

仲安真康筆「山水人物図」(東京国立博物館蔵)について

高橋 真作

はじめに

関東水墨画に関する大規模な展覧会は、およそ四半世紀ごとに開催されてきたといえる。まずその嚆矢となったのが、一九七二年に神奈川県立博物館(現・神奈川県立歴史博物館)で開催された特別展「鎌倉の水墨画―画僧祥啓の周辺」⁽¹⁾である。本展では、鎌倉後期から室町末期までを時代範囲として設定し、関東水墨画の中心画人である賢江祥啓(生没年不詳 活躍期…一四七八―一五二三頃)を主体としつつ、建長寺開山となる蘭溪道隆(一二一三―一二七八)の来朝から、雪舟等楊(一四二〇―一五〇六以前)の弟子たる如水宗淵(生没年不詳)に至るまでの歴史的な流れを紹介する内容となっている。

そして、その後の関東水墨画研究に決定的な画期をもたらした展覧会が、一九九八年に神奈川県立歴史博物館と栃木県立博物館とで共同開催された「関東水墨画の二〇〇年―中世にみる型とイメージの系譜」⁽²⁾である。十五

世紀から十六世紀にわたるおよそ二百年間を時代範囲として設定し、関東地域において「型」として定着したモチーフや描法が、「イメージ」（心象）となつて長い間受け継がれる様相を、膨大な作品・史料によつて跡付けたものである。さらにその成果を増補・再編した相澤正彦・橋本慎司編著『関東水墨画―型とイメージの系譜』⁽³⁾は、その後の関東水墨画研究の基盤を形作った金字塔といえる。各館で展覧会を担当した両氏による詳細かつ綿密な論考と、豊富なカラー図版とで構成される本書により、関東水墨画研究は飛躍的に進展したといつてよい。

さらに二〇二三年、同じく神奈川県立歴史博物館において開催された特別展「あこがれの祥啓―啓書記の幻影と実像」⁽⁴⁾では、前展の開催から四半世紀の間に新出・再発見された祥啓をはじめとする関東水墨画人たちの作例を紹介するとともに、狩野派による模本や近代の美術史言説も視野に入れながら、祥啓および関東水墨画に新たな光を照射するものであった。

このように、展覧会を画期として研究が進展してきた関東水墨画であるが、祥啓に関してはむろんのこと、祥啓の画の師とも伝承される仲安真康（生没年不詳）についても新たな議論の展開が見られる。一九七二年の『鎌倉の水墨画』の段階では、仲安真康についてはわずか六件ほどの作品の紹介と短い解説文が付されるのみであったが、続く『関東水墨画』ではその画風や伝歴について詳細な考察がなされ、謎多き画家の輪郭が次第に浮き彫りになってきた。そして『あこがれの祥啓』では、後述するとおり「真康」白文重郭方印や「常陽真康十九歳筆」の署名を伴う「四仏図（伝十三仏図）」（神奈川・総持寺蔵）が新たに出陳されるなど、仲安真康研究についても次なるフェーズへと移行しつつある。

本稿では、これらの展覧会の成果や関東水墨画および仲安真康に関する先行研究⁽⁵⁾をふまえながら、東京国立博物館が所蔵する仲安真康筆「山水人物図」（以下、本作と略称）【図1】を素材として考察を進めてみたい。本作

は、行体描法を主とする真康画にあつて珍しい真体描法作例であり、水尾比呂志⁽⁶⁾によつて一九五八年に初めて世に紹介されて以降、真康作例のヴァリエーションの一つとして多く取り上げられてきた。しかし近年、アーロン・M・リオ⁽⁷⁾により、他の行体画とは別画人の作とすべきとする見解が提出されるなど、筆者問題についてはなお揺れ動いている。確かに本作は他の真康画のなかにあつてとりわけ異彩を放つ作であり、本作をどのように位置付けるかによつて、仲安真康自体に対する評価も大きく変わってくるだろう。また、清新な中央様式を関東にもたらした祥啓の作品よりも古様を示す点がこれまでも注目されてきたが、本作と近似する画風を示す作例がいくつか散見され、これらを総合的に分析することで、祥啓前代における鎌倉地方画壇の一樣相が見えてくるように思われる。

そこで本稿では、これまで詳細に論じられる機会のなかった本作について、現状や画面内容を確認したうえで、他の仲安真康作品との詳細な比較検討を行い、評価に揺らぎのある本作の美術史的な位置付けを試みる。さらに不明な点の多い真康の伝歴について、近世の画譜類や関連史料ならびに道号法諱の再検証を行い、より具体的な画家像を提示してみたい。最後に、本作を含む十五世紀鎌倉地方水墨作例の様式的特質とその淵源についても付言することとする。

1 作品概要

はじめに本作の作品情報を確認しておこう。本作は現状双幅で構成される絹本墨画作例で、両幅とも法量は縦

一〇六・一×横五五・〇センチ。右幅は右から十七・五センチ、左幅は左から十七・五センチほどの位置に絹継ぎがあり、各幅とも二副一鋪である。真康画では小幅の紙本による行体描法作例が多いのに対し、比較的大きめな絹本による本格的な真体描法作例といえる。

現状は太巻仕様で二重箱に収められ、黒漆塗の外箱には、東博の管理シールのほか、「日本美術シリーズ」と印刷されたシールが貼られている。そこには「仙人図 仲安真康筆」と墨書され、筆者名部分には「ちゅうあんしんこう」のルビも振られている。内箱内には狩野常信（一六三六―一七一三）による極書が二通収められており、それぞれ「仙人之絵致一覽候、一之正筆に而候、以上、狩野法印〈辰〉正月七日 常信（花押）」、「李白之絵致一覽候、一之正筆に而候、以上、狩野法印〈辰〉正月七日 常信（花押）」（〈 〉は割註。以下同）と記されている。常信の鑑定では、伝歴不詳の絵師である一之の筆とし、また各幅を「仙人」「李白」と表記している。こうした点により、本作は「仙人李白図」と呼ばれることもあったが、画面内の人物像の属性を明確にすることは難しく、⁽⁸⁾現在は「山水人物図」と表記されることが多い。この点については本稿では追求せず、様式面の検討に議論を絞りたい。

本作が東博の所蔵となったのは一九七一年であり、日本の個人所蔵者からの購入によるものである。それ以前の伝来については知られていないが、一九六九年に刊行された『在外秘宝…仏教絵画 大和絵 水墨画』では、ケルン東洋美術館所蔵の仲安真康筆「出山釈迦図」を紹介するなかで本作についてもふれられ、⁽⁹⁾そこではアメリカのコレクター（俳優・画家）であるジョセフ・L・ブラザートン（一九一八―二〇一二）の所蔵と表記している。一九五八年に初めて紹介された本作であるが、その後一時期アメリカへと渡り、それが日本へ帰りしてすぐに東博の所蔵となったものとみられる。先にふれた「日本美術シリーズ」と印刷されたシールも、こうした移転の

過程で貼られたものであろう。

次に現在の画面状況について見ていこう。先にふれたとおり現状では太巻仕様となっていることから、比較的近年に修理が行われたとみられ、状態はいたって良好である。室町期特有の粗い画絹が用いられており、その大部分は肌裏紙が透けて見えるほどである。経年のため一部に絹糸や絹目の歪みが生じている箇所があるものの、全体の画趣を損ねるほどではない。後世の補筆や入墨も見受けられず、おおむね制作当初の状態を保っているとみてよい。

右幅右下と左幅左下にはそれぞれ、「意足道人」朱文長方印と「仲安」朱文重郭方印、「真康」朱文鼎印が縦方向に捺されている【図2】。「仲安」印と「真康」印は他の真康作品とも共通する基準的な印形であり、また使用例の少ない「意足道人」印を伴う点でも貴重である。印章が捺される位置についても不審な点は見受けられず、構図や図様の収まりの面から見ても、本紙周囲の切り詰めはほとんどなされていないものと判断できる。

続いて図様表現について確認していこう。まず右幅には、懸崖から落ちる一条の瀑布と、それを岩場に立って眺める二人の高士の姿が描かれる。瀑布の途中には二本の大きな松樹が幹を伸ばし、それが傘状に覆いかぶさることで、画面を樹下人物図の構成に仕立てている。人物の着衣はそれぞれ薄墨と白とで描き分けられ、衣文線の合間には適宜うっすらと陰影を施している【図3】。面貌は両者とも髭の生えた風貌であるが、細面と丸面とで適宜個性を表出している。奥側の白い着衣の人物が瀑布を指差し、後ろを向く薄墨の着衣の人物がその方向を向いている。二人が立つ岩場の輪郭はジグザク形をなしつつもその上面は平たく、輪郭に沿って内側を白く塗り残しているのが特徴的である。岩場の周囲には下草が生い茂り、その下方には瀑布からの水流が描かれる。水流の表現は所々を楕円形に黒く穿ち、また波の先端は触手状となっている。画面を横切る松樹は、放射状に葉を表すい

