

聚光院室中障壁画と狩野永徳の創造原理

村上, 智子

<https://doi.org/10.15017/1448836>

出版情報：九州芸術工科大学，2002，博士（芸術工学），課程博士
バージョン：
権利関係：

聚光院室中障壁画と狩野永徳の創造原理

The Creation Principle of Flowers and Birds of the Four

Seasons by Kano Eitoku

2001年12月

村上智子

MURAKAMI Tomoko

目次

研究の目的	p1
I章 中世障壁画研究における聚光院	p3
1 狩野永徳と聚光院	
2 永徳と安土城障壁画	
3 景物表現にみる永徳画の特性	
4 永徳筆襖絵への新視点	
II章 禅院方丈空間の変遷と聚光院室中障壁画	p57
1 中世建築における建具としての襖絵	
2 方丈諸室の格式と類型	
3 各禅院方丈の検討	
4 画題における変遷はあるのか	
5 聚光院再考	
III章 視覚実験による襖絵観照	p91
1 美術と認知学の経緯	
2 眼球運動測定装置による襖絵観照	
3 襖絵と襖絵を見る姿勢—高さ—	
4 襖絵を見る位置とその効果への期待	
5 聚光院室中の視空間を考える	
IV章 永徳にみる創造原理	p137
1 体感する視空間の創造	
2 墨画に金泥引きの意味するもの	
3 永徳によって導かれる金碧画時代	

※図と表及び註は、各章末に添付する。

研究の目的

本研究は、金碧濃彩の中世障壁画が華ひらいた理由が紫野大徳寺聚光院方丈室中の狩野永徳筆「四季花鳥図襖絵」に在ることを、様々な角度から検証し、永徳による襖絵空間の創造原理の解釈をめざしたものである。

従来の研究によると、この聚光院室中襖絵は高く評価され、その筆致の雄大さもさることながら大画面の効果を巧みに生かした作品として、狩野永徳の画風を語る上で欠かせない存在とされている。しかし、絵画としてみただけでは、四季花鳥図襖絵が「墨画に金泥引き」という特殊な組み合わせで描かれた理由を矛盾なく説明することができなかった。

そこで、美術史の観点からは重要視されていなかった建具としての襖絵を見直し、建築内における襖絵を捉え直す意義を見出し、さらに視覚実験を加えることにより、真筆が希少である狩野永徳の作品における創造原理へいたる道を目指した。

聚光院の歴史と狩野永徳、そして織田信長の安土城と永徳との接点をみたととき、聚光院室中襖絵の存在が近世障壁画に与えた影響の大きさを知ることができる。

まず、祖父狩野元信や父松栄の描いた障壁画との比較から、聚光院室中襖絵の奥行き感と、景物や筆致による視線を誘導する動きが特性といえるのではないかと考えてみる。すると聚光院室中襖絵の特徴が、墨画から「襖絵空間」を意識させるものとなる。

そこで、聚光院室中襖絵を空間的に見なおす手がかりとして、建具としての襖絵という見方を取り入れ、これまでの研究では明らかにされてこなかった禅院方丈諸室の機能とそれに応じた障壁画画題との相関関係について論ずる。この禅院方丈諸室に与えられた意図的な意味の存在によって、方丈に祀られた開祖への尊敬や大檀越への配慮が障壁画の画題にどのような影響をもたらし、その結果どのような変遷を遂げたかをみる。すると、この見方による新しい視点として聚光院室中

襖絵に金泥が引かれた意味は、室中の格式を補うことにあったとわかる。

しかし上述の考察では、景物の描き方に感動するほどのものをもたない聚光院室中襖絵が、何故多くの人々を惹きつけてやまないのかという疑問に答え、墨面に金泥を引かなければならない理由を明らかにしてきたとは言えない。

私は、この3面16枚の建具からなる聚光院室中襖絵は、観照者をして「体感する視空間」、すなはち脳裏に臨場感を生み出す独特な視覚空間を実現したものと考えている。本研究では、聚光院室中の原寸大模型を実空間上に設置し、眼球運動測定装置による視覚実験を通して、この室中襖絵空間における「真に観照する位置」を明らかにする。

聚光院室中襖絵を、絵画としての特徴からのみならず、禅院方丈空間として理解し、さらに眼球運動測定装置を用いた視覚実験を導入することで、狩野永徳の創造原理を明らかにできると考えている。

なお、聚光院室中障壁画は、当初壁画であったものも改装されて、現在では全面襖仕立てとなっており、本論ではこれを聚光院室中襖絵または四季花鳥図襖絵とよぶこととする。

I 章 中世障壁画研究における聚光院

1 狩野永徳と聚光院

1. 狩野永徳とその作品

中世障壁画の絵師として著名な狩野永徳は、天文12年(1543)1月、京都山城で、狩野元信の三男直信(法名松栄)の長男として生まれた狩野派宗家の5代目である。はじめ源四郎と称し(次に州信、重信と改めたか)、剃髪して永徳と号した彼は、山水・花卉・人物等のいずれも能く描き、弟子である狩野山楽とともに、我が国の花鳥画に特殊な一時代を画した人物である¹。

その画風には、祖父元信の謹厳さとは異なり、豪壮・華麗にして装飾的な趣がある。また、江戸時代には幕府の御用画師としてその地位を確立した狩野派の本領は、その時代に呼応し発注者の要望に応じる機敏さにあり、元信が足利氏全盛期の日本文化の胎動を引継いだ上に、永徳の覇気に満ちた群雄割拠時代征服者の心理に答えた画風が生まれたと考えられている。

しかし、信長の安土城炎上とともに永徳の多大な作品が失われ、その知名度にもかかわらず、残された伝永徳筆の作品のなかで真蹟とされるのは、僅か数点にすぎない。

「上杉家洛中洛外図屏風」・「聚光院襖絵四季花鳥図および琴棋書画図」・「東京国立博物館蔵許由巢父図」・「御物唐獅子図屏風」・「東京国立博物館蔵檜図屏風」²という名で親しまれているこれらの作品は、いずれも国宝もしくは重要文化財に指定されている。この作品点数の少なさが、狩野永徳の画風や影響の痕跡を見えづらくしている。

狩野永徳の年譜を挙げると、以下のようなになる³。

狩野永徳年譜

天文 12 年(1543)1月、狩野松栄の嫡子として山城国に生まれる。

天文 21 年(1552)1月、祖父元信に連れられ、將軍足利義輝に年賀の挨拶に赴く。

(『言継卿記』)

永禄 2 年(1559)10 月、祖父元信没(84 歳)。

永禄 7 年(1564)7月、三好長慶没。

永禄 8 年(1565)義輝の依頼により、「洛中洛外図屏風」を制作するか。

永禄 9 年(1566)大徳寺聚光院創建。同院障壁画を父松栄とともに制作。

「四季花鳥図襖」・「琴棋書画図襖」を描く。(『宝山誌沼鈔』)

永禄 10 年(1567)5月～10 月、近衛前久邸の襖絵を描く。(『言継卿記』)

永禄 11 年(1568)2月、近衛前久邸にて襖絵制作。(『言継卿記』)

5月、近衛前久のために「葛袴絵」(葛袴に絵柄を描いたか)を描く。

天正 2 年(1574)3月、織田信長が、永徳筆「洛中洛外図屏風」と「源氏物語図屏風」

を上杉謙信に贈る。(『上杉年譜』、『北越軍記』)

天正 4 年(1576) 信長、安土城の普請を始める。(『信長公記』、『総見記』)

信長、二条屋敷の建設始める。永徳ら襖絵制作に携わるか。

天正 6 年(1578)安土城天守および諸御殿の障壁画を一門の絵師とともに制作。

天正 8 年(1580)8月、信長が永徳に安土城の様を描かせた屏風を、宮中に持ちこむ。

(『御湯殿上日記』)

天正 9 年(1581)9月、永徳、子息光信、安土城障壁画制作の功により信長より小袖を

拝領する。(『信長公記』)

天正 10 年(1582)6月、安土城焼亡。秀吉、陣屋屏風であった「唐獅子図屏風」を、

講和を結ぶため、これを毛利へ贈ったと伝えられる。

天正 11 年(1583)閏1月、「永徳筆土佐久翌宛書状」(20 日付)。

9月、秀吉が大坂城の築城を始める。永徳、襖絵制作に携わるか。

か。

天正 14 年(1586)1月、宮廷用に扇絵を描く。(『御湯殿上日記』)

2月、正親町院仙洞御所障壁画制作。御殿の襖絵を永徳が描く。

(『兼見卿記』)

天正 15 年(1587)9月、聚楽第完成。永徳ら襖絵の制作に携わるか。

天正 16 年(1588)9月、京都市東福寺法堂の修補成る(『東福寺誌』)。同法堂天井画

「蟠竜図」を永徳描くが、病のため未完。弟子山楽が完成させる

(『本朝画史』、『東福寺旧記』)。秀吉、生母天瑞院のために天

瑞寺を創建。同寺客殿の襖絵を制作する(『宝山誌鈔』)。

天正 17 年(1589)3月、秀吉、京都御所の造営開始。(『御湯殿上日記』)

天正 18 年(1590)2月、八条宮智仁親王の新邸工事始まる。永徳ら襖絵の制作、

(「檜図屏風」など)に携るか。(『兼見卿記』、『晴豊公記』)

6月、勸修寺晴豊が、新造御所のために永徳が描いた襖絵を覧

に供す。(『御湯殿上日記』)

8月、御所の襖絵制作に長谷川等伯が割りこんできたので

子息光信や弟宗秀とともに永徳が勸修寺晴豊へ阻

止を求め、これに成功する。(『晴豊公記』)

9月、清涼殿を除く御所の建物完成。(『御湯殿上日記』)

9月 14 日、永徳没(享年 48 歳)。

かつて水尾比呂志氏は、「上杉家蔵洛中洛外図屏風と狩野永徳」のなかで、永徳が最初に大規模な障壁画の揮毫を委ねられた作品が聚光院襖絵であり、若年のかれの標準的な代表作であるとして、「元信が永禄 2 年に没したあと、松栄が狩野を継いだが、松栄の力量は幼にして狩野の未来を託された永徳の充

実までを橋渡しする程度であり、聚光院こそは、永徳に檜舞台として与えられた最初の仕事場であった。」と述べている⁴。

その聚光院とは、いったいどのような系譜をもつ寺院なのか。

2. 紫野大徳寺聚光院について

京都紫野大徳寺にある聚光院は、狩野永徳の襖絵と利休の墓⁵とよってつとに知られるが、永禄9年(1566)三好長慶の菩提を弔うために、長慶の養嗣である義継が創建した寺院である⁶。この長慶は弘治2年(1556)に、大林宗套(1480～1568)を開山として、父元長および三好の祖先を供養するために堺の南宗寺を建立している。この大林は、大徳寺の高僧であった古嶽宗亘の高弟であり、長慶との生前からの縁により、当時87歳の高齢でありながら、葬儀後の供養までを執り行ったという。

永禄7年7月4日、42歳で没した長慶の死は、三好三人衆と久秀らによって病中と偽って公には隠されていた。その理由は当時弱冠13歳であった長慶の養嗣、孫六郎重存(のちの義継)が家督を継いだ11日後、突如起きた訃報に対する措置であった⁷。よって、実際の葬儀は長慶の死後2年を経た永禄9年6月24日、河内真観寺での葬儀までもち越された。

当時未完成であった聚光院は、少なくとも同年7月4日の三回忌を創立の目途とし、方丈の襖絵制作はこの期間内であったと考えられている⁸。聚光院の院名は長慶の法号であり、大林の嗣法の一人である笑嶺宗訢が建立に尽力し、まもなく彼が開祖となった⁹。

この後、開祖笑嶺宗訢以降で住職が居住したと思われるのは江戸時代中期頃までであり、それ以降住職は居ず永く輪番となって守られていたが、明治6年大徳寺の僧堂とされた。

本堂の修理に関して、江戸時代の初期に行われたが内容は不明、江戸時代

中期に仏壇の奥行きを一部深める改造があり、明治になって書院床を撤去し仏間を拡張したもようである。大正4年、多数の僧が修行する場とされていた聚光院は、床面積拡大の必要性から上間の西側2間を増築し、眠蔵を撤去して仏間の間口3間半奥行2間に改築された。

聚光院本堂及び附玄関は、昭和49年5月21日、文化財保護法により重要文化財の指定を受け、昭和53年4月1日より本堂の解体修理に入った。この工事に伴う調査の結果、改変の状況が判明したため旧規に復すことになる。昭和55年9月30日の竣工により、現存する聚光院は当初の様相を呈すると考えられる¹⁰。

諸研究によって、室中と檀那ノ間の襖絵を永徳が描き、それ以外の襖絵は父松栄が描いたとされている¹¹が、檀那ノ間の襖絵については永徳筆であるにも拘らずあまり注目されてはいないようである。一方、聚光院室中について記した文献は多く、以下のような記録がみえる。

「○永徳／大徳寺聚光院の方丈…松梅鶴等墨絵ノ一間」(元禄14年)

「聚光院 客殿 鶴松梅鳥 永徳」(永禄5年)

「中ノ間、墨繪松并梅蘆雁、狩野永徳」(享保5年)

「客殿中ノ間 墨畫松竹梅 狩野永徳筆」(寛政11年)

「中間同松竹梅花鳥 狩野永徳一筆」(文化8年)

いずれも聚光院の創立から百年以上経ってからの記載¹²だが、室中(仏間の前に広がる中央手前の部屋)には、明らかに狩野永徳筆の襖絵が確認されている(図I-1)。本論では、この聚光院室中襖絵のうち仏間側に描かれた「松鶴図」を北面と呼び、仏間を正面して左手にある檀那ノ間側に描かれた「松鶴蘆雁図」を西面、同じく右手の礼ノ間側に描かれた「梅に遊禽図」を東面と便宜上呼ぶことにする。

この聚光院室中に描かれた松・竹・梅という画題は、三好長慶の人柄にふさわ

しいものとして理解されてきた。畿内の制覇に成功した武将長慶は、禅宗を学び、和歌・和学に通じ、歌集・文学書の書写をする文化に関心の強い側面をあわせ持っていた。この日常の坐臥の正しい人物であった長慶は、以下のような句を残している。

難波がた入り江にわたる風冴えて 葦の枯葉のおとぞ寒けき

生駒山まちかき春の眺さえ かぐわふほどの花ざかりかな

消えしその人の形見や宿の梅

これらの句を読むと、聚光院室中の西面に描かれた蘆雁図や、東面の梅樹が想起できる¹³。しかし、画題については他の禅院方丈襖絵と比較する必要があるため、II章で検討する。

2 永徳と安土城障壁画

金原省吾氏は、意識的に漢画の日本化をなしたのは狩野派であるが、彼らが諸家の長をとりながらも聚集に終わった理由について、「狩野は後に、風俗画を描くにあたって人物を全き鉄線描でかき、背景を狩野即ち漢画の勝った手法でかいている」とし、土佐の日本化は狩野の描法に何も貢献していないと述べている¹⁴。

すると狩野派の画風が、単に土佐と漢画の昇華であるとは言えないことになる。では、狩野派が成した画風、狩野派が画壇をながらく席卷できた本当の理由はどこにあったのか。障壁画研究者の多くが述べているように、やはりその鍵を握る絵師は狩野永徳であったと考えられる。

永徳評のまず一致したところでは、織田豊臣二氏の寵遇を受けて、桃山式豪壮の風致を以って一種の画態を成したという事実である。

土居次義氏は、永徳の統一的構図法という語句によって作品の特徴を述べ、巨大な中心的対象を主軸として画面に配置された従属的諸対象を有機的・統一的に構成する大規模な近景的構図法をさすとして、英雄主義的構図法が、永徳の創始である¹⁵という。

水尾氏は、永徳が単に元信の祖形の拡大描写という手法の採用に留まらず、「巨樹や巨岩に具現されている自然の無限の活力への初心な感動の賛美による…若き永徳の沸騰する創作意欲から生じた特質」が、永徳の新様式であると述べている¹⁶。

ベッティーナ・クライン氏は、細画と真体による精密な描写に着目し、「概してダイナミックな表現を制限してしまうという大和絵に特有の性格にもかかわらず、永徳は、彼の個性的な新機軸を適用することに成功」したとして、形態の呼応、

見えない構図の線、さまざまな景物が左右相称に配置されていることが、永徳様式の特徴であると指摘している¹⁷。

これら諸氏の永徳評を要約すると、自然の描写に長けていたこと、および構図が新奇であったという2点に集約されると思われる。では、その2つの特徴は、どの作品をもって顕著とされてきたのか。それは、大徳寺聚光院室中襖絵によっていたと考えられるのである。なぜなら、襖絵の多くが屏風仕立てに作り変えられてきたため、その原形を正確に想定し、さらに構図について言及することは容易ではない。金碧濃彩の障屏画であれば、筆致を画中に求めることも困難である。

ところで、聚光院は室町時代禅院方丈の数少ない遺構であり、臨済宗大徳寺山内にある。禅宗様とは、鎌倉時代初期に宋代中国から導入された禅宗に付随してきた中国禅寺の伽藍構成や諸殿の形式を範例とし、鎌倉時代中期に来朝した宋人高僧と純粹禅の普及に伴って作られたと推定されるものを原型とし、三門・仏殿法堂・前方丈・方丈が同一線上に配置され三門と仏殿の中間左右には僧堂と庫裏を配列し、それぞれを回廊でつなぐ禅宗伽藍方式等であるという¹⁸。

しかし、他の建築の例にもれず、宋代中国の標準的建築様式に倣ったもののすべてが採用されたわけではなく、さらに室町時代から後に形骸化を伴った塔頭建築が流行した当時の聚光院には、すでに伽藍配置と呼べるような規模をみることはできない。

禅宗様の細部の特色は、柱の断面がその高さのわりに細く、柱を互いに貫でつなぐ補強方式を基本とし、組物は詰物で柱間中間にも組物を配置したことや、両端ですどく反り上がった軒線等である。また、連続して使われる部屋と部屋の境の鴨居に設ける欄間についても、竹の節・箴欄間は中世から、彫刻欄間は近世にあらわれること等が、方丈空間を理解する手がかりだろう¹⁹。中世若しくは室町時代、建築史上に変化が現れたのであれば、それは構造上の問題でもあ

るため、その内に建て込まれた襖絵にも影響を与えたはずである。

古代に使われていたしとみ戸などの建具から、引違いの建具へ替わることによって恒久的な間仕切りが増したといわれるように、少なからず襖の歴史は浅い。外回りにある引違いのやり戸を開けた際、あかり障子をたてることで寒風を防ぎながら光を室内に採り入れることが可能となり、ひとつの明かり革命をもたらした。

また、寝殿造りでは主として丸柱であったが、角柱の登場とともに引違いの建具が用いられるようになり、ここで人々の生活空間の中にはっきりと部屋の角々が現れた。さらに鎌倉時代以降、屋根裏が天井に覆われたことにより、そこで初めて閉ざされた箱型の空間が生まれたのである。

つまり、視空間の変化をもたらす建築史があり、応仁の乱による京都の荒廃から再建に向かった流れに乗って狩野派の始祖たちが画技の土台を築き、塔頭建築の流行を前に時代が与えた空間認識の端境期に生きた永徳であったからこそ、聚光院室中襖絵の画面構成上に十分な開拓の余地が与えられたと言えるのではないか。それは、城郭建築の進歩によって格段に広い空間が用意されたからこそ、襖絵の横長画面がさらに広がったのだとする襖絵観に先行するだろう。

