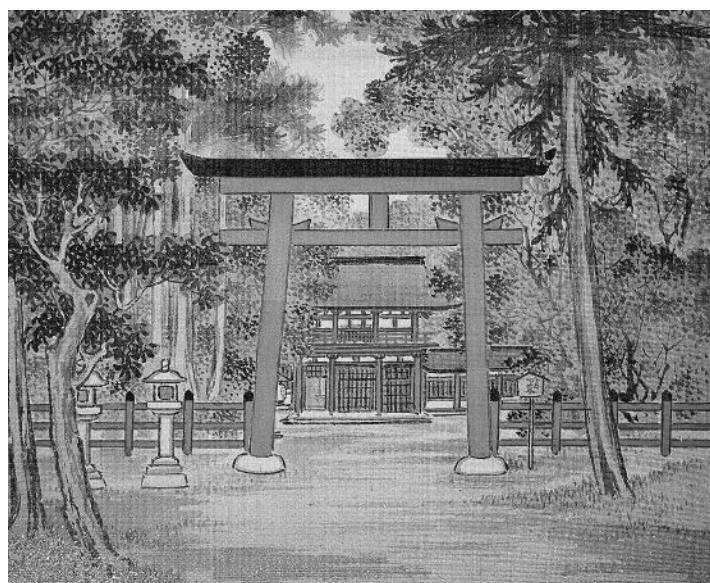


图34 「下鴨神社」部分

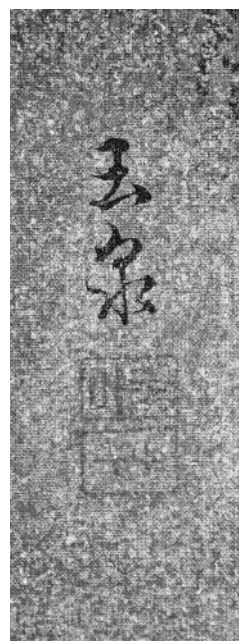


图35 落款·印章



图36 「北野天満宮」



图37 「北野天満宮」部分

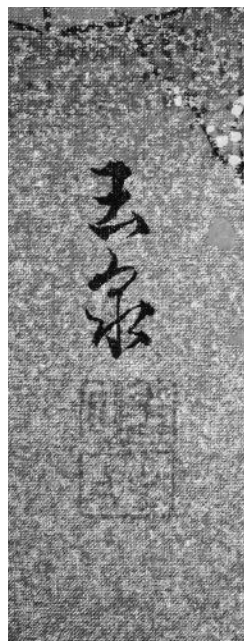


图38 落款·印章



图39 「上加茂神社」



图40 「上加茂神社」部分



图41 落款·印章

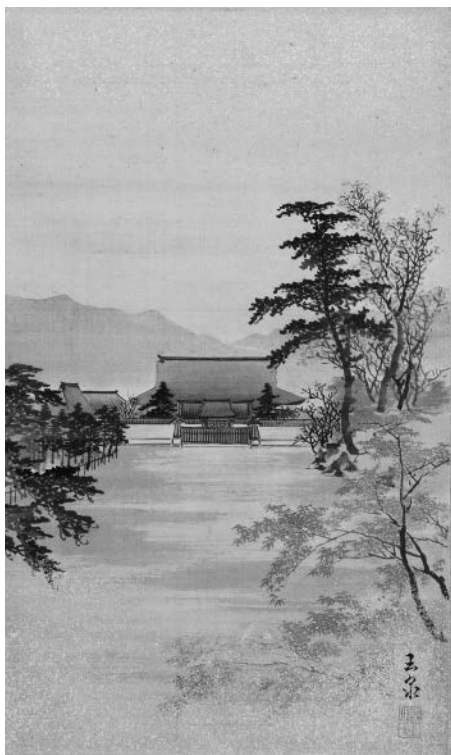


图42 「御苑」

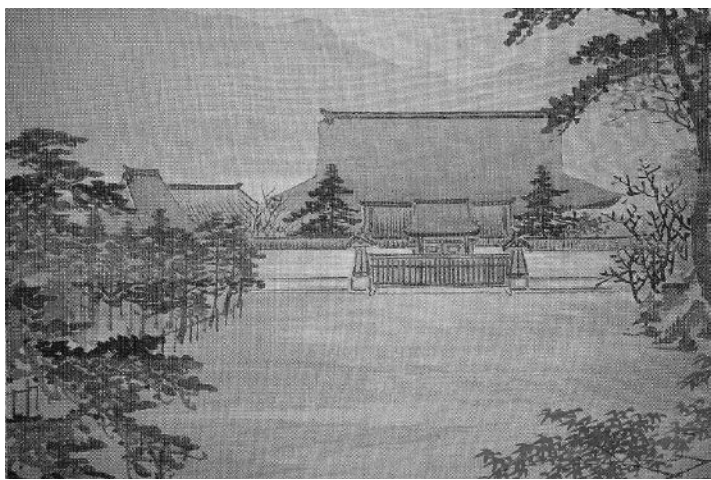


图43 「御苑」部分



图44 落款·印章



图45 「八坂神社」

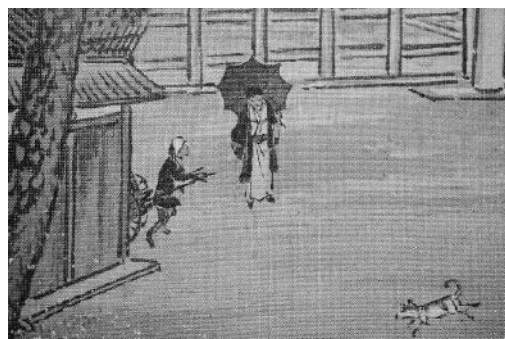


图46 「八坂神社」部分

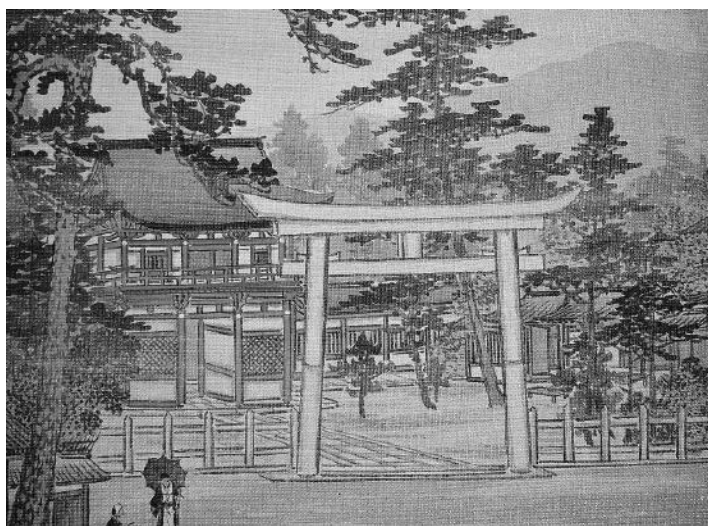


图47 「八坂神社」部分



图48 落款·印章



图49 「稻荷伏見大社」



图50 「稻荷伏見大社」部分



图51 落款·印章