わゆる車輪松の形状を呈し、鬱蒼と垂下する蔓と点苔を伴う表現である。黒々とした懸崖は、所々に楕円形の点苔を施し、一部に斧劈皴風の岩皴を見ることができ、総体に未整理な描法といえ、明快な夏珪様を駆使する祥啓画とは大きく画風が異なる。右上には先端がM字形を呈しその内部に縦線を施す独特なハイライト表現が見られ、画面最上端には雲らしき表現も見られる。

一方の左幅では、画面左端に構図の骨格となる樹木を置き、右方向に幹を伸ばす松樹の下に二人の人物を描いている。こちらも右幅と同じく典型的な樹下人物図の構図といえよう。樹木は車輪松状の松樹と、その後方に三角形の葉をもつ広葉樹を描いている。人物は両者とも白い着衣をまとい、衣文線の合間にはやはりうつすらと陰影を施す。一人は岩座に半跏してくつろぎ、もう一人は右手に杖を持って横向きに立ちそれに相對している。両者とも目元は三日月型を呈した表情であり、談笑している様子を表したものであろう。人物が座る岩座は右幅と同様に輪郭部分を白く塗り残している。前景と後景の間には水面が広がり、立っている人物の後方には水流が流れる。周囲の土坡や懸崖はやはり黒々とした未整理な描法で、点苔を多く伴うほか、左上の岩壁には右幅と同じく、先端がM字形で内側に縦線を施すハイライト表現が見られる。画面最上端には、右幅よりもはつきりと雲の描写を見ることができる。

総じて全体の描法は右幅・左幅とで一致し、両幅が同じ画家の手によることは間違いない。構図の骨格を画面両端に置いて重心を安定させつつ、画面内の人物の大きさを揃え、また水景と遠山を両幅で用いることにより、左右の有機的なつながりも確保しているといえる。最上端の雲の描写により異空間的な演出も付与されているといえ、いかにも禪寺の公用物然とした風格を備えた作といえよう。

2 他作品との比較

それでは次に、本作と他の仲安真康作品とを比較していきたい。繰り返しになるが、現存する真康画は行体描法に基づく紙本作例が大部分であり、本作のような絹本による真体描法作例はほとんど類例がない。本作を一見した限りでは、他の行体描法作例と異なる画面印象をもたらすのも確かであり、こうした点が筆者問題の揺らぎをもたらしているといえる。ここで改めて詳細な検討を行うにあたり、まずは『関東水墨画』の巻末資料「主要作品」の仲安真康の項に挙げられている作（伝承作も含む）を、輪郭線の明瞭さや筆致などを基準に、行体寄りの作例から真体寄りの作例までをおおよその順番に列挙してみよう（作品名称は一部を改めた）。

行体



- ・ 出山釈迦図（ケルン東洋美術館蔵）
- ・ 出山釈迦図（個人蔵）
- ・ 朝陽対月図（東京国立博物館蔵）
- ・ 布袋図（根津美術館蔵）
- ・ 鳩図（正木美術館蔵）
- ・ 富嶽図（根津美術館蔵）

- ・虎溪三笑図（細見美術館蔵）
- ・墨梅図（個人蔵『室町水墨画』第一輯所収）
- ・墨梅図（栃木県立博物館蔵）
- ・布袋図（神奈川県立歴史博物館蔵）
- ・山水人物図（東京国立博物館蔵）
- ・観音・李白・陶淵明図（旧ドラッカー・コレクション）
- ・高峰原妙像（フリーア美術館蔵）

←

真体

これらのうち旧ドラッカー本を除けば、いずれの画幅にも「仲安」朱文重郭方印、「真康」朱文鼎印が縦方向に捺され、「意足道人」印を捺するのは本作のみである。以上に加えて、『あこがれの祥啓』に所収された総世寺本「四仏図（伝十三仏図）」と個人本「白衣観音図」も、真体寄りの作例として新たにここに含まれようか。また、売目録や東京文化財研究所データベースなどを参照すれば、他にもいくつかの真康作品を挙げることができそうだが、この点については必要に応じて適宜論中でふれていくこととする。

さて、本作の検討に入る前に、まずは以上の諸作のなかでもっとも真体寄りの作例として位置付けられるフリーア本「高峰原妙像」【図4】について一瞥しておこう。フリーア本は、中国元時代の幻住派の祖師である高峰原妙（一二三八―一二九五）の姿を水墨のみで描いた半身像で、明瞭な描線によって表された真体描法作例と捉えるこ

とができる。これも一見すると他の真康の行体作例とは差異が目立つが、次の諸点により、明確に真康筆として位置付けられる作である。まず上・鼻孔・唇の中間線を濃墨で表す点や、S字形を呈す目元とその輪郭に沿って平行に襷状のハイライトをつける表現、淡墨の下地を付けて濃墨で眉を表し、眉根よりも眉尻を長く描く表現などは、真康の行体人物画にも見出せる特質といえる。さらに衣文描写においても、素早い筆致で奔放に翻る袷啓の衣文描写とは異なり、総体に滑らかさは保ちつつも粘りのあるやや鈍重な表現といえ、起筆部分が刀の切っ先状を呈す点や、起筆ないし終筆が隣接する墨線からわずかに離れる箇所が見受けられる点、衣文の合間に適宜陰影を施す点なども、神博本「布袋図」【図5】などに見出せる。このようにフリーア本は仲安真康が描いたものと捉えられるが、このようなれっきとした祖師像を真康が描くことができたのであれば、本作のような真体描法作例を手がけた可能性も十分に高まるといえる。

本作との比較作例として適しているのは、画面内に占める人物描写の比率が同程度である細見本「虎溪三笑図」【図6】⁽¹⁾【図7】である。本作と細見本とを比較してみると、まず面貌表現の近似点として、S字状のにんまりとした目の形状、瞼の線に平行して墨量ないし墨線でハイライトを施す点、眉根を細く眉尻を太く表す点、上唇と下唇を分けて口を開いたかたちで表す点などが挙げられる【図8】。さらに衣文描写として、全体の形状や筆線の質のほか、襟元を反転させる表現や、鉤状にUターンする屈曲線、帯の上の着衣が三角状にわずかに弛む点、背中と袖部分に斜めに平行する衣文線を施す点、そして先にも挙げた、起筆ないし終筆が隣接する墨線からわずかに離れる箇所が見受けられる点などが共通点として挙げられる。いま挙げた諸点のいくつかは、フリーア本や神博本「布袋図」にも当てはまるものであり、本作を真康画とみなす有力な根拠となるだろう。また本作における点苔を多く伴う黒々とした未整理な岩皴表現も細見本と一脈通じる点があり、あるいは細見本や根津本「富嶽

図」に見られる、筋状の襷のような独特な山の描き方も、本作ではM字形内に縦線を引く岩のハイライト表現として置き換えられたものと解釈できるかもしれない。

以上、真康による行体描法作例と本作との近似を指摘してきたが、加えて他の真康画と同じ基準印や類例の少ない「意足道人」印が捺されていることもきわめて重要であろう。これらを総合的に判断するならば、やはり本作は仲安真康の筆によるものと結論付けてよいかと思われる。そしてその完成度の高さを評価するならば、本作は真康による真体描法作例の代表作の一つとして位置付けられることになるだろう。

さてここで、かねてより本作との近似が指摘される旧ドラッカー本「観音・李白・陶淵明図」【図9】との関係についても言及しておこう。本作と旧ドラッカー本とは、瞼の線に平行して墨線を施す点や、点苔と蔓を多く伴う樹木の表現、岩の輪郭を白く塗り残す表現などに類似が見られ、本作と何かしらの関わりがあることは確かかと思われる。これも一見すると同じ画家の作とみなしたくなるところではあるが、所々に本作とは異なる要素が見受けられる点は注意される。とくに大きな相違点は岩皴で、旧ドラッカー本では斧劈皴を意識した描法となっており、本作に比してより整理が進んでいる。また面貌表現についても、大きな楕円形の鼻孔などは、本作の描写をより誇張した表現のように感じられる。こうした表現を、同じ画家における画業の諸段階として捉える見方もできるかもしれないが、口元や衣文に本作や他の真康画とは異なる筆癖が見受けられる点は看過できない。そして、画面内に必ず印章を捺す真康画のなかにあつて、旧ドラッカー本には印章が捺された形跡が認められない点は重要であろう。画面の切り詰めがあったとする見方も存在するが、⁽¹²⁾特段の根拠に基づくものではない。以上の諸点を考慮するならば、やはり本作とは別の画人作とみたほうが穏当のように思われる。下草や背後の竹葉の表現もパターン化が著しく、本作のような真康周辺の道釈人物画を参考にして描かれたものとも想定される。⁽¹³⁾た