方丈建築における室中とは、禅寺の方丈や塔頭の本堂内諸室のうち中央に位置する室にあたる。南面の広縁境に戸口を構え、外に双折棧唐戸を装置し、内には明障子を立て、室内は拭い板敷で周囲に畳を廻り敷きとしている。さらに、仏間の前室としても使われていた²⁰。

そこで、聚光院方丈の室中を理解するため、室中の壁三面のみを約10分の1の縮尺で平面状に張りつける形の模型製作を試みた。図I-2は、聚光院本堂修理工事報告書の図面から計算上起こした襖絵の原寸である。襖周囲の塗装は合成黒うるしである(図I-3、図I-4)。この製作工程によって、建築物そのものが与える視覚的效果について考えた。

聚光院室中の襖と襖の間の柱は想像よりも小さく、框の幅は狭く、襖縁に装飾も見あたらないため、2つの画面にわたって描かれた筆致の連続性は、錯視の影響をあまり受けないと思えた。また、欄間の骨組みからなる縦横の直線の存在は、一枚の襖の形状が左右に広い形であることから生じる不自然さを抑える効果をもたらし、襖絵が鴨居から上の空間によって与えられる圧迫感を避ける構造といえる。つまり、視空間は建築物によって規定されるため、少なからず襖絵の見え方にも影響を与えたと考えられる。

1. 城郭建築に関わる桃山障壁画

安土城炎上から後も、狩野永徳の制作は続く。天正 13 年(1585)の大阪城障壁画、天正 14 年の正親町仙洞御所障壁画、天正 15 年の聚楽第障壁画、そして天正 18 年に新造内裏障壁画とめまぐるしい。このような、永徳による広大な建築空間内部での画面設計の成功が、後の江戸における御用画師狩野派の基礎となったといわれる²¹。

狩野派による桃山障壁画の発展は、聚光院室中襖絵にみる大画面形式の本質をよく捉え、これを視覚的または装飾的に継承したものと考えられている。桃山障壁画研究の河野元昭氏は、桃山時代の城郭のもつ私的居住空間と公的接客空間の役割について言及し、公的接客空間の障壁画については山水、人物よりも花鳥画がふさわしく、豊富なモチーフの組み合わせが大画面にダイナミックな構成を与え、家臣団に領主の支配権力を誇示するのに相応しかったと指摘している²²。

しかし実際には、聚光院室中襖絵と桃山障壁画を代表する城郭もしくは御殿建築との間に、今も幻の安土城障壁画が存在し、想像を駆り立てる。たとえば、永徳の養子山楽(京狩野派)の養子狩野山雪の子、狩野永納(1631~1697)が著した『本朝画史』のなかで、永徳について以下のように記されている。

まま大画もあり、これに臨むときには、あたかも鶴が舞い、蛇が走りまわることのような勢いがある。…新意にあふれ、怪々奇々の趣があり、まさに彼以前の誰も達しえなかった境地に達し、当時において比類をみない独自の画境をゆくものであった。²³

安土城の襖絵も、このような印象を見る者に与えたのだろうか。

たとえば秀吉の大坂城や聚楽第の襖絵は現存しないが、ルイス・フロイスの大坂城評に、「とりわけ驚嘆に価するのは、これら宮殿、および実に広大な屋敷清潔さである。…だがこれらの部屋は、同じ技巧をもって作られていること、また美しい絵で飾られていること、大いに見るべき価値がある。」²⁴とあり、指図などから殿舎の規模を知ることができる²⁵。

そこで、聚光院室中障壁画の画面が安土城の襖絵に至って、どれほどの広がりを見せたのかを知るため、宮上茂雄氏監修の建築模型を作成した²⁶。その上で、安土城跡を実見したが、岡崎城、松本城、熊本城、松江城、姫路城など私がこれまで見てきた天守の規模と見比べて、安土城の天守が然程大きいとは感じられない(図 I-5、6)。

同様な意見として、永徳研究者の川本桂子氏は、『安土日記』にみる各層の部屋について、「信長の常御座所であった天守 1 階の 12 畳敷きの墨梅図は、しばしば聚光院室中の梅と重ねあわせて考えられがちであるが、24 畳の広さで生きる絵と、その半分の大きさで生きる絵は、やはりスケールや筆法が変えられて当然ではないだろうか。」として、部屋の大きさが小さければ描かれる障壁画もそれに見合った画調と筆致であるという。さらに、「安土城が当時の人々の目を奪った最大の理由は、…絵のスケールの変化ではなかったと思うのである。」²⁷と述べている。

つまり、永徳の大画面構成の意味を考えたとき、聚光院室中の空間の広さと景物の大きさの比率が、その印象を決定すると思えた。

2. 織田信長と狩野永徳の出会い

これまで、織田信長と狩野永徳の最初の出会いは謎とされてきたが、初見があるとするならば「洛中洛外図屏風」に関してだろうという意見が大方である。信長がこれを上杉謙信に贈ったのが天正2年であり、その2年後に起工された安土城の障壁画制作に、30歳代なかばに達したばかりの永徳をわざわざ抜擢したのだから、期待はよほど大きかったのだろうと言われている²⁸。信長と永徳の出会いが何処にあるかによって、聚光院と安土城が結びつくか否かが明らかになると考え、信長の動向と狩野家の動きとを詳しく調べてみた。

最初の疑問は、大徳寺と関係の深かった狩野家の菩提寺が、日蓮宗本山の妙覚寺であり、臨済宗徒ではないことであった。そして、この妙覚寺が本能寺の変で焼失した理由は、信長との関係にあったのである²⁹。そこで、信長と妙覚寺の関係を資料上でみってみる。

永禄11年(1568)信長は足利義昭を奉じて入京の後、永禄12年、宿所を
妙覚寺に移す〔言継卿記〕。

元亀2年(1571)妙覚寺に泊まる〔言継卿記〕。元亀3年妙覚寺に陣取る
〔兼見卿記〕。

天正元年(1573)妙覚寺に在陣する〔信長公記〕。同じ年、妙覚寺で茶会を
開く〔信長公記〕。

天正3年(1575)妙覚寺に寄宿する〔兼見卿記〕。

と、妙覚寺を頻繁に宿所としており、安土築城開始の天正四年(1576)にも
三度妙覚寺に入っている。

この妙覚寺は、天正11年に秀吉の命で現在地へ移転しているが、当時は京都二条衣棚にあり、北区紫野にある大徳寺からそれほど離れていない。さらに、もう一つの主な宿所であった相国寺との位置関係も含めて、実際これらの寺々

を歩いてみた感じでは、仮に聚光院まで足をのぼすとしても、馬上ならさして問題とならない距離に思えた(図 I - 7)³⁰。

この状況から推測すると、狩野家の善提寺であり且つ信長の宿所ともされた妙覚寺を縁として、信長と永徳の出会いがあったと思える。永徳を絵師として取り立てるきっかけとなる信長の第一印象を決めたのが、聚光院襖絵の拝観であった可能性もある。するとこの聚光院内に、信長を動かした障壁画が存在したと考えられるのである。

3 景物表現にみる永徳画の特性

従来、永徳の襖絵に描かれた個々の景物について、手法としては祖父元信や父松栄の伝統をむしろ忠実に学んでいるといわれてきた³¹。また画題については、室中襖絵制作当時に永徳が影響を受けたと思われる様々な事象、たとえば弔われる三好長慶に抱いていた京都人の印象や、注文主である三好氏の意向、若しくは開山の指示によって選ばれたとみるのが自然であろう。

武田恒夫氏は、梅の巨木にみる春、二株の巨松に秋、瀑布に夏、芦雁に初冬を見て、コノ字に配置された室中襖絵は左廻りに四季が移り行くように描かれていると解した³²。しかし、水尾比呂志氏によると、梅花禽鳥図は言うまでもなく春景で、梅樹の裏側を流れ下った水流は冬から春にかけての雪融けの流と解し、夏景は老松雙鶴図、下降する雁とそれを蘆の中で迎える雁とが秋であると述べている³³。多少の違いはあるが、これらが聚光院室中の季節感である³⁴。

そもそも祖父の教示を受けて育ち、父の指導を受けたと考えられる聚光院室中襖絵を描いた時の永徳にとって、個々の景物を描く技術についての問題はなかったと考えられる。ならば永徳は、この聚光院室中における絵画空間の源ともいえる何かを、一体何処に求めたのであろうか。永徳が表現しようとした世界を再認識するために、その手掛かりとなる個々の景物についてみることにする。

本論中では、室中の襖絵について、仏壇側の松鶴図を北面、檀那の間側の松鶴芦雁図を西面、礼の間側の梅に遊禽図を東面と呼び、各面に向かって左方より①・②…と便宜上番号を付すことにする(図 I-8)。

1. 「四季花鳥図」にみる松竹梅

まず画題の中心となり、画面構成の基本ともなっている東面の梅と竹、北面と

西面の松についてみる。墨絵は中唐に描かれはじめ、墨竹はややおくれて晩唐より五代の間に成立した。墨梅の起りも明らかとは言えないが、北宋から南宋にかけて様式として確立したものらしい³⁵。松竹梅は好個の画題となるが、三友という名称は《論語》の益者三友によって名付けられたもので、歳寒さいかんも同出典である。

1) 梅樹

東面の梅樹について水尾氏は、「いづれも凛々たる満開の梅花が咲誇り、剛健な巨幹に群がる美しい蝶の舞を見るが如くである³⁶」と述べた³⁷。

その梅の花ひとつをとって見ると、横広がりな形であることに気づく。また、花の向きがどの枝にあっても上を向いて咲いているため、梅の巨樹の枝から突然ぱっと咲いたようであり、花と枝とのつながりの見えない描き方である(図Ⅱ-8)。この永徳の、横へ広がった形の花びらが、満開のように感じさせている。それは、元の王冕筆「墨梅図」(図Ⅰ-9)³⁸や、中国の技法書³⁹にみえる梅の花とも様子は異なっている。

この東面に描かれた梅樹を眼前にして気になる点は、幹に見られる筆の向きのぶつかり合いである(図Ⅰ-10)。木の根本から上へ向かって掃き上げられた線がその位置で逆向きの線に出会い、幹が本来持っている上へ伸びやかに進もうとする動きが遮られるかと思える。見方を変えると、木の幹が奥へと彎曲することを意味するのか、或いは水墨画としては異例の陰影かとも考えた。しかしよく見ると、この筆致が画面全体のバランスをとるために必要な要素をもっていることが分かる。

この筆致の存在により、水平方向へ延ばした枝の勢いにつられて幹の縦方向の動きが弱められることは阻止され、幹としての独立性が誇示できる。さらに、左右へ振り分けられた幹から伸びた枝たちは、まるで天地から氣をもらい受けたかのように、襖の両端へと向かって伸びて行くのである。

また、図 I - 11 に見られる枝間の明らかな途切れ方が見られる理由は、襖絵に装丁されることを考えた上での構図であった証拠とみたい。

つぎに着目したいのは、何故梅の枝が水面へ向かい、水をくぐるのかという点である。元の伝馬遠筆「林和靖図」(図 I - 12)をみると、梅樹を愛でる林和靖の傍に梅樹の根元があり、左手に伸びた幹からさらに左下へ小枝が分かれていった先に、川の流れをみることができる。このように、水辺と曲がりくねった梅樹の組み合わせが、すでに中国伝来の墨画にあったことがわかる。さらに、華道の教本には利休一水くぐりの梅という表現があり、永徳との前後関係はわからないが、東面の梅樹にみるこうした表現が、美しいと感じる形態上の必然性、あるいは誘目性に重点が置かれていたとも考えられる。

ところで、梅と鶴という組み合わせは、「林和靖図」にみる取り合わせであること私を注目している。林和靖の名は通で和靖は号であるが、北宋時代一時は官にあったが出世を望まず、西湖近くに居して客があると二羽の鶴を放したという梅をこよなく愛した詩人である。この林和靖が妻帯せず、梅妻鶴子と言われたことと、詩人であり且つ死去の際には実子のなかった三好長慶との符号をみるのである。

2) 松

元信のそれと見比べると、松のめ花やマツカサが簡略化されていることに注目した。明代初頭に、室町幕府が宋元代の禅林画と院体画の二種類を盛んに輸入したいわば山水のお手本や、日本側からの希望に応じて渡って来た相当多くの模写品のいずれかから影響を受けたのかと考えて探したが、寧ろ元信の松図に及ばした影響の方が顕著である。

他の理由、たとえば視覚的に簡略化することが永徳にとって何らかの目的につながっていたのかとも考えられるが確証はなく、松が夏を表しているという具体的な証拠も見られない(図 I - 13)。

松の形態について、まず、2株の老松が左右に振り分けられていると作品と比較する。元信の次世代の手かと言われている「四季花鳥図屏風」(図 I - 14)を見ると、図面の割合からは小さいものの、これを実景として想像するなら、かなり大きな松が描かれている。元信筆「四季花鳥図」をみると、松の幹が、永徳のそれと大差ない高さで途切れている(図 I - 15)。

また、松葉の描き方も元信と近似しており、前の岩と背後の土坡の位置関係は、永徳の描いた梅樹の側にあるそれらと似ているため、樹の背後を想像する上で興味深い。さらに、北面③～⑤・西面③～②に見られるような、松の幹からかなり離れた位置に松の枝が広がるという構図は、聚光院から後の天正期に松栄が描いた「四季花鳥図屏風」(図 I - 16)にも見られることは興味深い。

つまり永徳の試みとして新奇であるのは、松の枝が非常に太く、しかもその曲がり方が急で、根本から上方へ向かう太さの変化が著しい描き方である。

松の枝先から左下方に、芙蓉が咲いているが(西面 - ③)、元信筆四季花鳥図の中にも似た花が見られる。この場合も、梅の花やタンポポの花と同様に、水平方向に少し広がった形態と明瞭ではない花びらの輪郭が永徳の描いた花の特徴である。その茎の曲がり方は、円弧を描いているように見える。

3) 竹

元信が描いた竹は(図 I - 17)、冬の寒さにあつて青々した葉色をみせる。その雪を負った濃い色味のタケの葉の表現は、顧愷之の『魏晉勝流画讚』に「竹・木・土は墨や彩色を軽くし、竹や松の葉は濃くしなければいけない。」⁴⁰とあるところをみると、正統な表現であつたらしい。ところが、永徳が描いた竹には雪も濃い葉色も感じられない。つまり、聚光院室中に描かれた松竹梅は、季節感を現実の形態によって表そうとしたのか疑問になってくる。

画面中いたるところに見られる鳥たちを観察すると、あまり現実的な描写ではないように感じられる。このことは、鳥類図巻ともいえるお手本が狩野家に伝わっ

ていたことから納得できる。鴛鴦ひとつをとってみても、元信筆「四季花鳥図屏風」などに見るそれと、近似した形態に描かれている。鶴についても、あまり気づかれないような足の指の誤り等が見られるという⁴¹。そこで、ここでは厳密な意味での四季、実写という枠組みから離れ、画面構成という視点から、聚光院室中の新たな意味について考えてみたい。

2. 画中にみる視線の誘導

まず、景物間の関係から、視線の誘導に関わる構図について考えてみる。西面一①・②の雁について比較すると、基本形は松栄筆や元信筆の雁と酷似しており、飛ぶ雁の首がそれに応じている雁の嘴に向かっている(図 I - 18、19)。しかし、永徳の描いた飛ぶ雁の翼は、その弧形と翼にもたされた幅とによって、下降時の速度および見る者の視線からみた高さなどが表現されている。さらによく見ると、飛ぶ雁の左翼の動きが(この際の尾の使い方については考慮されていない)、旋回時の動作のように思えてくる(図 I - 20)。もし仮に、これが左旋回であれば、飛ぶ雁は画面奥から画面手前の土坡にいる雁のほうへ向けて、手前へと旋回しながら飛んで来るといった空間性をかもし出す要因となる。

永徳はまた、意図的に土坡にいる雁の首を前へ伸ばして、その開いた嘴と周囲の芦の葉たちと類似させ、同じ角度に開いた二本の線の組み合わせを多く作ることで一つの方向性を生み出し、その横で眠っているかに見える雁と手前にある芦の葉先との重なりによる遠近感によって、土坡の臨場感を生み出している(図 I - 18)。

つぎに、永徳の北面東角にみる水流の形(図 I - 21)と元信印のある「奔湍」(図 I - 22)と比べると、永徳の水流には、元信画にみる細やかな理屈は存在せず、上流のなめらかな水質、波の放物線の頂点を並べたような水の流れに対し、下流の波のうねりや波頭はあまりに激しく、逆流する感じさえ受ける。

この奔流は、背後の山とも手前にいる五位鷺とも空間的につながってはいない。よって、この景観を見せたいがために拡大して見せ、遠近法に従わないことによってその存在感を誇示したのか、若しくは、この流れを部屋の角にもってくることによって部屋全体に流れる水の源を示したと考えられる。

以上の比較から判ることは、祖父や父の描いた花鳥を永徳なりに変化させて描いていることである。少なくとも、先達の景物との類似以上のものを語るには特徴が僅かであり、実物らしく描こうとしたとは思えない。よって、視覚的効果を意識して描いたと考える以外に、前述の大画面方式や新様式を説明することは不可能である。

4 永徳筆襖絵への新視点

1. 梅樹にみる線のリズム

聚光院室中襖絵にみることができる景物の位置関係をみたとき、対称的にもしくは非対称的に景物が配されるという構図上の特徴があるとすれば、それはおそらく日本文化のなかで長らく息づいてきた美意識に基づくものであると考えることは容易である。たとえば、茶道にみる形状と色・サイズの異なる道具を取り合わせるゆえに生まれた非対称性への指向や、華道の半月を描きながらも究極的には完全な円形(球形)を想定するという生花の正風体⁴²にみる空間の創造理論と相通ずるものであるかもしれない。

そこで、これまで見えなかったものを見えるようにすること、つまり感じ取れても語ることは難しいと考えられる視覚芸術における動きの表現について考えてみたい。

かつて私は、実際に聚光院室中東面の襖絵を身近に観たとき、「多くの同方向性をもつ線」が存在することを経験したことがある。これについて、実物大模型を斜めから見た様子(図 I-23)をもとに再確認すると、襖絵の正面からは見えにくい一定方向へ向いた平行線の多く見られることがわかる。確かに円弧は斜めから見ると圧縮された形状に変化するが、同様な方向へ向かう線が数多く見られるということは、それらが線のリズムとなって全体の動きを生み出し、視線を誘導する可能性があると思える。

この方向性について、生理学の分野では、視覚野の特定の部分が特定の視覚刺激に反応するという脳の働きと視覚との関連についての研究がある。たとえば、一本の木を見るとき、私たちの目はそれを同型的に、網膜に木の像が写るのと同じように、一本の木の像をそっくりそのまま脳へ送るのであろうと長年信じ

てきた。このことによって私の見ている一本の木は、同じ木をみた誰かの脳の本
一本の木の映像と同じであることを疑わずにいられたのである。

しかし、ヒトの目にはっきり見えているのは視野のうち直径4度ないし6度の範
囲における詳細な情報で、300ないし400ミリ秒おきに脳へ伝えられること⁴³や、
形の認識について脳の皮質表面に垂直方向にのびたコラム状の領域に、類似
した図形特徴に反応する神経細胞がかたまっている⁴⁴脳の世界は、こ
れまでの幻想を崩すに十分であった。