だし、絹質の特性などから見ても、本作とさほど隔たらない時期によるものと見られ、真康画と同じく十五世紀代に制作されたものと見ておきたい。⁽¹⁴⁾

さて、仲安真康の画業を考察するうえで、先にふれた新出の総世寺本「四仏図（伝十三仏図）」【図10】はきわめて重要な情報をもたらすといえる。総世寺本は四幅からなる水墨仏画作例で、各幅に「真康」白文重郭方印と「意足道人」朱文長方印、そして「常陽真康十九歳筆」の署名を伴う【図11】。総世寺本を初めて世に紹介した橋本遼太は、「仲安」印と「真康」印を伴う個人本「白衣観音図」や、同時代における鎌倉地方絵画との類似を指摘し、総世寺本に記される「真康」を「仲安真康であると考えるのが妥当であろう」と結論付けている。総世寺本は、これまた一見すると時代が下りそうな画面印象をもたらす作であるが、子細に見ると、衣文線の合間に適宜陰影を施す点や、起筆・終筆が隣接する墨線からわずかに離れる点など、他の真康画との近似が認められる。そして本作や後述の水戸徳川家旧蔵「寒山拾得図」【図13】とまったく印影を同じくする「意足道人」印が捺されている点や、同じく「寒山拾得図」の落款の筆跡との近似性なども考慮すれば、やはり真康の若描き作品として位置付けることができそうである。⁽¹⁶⁾ T字形を呈するような短い岩皴表現は、建長寺所蔵の八幅本「十六羅漢図」などにも近く、こうした仏画作例との比較考察が今後の課題となろう。

そして、河合正朝が指摘するように、⁽¹⁷⁾ 真康の画歴を「謹嚴なものから粗放なものへとという志向」とまとめることができるならば、若年時の真体描法から後年の行体描法へと移行していったものとも想像される。このような想定は、例えば東福寺で活躍した吉山明兆（一三五二～一四三一）の画歴にも通じるといえる。明兆が三十代前半に手がけた「五百羅漢図」ではきわめて謹直な描法を示すのに対し、晩年に描いたと推察される巨幅の「白衣観音図」では、じつに荒々しい画風を示している。⁽¹⁸⁾ また後述するとおり、真康がはじめは寺内で絵仏師的な仕事

を行いつつ、五山内で地位を上げるにつれて、玉畹梵芳（一三四八―一四二〇？）のような禅余画的な画風へと変遷していったと考えるならば、いま述べた様式展開の想定とも辻褄は合うといえる。そしてこのような前提に立つとすれば、いかにも禅寺の公用物としての性格が強い本作は、真康が絵仏師的な仕事に従事していた比較的若い段階での作画と位置付けられるかもしれない。

3 伝歴の再検討

仲安真康の伝歴については不詳な点が多いものの、『五山禅僧伝記集成』において河合正朝が簡潔にまとめているのでそれを引用しておこ⁽¹⁹⁾う。

仲安真康（ちゅうあんしんこう）

臨済宗。派別不詳。法諱は真康、道号は仲安。生国・俗姓・示寂の年など不詳。別に東光、九華山人、意足道人なども号す。おそらく、十利ないしは諸山を歴住のち、建長寺西来庵に在り、ために、康西堂の名をもって呼ばれた。画事に巧みで、同じく建長寺の画僧として知られる祥啓の師とされ、その画風は、ひろく十六世紀のいわゆる関東派水墨画に影響を及ぼしている。活躍の時期は、おおよそ応仁・文明のころ、十五世紀後半に属するであろう。遺品も少なくない。（筆者註…参照文献・主要絵画略）

このうち、活躍年代を「おおよそ応仁・文明のころ」と記すのは、おそらくは祥啓の活躍年代から導き出されたものと推察されるが、その他の記述の大部分は近世の画譜類を参照してなされたものと思われる。よって以下、

近世画譜類のなかから「康西堂」ないし「仲安真康」にふれる主な記述を列挙してみよう。⁽²⁰⁾

〔史料1〕『丹青若木集』狩野一溪編・慶安・承応年間（一六四八～五五）頃

康西堂（鎌倉建長寺僧）（※筆者註・系図内）

〔史料2〕『弁玉集』寛文十二年（一六七二）刊

康西堂 鎌倉建長寺僧。（※筆者註・不明印三顆）

〔史料3〕『画工便覧』新井白石編・寛文十二年（一六七二）刊

康西堂巨幅 建長寺僧、慰丹青図絵人物及仏像、無器趣。

〔史料4〕『続本朝画史（皇朝名画拾彙）』檜山坦齋編・文政二年（一八一九）刊

康西堂 住鎌倉建長寺西来庵、善画、祥啓從学之、或作江西堂。

〔史料5〕『同』

仲安直康⁽⁸⁾ 号九華山人、或意足道人龍杏、其画尤似啓書記、画仏像人物、今所刊行印譜、有以龍杏之印為祥

啓印、所画以髣髴誤鑑也。

〔史料6〕『本朝画纂』谷文晁編・天保十年（一八三九）以前

僧仲安 諱真康号意足道人、画人物墨梅（人物図）

以上を通覧すると、まず「史料1」「史料2」では、系図中で祥啓の師として位置付けつつも、「鎌倉建長寺僧」と簡略な記述であるのに対し、「史料3」では、その作画範囲を「人物及仏像」と規定したうえで、「巨幅」や「無

器趣」といった、何かしらの実見に基づくと思われる記述を残している。より詳細な記述を残すのが、続く「史料4」「史料5」であるが、この段階においては「康西堂」と「仲安真康」とを別々に立項している。「康西堂」については、西来庵に住したことから、祥啓がこれに従って学んだこと、また「江西堂」とも表記されることがあったことなど、記述が追加されている。また本書において初めて「仲安真康」という名が画譜上に登場する。「九華山人」「意足道人」という号名を記すのは、おそらく実作品の落款に基づくものかと思われるが、続いて記述される「龍杏」なる画人は存在せず、「式部」印の誤読であり、現在は式部輝忠の作例がそれに該当することは、すでに山下裕二が指摘するところである。「史料6」では「康西堂」の項目はなく、「僧仲安」で立項して、その作画範囲に「墨梅」を追加している。そして、以上の諸史料を総合したのが次の『古画備考』⁽²²⁾である。

『史料7』『古画備考』二十一下・名画九下 朝岡興禎編・嘉永三年（一八五〇）起筆

康西堂 住鎌倉西来庵、善画、祥啓従学之、或作江西堂（拾彙）

○仲安真康、九華山人、或号意足道人龍杏、其画尤似啓書記、画仏像人物、今所刊行印譜、有以龍杏之印為祥啓印、所画以髻髯誤鑑也（同書）

案仲安真康、即康西堂、坦齋所著拾彙、何故別立伝、甚可疑矣、今並録焉。

○古文書

（※筆者註…後掲）

○弁玉集、此龍杏の印を以て啓書記の印中に出す。龍杏ハ画史に一人とす、誤也。然共龍杏の印を啓書記と思ひて、啓書記の偽画に此印を多く押事なり。

○仲安寒山（探幽図取）、九華真康二十六歳筆（落款）（考フルニ七十六ノ摩滅ナルベシ）

○仲安有二人（一則仲安梵師出釈門部、一則仲安真康即康西堂也）

（※筆者註…落款・印譜等は省略）

ここにおいて、「案仲安真康、即康西堂」という判断のもと、初めて「康西堂」と「仲安真康」とが並べて記されることとなり、以降、両者が同一人物として取り上げられていくこととなる（なお、文中にもあるとおり「仲安梵師」については別途立項している）。一方、「史料1」から「史料6」を通覧するかぎり、江戸期を通じて「康西堂」ないし「仲安真康」が重要画家として認識されていた形跡は認められない。それは後代の画譜に多大な影響を及ぼした『本朝画史』にその名が立項されていないことも一因として挙げられよう。また、かろうじて狩野探幽がその落款を記録してはいるものの（「史料7」「探幽図取」および個人本『探幽縮図』）、木挽町狩野家模本内には「康西堂」ないし「仲安真康」の模写はまったく確認できず、多くの祥啓画の模写がなされたのとは好対照をなす。これらのことは、近世を通じて真康の偽作が作られる余地はほとんど無かったことを示すものでもある。

一方、「西堂」という高い地位との兼ね合いを示す史料として挙げられてきたのが、「史料7」で後掲とした宝徳四年（一四五二）の次の文書である。

「史料8」「東光真康大禰宜職補任状」（金指文書）

伊豆国那^賀郷三嶋宮之^本社大禰宜職^{之事}□□（任^下先証^渡之旨□□之事）

合田「」屋敷耆所者

右、任「先例」、所「宛」行金指左衛門四郎遠「^義」□□、於「御祈禱以下祭□^礼」等「者」、守「旧規」、無「懈怠」可「^被」
□「勤仕」也、但乍「居職」、怠□^其事者、堅可「有」其「誠者」□、仍補任狀如「件」、

宝徳四年（壬申）□□^{六月}十九日

東光真康（花押）⁽²³⁾

この史料については湯山学によつて詳細に検討されており、本稿でもこれを参照したい。ここに記される伊豆国那賀郷三嶋宮は静岡県賀茂郡松崎町にある伊那上神社を指し、同社の大禰宜職を補任するものである。文中の「東光」は、鎌倉の二階堂にかつて所在した相模の十利寺院である東光寺で、護良親王の菩提所としても位置付けられていた。そしてその東光寺住持職として名前が記されるのが「真康」なる人物であるが、はたしてこの「真康」が仲安真康と同一人物であるかが問題となろう。

このことを検証するにあたり、まずは仲安真康の道号法諱について再検討してみたい。現存諸作に捺される印章の順番から見ても、「仲安」が道号で「真康」が法諱とみなされ、先にあげた諸史料でもそのように表記している。これについて、真康作品に捺される朱文鼎印の印影が「真」とは読めず、むしろ「董」に近いことから、「真康」を「董康」とみる意見もあるが、「四仏図（伝十三仏図）」や水戸徳川家旧蔵「寒山拾得図」において自ら「真康」と署名していることから、本稿では「真康」を法諱として捉えることとする。

ここで玉村竹二⁽²⁶⁾がまとめた道号法諱の原則をふまえるならば、法諱の上字は同じ法系内で通用されるいわゆる「系字」であり、下字がその禅僧の個別的な名ということになる。建長寺で書記を務めた賢江祥啓が、「祥」を系字にもつ大覚派了堂素安下（建長寺宝珠庵派）に属していたと推定される一方、通称では「啓書記」と呼ばれる

如くである。そして、仲安真康の「真」を系字としてもつ一派を探すと、元からの渡来僧である一山一寧（一二四七～一三一七）を派祖とする臨済宗一山派、わけても太清宗渭（一三二一～一三九一）の派下で用いられる系字であることがわかる【図12】²⁷。太清宗渭は鎌倉浄智寺に住して義堂周信（一三二五～一三八八）らと交流しつつも、晩年には相国寺の住持も務め、また門下の叔英宗播（？～一四四一）が弟子たちに多く「真」字を用いたことから、相国寺雲頂院の徒にその名が見られるが、円覚寺の公帖を受けた大元真倪（生没年不詳）や大雅真頌（生没年不詳）などの一山派僧にも「真」字が用いられている。

このように「真」字が一山派太清下で用いられる系字であることをふまれば、仲安真康もまた一山派に属した禅僧であった可能性が高いといえよう。そして禅僧としての修行がある程度完成した段階で、師から「仲安」の道号を得たものであろう。玉村が整理した道号法諱の原則では、法諱の下字と道号の上字とは何らかの字義上のつながりを有すが、「康」（やすらか）と「仲」（なかだち）とは、明らかに意味的に通底し合うといえる。この点においても、「仲安」はいわゆる地名や齋号などではなく、道号であったと判断できるだろう。

これをふまえると、「四仏図（伝十三仏図）」において、「常陽真康十九歳筆」の署名とともに、他とは異なる印影をもつ「真康」白文重郭方印のみが捺され、他の作品に捺される「仲安」朱文重郭方印が捺されないことも解釈できる。つまり、十九歳の段階にあつては、まだ道号を得ていなかったということである。そして「仲安」の道号を得た後に、法諱の印章も朱文鼎印へと替えたものと推察される。そして重要なのは、真康の作品では、若描きの「四仏図（伝十三仏図）」を除けば、いずれの作画においても道号と法諱の両方の印章が捺されていることである。他の関東水墨画人のなかで道号と法諱がはっきりと判明する人物はほとんどおらず、このことは真康が、比較的早くに師から道号を得るような立場に昇格した可能性を示唆する。

一方で興味深いのが、十九歳という若さにして、真康がすでに「意足道人」というきわめて隠逸的な別号の印章を使用していることである。この「意足道人」印の解釈をめぐることは、年齢ではなく画題に依拠して捺した可能性も言及されているが、⁽²⁸⁾ いずれにせよ早くより隠逸的な志向をもった禅僧であつたと思しい。このことは、二十代から墨蘭を描いた玉畹梵芳を彷彿とさせよう。⁽²⁹⁾

さらにいくつかの史料では、真康が「九華山人」という別号を有していたこともわかる。水戸徳川家旧蔵の「寒山拾得図」⁽³⁰⁾【図13】がそれであり、そこには本作と同じく「意足道人」朱文長方印と「仲安」朱文重郭方印、「真康」朱文鼎印が縦方向に捺され、さらに「九華山人釈真康」という署名がなされている（左幅は鏡文字で記す）。先述のとおり書体も「四仏図（伝十三仏図）」と同じとみてよく、同一人物による筆記とみなされる。「史料7」『古画備考』では、探幽が写したとされる「九華真康二十六歳筆」という落款を掲出し、それについて、「考フル二十七十六ノ摩滅ナルベシ」と注記しているが、十九歳の作例が発見された現段階においては、二十六歳の落款があつたとしても不自然ではなからう。

そして「九華山人」は、幻住派僧で常陸法雲寺に住した一曇聖瑞（活躍期…応永年間）の号と同じであり、さらに後に足利学校七世座主となる玉岡瑞璵（九華瑞璵 一五〇〇～一五七八）が用いた号でもある。常陸は幻住派の盛んな地域であり、法雲寺には高峰原妙の頂相も伝存している。また足利学校とも深いつながりを有し、さらに儒学学習を介した宝珠庵派と一山派の交流も指摘されている。⁽³¹⁾ 真康によるフリーア本「高峰原妙像」も、このような常陸・鎌倉を取り巻く幻住派・宝珠庵派・一山派などの複合的なネットワークのもとに制作されたものとみられる。⁽³²⁾

話を「東光真康」に戻せば、相模東光寺は、一山一寧の塔所である建長寺玉雲庵（庵寺）と並び、まさしく一

山派の拠点寺院であった。東光寺の開創年代は不詳だが、『扶桑五山記』や「和漢禪刹次第」では、一山一寧の法嗣である月山友桂（生没年不詳）を開山として挙げており（『竺仙和尚語録』にも「東光禪寺住持比丘友桂」と記される）、その後も東光寺関係で名前の挙がる禪僧はいずれも一山派僧である⁽³³⁾。また先にふれた伊豆国那賀郷三嶋宮の周辺には、一山一寧の開山による帰一寺や、一山派の東林友丘（？）一三六九により開創された円通寺などがあり、一山派の拠点となっていたことがわかる。

仮に以上述べ来たように、真康が一山派に属する僧で、早くに道号を得て活躍し、かつ玉畹梵芳のように隱逸的な志向を持つ禪僧（隱逸的な志向を持ちつつも五山内で昇格を果たした禪僧）であったとするならば、十代に僧となつて常陸から鎌倉へ上り、建長寺で修行を積みながら寺内で絵仏師的な役割を果たしつつ、やがて侍者・藏主・書記・後堂首座・前堂首座と昇進し、諸山の公帖を受けて諸山西堂位となり、その後十刹東光寺の住持格を得て住持に就任したという想定も、あながち無理のあるものではない⁽³⁵⁾。畢竟、真康が西堂という地位にあった可能性や、「東光真康」が仲安真康である可能性は十分に考えられてよいだろう。

ただし、「史料8」の書体は、原本『古画備考』（東京藝術大学蔵）や東京大学史料編纂所影写本を見ても、写しとはいえ「四仏図（伝十三仏図）」および水戸徳川家旧蔵「寒山拾得図」の落款の書体とすぐさま同じとはいえない。あるいは文書を書いたのが右筆ないし書記を務めた禪僧で、住持は花押部分のみを記したのだとすれば、なお比較対象として用いることは困難である。つまるところ、「東光真康」を仲安真康その人と結論付けるにはいまだ史料が不足しており、最終的な決定打に欠ける点が惜しまれる。

4 様式的特質と淵源

さて、以上のように本作を真康作品として捉え、その伝歴を再検討してきたが、ここで本作を含む十五世紀鎌倉画壇における絵画様式の特質とその淵源についても付言しておきたい。本作や旧ドラッカー本、さらに建長寺に伝蔵される「三十二観音図」【図14】などの諸作（以下、「鎌倉諸作」と総称）は、いずれもよく似た画風を示すものだが、とくに「三十二観音図」が建長寺の観音懺法に用いられたと考えられることからみて、⁽³⁶⁾ いずれも鎌倉地方で描かれたものと推定できるかと思われる。そしてこれらの作例については、先行研究⁽³⁷⁾によって、鎌倉地方に伝統的に踏襲されてきた牧谿様の範疇に収まることが指摘されている。