そこで一時的に、絵画の理解へいたる理想的な経路を離れて、観照者個人
それぞれが受け取った視覚情報の解析結果が絵画となる現実を見つめ、絵画
の中にある視覚に対して重要な働きをする特徴の検出を改めて考え直してみたい。

先に梅樹について指摘したような同方向性をもつ線のリズムに関しては、認知
心理学のソルソ氏が指摘するウッチェッロの遠近法を読む手立てが参考となる。
まず、「サン・ロマーノの戦い」(図 I - 24)をよく注意してみると、前景には大きな
形、背景には小さな形象が配され、中間の距離にはほとんど注意が払われてい
ないため背景は平板に見えるが、左下に倒れている兵士は短縮法(奥行き感を出
すために見かけ以上に縮めて描く手法)を用いて描かれているため自然な描
写であるように感じられる。

前景の目立つ形態が皆中央を向いているという線遠近法の重要な特徴に対
して、倒れている左下の兵士が隣の槍と平行に置かれていることに注目し、脳は
類似性にもとづいてこれらの目立つ特徴を体制化すると述べている。同じように
並んだ線の全体的効果は、光景全体が仮想的な一点に向いているという無意
識的な感覚を作り出す。よって脳は、類似の線を見出し、それらを奥行き手がかり
として解釈することによって、現実の世界を体制化するという⁴⁵。

こうした見方に従えば、聚光院室中の梅樹に見る類似の線から、「奥行き」を

よむこともできそうである。しかし、「サン・ロマーノの戦い」のような建造物や垣根などの人工的な直線による景物が描かれていないため、梅の枝を同列に扱ってよいと考えるにはまだ条件が十分ではない。

2. 円と円弧による奥行き

視線を誘導する「動き」以外に、例えば上記のような細やかな線が見出せるなら、横長の画面を一連の繋がりとして感じさせる要因も見出せるのではないか。そこで、この繋がりという言葉から連想する1つの形態、円弧について考える。

ゲシュタルト心理学者たちは、パターンの体制化が人間の生来の特性であるという仮定のもとに、それらの体制化の現象を知ることで脳がどのようににはたらくかを解明した。さらに、脳が視覚的な入力パターンを体制化するやり方は、美術を理解する上でも基本であると考えられてきた⁴⁶。

例えば、物理世界の中に似たもの同士な対象が近接していれば、私たちは幼少時から、それらをまとまりとして知覚するのである。ヴェルトハイマーによると、次のような特徴を有するものは、ひとつにまとまって知覚される傾向が強いと述べられている。

- ① 距離的に近いもの
- ② 同種のもの
- ③ ともに変化したり、多くのなかで単独の性質を有するもの
- ④ 閉じた領域
- ⑤ 良い連続
- ⑥ 経験の効果
- ⑦ 見る人の態度

つまり知覚のまとまりとは、結局全体として、そのときどきの条件の許す限り最も簡潔で規則的な形態をとろうとしていることをいうのである。これは単に視覚の

みに該当するものではなく、他の知覚全般、さらには記憶現象などに至るまで認められている現象である。

このうちの④閉じた領域のひとつが円であり、一般に、閉合図形がより単純であればあるほどその図形は心理学的によりはっきりと目立つものになり、円に近いかなりの範囲の対象を円とみなしていることに気づく。これは、ある図形の中に実際には存在しない輪郭が知覚されるという、主観的輪郭に応答する細胞が存在することによっても示唆されている。

では、円または円弧の存在が想像させるものは、いったい何であろうか。シャガール(Marc Chagall, 1887～1985)は、1910年にパリへ出て以来、色彩が明るくなり、画面構成において伝統的な空間描写から脱却し、遠近法によってではなく自由に画面を構成することによって無重力感を生み出したといわれる。

図学の小山清男氏は、それらの作品の多くに円を基本とした構図をみることができると述べられている。そこで注目したいのは、「シャガールは古典的な遠近法的空間を捨てているから、遠近法によって絵画空間を求めることはできないけれども、いくつかの球を含み、それらが空間構成の基本となっていると思われる画面からは、球を手掛かりとしてある程度の奥行きを推定することが可能である。」と言われていることである。

小山氏は、視点を無限遠点とし、それぞれの球の中心の画面からの距離を、推定によって作図している。そのひとつ「彼女のまわりで」(図 I - 25)では、はっきり分かる 5 つの小さい球をふくめた仮想 8 つの球が構成の基本であり、「私と村」(図 I - 26)では、右手の人物の横顔と左手の馬の横顔の上にひとつの透明な球がみてとれるとして、さらに遠景の球との位置関係に着眼している。

さらに、球の組み合わせから生まれる絵画空間の構成について、「円が球となればそこに三次元的な空間がみえてくる。直線的な形状を基本とする古典的な遠近法にかわって、球を考え、それをいくつか組み合わせることによって成立す

る空間が、シャガールの脳裏にあったのではないか。そこに彼独自の絵画空間を垣間見ることができる」⁴⁷と述べている。

永徳の四季花鳥図に円弧を見るなら、北面・西面・東面、それぞれの画面中に襖を越えて上方にまでわたる大きな円弧が認められそうである。たとえば北面では、松の根元から幹にそって右上方へと延びてゆき、右端にみえる溪流の流れに沿って右下方へ下っているように思える(図 I - 27)。西面では、大まかな流れとして、芦の根元から鳴く雁の首と共に右上方へと上がり、松の太い幹に沿って右下方へと下る(図 I - 28)。

もうひとつ、梅樹の横に延びた幹と両端にある岩とがつくる円弧があるかもしれない。それは見えない大きな線として視覚的に何らかの補助の役割を果たしているか、もしくは視線を誘導するひとつの手がかりではないか。よって、このような繋がりが各面それぞれのまとまりを生み出しているかと考えたが、襖絵の大きさやそれを見る部屋の天井高などの与える影響は大きく、見る位置によっては梅樹の例に見たように円弧が変形して見える可能性がある。

他の理由、それらが持つ自然な動き—例えば草が地から天へと向かって伸びることなど—によって見る者の視線を誘導する円弧の存在も見られる。それは東面の梅樹から左方向へ長く伸びた細い一本の枝から、さらに視線を延長して大きく円弧を描きながらその枝の先へ、さらに北面右方の溪流へと誘われることである(図 I - 29)。

西面を見ると、真円上に重なると思われる円弧の存在を幾つも見出すことができる(図 I - 30)。例えば飛ぶ雁の翼の形状は、芦の弧と繋がることによってAへと向かう円弧上にあると見ることができるだろう。さらに画面右側を注視してみると、枝や幹、地面などの上に、見事な円弧を見出すこともできる。よって、聚光院室中の円や円弧も、シャガールのそれと同様に球としての空間性をもち、画面構成における空間の創造に関与していると考えることができる。

以上の考察により、聚光院室中襖絵から「線の方向性」や「円の意味性」にとっても敏感な傾向を読み取ることが可能であると考えられる。これまで永徳の筆致が語られるとき、幼少からの即興で描く訓練により、物象を視覚的に捉える訓練は完了しているという前提で論じられてきた。そのため、彼の画面構成の緻密さや複雑さが過少評価されたと思われる。

3. 奥行き感の手がかり

そこで、何をどう表現するかという視覚芸術の課題についての多くの試みを想起するとき、そこに見出される法則の多くが、実際は私たちが何をどのように見て判断しているかということと同じであることに気づかされる。たとえば、単眼による奥行き感の手がかりについてみても、

- ① 空気遠近法
- ② 遠くものは一般に、視野のやや高い位置に見えること
- ③ 線形透視画法（遠ざかる平行線の収束）
- ④ 視力調整
- ⑤ 対象の遮断
- ⑥ 濃淡とテクスチャの変化
- ⑦ 頭部運動視差

などがあげられる。

認知学のロバート・L・ソルソ氏は、モネのよく知られた作品である「ひなげし」には、遠近感の手がかりのほとんどを見ることができ(図 I - 31)、「図に示したように、大気遠近法、奥行きにともなう色の変化、そして対象の重なりが用いられている。きめの勾配と明瞭さも用いられ、遠くになるにつれて花がよりたくさん、より小さく、より不明瞭に描かれている。さらに、奥行きの手がかりとして、大きさ、線遠近法、高さも使われている。」⁴⁸と述べている。

このような絵画の手がかりのなかで、レオナルド・ダ・ビンチは「空気遠近法について一何故かならば、一線上に並んでいるように見える種々の建物の相異なる距離が、空気の変化によって認識できるからでる。ちょうど一つの壁の向こうにある多数の建物を見る場合にそうであるように。その建物群はいずれもその壁越しでは同じ大きさに見えているが、君が一つを他より遠く見えさせるように繪の中に描きたいとすれば、大気はいくぶん濃厚に描かなければなるまい。」⁴⁹と書いている。

実際に見えている風景のなかで、奥行き情報を与える手立てのひとつである空気が、永徳にとってどのように理解され、また遠近法としてどのように使われているのかについて考えた。たとえば湿度の高い盆地では、霧や靄が頻繁にたなびき、遠景と近景との繋がりを掴みにくくし、霧が立ちこめると自分の身体と世界とが一つに溶け合う錯覚を覚えたり、急に眼前へ飛び出してくる枝葉を創出するだろう。この空間における湿気が、日本の障壁画に与えた奥行き感への影響について、改めて考えてみる必要があると考える。

4. 絵の手前へ広がる立体感

認知的に不協和な美術は見る者を刺激して、美術作品の中からより深いメッセージを読み取らせようとする働きをもつと考えられている。たとえば線遠近法の創造的な使い方をして、見る者に一種の運動視差を引き起こすような効果を生み出しているいくつかの作品をみることができる。

ポール・セザンヌの「果実籠のある静物」は、静物間の関係が一つの面には対応してはいないことで知られている。静物それぞれが個別の法則に従って存在し、倒れるか落ちるかといった不安な感じを抱かせる。ところが、しばらく眺めるとそのうち違和感を覚えなくなり、線遠近法の法則に従わないという罪悪感から開放されるような気分になるのである。

このセザンヌの技法について、ロラン(Loran,1943)はこんな分析を行なっている。「第一の目の高さ(I)はほぼ、果物籠の前面、砂糖壺、小さな水差しを見ている…それよりも高い位置にある第二の目の高さ(II)は、ショウガ壺と籠の上部を見下ろしている」⁵⁰といった複数の視点があることに着目し、見る者がさまざまな角度から見たときの様子をひとつの画面に描くことで、見る者の動きによって作り出される次元をもつということを示唆している。

そこで、聚光院室中の襖絵にも同様な現象が起きるのかを知るために、様々な角度から眺めてみることにした。どの角度からみても、個々の景物は不自然な印象を与えない。しかし、描かれている景物を判断材料として、ただ単に複数の視点があるとはいえない。たとえば前述の梅の花や蒲公英、芙蓉の花の特徴である横に長い形状に描かれたのは、地面に対して斜めの角度から見ている様子であるからとした場合、それぞれの花を見るのに適した位置を定めるためには、この横長の画面を前に歩きながら画面を追っていくしか方策がない。また、少し離れた位置からは花々の形状をはっきり判別することはできないのである。すると、様々な視点からみた映像を合成して、臨場感や立体感を創りだしたのではなく、何か他の要因によって創造の可能性を生んだのではないかと考えてみる。

まず、松の巨樹に対して視点を変え、その技を見ると、明らかにこの枝が幹と観る者の間に存在していることが分かる(重なり of 遠近)。しかも幹の描き方に比べて、非常に墨が濃く力強い(濃淡 of 遠近)ため、西面から北面にかけての太い二本の松が画面の奥に留まらず、襖の外へ、観る者の方へと近づいて来ることを意味すると考えられる(図 I-32, 33)。

同様に A の松と、B の松の前後関係を見ると、その根元は明らかに B の松が手前にある事を示している。これはある1本の松を異なる二方向からの視点によって眺めた形態が、松 B と松 A ではないかとも考えたが、それだけの視覚効果を生み出せるようには思えない。だが、位置関係を立体として成立させるには、A

の松が襖の奥へと移動するか、Bの松が部屋の隅の空間へと出てこなくてはならない(図 I-34、35)。

このように遠近の関係を正しくつかむために目を走査させてゆくと、ある仮定を見出すことが可能でなる。たとえば松Aを起点とする仮想空間上に、松Bの巨木を実体化させて室中空間へ導いたとき、その横にいる鶴は松との位置関係を保つために移動し、その結果二羽の鶴が室内空間において近接すると考えられる(図 I-32、図 I-33 参照)。北面右奥に目を向けると、遠近感の取りにくい溪流は遠ざかる松と鶴とに呼応し始め、東面右後方の梅樹がいつのまにか立体化してくる。さらに西面後方の飛ぶ雁が、空を滑空しながら実体化すると、室内内はいつしか襖の奥とつながる想像の世界で埋めつくされるのである。

以上、この大徳寺聚光院室中の狩野永徳筆とされる襖絵は、美術史上での位置はほぼ確定しているが、永徳の特徴が襖絵の構図や筆致であるという意見が大方を占めるに留まっていた。そこで、歴史的な側面や諸研究者の評価・分析を比較検討し、次に襖絵画面上の景物についてみてきた。そこでは、真の景物を写すことから生まれる画面の統一よりも、デフォルメの先に一つの空想世界を生み出そうとしていることがうかがえる。個々の景物の存在が空間的に捉えられていることや、見る者の視覚を意識した表現となっていることがわかる。

さらに各面の襖絵から奥行きの手がかりを見つけることにより、その空間表現に特性があり、コノ字に配された聚光院室中景物の位置関係を仮想すると、「襖の奥に広がる虚なる空間」と「見る者を含む実空間」との一体化を試みていると感じられるのである。

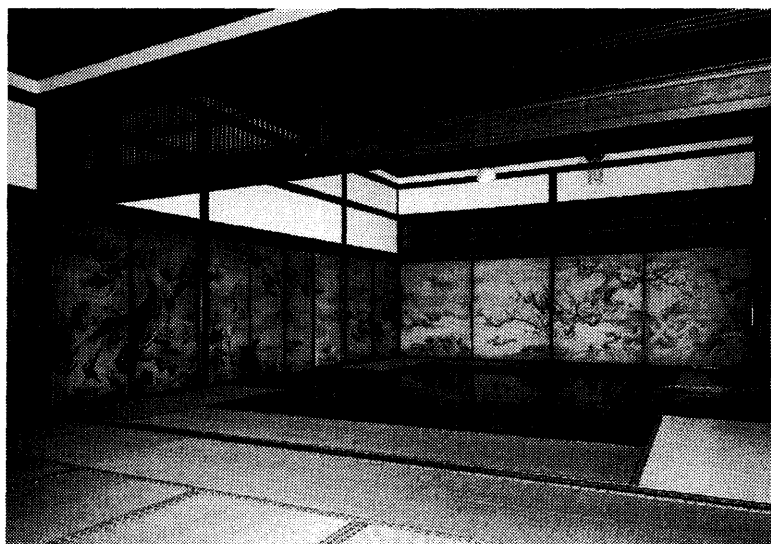
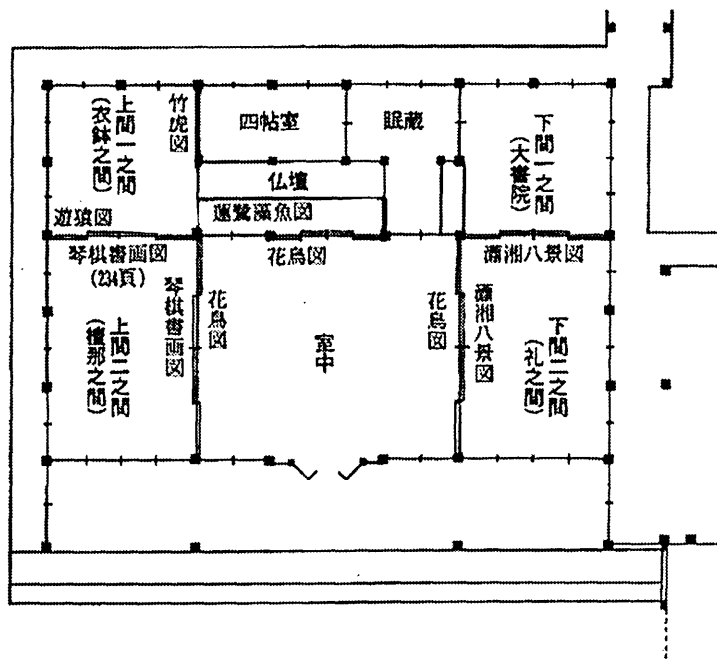