禪宗の導入によりいち早く水墨画の根付いた鎌倉では、早くより牧谿作品の受容が確認でき、その後も連綿と牧谿様が継承されてきたことがわかる。元応二年（一三二〇）に作成され貞治二年（一三六三）に校合された、円覚寺仏日庵の什宝目録『仏日庵公物目録』（以下『目録』）に収載される牧谿作品はつとに知られるところである。『目録』には、中国高僧の頂相や墨蹟、舶来の絵画作品、堆朱や犀皮などの唐物工芸品などが数多く収載されている。そのなかに「猿二鋪（牧谿／仏源賛）⁽³⁸⁾」「坐禪猿一鋪（牧谿／虚堂賛）」「松猿絵一對（牧谿）」「樹頭絵一對（有鶏牧谿）観音」の記載があり、四件七点の牧谿作品を見ることができ、仏日庵は北条時宗をはじめとする北条得宗家の廟所であるという特殊性を差し引いても、⁽³⁹⁾ 鎌倉で牧谿画とりわけ猿を画題とする作例が数多く受容されていた様子がうかがわれる。このような牧谿画を参照して鎌倉で制作されたと考えられるのが建長寺本「猿猴図」双幅であり、数ある牧谿猿遺品のなかでもとりわけ忠実に牧谿様を踏襲している作と評価できる。⁽⁴⁰⁾ また

入元して「牧谿再来」と評された默庵靈淵（生没年不詳）の活躍をみても、いかに鎌倉で牧谿画が珍重されていたかがわかるだろう。

ここで仲安真康に立ち戻るならば、行体描法で描かれた真康画の諸作はいずれも、明らかに牧谿様式に基づいて描かれたものと判断される。⁽⁴¹⁾あるいは、本作のような真体描法に基づく作についても、例えば鬱蒼とした樹木やそれにぶらさがる蔓、岩棚に密生する草や苔、先端がM字形をなす岩の内側のハイライトなどは、牧谿筆「観音猿鶴図」（京都・大徳寺蔵）や牧谿筆「羅漢図」（静嘉堂文庫美術館蔵）、伝牧谿筆「豊干寒山拾得図」（京都・鹿苑寺蔵）などに見受けられるものである。

また五島美術館『牧谿—憧憬の水墨画』図録に収載されている「伝来牧谿総作品一覧」を通覧してみると、旧ドラッカー本や建長寺本に見られる、山中の岩座に坐す観音や海上の岩に坐す観音の図様などが見出せ、牧谿の伝承作との図様上の一致が認められる。また本作や旧ドラッカー本にみる人物像の飘逸とした表情なども、伝牧谿筆「馬祖龐居士問答図」（京都・天寧寺蔵）や伝牧谿筆「玄妙接僧図」（京都国立博物館蔵）などと近似し、これらが広い範囲での牧谿様として受容されていたとみてよいだろう。

一方、本作を含む鎌倉諸作を見てみると、牧谿様の範疇に収まらない表現も看取できる。具体的には、明瞭な輪郭線をとまなう図案化された波や水流、岩の縁を白く塗り残す表現、建長寺本にみられるような筆線を執拗に重ねる煩瑣な岩皴などである。これらの表現は、鎌倉に伝蔵されてきた羅漢図などの請来仏画にその淵源を求めることができるように思われる。よって以下、もとは鎌倉の寺院に伝来した南宋時代の大徳寺本「五百羅漢図」や、元時代の作とされる禅月様の称名寺本「十六羅漢図」などと比較しながら、これらの表現について見ていきたい。⁽⁴³⁾

(1) 図案化された波や水流

先に挙げた鎌倉諸作に共通して目立つのが、デザイン化された概念的な波や水流である。輪郭線の明瞭な触手状あるいは蕨手状の波が連なる表現を取り、時には所々に黒い穴を穿っている。また溪流上の岩や石を墨点や墨面で図案化して表すのも特徴である。触手状の波は、大徳寺本 6・11・22・66・67・78 など多くの画幅に見出すことができ、このような着色仏画における表現を水墨画に転用し醸成されたものと解される。こうした表現は後に常陸・鎌倉で活躍した雪村の作にも多く取り入れられており注目される。一方、京都画壇においては、明兆派や宅間派の着色画ないし水墨画の一部にこうした触手状の波が用いられているものの、輪郭線の明瞭化は鎌倉諸作のほうがより著しいかと思われる。

また、溪流中の岩や石を黒く表す表現もまた大徳寺本(54・75・B5)などに見られるものである。同様な表現は明時代の浙派系の作例などにも見られはするが、作品の制作年代や伝播状況等を考慮するならば、やはり以上のような宋元時代の羅漢図などの請来仏画からの転用と理解したほうがよいだろう。

このように鎌倉画壇においては、着色仏画における表現を水墨画にも転用させる傾向があることに留意しておきたい。⁽⁴⁴⁾例えば通常は着色で表される頂相においても、「在中広衍像」(神奈川・報国寺蔵、一三八八年)、「曇芳周応像」(神奈川・仏日庵蔵、十五世紀初)、祥啓筆・玉隠英興賛「喜江禅師像」(建長寺蔵、一五〇〇年)など、墨一色で描く頂相遺品が中世を通じて知られる。⁽⁴⁵⁾むろん、フリーア本「高峰原妙像」もそこに含まれる。

(2) 縁を白く塗り残す岩

これも鎌倉諸作に共通して見られる表現であり、さらには鏡堂寛円賛「如意輪観音像」(愛知・大樹寺蔵)や一

山一寧賛「達磨図」(東京国立博物館蔵)、前掲「喜江禅師像」など、鎌倉後期から室町後期に至る一連の中世鎌倉地方絵画にこうした表現が多く見られるのは確かである。元時代の蔡山筆「十六羅漢図」(花園大学歴史博物館蔵)や同じく元時代の「釈迦三尊図」(京都・東福寺蔵)をはじめとする請来仏画・道釈画などに用いられていることから、大陸においてすでにこのような表現が行われていたことが見て取れる。大陸からの請来画を積極的に摂取した鎌倉地方らしい表現であるといえるが、注意すべきは、こうした表現が京都における絵画作例にも多く見られる点であろう。例えば良全による「釈迦三尊図」(兵庫・清荒神清澄寺蔵)や「如意輪観音図」(東京国立博物館蔵)、明兆の「達磨図」(東福寺蔵)や「三十三観音図」(同)、あるいは宅間栄賀による「十六羅漢図」(藤田美術館蔵)などの作にも見受けられるものである。ただし、相対的な物量でいえば、やはり鎌倉地方絵画のほうに多く見られる表現であることは確かであり、そこに請来画に対する摂取の度合いを読み取ることができるかもしれない。

ここで「縁を白く塗り残す岩」の淵源についても付言しておけば、こうした表現はもともと仏画や道釈画において主に台座状の岩に用いられているのが特徴である。そして仏画・道釈画のなかでも、おそらく当初は『華嚴經』(八十華嚴)にもとづく観音図(楊柳観音・水月観音)に用いられていた表現であった可能性が高い。

『大方広仏華嚴經』卷第六十八「入法界品」(『大正藏』10、No.279)

見其西面巖谷之中、泉流縈映、樹林翳鬱、香草柔軟、右旋布地、觀自在菩薩、於金剛寶石上結跏趺坐、無量菩薩皆坐寶石、恭敬圍繞、

さまざまな観音図作品の源泉となった著名な一節であるが、ここには、善財童子が観音の居所である補陀落山を訪れたところ、観音が「金剛寶石」上に結跏趺坐していた様子が記されている。そしてそれに適合するように、

大徳寺本や奈良・談山神社本をはじめとする高麗時代の楊柳観音像の大部分においては、岩座の周囲を金泥で囲繞することで観音の坐す金剛寶石を表している。また元・元貞元年（一二九五）の愚極智慧賛「刺繡水月観音像」（京都国立博物館蔵）において、岩座の輪郭に沿って刺繡で縁取りを行っているのも、こうした観音の金剛寶石を意識した表現とみなせよう。

そしてこのような観音の坐す岩座（金剛寶石）に用いられる聖性表現が、羅漢や釈迦、達磨などの他の仏画・道釈画へと転用され、またそれを水墨で表す際に、このような縁を白く塗り残す表現として定着していったと考えられる。やがては陸信忠筆「地藏十王図」（滋賀・永源寺蔵）のように、土坡や通常の岩などにも用いられるようになっていったものであろう。