図 I - 1 (上)障壁画配置図(下)聚光院室中北面・東面の襖絵

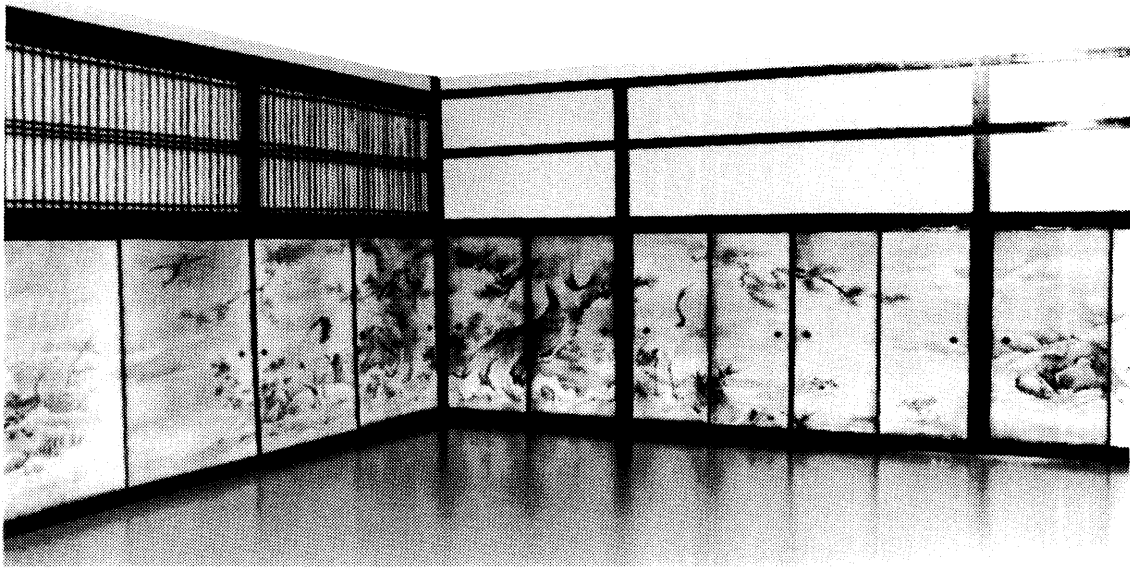


図 I - 3 模型による室内の様子 西面・北面

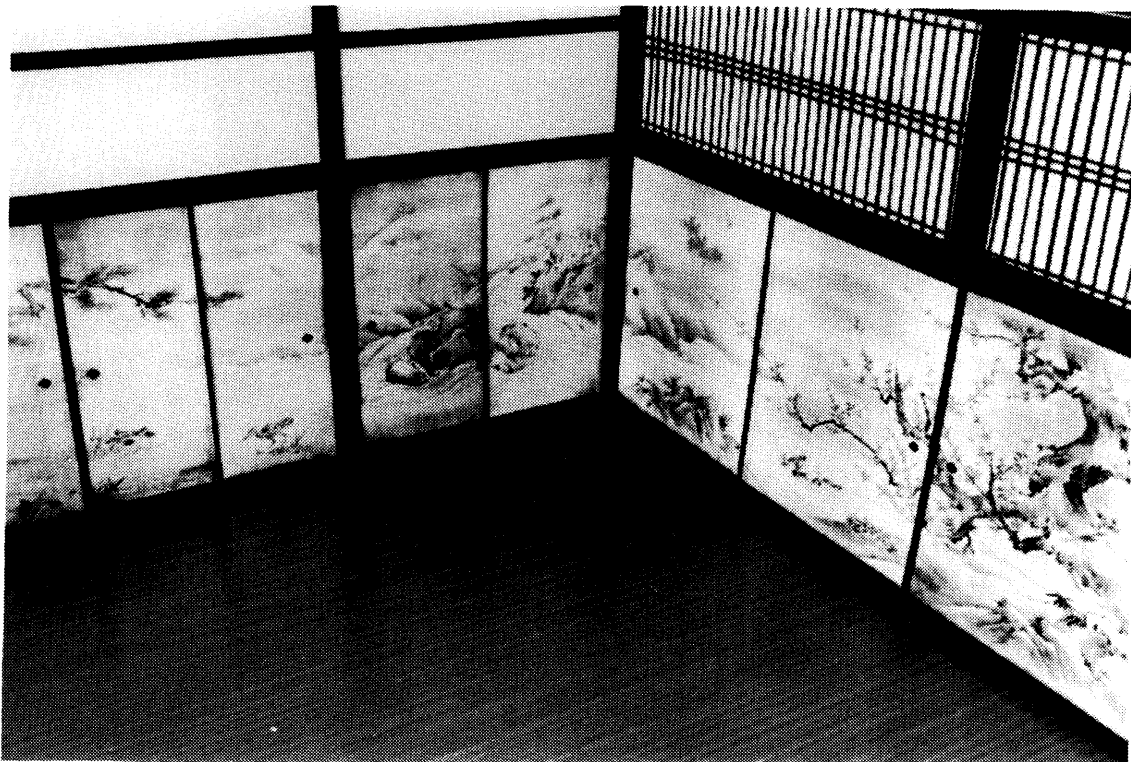


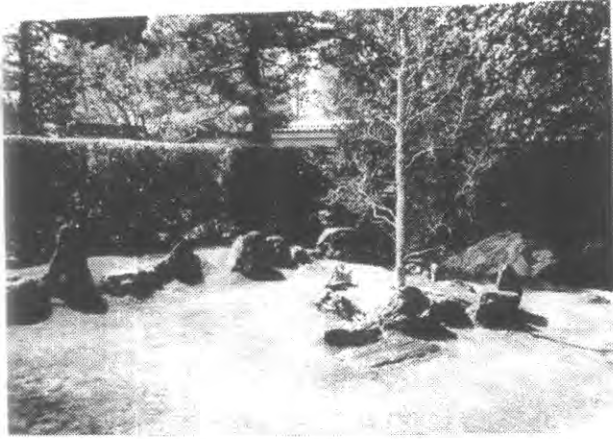
図 I - 4 模型による室内の様子 北面・東面



图 I -5 安土城天守最上層模型



图 I -6 安土城天守跡



←大徳寺 聚光院 石庭

↓ 狩野元信住居跡



(本能寺パンフレットより転写)



↑ 現在の妙覚寺



← 現在の本能寺

図 I - 7 信長と狩野家ゆかりの地



北面 松鶴図



西面 松鶴芦雁図



東面 梅と遊禽図

図 I - 8 聚光院室中の模絵

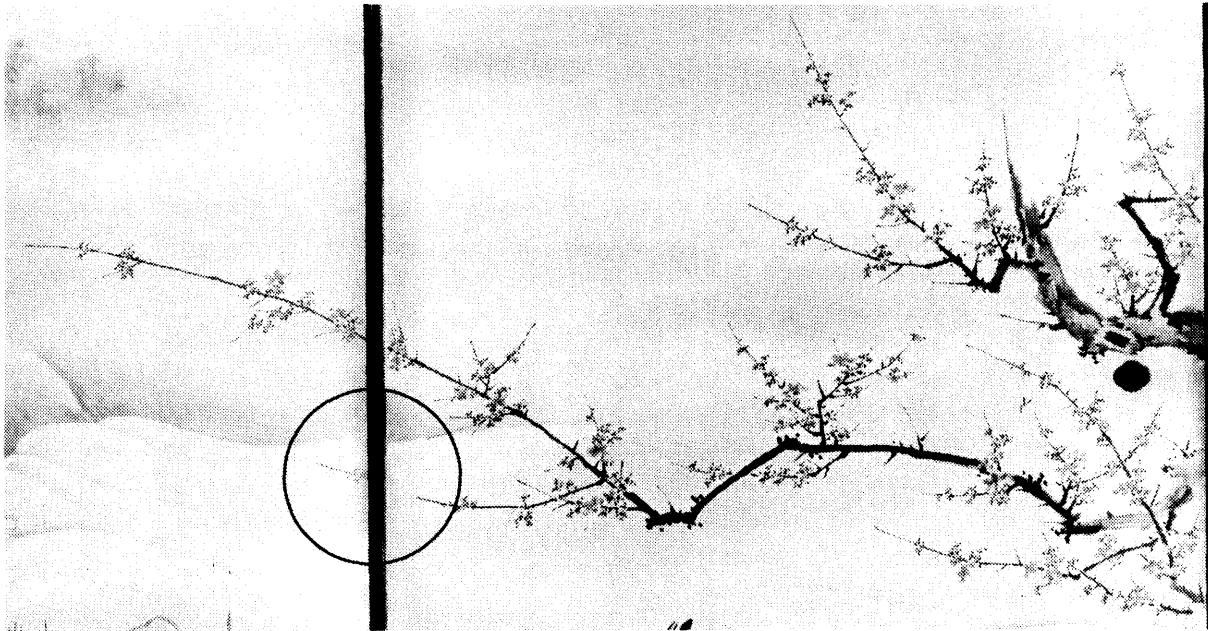
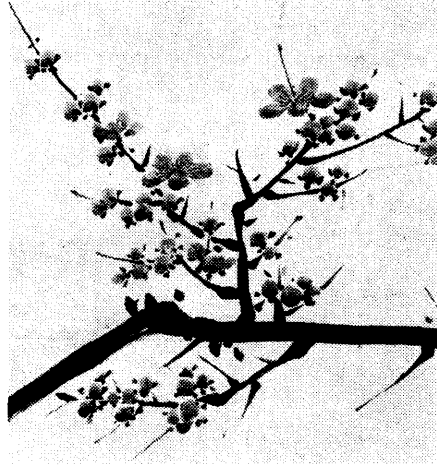


図 1 - 9 東面に見る梅樹の花と枝



図 I - 10 墨梅図 一幅 元 王冕筆 宮内庁三の丸尚蔵館蔵
(大和文華館展覧会カタログより転写)



図 I-11 東面梅樹に見る筆致と右手の竹

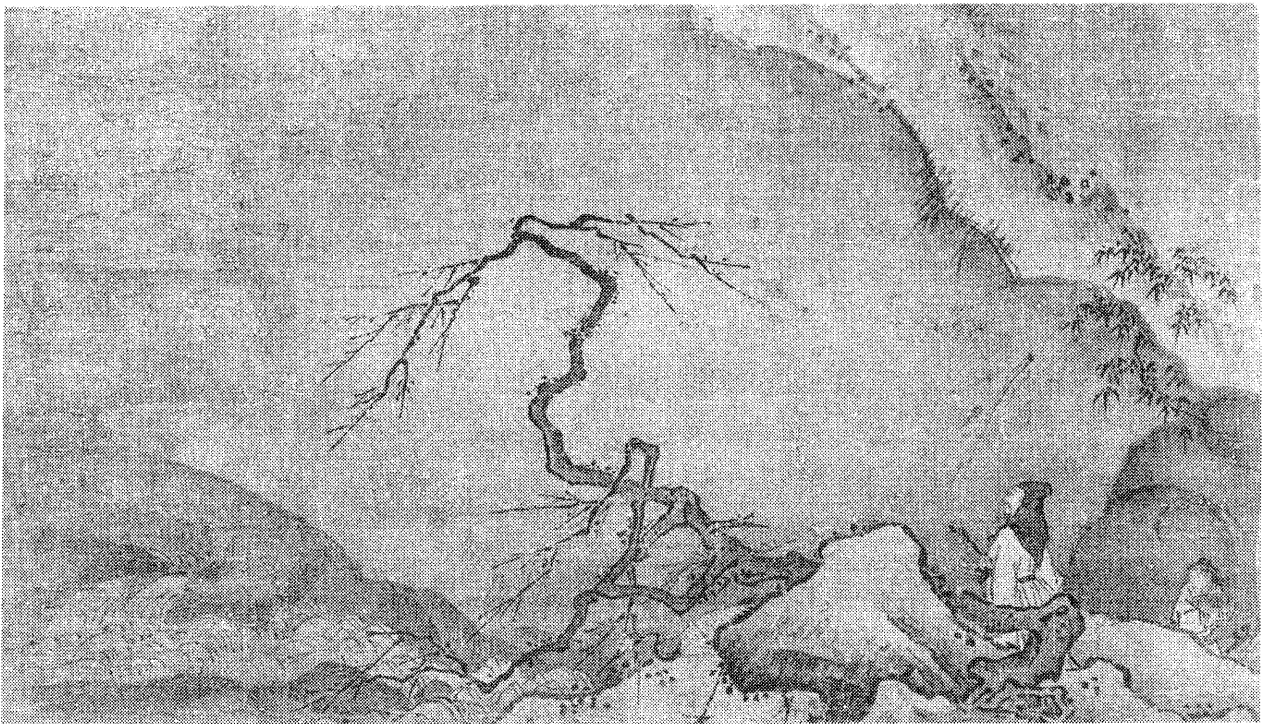


図 I-12 林和靖図 一幅 元 伝馬遠筆 根津美術館蔵(大和文華館展覧会カタログより転写)

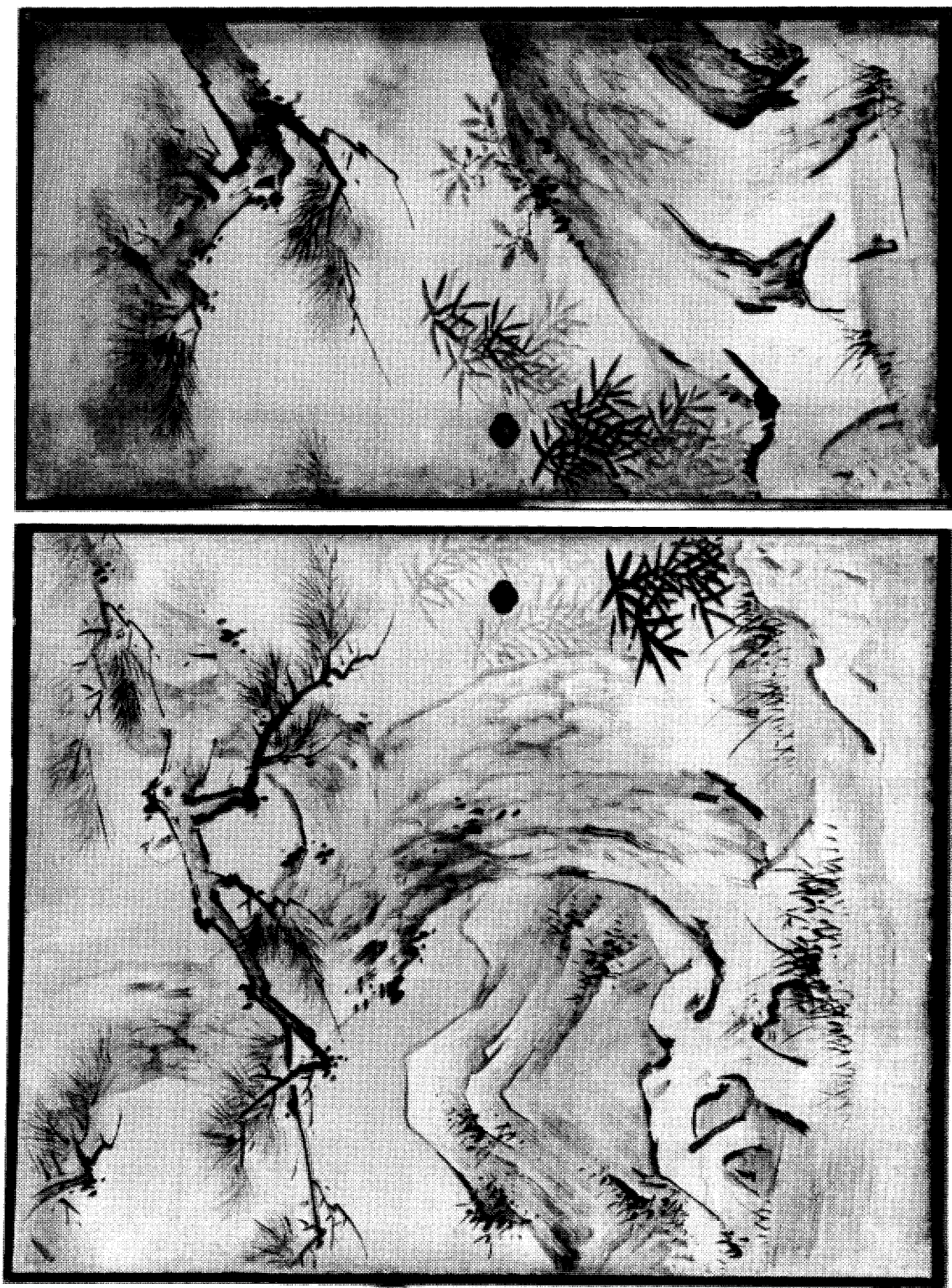


图 I-13 室中西北に見る二本の松

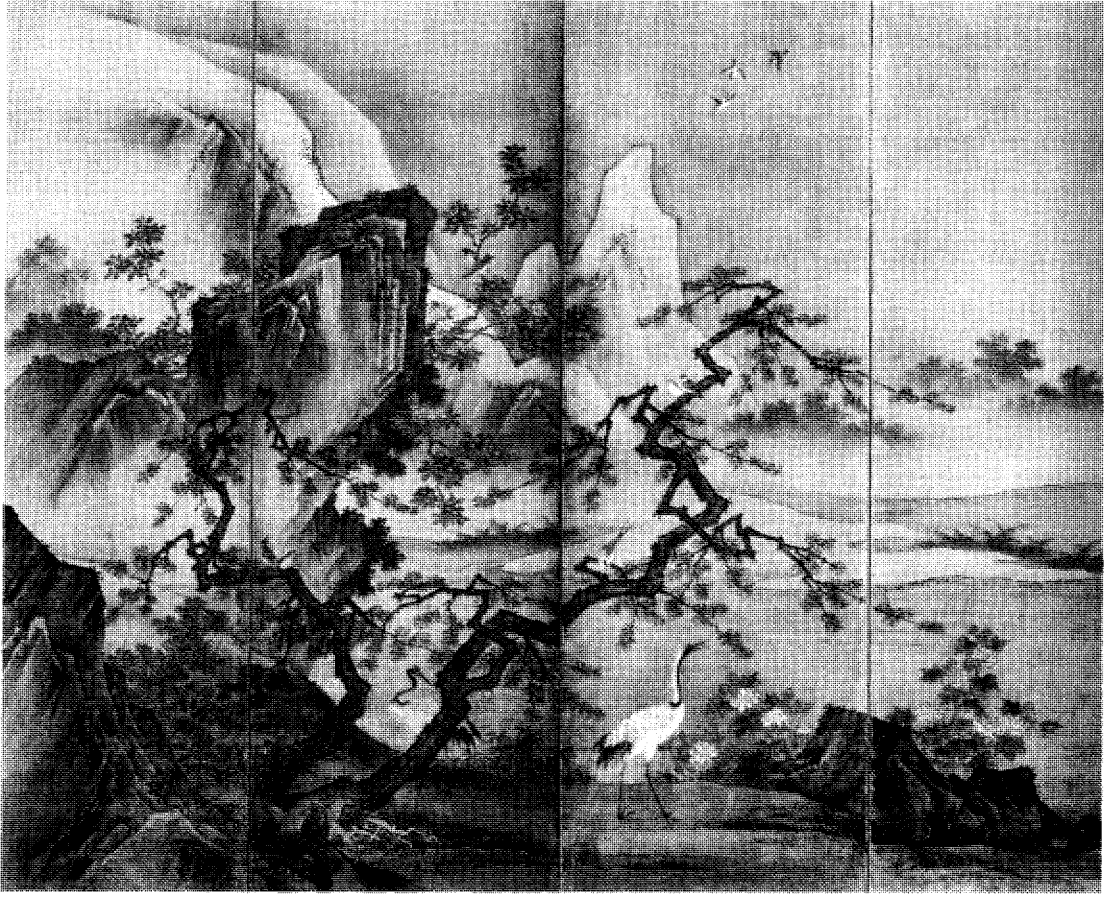


図 I - 14 元信印 四季花鳥図屏風 紙本淡彩 静岡県立美術館(部分)
(京都国立博物館展覧会図録より転写)

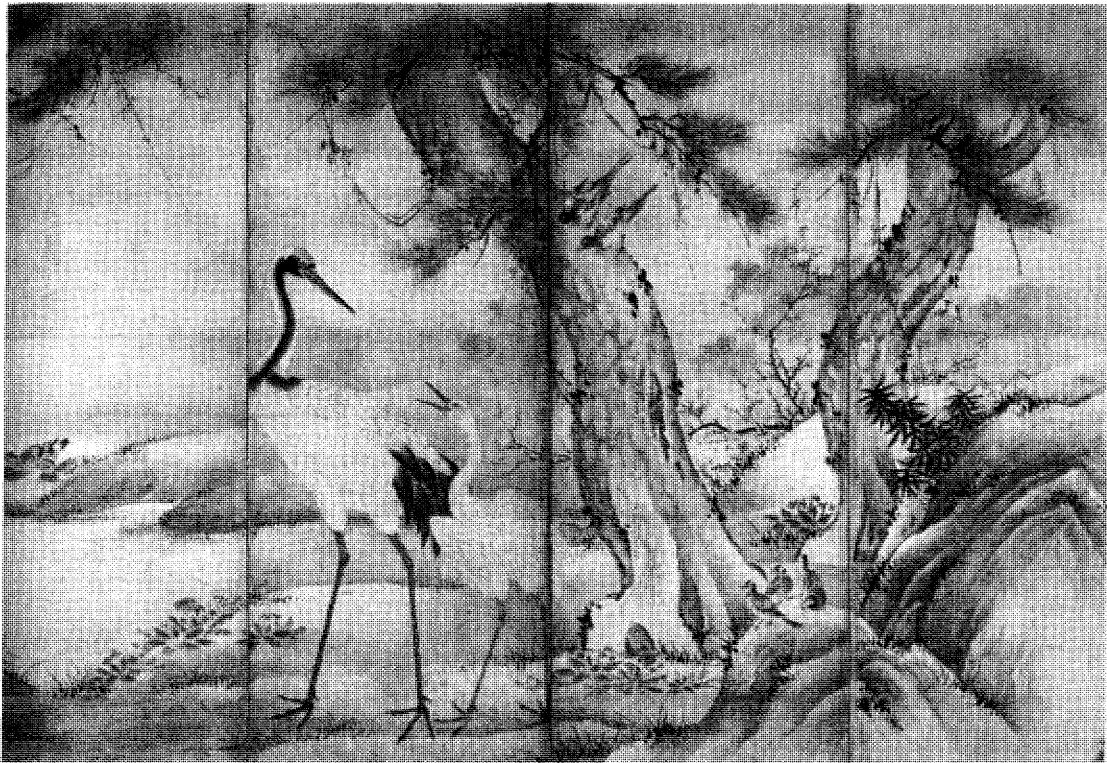


図 I - 15 元信筆 四季花鳥図屏風・部分 (京都国立博物館展覧会図録より転写)

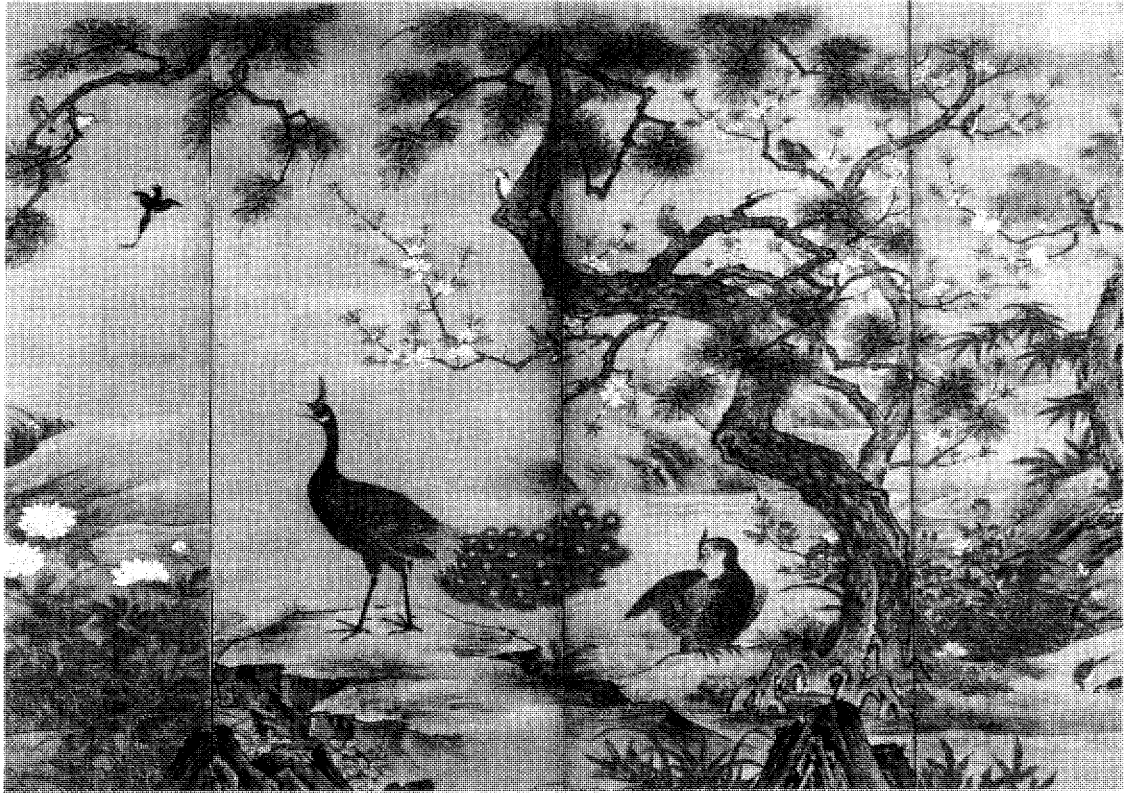


图 I-16 松栄筆 四季花鳥図屏風・部分 紙本着色（京都国立博物館展覧会図録より転写）



图 I-17 元信筆 四季花鳥図屏風・部分 紙本着色（京都国立博物館展覧会図録より転写）



図 I - 18 聚光院室中の襖絵(西面左手)



図 I - 19 元信印 四季花鳥図屏風・部分 (京都国立博物館図録より転写)

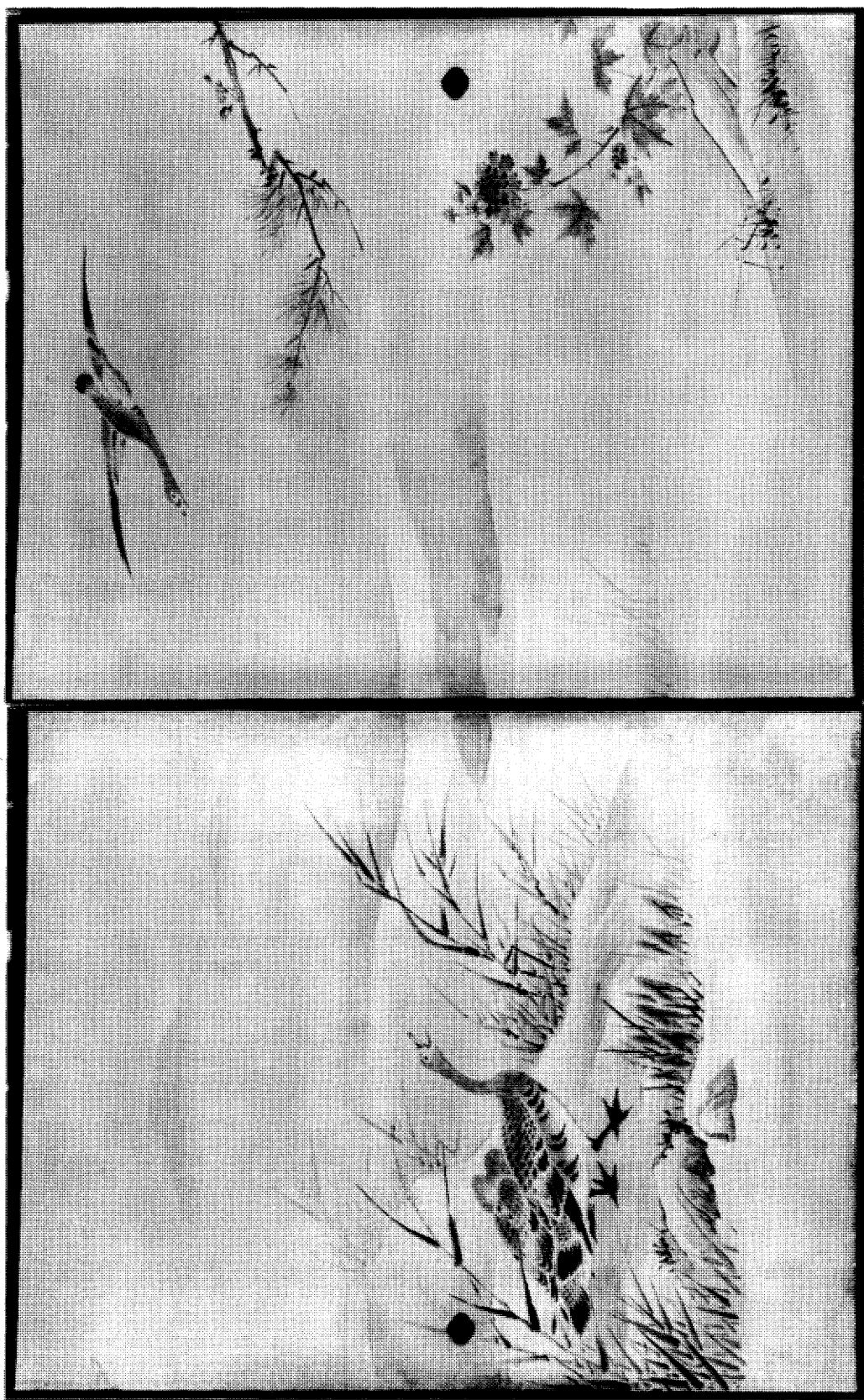


图 I-20 聚光院室中樓繪西面·部分

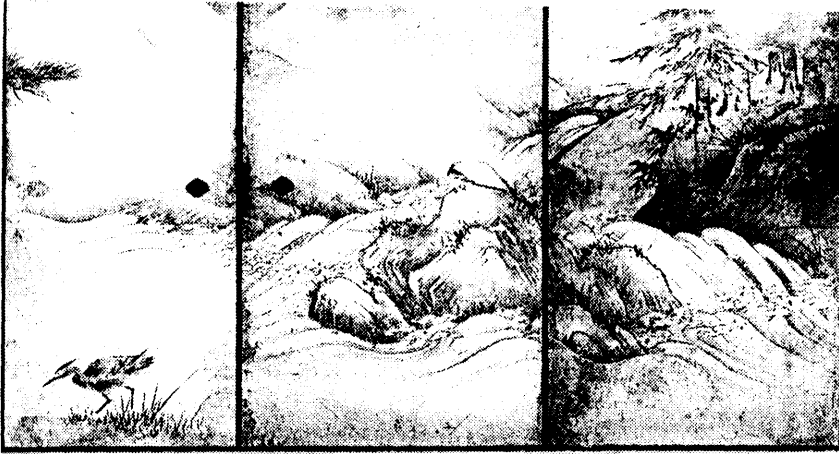


図 I - 21 聚光院室中の襖絵北面・部分



図 I - 22 元信印 奔湍図・部分 紙本淡彩 大和文華館(京都国立博物館展覧会図録より転写)



図 I - 23 東面実物大模型の梅樹を斜めから見た様子

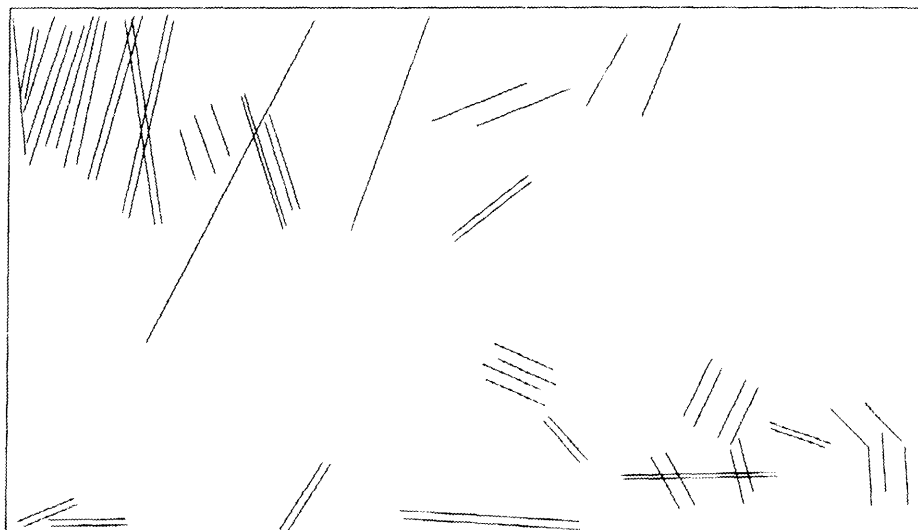


図 I - 24 パオロ・ウッチェットロ『サン・ロマーノの戦い』と、その中の平行線
(ソルソ 1997 より転写)



図 I - 25 シャガール『彼女のまわりで』
(小山 1988より転写)

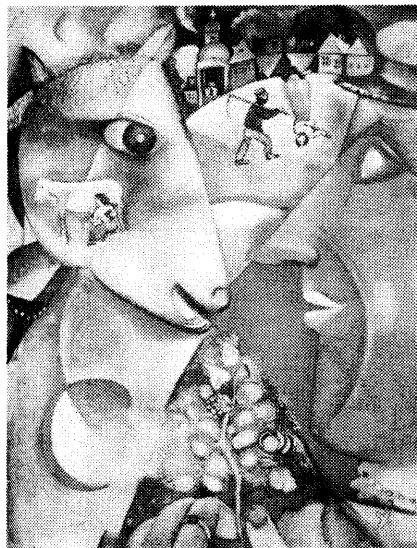
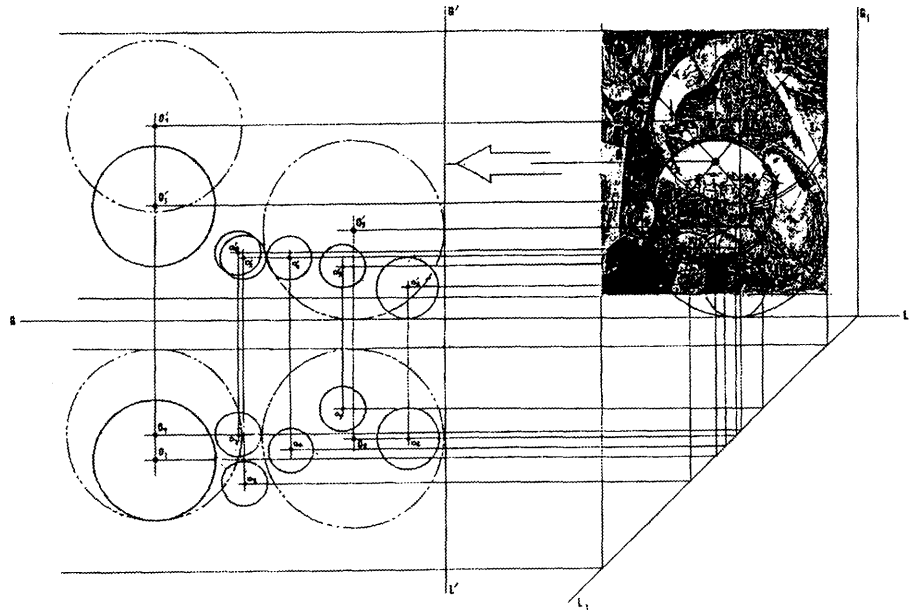
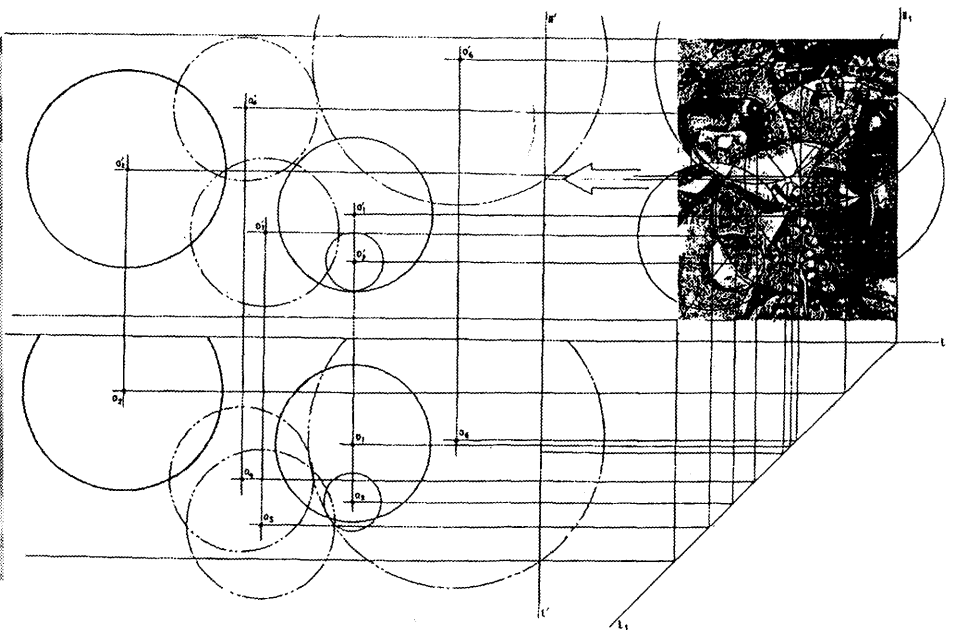


図 I - 26 シャガール『私と村』
(小山 1998より転写)