日本でも多くは尊像の坐す岩座に用いられていることから、こうした縁取り表現が聖性を付与する意味を持っていたことはおおむね理解されていたものと思われる。⁽⁴⁶⁾ いずれにせよ鎌倉地方においてこの表現が多く見られるのは、禅宗の勃興とともに多数の請来画がもたらされたこと、そしてその表現を積極的に摂取し、かつ中世後期に至っても継続して使用し続けてきたことに由来するものであろう。

（3）筆線を執拗に重ねる岩皴

その他、本作には見られないものの、建長寺本では、「筆線を執拗に重ねる岩皴」が看取され、これについても多くの請来仏画（大徳寺本7、9など）に見られる煩瑣な表現を踏襲したものと思われる。ほかにも建長寺本では、「細かなブロック状の襞を積み重ねる表現」（大徳寺本74、称名寺本12など）や、「三角状の襞を重ね合わせる表現」（大徳寺本3、称名寺本13など）といった特徴的な岩皴が多く用いられている。

以上のように、祥啓前代における十五世紀鎌倉画壇の状況を概観するならば、その特質として、牧谿様の伝統の遵守と、請来仏画を中心とする古画の踏襲とが挙げられるだろう。足利将軍家の主導に係る対外交易により新たな中国文物が移入された京都に比べ、鎌倉府は日明貿易の蚊帳の外に置かれたことから、関東は「文化の半自給体制」にあつたといわれる。⁽⁴⁷⁾ こうしたなかで鎌倉画壇では、当地に蓄積されてきた伝統を保持し、再生産していた状況がうかがわれる。そのことは絵画作例だけでなく、例えば彫刻の事例においても、応永年間制作の覚園寺薬師三尊像の日光菩薩像・月光菩薩像が、濃厚な宋風を示す鎌倉時代の浄光明寺阿弥陀三尊像の脇侍像を踏襲していることも共通するといえる。⁽⁴⁸⁾ そしてこのような鎌倉画壇の守旧的な状況を鑑みれば、祥啓のもたらしめた中央様式がいかに清新なものであつたかがより際立つといえるだろう。

おわりに

以上、本稿では、東京国立博物館が所蔵する仲安真康筆「山水人物図」について、近年の関東水墨画研究の目覚ましい研究成果をふまえながら再検討を進めてきた。

本作は、行体様式を主とする真康画のなかでは異彩を放つ作例であるが、面貌や着衣の表現には細見美術館本「虎溪三笑図」などとの近似が認められ、真康による真体描法の代表作として位置付けることができる。絹本による禅寺の公用物然とした風格を誇る水墨画の優品であり、祥啓前代における十五世紀鎌倉地方絵画様式を把握するうえでも貴重な素材といえる。これら真康画の基礎となるのは、鎌倉地方で長らく伝統として蓄積されてきた

牧谿様式に基づくものであるが、ほかにさまざまな請来仏画の表現も加味されていることを指摘した。

また本稿では、これまで言及されてこなかった真康の法系について、「真」を系字とする臨済宗一山派に属する禅僧である可能性が高いことを述べた。単印のみを捺することが多い後世の関東水墨画人と異なり、真康の場合は道号と法諱の両者を印章として捺し、さらに「意足道人」や「九華山人」といった隠逸的な別号を記すこともある。作画範囲についても、仏画や祖師像といった真体作例もまま見られるものの、その大部分は隠逸的な禅思想を宿した草々たる道釈画である。同じく隠逸的な志向を有した墨蘭の名手である玉畹梵芳の例からみても、真康が五山内においてそれなりの地位にあったと想定しても不自然ではなく、西堂位にあったという伝承も無下に却下できない。また一山派僧の拠点であった十刹寺院相模東光寺の住持職であった可能性も十分に考えられ、その場合、「東光真康」の署名を伴う宝徳四年（二四五二）の文書は、真康の活躍期を考えるうえでも有用となろう。祥啓が京都に上洛したのが文明十年（二四七八）。それ以前に真康と祥啓が何かしら接触したのか、さらなる検討が望まれる。

祥啓が登場する素地を考えるうえで、仲安真康の果たした役割は看過できない。いまだ不分明な祥啓前代における関東水墨画壇を考察するうえでも、本作へのアプローチは重要な意味を持つものといえよう。

【図版出典】図1・2・3・6・7・8…東京国立博物館提供。図4…『在外日本の至宝 第三卷 水墨画』（毎日新聞社、一九七九年）。図5・9・10・11・14…『あこがれの祥啓 啓書記の幻影と実像』図録（神奈川県立歴史博物館、二〇二三年）。図13…『相見香雨集三』（青裳堂書店、一九九二年）。

註

- (1) 『鎌倉の水墨画―画僧祥啓の周辺』図録（神奈川県立博物館、一九七二年）。
- (2) 『関東水墨画の二〇〇年―中世にみる型とイメージの系譜』図録（神奈川県立歴史博物館・栃木県立博物館、一九九八年）。
- (3) 相澤正彦・橋本慎司編著『関東水墨画―型とイメージの系譜』（国書刊行会、二〇〇七年）。
- (4) 『あこがれの祥啓―啓書記の幻影と実像』図録（神奈川県立歴史博物館、二〇二三年）。
- (5) 関東水墨画および仲安真康に関するその他の主な先行研究は次のとおり。
 - ・相見香雨「能阿弥と啓書記 附仲安真康と関東墨画」（『日本美術協会報告』二六・二七、一九三二年）。
 - ・相見香雨集三」（青裳堂書店、一九九二年）に再録）。
 - ・水尾比呂志「仲安真康筆 仙人李白図」（『國華』七九七、一九五八年）。
 - ・中村溪男『祥啓』（三彩社、一九七〇年）。
 - ・衛藤駿『相阿弥・祥啓』（集英社、一九七九年）。
 - ・『太田道灌記念美術展 室町美術と戦国画壇』図録（東京都庭園美術館、一九八六年）。
 - ・『鎌倉国宝館図録三一 鎌倉の水墨画（祥啓と玉隠）』（鎌倉国宝館、一九九〇年）。
 - ・中島純司『日本の美術三三七 水墨画 祥啓と雪村』（至文堂、一九九四年）。
 - ・Aaron M. Rio, *Ink Painting in Medieval Kanakura* (Dissertation), COLUMBIA UNIVERSITY, 2015. (アールン・M・リオがコロンビア大学へ提出した博士論文。下記サイトよりダウンロード可能 <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8NP23RP>)。また『美術史』一七八（二〇一五年）に「仲安真康」への探求」として学会発表要旨が掲載される。
- (6) 註5水尾論文。
- (7) 註5リオ論文。リオは、同じ印が捺されている、そこに見られる画風には振幅があり、正木美術館本「鳩図」・根津美術館本「富嶽図」・細見美術館本「虎溪三笑図」を基準作とする画人の作と本作とは

別の画人とすべきことを指摘する。

- (8) 註5 水尾論文では極書に基づき「仙人李白図」としている。しかし、いわゆる「李白観瀑」を画題として描く作例では、李白に随侍するのは童子として表す場合が多いが、本作右幅では兩名とも高士の風貌である。また左幅の人物も仙人というよりは、兩名とも高士の風貌であり、談笑しているように表される。よって右幅は「高士観瀑図」、左幅は「高士清談図」とも称せようが、山水景観を大きく取る構図も加味して、「山水人物図」と呼称しておくのが現時点では穏当と思われる。

- (9) 「出山釈迦図 仲安貞康筆」(島田修二郎編『在外秘宝…仏教絵画 大和絵 水墨画』学習研究社、一九六九年、解説…中村溪男)。

- (10) 試みに東京文化財研究所のデータベースで検索すると、「売立目録作品情報」に「寒山拾得」(美研0559/徳川侯爵家御藏品入札〔外題…水戸家藏品〕、「達磨」(同)、「真山水」(美研1550/今井五郎氏遺愛品入札)、「石座観音」(美研1178/某華族所藏品入札)、「山水」(美研0463/高橋男爵家所藏品入札)、「靈昭女」(美研0547/越後阿部家府下某旧家御藏品入札)、「ガラス乾板」に「張果郎図」(00816)、「写真原版」に「達磨図」(21957)、「馬上人物図」(05006)、「騎驢図」(05517)などがヒットし、多くは同資料室で紙焼き写真を確認できる。また、註5リオ論文で個人本墨梅図が紹介されている。

- (11) 註3『関東水墨画』(二七一頁)においても、「人物の姿態、顔貌表現など」に細見本と本作との類似が指摘されている。

- (12) 註5 水尾論文。

- (13) 本作と旧ドラッカー本とが何かしらの関係を有するのであれば、本作もまた中幅を伴う三幅対であった可能性も考慮される。

- (14) 註3『関東水墨画』(二〇六頁)では、「真康様式を踏襲して、十六世紀の鎌倉周辺で描かれた可能性」を指摘している。なお、旧ドラッカー本に見られる、楕円形の鼻孔や、首元の三道の一番下の線を