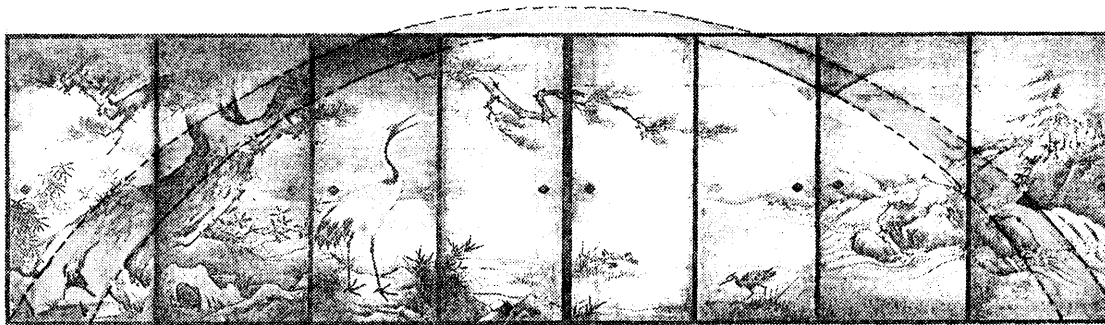


図 I - 27 各面をまとめる円弧・北面

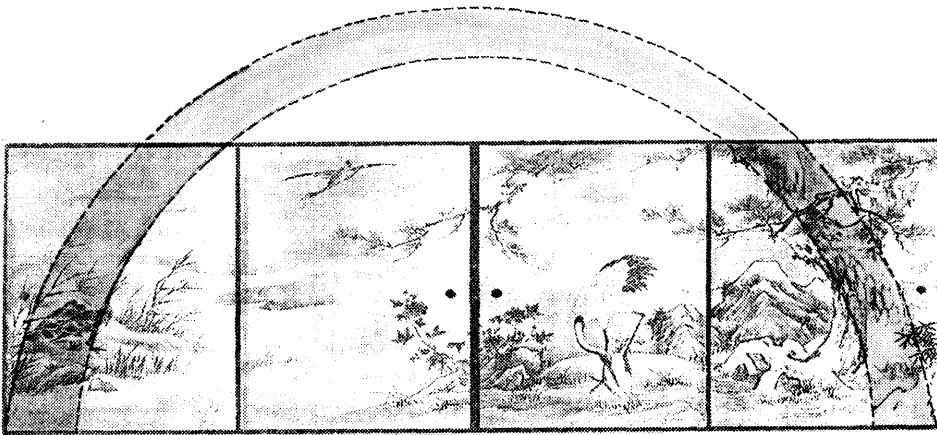


図 I - 28 各面をまとめる円弧・西面

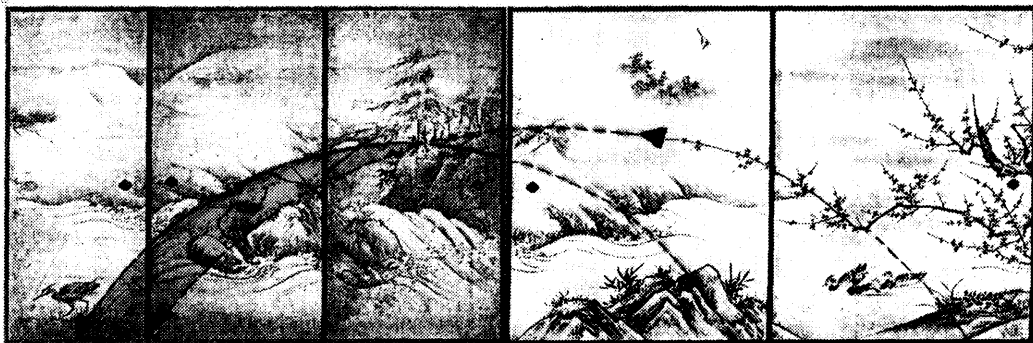


図 I - 29 東面から北面へつながる円弧

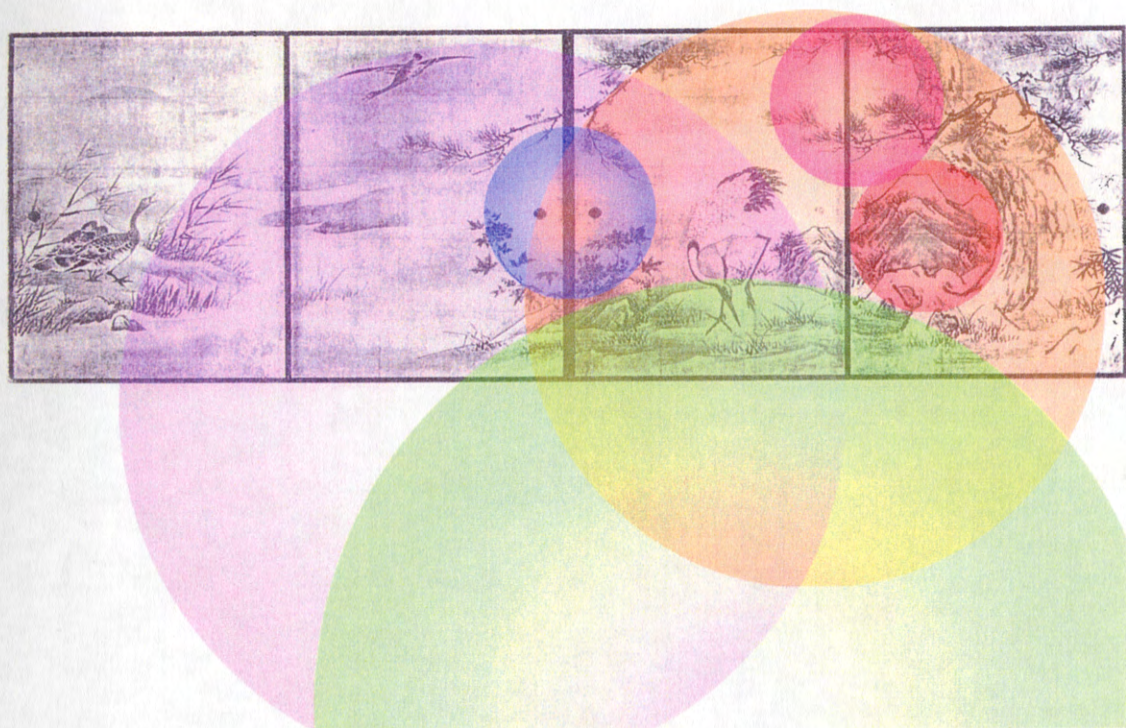
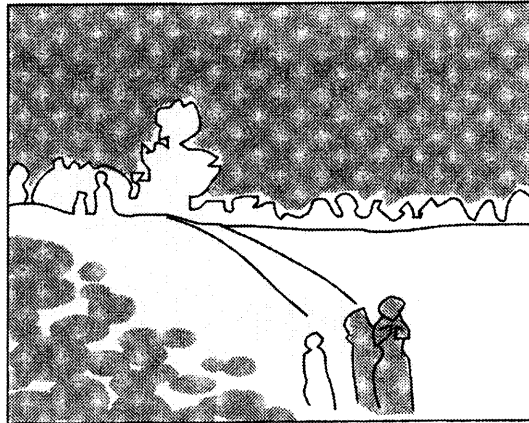
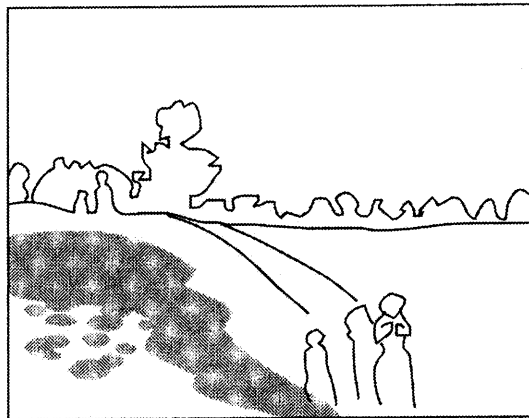


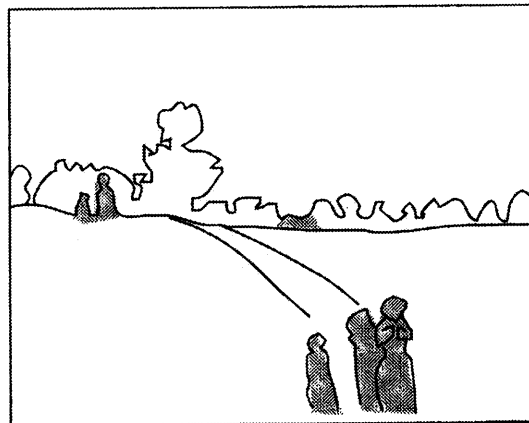
図 I - 30 西面に見る様々な円弧



大気遠近法、色、陰影、対象の重なり



きめの勾配と明瞭度



相対的大小さ、線遠近法、高さ

図 I - 31 モネ「ひなげし」に見る遠近感の手がかり
(ソルソ 1997 より転写)



図 I - 32 西面と北面のつくるコーナー(縮小模型による)

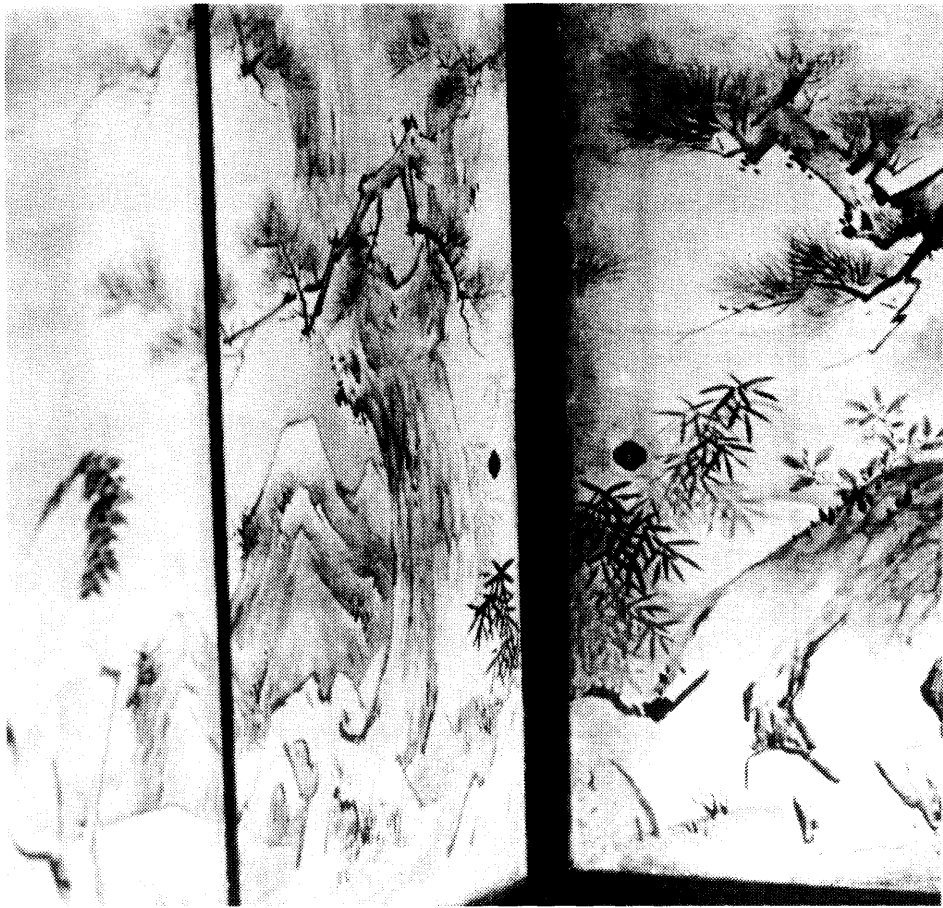


図 I - 33 西面と北面のつくるコーナー(部分拡大)



A

西面

北面

B

図 I - 34 聚光院室中の襖絵(部分)

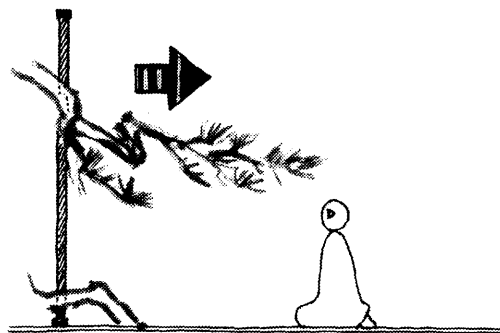


図 I - 35 襖絵から見る者の方への図

-
- 1 土居次義『水墨画美術大系 第8巻 元信・永徳』講談社 昭和 53 年
 - 2 秋山光夫『桃山時代障屏書圖集』聚楽社 昭和4年では4点が真蹟、春山武松「永徳のプロフィール」『東洋美術Ⅱ』昭和5年では5点が真蹟、土田杏村「狩野永徳襖絵論」『東洋美術Ⅱ』昭和6年では4点は真蹟、田中豊蔵「安土桃山時代の繪畫」では3点を真蹟、持丸一夫「狩野永徳」『美術入門叢書』小山書店 昭和 24 年では4点、山根有三「安土桃山時代・繪畫」『圖説日本文化史大系8』小学館 昭和 31 年で3点、水尾比呂志「聚光院の永徳畫」昭和 53 年では5点が真蹟であるとされている。現在でも諸氏による真蹟と作品数の見解は必ずしも一致したものではない。
 - 3 鈴木廣之『名宝日本の美術 第 20 巻 永徳・等伯』小学館 1991 年、木村重圭「障壁画制作の場所について」未刊パンフ 1996 年 参考。
 - 4 水尾比呂志「上杉家蔵洛中洛外圖屏風と狩野永徳」『國華 862 號』
 - 5 田中宗易(千利休)の妻たえは、三好長慶の弟実休が仲を取り持った三好家ゆかりの娘である。また、笑嶺宗訢は利休参禅の師であった。
 - 6 『紫林雜記』東京都白石芳巢蔵本写
 - 7 長江正一 『三好長慶』吉川弘文館 昭和 43 年
 - 8 渡邊雄二「聚光院方丈襖絵の成立についての一考察」未刊パンフ
 - 9 『龍寶山大徳寺世譜』、『泉州竜山二師遺稿 下 祖心本光禅師行状』渡邊雄二「聚光院方丈襖絵の成立についての一考察」参考
 - 10 『重要文化財 聚光院本堂附玄関修理工事報告書』京都府教育委員会 昭和 55 年
 - 11 土居次義『近世日本絵画の研究』美術出版社 昭和 45 年
 - 12 上から『図書考略記』元禄 14 年、『龍寶山大徳寺誌』寶永5年、『宝山誌鈔』享保 5 年、『都林泉名所図絵』寛政 11 年、『紫野大徳寺明細記』真珠庵蔵写本 文化 8 年である。『障壁画全集』所収資料による。
 - 13 『後水尾院御製集』、浦井有国 『眺望集』 文政 8 年、小高敏郎 『ある連歌師の生涯』至文堂 昭和 42 年
 - 14 金原省吾 『東洋美術』河出書房 昭和 16 年
 - 15 土居次義『桃山の障壁画 14 巻』平凡社 昭和 39 年
 - 16 水尾比呂志「聚光院の永徳畫」『國華 1012 號』昭和 53 年
 - 17 ベッティーナ・クライン「狩野永徳における伝統性と独創性」(『永徳と障壁画 桃山の繪画・工芸Ⅱ』講談社 1991)
 - 18 鎌倉建長寺・円覚寺、大分聖禅寺に、当時の禅宗様をみることができると考えて、

各方丈を見学。

- 19 平井聖・鈴木解雄『日本建築の鑑賞基礎知識』至文堂 1990
- 20 宮本隆司・川上貢・水上勉『大徳寺』新潮社 平成4年
- 21 大西廣・太田昌子客論『歴史を読みなおす 16 安土城の「天下」』朝日新聞社 (1995)
- 22 河野元昭「桃山時代山水表現の特質」(『東洋における山水表現Ⅱ』国際交流美術史研究会 1984)
- 23 笹井・佐々木・竹居訳注『訳注 本朝画史』同朋舎出版 昭和60年、狩野永納『本朝画史』国書刊行会 1974参考
- 24 松田毅一・川崎桃太郎訳注『フロイス日本史』中央公論社 昭和52年
- 25 松岡利郎『大坂城の歴史と構造』名著出版 昭和63年
- 26 宮上茂雄『復元模型 安土城』草思社 1995年
- 27 川本桂子『狩野永徳』新潮社 平成9年
- 28 前掲 鈴木廣之 1991年
- 29 佐和・奈良本・吉田編『京都大事典』淡交社 昭和59年
- 30 地図は天文初年の法華宗 21 本山の所在地。
『本能寺』本能寺史編纂会 昭和46年より転写。
- 31 源豊宗『日本美術史研究5』思文閣出版 昭和54年
- 32 武田恒夫『桃山の花鳥と風俗』日本放送出版協会 昭和46年
- 33 前掲 水尾比呂志 昭和53年
- 34 ベッティナー・クライン「新発見の四季草花小禽圖屏風について」
『國華』1045 号
- 35 刘福林編著『四君子技法』美術文化院
- 36 前掲 水尾比呂志 昭和53年
- 37 実際には、全部の花数およそ 1300 個のうち、全開と思われるものはおよそ 83 個にすぎない。半開きを入れても 6.5%～9%である。
- 38 『元時代の絵画—モンゴル世界帝国の一世紀』大和文華館 平成10年
- 39 王耀庭/桑 童益訳『中国絵画のみかた』二玄社 1995年

-
- 40 長廣敏雄訳『歴代名画記1』平凡社 昭和 52 年
 - 41 内田清之助客論『季刊アニマ』平凡社 1975
狩野永徳の四季花鳥図などは、明らかに後指が第三指と同高に描かれる誤りがあり、丹頂ならば次列風切羽が全部黒で尾端はしっかりと白く、永徳の鶴は抜け羽状であるという指摘がある。
 - 42 池坊専永『池坊花傳書』華道家元池坊総務所 昭和 53 年
 - 43 乾 敏郎『脳と視覚』サイエンス社 1993
 - 44 第 10 回「大学と科学」公開シンポジウム組織委員会編『脳研究の最前線』クバプロ 1996
 - 45 ロバート・L・ソルソ/鈴木光太郎、小林哲生訳『脳は絵をどのように理解するか 絵画の認知科学』新曜社 1997
 - 46 鈴木正彌『ゲシュタルト心理学の原理』福村出版 1988
 - 47 小山清男『遠近法』朝日新聞社 1998
 - 48 前掲 ロバート・L・ソルソ 1997
 - 49 杉浦明平訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記 上』岩波書店 1954
 - 50 Loran, E. (1943) 内田園生訳『セザンヌの構図』美術出版社 1972

Ⅱ章 禅院方丈空間の変遷と聚光院室中障壁画

1 従来の研究と問題点

1. 中世建築における建具としての襖絵

中世以来の伝統をもつ禅院方丈障壁画について、方丈各室の機能とそれに応じた障壁画題との相関関係を見出すことは、これまでの研究によっては困難とされてきた。この原因のひとつは、建築の復元いかんによって、障壁画の制作年代が左右されるのみならず、3面または四方を取り囲む障壁画の画面構成を検討する際にも支障をきたした点にある。例えば聚光院における昭和55年の修理復元によって、衣鉢ノ間の襖絵構成が大きく変化した例¹に見られるような、実に不安定な資料を提供される危険性にさらされていたためと考えられるのである。

よって、建築空間と障壁画との関わりは、非常に慎重を期した調査を必要としている。そこで、本研究では、重要文化財の建築および障壁画²のうち、方丈形式をもつ書院・客殿・方丈について検討し、その数約70件から、6室構成の内容をもち、禅宗に属することを、さらに建立年代が明らかであるか旧規に復元されていること、あるいは障壁画によって各室の位置関係等が明確であることを条件として選別し、さらに不安定な要因を持つ寺院を削除した結果、17の禅宗寺院方丈を、研究対象としてここに挙げる事が出来ると判断した。(表Ⅱ-1)³

例えば、建築における建具としての襖は、安原盛彦氏の『日本の建築空間』⁴で語られるところの面であり、軸線(視線・動線)に対して正面に對面(直角方向)する立面が奥に向かって重なってゆく、奥行き感を与える道具立てのひとつと考えられる。これを、障壁画が建築空間にどのように関与するのかを想像する手立てとしてみたところ、画体や画様、画家の身分序列といった見地から離れた、ひとつの可能性が見出された。

つまり、諸室の機能と格式および画題との相関について再検討をおこなった結果、合法的な室中障壁画の変遷を系統づけることが可能である、と判断するに至ったのである。

これまでの諸研究においては、武田恒夫氏の『狩野派絵画史』⁵で述べられているような、禅院方丈が檀那の菩提寺的性格を強めたため、賓客を迎える晴れの座敷としての体裁をととのえたり、檀那衆の趣向に合わせる工夫が払われたであろうことから、膨大化する障屏画の多様な需要に応じてゆく狩野派の様子が窺われ、よって合理的な制作手段としての画体方式が考案されたのだと帰結する解釈が通説となっている。

つまり、これまでの禅院方丈史は、狩野派発展の契機を生んだ単なるお膳立てにすぎなかった。絵師の身分序列と方丈諸室の機能格式とを組み合わせる試みもあるが、方丈諸室の格式を固定化して通観することは、建築史や宗教上の儀礼的な変遷とも関わる内容のため、かなり限定された時代の解釈になると考えられる。

また、近世初期の方丈障壁画に一定の規約をもった配列を見出す事は難しく、武田氏も「方丈各室の機能と、それに応じた障壁画題との合法的な相関関係については、各方丈についてまちまちであるとしかいいようがない」⁶と述べている。

確かに『本朝画史』の壁障に画く図様の式法の段には、「殿中の上段に山水を、殿中の中段に人物を、下段に花鳥を、庇の間に走獣を為す。あるいは、金殿玉楼の上段より下段に至るまで、極彩色を為して雑図を画く」⁷とある。しかし、これをそのまま禅院方丈に当てはめてみたところで、系脈を見出せるわけではない。もとより、時宜に従い、施主の要求に応じた図柄を描くのが狩野のならいとして納得せざるを得ない。

しかし、久保智康氏は「障壁画付属引手金具をめぐる諸問題」⁸について、桃山時代前期以前の引手をみると、水墨画には黒色、金碧画には鍍金という傾向性があると語った。そこにある意匠性と技巧性の時代相は、暗に引手のつけられた建

具としての襖にも同様であることを示していると考え。そもそも襖は引戸であり、初めはドブ溝に中方立を必要としたものが、東福寺竜吟庵方丈にみる一筋子持ち障子へ、さらに召し合わせ相欠きへと工夫を重ねてゆき、この後の襖絵へとつながっている⁹。