左右に分けて表す点、デザイン的な衣文や水流描写などは、一連の伝一之系作品との類似が指摘でき
る。『古画備考』では、建長寺に住した「慶首座」に一之を当てる説も紹介しているが、清水義明は「一
之」という一人の画家の存在を認めるならば、彼の作画地域は建長寺を中心とする範囲」と述べている
(清水義明「白衣観音図 伝一之(作品解説)」(『在外日本の至宝 三巻 水墨画』毎日新聞社、一九七
九年)。伝一之画については以前に論じたことがあるが、本作との関係も含めて今後も検討を進めてい
きたい。拙稿「白衣観音図」(『國華』一四八五、二〇一九年)。

- (15) 橋本遼太「祥啓の画業と啓書記の受容」、同「四仏図(伝十三仏図) 真康」作品解説、註4『あこが
れの祥啓』図録所収。

- (16) ただし、総世寺本の印影とよく似た「真康」白文重郭方印を伴う騎驢図が東京文化財研究所写真真資料
内にあり、そこには沢庵宗彭(一五七三―一六四五)の着賛がなされている(原本『古画備考』にも図
様のみ掲出)。画風はいかにも近世的なもので、仲安真康との関係性については不明であるが、今後の
課題として留意しておきたい。

- (17) 河合正朝「朝陽・対月図(双幅) 仲安真康」解説(松下隆章・玉村竹二著『水墨美術体系六 如拙・
周文・三阿弥』講談社、一九七四年)。河合はこの解説のなかで、「真康の画のうちには、謹厳古様な
「李白観瀑図」(筆者註:「山水人物図」)のようなものから、簡略粗放な筆致を持つ「出山釈迦図」ま
で、その画体もさまざまであるが、これを一つの画風展開のうちに捉えようとすれば、すなわち、謹厳
なものから粗放なものへという志向が看取され、この仮定の上に立てば、本図は調和のとれた完成期の
作品ということが出来よう」と述べる。

- (18) 拙稿「明兆筆五百羅漢図をめぐる諸問題」(石川登志雄編『重要文化財 東福寺五百羅漢図 修理と研
究』勉誠出版、二〇二三年)。拙稿「白衣観音図」解説(特別展「東福寺」図録、東京国立博物館・京
都国立博物館ほか、二〇二三年)。

- (19) 河合正朝「仲安真康」(玉村竹二『五山禅僧伝記集成』講談社、一九八三年)。

(20) いずれも坂崎坦『日本絵画論大系』（名著普及会、一九八〇年）を参照。

(21) 山下裕二「式部輝忠の研究―関東水墨画に関する一考察」（同『室町絵画の残像』、中央公論美術出版、二〇〇〇年。初出一九八五年）。

(22) 明治三十六年（一九〇三）に太田謹により増訂が行われ、それが活字本（『増訂古画備考』）として流布してきたが、近年、原本『古画備考』を校訂した下記が出版された。本稿の表記も原則としてそれに従う。古画備考研究会編『校訂原本 古画備考（全五巻）』（思文閣出版、二〇二二年）。

(23) 『静岡県史 資料編六 中世二』一九九二年、二一五三号。なお、東京大学史料編纂所に影写本がある（『三島明神文書』三〇七一・八一―一五、阿波国文庫本写）。

(24) 湯山学「鎌倉東光寺と伊豆国那賀郷」（『関東上杉氏の研究』岩田書院、二〇〇九年、初出一九八五年）。

(25) 註5リオ論文。リオは、これまで祥啓の画の師的扱いをされてきた仲安真康なる画人の認識は、近世画譜類における「康西堂」と「仲安真康」の伝記を合成した『古画備考』の記述に基づいて形成されたものと述べ、さらに註5相見論文における印文の指摘（「此の文真康ではなくて、明らかに輩康である」）を引きながら、「仲安輩康」という画人であった可能性を指摘している。しかし、「輩」は禅僧の法系を示す系字としては使用されていないこと、また本文中で述べたとおり画中に「真康」と署名する作品が伝存していることから、本稿では「真康」を法諱とみなして論を進めることとする。

(26) 玉村竹二「禅僧の呼称について」、同「禅僧称号考」（同『日本禅宗史論集』巻上、一九七六年）。また同「五山の僧職」「僧職より僧階へ」「五山の僧階」（同）下之一、一九七九年）も参照。

(27) 註19『五山禅僧伝記集成』巻末「関係宗派図」および玉村竹二『五山禅林宗派図』（思文閣出版。一九八五年）より抜粋。

(28) 註15橋本論文・解説。

(29) 高橋範子「正木美術館蔵 玉畹梵芳筆 蘭蕙同芳図について」（『鎌倉』六〇・六一、一九八九年）。高

橋は、正本本「蘭蕙同芳図」について、玉畹が鎌倉にいた時代の若描きであることを指摘している。また玉畹梵芳については下記も参照。熊谷宣夫「玉畹梵芳伝」(『美術研究』十五、一九三三年)。星山晋也「玉畹の隠逸と墨蹟」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要 文学・芸術学編』三七、一九九二年)。太田孝彦「玉畹梵芳と墨蘭―室町時代の禅僧が絵画に求めたもの」(『博物館学年報』四五、二〇一四年)。竹崎宏基「玉畹の慚愧」(『美術史論叢』三六、二〇二〇年)。

- (30) 註5 相見論文に写真掲載。なお、『古画備考』に「小石川御物二幅対／寒山拾得中一幅／其名書左二文字ニ認アリ」あるいは「水戸立原より写来素山招給／二幅対 水戸根本寺蔵／右ノ方ハ左ニ文字ニ書」と記される作品がこれに該当するものであろうか。

- (31) 川本慎自「中世後期関東における儒学学習と禅宗」(同『中世禅宗の儒学学習と科学知識』思文閣出版、二〇二一年、初出二〇〇七年)。なお、川本も論中で「史料8」「東光真康大禪宜職補任状」を取り上げ、註35で後述する西堂位の呼び名の矛盾を解消するため、これを建長寺宝珠庵末寺の甲斐東光寺(諸山)に当てる案について言及しているが、本文中で述べるとおり、やはり相模東光寺(十刹)に当てるのが妥当と思われる。

- (32) 註15 橋本論文・解説。ほかに水戸徳川家旧蔵の「寒山拾得図」も、画家の活躍地や作品の伝来を考えるうえで参考となるだろう。また、『丹青若木集』では「康西堂」の門人として「可卜」が挙げられ、その註に「陳隠子、建長寺僧、啓書記法眷、後住常州水戸」と記し、やはり常州との関わりが示唆されている。この「陳隠」については、「梅隠」が正しいとされるが(註3『関東水墨画』七三頁)、梅隠作例との近似が指摘される個人本「八仙図屏風」(註4『あこがれの祥啓』二一〇頁)において、口元を「つ」状に濃墨で表す表現などに真康の行体描法との近似が認められる点は注目される。ただし、梅隠は雪村との交わりも指摘されており、その画歴と伝承についてはさらなる検討が必要である。水野裕史は、雪村や梅隠、僊可などの関東画人と常陸における幻住派ネットワークについて詳細に論じている。水野裕史「雪村周継と臨済宗幻住派」(『美術研究』四二八、二〇一九年)。

(33) 註24湯山論文で取り上げられる「東光寺友乾披露状案」(雲頂庵文書)に登場する「友乾」も、「友」

を系字とする一山派僧とみられる。また『空華集』(『五山文学全集』二)に「戲謝東光要堂諸友訪」として掲出される「要堂良樞」も、雪村友梅下の一山派僧である。例外として夢窓派の古剎妙快の入寺が認められるが(『空華集』)、基本的には一山派寺院であったとみてよい。

(34) 近世の諸史料では、真康を建長寺西来庵の僧としているが、一山派の拠点であった玉雲庵と関係を有した可能性も考えられてよい。

(35) 西堂の呼び名は諸山の場合は法諱、十刹の場合は道号を以て呼ばれることから(註26玉村「五山の僧階」、仮に仲安真康が東光寺に住したとすれば、「仲安西堂」と称されるべきであり、このことについては註2『関東水墨画の二〇〇年』(一五五頁)や註31川本論文でも指摘がある。しかし、仮に『建長寺塔頭世代書上』『宝珠庵』の項に記される「廿世 元英祥啓西堂」を祥啓その人とみなす場合でも、後世の史料ではいずれも「啓書記」と記していることからみて、最終的な僧階と通称とは区別してよいものと思われる。よって東光寺住持職と「康西堂」の呼び名は矛盾しないものと考ええる。

(36) 拙稿「伝祥啓筆「観音図」(三十二幅)にみる鎌倉地方様式と観音懺法」(『國華』一四三〇、二〇一四年)。

(37) 註3『関東水墨画』三四―三九頁。

(38) ここに記される「猿二鋪(牧谿/仏源賛)」は、文永六年(一二六九)に来朝した大休正念(仏源禅師 一二一五―八九)の着賛を伴う牧谿猿の双幅作品と想定できる。この点で興味深いのは、大休正念の語録(『念大休禅師語録』)に次のような猿図への画賛が収載されていることである。

題画猿 二

攀枝跨幽石。側耳聽清流。野性雖無檢。緑心応夫侏。

縦有抱子楽。終懷遶樹悲。何如入青嶂。自在踰高枝。

ここに見られる「攀枝跨幽石」「側耳聽清流」「抱子」「自在踰高枝」などの記述は、建長寺本「猿猴

図」双幅における、巨石を跨ぐ枯木、目を閉じて清流に耳を傾ける猿、子猿を抱く母猿、高い枝にぶらさがる猿などの図様に合致する。この着賛画と『目録』記載作品との関係は不明なもの、大休の活躍期において、すでに建長寺本猿猴図の図様の源泉となるような牧谿猿作品が鎌倉にもたらされていた可能性も考えられる。

- (39) 拙稿「北条得宗家と足利將軍家の御物―『仏日庵公物目録』をめぐる一試論」(『美術フォーラム21』三七、二〇一八年)。

- (40) 拙稿「二つの牧谿伝承作―円覚寺蔵『白衣観音図』と建長寺蔵『猿猴図』をめぐる一試論」(『アジア遊学』二七五、二〇二二年)。

- (41) 細見本「虎溪三笑図」は、仏印が両脇の陶淵明・陸修靜の肩を抱く図様であるが、これと同様の図様を写す『探幽縮図』中の図に「牧溪」の注記が付されており、これが牧谿イメージのもとに受容されていた可能性は高い。京都国立博物館編『探幽縮図』上巻(同朋舎出版、一九八一年)「道釈人物図巻」二七一、二〇二二年)。なお註4『あこがれの祥啓』では、同様の図様を示す惟肖得巖序・大愚性智他賛「虎溪三笑図」(正木美術館蔵)と細見本との類似を指摘し、仲安真康と東福寺所縁作との関わりを指摘するが、直接の関係というよりは、牧谿様に基づく祖本の共通と解釈したほうがよいかもしれない。なお、真康行体画に見られる、濃墨による上臉や「つ」状の口元などの表現については、伝因陀羅筆「寒山拾得図」(東京国立博物館蔵)のような他の元代道釈画との関係も考慮される。

- (42) 『牧谿―憧憬の水墨画』図録(五島美術館、一九九六年)。

- (43) 大徳寺本は奈良国立博物館・東京文化財研究所編『大徳寺伝来五百羅漢図』(思文閣出版、二〇一四年)、称名寺本は『阿羅漢』図録(神奈川県立金沢文庫、二〇〇六年)の図版番号にそれぞれ対応。

- (44) ただし、惟肖得巖賛「束帶天神像」(山口・古熊神社蔵)の存在は注意が必要であろう。この作品は画面上部に永享元年(二四二九)の賛があり、大内盛見が京都から周防へと帰郷する際、惟肖が古くよ

り秘蔵していた天神画像に賛を書して贈ったものとわかる（島田修二郎・入矢義高監修『禪林画賛―中世水墨画を読む』毎日新聞社、一九八七年。解説・島尾新）。通常は着色画として描かれる東帯天神像が水墨のみで描かれるのも珍しいが、岩や水流といった舞台設定は白衣観音図のそれであり、観音と天神をダブルイメージとして表したものと指摘される。一方、この絵に見られる図案化された水流や、眼の上にラインを入れる表現、鼻孔を丸く表す表現などは、文中で挙げた鎌倉諸作の一部や伝一之系統の作品と共通している（救仁郷秀明「東帯天神像 惟肖得巖賛（作品解説）」『天神さまの美術』図録、東京国立博物館ほか、二〇〇一年）。伝一之画については註14でもふれたとおりだが、こうした古熊神社本のような作品をどのように美術史上に位置付けるかについては、今後の課題としておきたい。

- (45) 『鎌倉国宝館図録三―鎌倉の頂相画』（鎌倉国宝館、一九九一年）。拙稿「祥啓筆・玉隠英瑠賛「喜江禪師像」をめぐる諸問題―室町後期関東禅林における頂相制作の一樣相」（津田徹英編『仏教美術論集6 組織論―制作した人々』竹林舎、二〇一六年）。

- (46) 註5中島論文では、こうした表現を「聖なる台座」と称している。

- (47) 芳澤元「室町文化論構想ノート―都鄙関係・境界地域からの見直し」（同編『室町文化の座標軸―遣明船時代の列島の文事』勉誠出版、二〇二二年）。

- (48) 三山進「覚園寺薬師三尊像考―中尊の造立年代を中心に」（同『鎌倉彫刻史論考』、有隣堂、一九八一年）。



図1 山水人物図 仲安真康筆 東京国立博物館

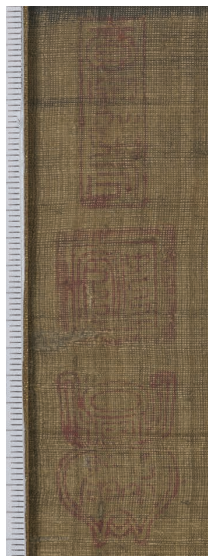


图2 山水人物图 印章（左幅）



图3 山水人物图 部分



図4 高峰原妙像 仲安真康筆 フリーア美術館



図5 布袋図（部分） 仲安真康筆 神奈川県立歴史博物館



図6 虎溪三笑図 仲安真康筆 細見美術館



図7 虎溪三笑図 部分



山水人物図（右幅）



山水人物図（左幅）



虎溪三笑図

図8 面貌比較



図9 観音・李白・陶淵明図 伝仲安真康筆 旧ドラッカー・コレクション



図10 四仏図（伝十三仏図）（4幅のうち） 仲安真康筆 総世寺

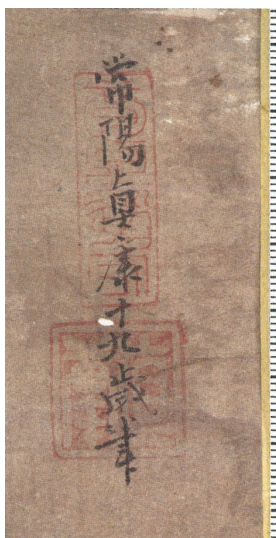


図11 四仏図（伝十三仏図） 落款印章（釈迦如来像幅）

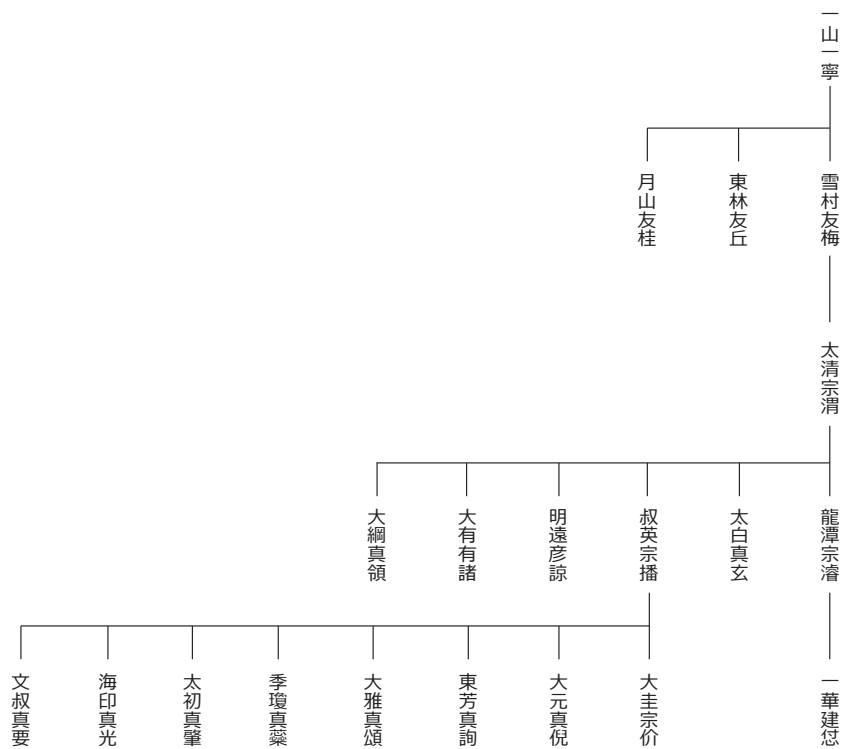


图12 臨濟宗一山派（太清宗渭下） 法系圖



図13 寒山拾得図（拾得幅・落款印章） 仲安真康筆 水戸徳川家旧蔵



図14 三十二観音図（32幅のうち） 伝祥啓筆 建長寺