この建具の意匠について山片三郎氏は、4枚引違い建ての中央の定規縁が片定規縁ならば、定規縁は主室の側につけること¹⁰、4枚引違いの襖のうち、中央2枚を内側(手前)にする室の格式は、これを外側(向こう)にする室の格式より高いこと¹¹、を言及している(図Ⅱ-1)。

この取り決めは、現在の建築現場では常識であると聞かすが、たとえば知恩院小方丈上段之間(図Ⅱ-2)や、将軍御成りの間である寛永初期の二条城遠侍勅使の間¹²(図Ⅱ-3)においても、四枚引違い中央2枚が上座側に建て込まれていることをみれば了解されるものである。つまり、建具としての襖の向きと配置に注目すると、少なくとも貴族的な天皇ゆかりの建築(図Ⅱ-4)とは異なる武家風の建築においては、これが諸室の格式序列具現化の一助であったことは確かであろう。

以上の点をふまえ、様々な禅院方丈の建具をひとつひとつ確認してゆくと、たとえば初期の宋式伽藍配置をもつ建長寺における方丈内においては必要とされていない襖が、近世最も整備されたとみられている大徳・妙心両寺の塔頭方丈にあっては、重要な意味を持たされていると感ぜられるのである。それは取りも直さず、何らかの意図なしには成立しえない襖の向きと配置を決定する要因に拘っていると考えられるのである。

2 方丈諸室の格式と類型

これまで基本型として用いられてきた2列3間6室構成の方丈には、『支那禅刹図式』¹³に前方丈と内方丈の別があるように、本来は、①私的な住持の居室、②公的な住持講礼の場所、とする2つの用法があったとみることができる。

後世日本の禅刹では、大方丈・小方丈の名称が対応するが、大方丈の室中間は③の応接講礼の室という意をもったために、古くから方丈全体にも客殿という呼称が与えられたものとされている。さらに、臨済塔頭客殿の平面構成が、典型的な禅宗方丈の建築であることを考え合わせると、方丈として大別される建築については、①、②、③の何れか、もしくはこれらの幾つかを組合わせたものが用法であったと考えられる。

建築史の横山秀哉氏は、禅宗建築の研究において、全国的な実態調査をもとに曹洞宗の禅を修行する使われ方からみた伽藍の規模や構成を研究し、これを臨済・黄檗の両宗と比較している¹⁴。このなかで基本6室の配置性格を検討しているが、方丈各室の呼称は各寺院によって微妙に異なっている。

一般に殿堂は、正面を向かって右を上間、左を下間と呼ぶ。臨済宗方丈においては、上ノ間を礼間、上奥ノ間を住持間あるいは大書院とし、下ノ間を檀那間、下奥ノ間を衣鉢間と呼んだようである。また現在、中ノ間は室中と呼ばれるが、室間や拝間の称もあり、中奥ノ間については佛間として仏壇を設ける祀堂型と、寿位間や裏方丈と呼んで仏壇を設けない正堂型があったという。よって、規模と用途の相違から室名に差異が現れたことは事実であろう。

さらに各室名をみてゆくと、書院として狭義の方丈の意味をもつ上奥ノ間が、住持の居室であることが注目される。また、衣鉢ノ間はいまでもなく住持の衣鉢財物を蔵するところであるが、住持の居室が小方丈として別にある場合には上ノ間に衣鉢の間をとり、開山および歴代の遺品・衣鉢等をおいた例もあるという。

したがって、檀那すなはち問法者が下ノ間にあてられたことは当然と解されるのであるが、裏を返せばこの例に従わない呼称や構造をもつ禅院には、それなりの事情があったと考えられるのである。

また礼ノ間については、和尚と修行僧らが一衆和合する、つまり弟子たちが住持に対して礼をとる場所とされている。しかし、この室が大名や公家の御供の控えところとしても認識されている事実は、方丈建築が寝殿造から書院造への展開過程に形成された和風構造をもつことからわかるように、臨機応変にして然も理路整然と諸室を位置付けていった禅僧の才を感じさせるものがある。

つまり、実際に使われた用途はともかくも、建立当時には各室にそれ相応の性格が与えられていたと考えるのが妥当であり、ここで検討する障壁画がその方丈内にあったとすれば尚更にそれを反映したものではなかったかと考える。

本研究では、禅院方丈の一般型である桁行3室を前後に並べた6間取りの正面中央の前室を通例通りに室中と呼ぶ。この室中を中心として他室との関係をみてゆくことを主眼とするが、室中の変遷をたどる際の手がかりは、前述の室名と、建具の向きと配置である。また、諸室の呼称の混乱を避けるために、ある程度の幅をもった解釈としている。

たとえば、室中の後方に古くは眠蔵などを配したり、開山の頂相が祖師像などに変ることによって仏間奥に仏壇が構えられた事情などがあるが、通称としてこれを仏間という空間名で呼ぶことにする。また、室中の左右のうち、臨済宗の主要方丈に付属する玄関や庫裏より遠い側を檀那ノ間、その奥を衣鉢ノ間と呼び、反対側の手前を礼ノ間、その奥を書院と呼ぶことで統一する（図Ⅱ-4）。

一般に、前面には広縁が設けられ、その多くは四周に廻らされている。形式的に、縁側の外にさらに落縁を設ける場合は吹放しとし、正面の扁額は南面していることが多いため、室中は仏間を北とし、広縁を南とする前列3室の中央に位置している。

ここで、問題とする建具について、4枚引き違い中央の2枚が手前にあったか、向こうにあったかを確認できる論拠について触れておきたい(図Ⅱ-6参考)。

まず経験上から推論すると、欄間のある小壁の下にあってさえ日常的に手前向こうを逆にしては入らない襖を見ていると、木造建築は時とともに歪むものであると感じられる。実際に、視覚的な配慮として「鴨居の長いものを、まっ平らに取り付けると、中央部が幾分か下がって見える。そのため鴨居は、その長さの千分の一くらいを釣り上げて取り付ける。」ことや、「敷居も同じく、まっ平らにすえると、これは中央が少し上がって見えるため、長さ1間の敷居では、中央部を1.5ミリくらい低くする。」¹⁵などの知恵があり、無理な入れ替えを行えば襖の上下の縁が波打つこと、柱の側に空き間ができることなどをみると、取り外し自由とみえる襖も年月を経て建築と一体化するものであると考えられる。

よって、襖絵が描かれた当初の襖の縁や襖の周囲の部材が確認できれば、建て込みの手前向こうは自然と了解されるものである。さらに簡潔な判断材料を求めれば、寺院修復の際に方立てが残っていたか、襖の敷居溝に溝止めが施されているかによって当初の建て込みは決まってくる¹⁶(図Ⅱ-7)。

しかし、それらを発見できない場合には、襖が擦れ合っただけの剥落痕を、丁寧に観察することが必要である。例えば、4枚引き違い中央の2枚が手前に建て込まれていたと考えると、襖が左右に開かれた状態においては中央2枚の向こう側にある中央寄りの引き手が、それぞれ両端の2枚に接する形となる。よって、引き手による剥落は、両端2枚の手前の面中央寄りに現れる。これとは逆に、中央の2枚が向こうに建て込まれていたとすれば、襖が左右に開かれた状態では、両端2枚の向こう側にある端寄りの引き手が、それぞれ中央2枚の端寄りに剥落を生じさせると考えられる。

このような症状が、襖2枚が縁を揃える形で重なり合わせた状態におかれた頻度や、湿度による膨張の結果によるかはともかくも、各襖に大なり小なりを確認できた

場合には、それらを判断材料として使用できるものとする。

1)タイプA

例として、紫野大徳寺内の聚光院を取り上げて説明する¹⁷。この聚光院方丈における建具の向きと配置について観察すると、図Ⅱ-8のように室中の左右に位置する檀那ノ間と礼ノ間の襖は、室中を背にして4枚引き違い中央2枚が手前になるように配されている。同様に、檀那ノ間と衣鉢ノ間および礼ノ間と書院ノ間を隔てる襖についても、檀那ノ間と礼ノ間を背にして手前に建て込まれている。つまり、室中を最も低くし、次第に左右の奥へと高まって行く格式の序列が見て取れる。ここで、この聚光院のような建具の向きと配置をもつ6室構成の方丈をタイプAと呼ぶことにする。

この建具の向きと配置によるタイプAという類型によると、室中の格式は低いと考えられる。しかし、これまでの障壁画諸研究では反対に、室中の格式は高いと考えられてきたのである。

その理由は、以下の事由によって明らかである。

- ① 五山派の天下と呼ばれた室町中期以前の方丈の遺構については、戦火を逃れて現存する遺構の少ないこと。
- ② 現存する方丈の障壁画は、その多くが諸大名・有力武将とゆかりの牌寺塔頭であることから、応接の場とも言える室中の格が低いはずはないと判断されたこと。
- ③ 室中は、仏間に面して宗教上の儀礼や種々の仏事を行う場であるから、当然格式が高いと考えられたこと。

このうちの①と②に関しては、時代を限定し、各寺院方丈の歴史を紐解くことによって判断できる内容である。しかし、③には論拠となる内容を見出すことは難しい。仏間に仏壇がある場合に、室中の格式は当然ながら仏間よりも低いと考えられる。

では、師家が接衆教化にあたり、実践行の場としても使用されたかつての室中は、

方丈の他室より格式の高い室であったと安易に考えてよいのだろうか。その床は拭板張りを基本とし、桃山時代以降の遺構においては追廻しに畳が置かれているが、この場合他室は一般に畳で敷き詰められているのである。

そこで、仏間以外の諸室と室中との関係を改めて見なおすと、禅宗寺院は本来僧侶の座禅修行を主目的としており、少なくとも、礼拝・祈祷は二義的なものであったはずだと思えるのである。つまり、師弟ならば師が高く、僧と在家とでは僧が高いという判断が、タイプAを当然の型として導き出したと考えられる。

たとえば、応永年間より正長頃の状態を再現している東福寺竜吟庵は、中世における京五山禅寺盛時の塔頭遺構として、現存する方丈中最古とされている¹⁸。これがタイプAであることは、正応4年東福寺三世であった無関普門(大明国師)の創建であることと無縁ではないだろう(図Ⅱ-9)。

これに続く大徳寺真珠庵は、延徳3年(1491)一休宗純の塔所として建立されたものである¹⁹。しかし、同じタイプの大徳寺大仙院が永正10年頃、六角高頼の弟である古嶽宗亘を開山とすると、障壁画の内容においても意味のある変化を見せ始める。ここに至って、法系を重視し、方丈の開山や住持の地位が檀越よりも高かったと考えられる初期禅宗方丈は、新たな要因を内包し始めたのだと解されるのである。

2)タイプB

五山禅風が学芸に押されて生気を失ったころから、大徳寺では俊傑の僧たちが続いて現れ、たまたま台頭してきた織田・前田・細川・黒田などの戦国諸大名の帰依と外護を受けながら、さらに堺の商人等の経済力をも合わせて独自の発展を遂げたと伝えられている。また、大徳寺開山の宗峰妙超の法をついだ関山慧玄は花園妙心寺開山であり、1477年後土御門天皇が再興の綸旨を下した時の9世雪江宗深からのちの法系も、現在にまで続く繁栄をみせている。

この16世紀半ばから慌しく動き始めた人と人との関係が、建築上の変化のみな

らず、方丈諸室の襖にも新しい型を与えた。それが、タイプBである²⁰ (図Ⅱ-10)。この型は、タイプAと全く逆の襖の向きと配置であるといつてよい。つまり建具による諸室の格式序列において、室中が最も高く、衣鉢ノ間・書院ノ間が最も低い構成であると考えられる。このタイプBのように、旧来の考え方とは異なる、全く新しい格式序列が生み出される契機を内にもった方丈は何処にあるのか。

『妙心寺史』に、

「天文十一年大休の印記を受けさせ給ふに至った後奈良天皇は、悟後の御修業を続け給はんとて法山に臨幸し、靈雲の丈室に参ぜんとし給ふや。大休は靈雲の堂塔未だ草創の俣なるを以て、梅尾なる阿伽井房を買ひ求めて、禅宗様式の方丈書院を造営し、其後屢々主上の臨幸を待ち奉ったのである。(略)方丈空間の画は古法眼元信が、大休に参禅せし余暇に揮毫したものである。(略)此方丈に隣って書院が設けられ、主上の玉座に当てられていた。方丈と書院御幸の間との間には廊下をしつらへ、御潜行の路となっていた」²¹と、ある。

この妙心寺靈雲院は、薬師寺備後守夫人清範尼が大休和尚に帰依し、大永6年(1526)、私財を投じて建立したものである。そこへ後奈良天皇がしばしば臨幸することへの配慮として、方丈および附書院の御幸の間が準備されたことは明らかである²²。御幸の間の天井裏に墨書銘で天文12年(1543)とあり、少なくとも天文年間には方丈も建立されたと考えられている。ここには、創建当初の方丈画とみなされた障壁画があったが、現在、その何れも掛幅に改装されている。

また、武田氏によって「靈雲院本に具現された元信様の展開を通じて、狩野派の近世的な流派活動を可能ならしめる基盤が達成された意義は、蓋し大なるものがある。」²³と評されている。大仙院本では真体で一律に処理されていた各室画面に対し、靈雲院本で室中の花鳥図が行体、書院ノ間の月夜山水図が草体で描かれていることについて、資料的に貴重という判断で括られている。

『本朝画史』に曰く、「作画の序列は、水墨画にはじまる。すなはち水墨によって

描かれるものの多くは、山水図である。』²⁴にもかかわらず、室中に描かれた花鳥図が、靈雲院方丈の中で最も著名な襖絵であることの意味はここにある。

本研究では、画体・筆様・画師の身分序列等の制約を受けながら、結果的に構築された方丈空間は何であったかに着目し、そこから読み取れる様々な要因や、襖絵に込められた意図を逆に導き出そうと試みている。よって、画体を論じるのではなく、方丈諸室の格式序列の変遷史を見出すことも目的とはしていない。寧ろ、方丈内の部分にすぎない建具だからこそ全体に比べてすばやく調整されたのであり、変化を受けた本体の存在は即ち内的構造への影響が画題におけるユニークな枠組みを提供したのではないかと考え、これを類推するのである。

つまり禅院方丈において、室中の格式を最も高くするタイプBを生み出したのは、方丈の住持を超える大檀越の存在や、開山でさえ配慮するような天皇などの高貴な人物の行幸であったことが確認できる。即ち、寺側が格式を整えて在家の重要人物を迎えようとする配慮が、建具の向きと配置の変化をもたらした大きな要因のひとつであったと考えられるのである。

さらにこのタイプBは、時代の主流となって18世紀頃まで引き継がれてゆくとみられる。その様子は、中央から地方へと伝わる形で、例えば丸山応挙から長沢芦雪へ、南紀の草堂寺・無量寺へと伝播したと考えることができる。

3) タイプC

これまで、タイプAからタイプB出現までの流れを見てきたが、実際には、これらとは異色なタイプCが存在している(図Ⅱ-11)²⁵。

このタイプCに見られる建具の向きと配置を、これまでの型から推察すると、檀那ノ間・札ノ間よりも衣鉢ノ間・書院ノ間の格式が高いタイプAの形式と、檀那ノ間・札ノ間よりも室中の格式が高いタイプBの形式を併せ持つものと捉えることができる。よって、建具による諸室の格式において、一方方向へ流れるような序列化を拒む、何らかの要因があったと考えられるのである。

そこで、このタイプCに属す妙心寺天球院を例にあげてみると、この天球院方丈は、昭和47年の重要文化財修理工事報告書²⁶によると1632年から1634年の建立であり、江戸期禅宗方丈建築の典型として貴重とされている。池田輝政の妹である天久院(1568～1636)の菩提寺創建に、甥の池田新太郎光政ら池田一族が資金的援助を与えたもので、その経緯に特徴を見出すことができる。

天久院は、嫁ぎ先の因州より離縁によって池田家へ戻るが、かねてより帰依していた龍峰寺(鳥取)3世の江山和尚を開山に招いて自らの永代追善供養を頼み、この方丈で生前に33回忌の法要まで営んだとされている。つまり、寺側と檀那側との密接な関係と同時に、池田家の存在の大きさをみる事が出来るのである。

さらに、この方丈が当時実際に使用されていたことも、資料として貴重であるが、たとえば、聚光院(1566)で三好長慶の菩提を弔うべき三好義継²⁷が、その頃妙覚寺に陣取ることの多かった織田信長に反旗を翻したのが元亀3年(1572)であり、天正元年(1573)には信長の遣わした佐久間信盛によって滅亡へ向かっている²⁸。よって、その後の三好家との繋がりが断たれたことと比較すると、障壁画の存在意義は、実際に使用されたか否かよりも、寧ろ建て込まれて完成と見なされたその時点における力関係の成型と思えてくる。

このように、タイプCが生まれた要因は、ひとつに開山への尊敬であり、同時に檀越の力が強いという事実そのままである。しかも、タイプCに属する南禅寺天授庵と妙心寺天球院は、ともに17世紀初期の建立であるが、この後他の方丈へ継承された形跡が見当たらない故、タイプAからタイプBへと変化する過渡期に出現した、言わば変型であったと考えられるのである(図Ⅱ-12)²⁹。

4 画題における変遷はあるのか

方丈諸室の各画題について、その内容から変遷史を見出すことは、これまで困難とされてきた。言い換えれば、『本朝画史』や画体・画様の諸研究をもとにすると、非常に短い期間において顕著とされる影響、モチーフの扱い方や画面構成における継承については各々の画師の関係に起因すると判断されたに留まっている。よってここでは、建具の向きと配置における禅院方丈諸室の変遷史を念頭に置き、画題および内容においても異同のない変遷と言えるか否かについて考察してみたい³⁰ (図Ⅱ-13)。

まず、タイプAの大徳寺真珠庵を例にとってみると、一休宗純没後の延徳3年(1491)、一休の弟子である没倫紹等らによって建立されたこの方丈には、創建当初からの障壁画が3室に認められている。即ち伝曾我蛇足筆である、室中の行体描写の「花鳥図」と、礼ノ間の真体描写の「四季山水図」、そして書院の草体描写による「山水図」である。

その内容については、中島純司氏の「真珠庵襖絵群の様式的研究」に詳しく、室中向かって右から3面が補筆であることを除くと、「ここには形似に関する写実はないが、生動表現としての、詩的な写実がある。」と評されるような飄々とした筆致と、不均衡の情調が特徴となっていると述べている。次いで、礼ノ間の余白本位で自己を押しかくした真珠庵真山水は、「八景の要素を切り離して四季山水の要素にだけ還元されている」として、その寡黙で枯淡な真山水が総合化による素材主義に陥った作品群とは逆の立場であるという³¹。

田中一松氏は「真珠庵障壁画序章」のなかで、書院について「草体山水に見る玉澗様においては、室町画壇に牧溪様と相並んでもつとも普及していたことはいまでもないが、彼の場合は殊に一休や墨斎らの真珠庵をめぐる禅余作家の好尚とも関連性の深い点を顧みなければならない。」³²と述べている。

つまり、主題や作風上の三体三様が各室に応じて描き分けられている。その内容は、室中の襖絵に亡き一休和尚を弟子達が偲ぶかのような心理的な深さが与えられ、礼ノ間の襖絵中には高士たちが岡持をもって小船に乗り知己を訪う春景にはじまり夏景の望楼・余白を経て雪山へと向かう景色という、正しく礼ノ間の意を表現したような内容である。

さらに書院の襖絵を見ると、これが本来の意であろうかと思われる住持の趣向への配慮が窺い知れる。このように考えると、確かにタイプAの構成は、画題に伴う内容について違和感のない新たな視点を与えるものと言えるだろう。

続くタイプBについて、実はこの型における室中の画題の解釈は、より慎重な観察が必要である。前述の妙心寺霊雲院においては、確かに建具の向きと配置においては室中が高く、しかも最も印象的であるにも拘らず、画題からみれば未だ尚、他室はこれに比べて決して低くはないと判断できる内容を持っているのである。さらに、これを皮切りとして発展するタイプBである以上、その困難は予想されうる。

そもそも画題のみによって格式の序列を云々することは、本当に可能であるのか。たとえば、太田牛一の『信長公記』にみる安土城において、その7層目に描かれた絵の画題が「三皇五帝・孔門十哲・商山四皓・竹林七賢」であり、その下層に「釈門十大弟子・釈迦説法」、5層目絵はなく、四層目「岩・竜虎の戦い・竹・松・桐に鳳凰・許由巢父・てまり桜・鷹」と続くこと³³を参考として考えると、画題のみに頼った格式の判断には疑問が生じてくるのである。

このような16世紀後半の襖絵事情の一端は、少なくとも高層に描かれた画題には格式の高さを表現された内容が与えられ、其々に施工主の趣向が反映されていたであろうと想像させる一助となっている。しかし、禅院方丈諸室の画題との関連をこれと比較・検討してみたところ、明快な判断基準と呼べる格式の序列は見出すことはできなかった。

そこで建具の向きと配置を考察の下敷きとし、さらに時代を下って調査したとこ

ろ、ある興味深い事例に辿り着くことができた。それが、和歌山県古座の成就寺である³⁴。

天明6年(1786)に長澤芦雪が訪れて描いたというこの方丈には、室中の正面向かって右に滝の傍の岩棚に眠る唐獅子、左手に地を疾駆する唐獅子、正面には崖を背に立ち上がった唐獅子が揮毫されている。内容から考えると、16世紀の禅院方丈から一足飛びには想像されにくい室中の襖絵である。しかしこの寺が、熊野水軍の長、小山実隆の菩提寺であったことが想像を掻き立てるのである。

奥列2室に見る「山水図」と「林和靖図」が静かな空気を醸し出し、室中左右の室においては「曹孟徳図」と「花鳥群狗図」に小さな動きを見せて、室中の「唐獅子図」に至ると、静と動との対比によって動きを強調させた存在感のある表現に辿り着くという構成は、檀那に配慮した憎いほどの演出とも考えられる。

つまり、タイプBの障壁画を丹念にみてゆくと、少なくとも室中の格式が他の諸室に比べて最も高いと思わせるような表現上の特徴が見出される。しかも、その印象的である画面内容とは、他室との比較を行った際に顕著といえるものであり、画題の解釈には画師の方丈諸室に対する構成上の配慮が強く伺えるものである。この配慮の背後にあるのは、寺側より寧ろ檀那側へのそれであり、奥列から室中へと向かう流れは意識されていると考えてよいだろう。つまりこれがタイプBの特徴であると考えられるのである。

ところで、変型として現れたタイプCには、やはり構成上に特徴ある傾向が見られる。それは端的にいうならば、前3室の一体感である。参考として、平成11年9月7日、大徳寺聚光院において千家二代の少庵宗淳居士法要と、裏千家十四代無限齋碩叟宗室居士および清香妙嘉大姉の毎歳忌が営まれた様子を見てみる³⁵。すると、図Ⅱ-14のように、室中と檀那ノ間の境にあるはずの襖は、取り外されており、檀那ノ間を望むことができる。

こうしてみると、大方丈ではない小規模な塔頭の方丈などにおいては、ほんの小

人数でもない限り、法要において前列3室の境をなす襖が取り外されて横長の1室として機能させ、これに配慮した画面内容の連続性や構図・色彩等への工夫がなされた可能性の高いことが伺える。

前述したタイプCの妙心寺天球院についてみると、正面向かって右手前の室に金地濃彩「籬に草花図」、室中に金地濃彩「竹に虎図」、左手前の室に金地濃彩の「花鳥図」が描かれており、金地濃彩による統一を観ることができる。また、辻惟雄氏によって、3室の襖絵に重点が置かれていることが指摘されている³⁶が、同時にその装飾的であることと幾何学的ともいわれる構図によって著名な襖絵である。

ここに前列3室の一体化が見られるのか、また画題と内容にどう拘っているのかについて観察すると、前列3室の各室其々の四周が襖絵にすっかり取り囲まれるような形であることに特徴を見出せる。次に、境の襖を取り払った形で3室を連続させてみる³⁷（図Ⅱ-15）と、仏間側の襖が開かれた場合には、さ程違和感のない連続した構図展開となっている。さらに内容を見てゆくと、右手の室が夏秋図であり、左手の室が冬春図であることから、室中を繋ぎとした横長1室の一体感について、大きく四季を意図したものと了解することが可能である。

よって、このようなタイプCに共通の傾向は、前列3室其々に表現上の独立性が少ないか、若しくはたとえ前列3室を空間的に連続させたとしても違和感の少ない点の特徴であると思われる。

画題からみたとき、3つの類型を禅院方丈障壁画の変遷上に、大きくタイプAからタイプBへと移行する様子と、その過渡期に出現した特異なタイプCの存在とが注目されるのである（図Ⅱ-12 参照）。

5 聚光院再考

前述したように、建具の向きと配置によってみると、聚光院はタイプAに属すると前述し、重要文化財聚光院本堂付玄関修理工事報告書でも、襖本紙を傷めないよう配慮されたと思しき敷居・鴨居の設けられ方が認められたとある³⁸。しかし、私が現地で調査した限り、聚光院の襖には、擦れ合わさったことによる剥落を随所に見ることができ、タイプCであった可能性が高い。

この礼ノ間西側4面の襖の建て込みについては、タイプA即ち、中央2枚の襖が室中を背にして礼ノ間側に建て込まれている。よって、西面してこの四面を見た場合、中央2枚は手前に建て込まれており、引き手による剥落痕は、両端2面の中央寄りに現れることになる。

確かに、左右の引き手を結んだ線上には、金泥の著しく剥落した部分を認めることができるが、中央2面の両端にある著しい引き手の剥落痕については、この建て込み方で説明することができない(図Ⅱ-16)³⁹。つまり、襖の向きが現状とは逆の、中央2枚が向こう側に建て込まれていた時期が、相当期間あったことを意味している。すなわち、聚光院室中襖の建て込みは、タイプAではなく、タイプCであったものが、後世タイプAに変更されて今日に至ったものと判断される。

さらに、タイプCの特徴である「前3室の一体感」について検証してみると、室中に墨画金泥引「四季花鳥図」、檀那ノ間は褐色に変色した一部着色の墨画金泥引「琴棋書画図」、礼ノ間には墨画金泥引「瀟湘八景図」が配されており、ここから各室の境をなす室中の東西両面の襖8枚を取り払うと、仏間に向かって正面(北面)する3室計16枚の襖(図Ⅱ-17)は、何れも墨画の金泥引きである。

これら16枚の襖に描かれた画題と構図の関連性について、西から順にみってみる。まず山中の書斎の景から始まり、点景の人物を見ながら東へ向かうと、柱の向こうに松の巨木が太い根を張る姿を見ることになる。よって内容的に繋がるとは言い難

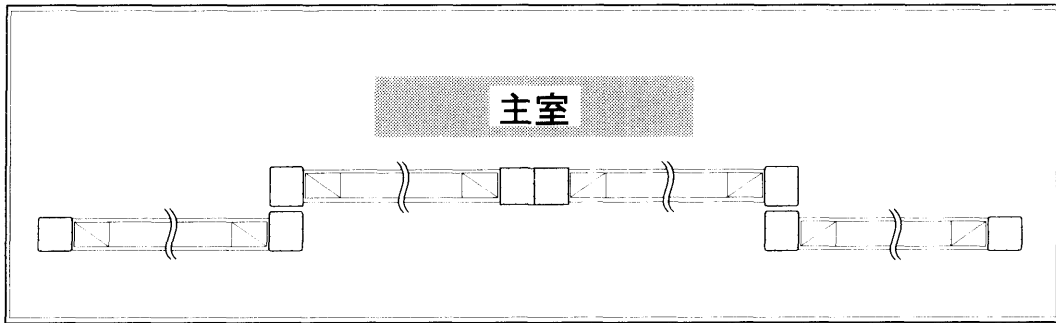
い。しかし、檀那ノ間としての閉じた空間を形成している次の景色である「屋外の茶席を準備する童子たち」左手木石との繋がりとを比較すると、画面を形成する線的な流れは室中の松へ向かう方が、寧ろ自然に近いような印象を受ける。

さらに室中東の隅をみると、溪流が雪解け水を運ぶ景色が描かれており、柱の向こうにある礼ノ間の江天暮雪に見る雪山へと繋がる様子は、内容に加えて墨線の流れも速やかである。こうしてみると、少なくとも前3室中の北面する16面について、違和感を覚えさせない程度の繋がりをもたらしように配慮されていると考えられる。

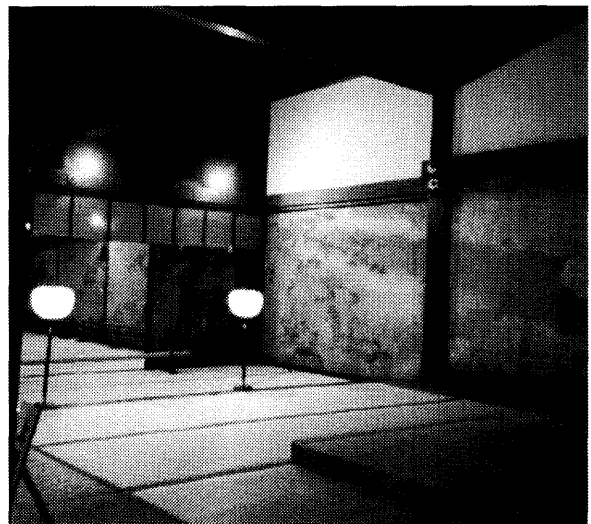
聚光院では、礼ノ間・室中・檀那ノ間によって構成される前3室を一体のものとして捉え、画題や構図の上からも違和感のない統一した空間構成を目指しているといえる。よって、妙心寺天球院に代表されるタイプCの先行様式が、すでに聚光院によって実現されていることを知るのである。

寺院名	寺院名
1 青蓮院	35 寿量院
2 <u>円徳院(高台寺)</u>	36 大通寺
3 円満院(京博)	37 法隆寺
4 勸学院	38 <u>竜吟庵(東福寺)</u>
5 観瀾院	39 妙心寺 小方丈
6 光浄院	40 建仁寺 方丈
7 金刀比羅宮	41 <u>龍源院(大徳寺)</u>
8 金剛三昧院 客殿	42 <u>大仙院(大徳寺)</u>
9 <u>金剛寺</u>	43 興臨院 本堂(大徳寺)
10 三宝院 表書院	44 <u>瑞峯院</u>
11 西福寺	45 <u>聚光院(大徳寺)</u>
12 旧慈門院(陶原家)	46 南禅寺 大方丈
13 <u>成就寺</u>	47 正伝寺 本堂
14 禅居庵 書院	48 <u>黄梅院(大徳寺)</u>
15 禅林庵 方丈	49 定勝寺 本堂
16 <u>草堂寺 方丈</u>	50 <u>退蔵院(妙心寺)</u>
17 大覚寺 宸殿	51 <u>衡梅院(妙心寺)</u>
18 大覚寺 正寝殿	52 竜安寺
19 大樹寺 大方丈	53 瑞巖寺 本堂
20 大乘寺	54 金地院(南禅寺)
21 智積院 大書院	55 海会寺 本堂
22 <u>天授庵</u>	56 大安寺 本堂
23 普門院(東福寺)	57 本興寺 方丈
24 法然院	58 四天王寺
25 曼殊院	59 <u>天球院(妙心寺)</u>
26 万福寺	60 大徳寺 方丈
27 妙蓮寺	61 <u>真珠庵(大徳寺)</u>
28 <u>無量寺 方丈</u>	62 知恩院 大方丈
29 隣華院(妙心寺)	63 知恩院 小方丈
30 <u>霊雲院</u>	64 丈六寺 本堂
31 鹿苑寺	65 正明寺
32 養源院	66 雲龍院(泉涌寺別院)
33 黒書院	67 竜光院 本堂
34 白書院	

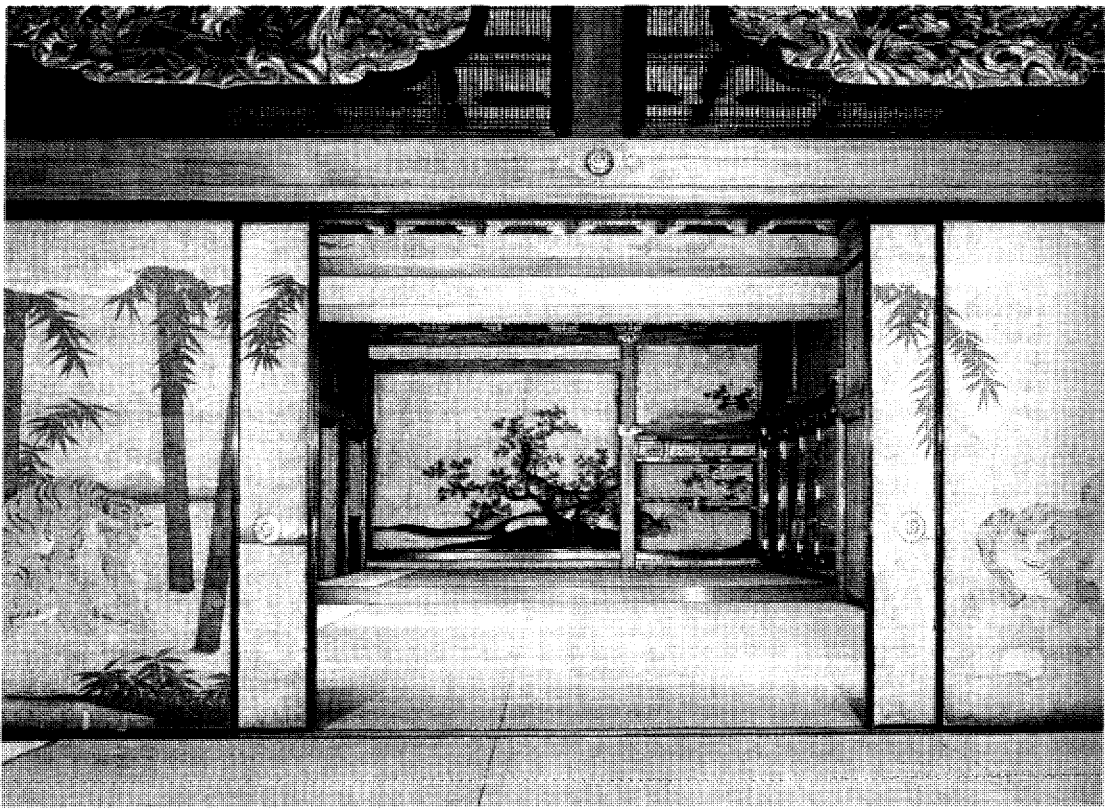
表Ⅱ-1 調査した主な寺院名(下線は本論で取り上げた寺院)



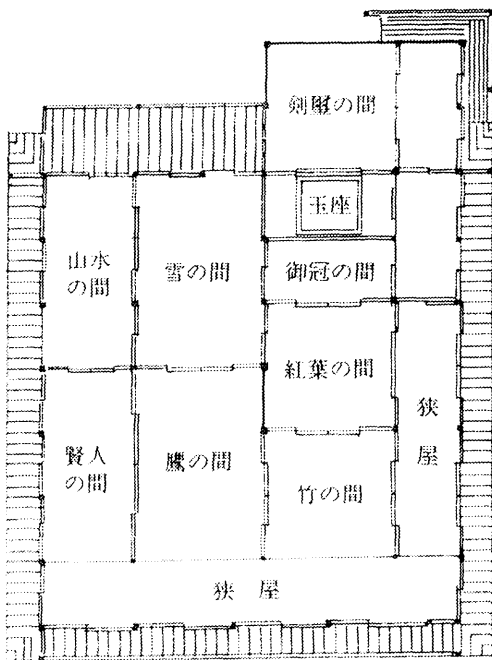
図Ⅱ-1 中央2枚が主室側に建て込まれた4枚引違いの襖



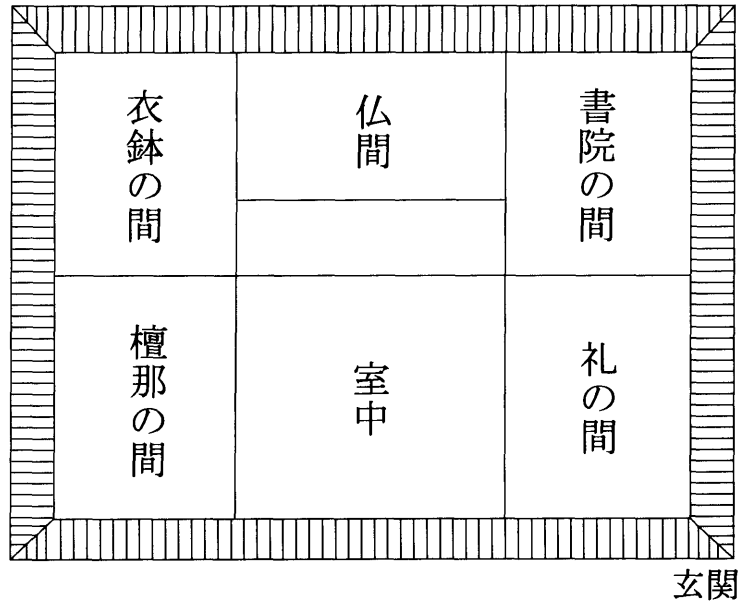
図Ⅱ-2 知恩院小方丈内部
上段の間襖の建て込み(左)と上段の間内部より仙人の間を望む(右)



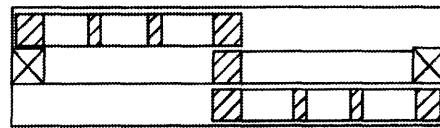
図Ⅱ-3 二条城 遠侍勅旨の間(原色日本の美術12より転写)



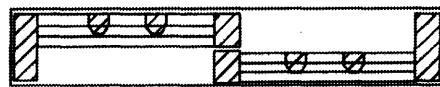
図Ⅱ-4 大覚寺正寝殿
 (上・右下はいずれも下手より玉座を望む)



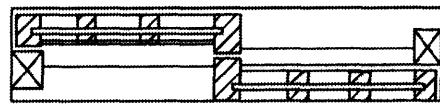
図Ⅱ-5 六室構成をもつ禅院方丈の平面図



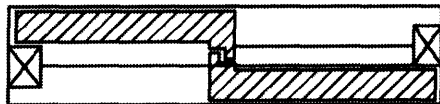
中方立・ドブ溝



一本溝子持

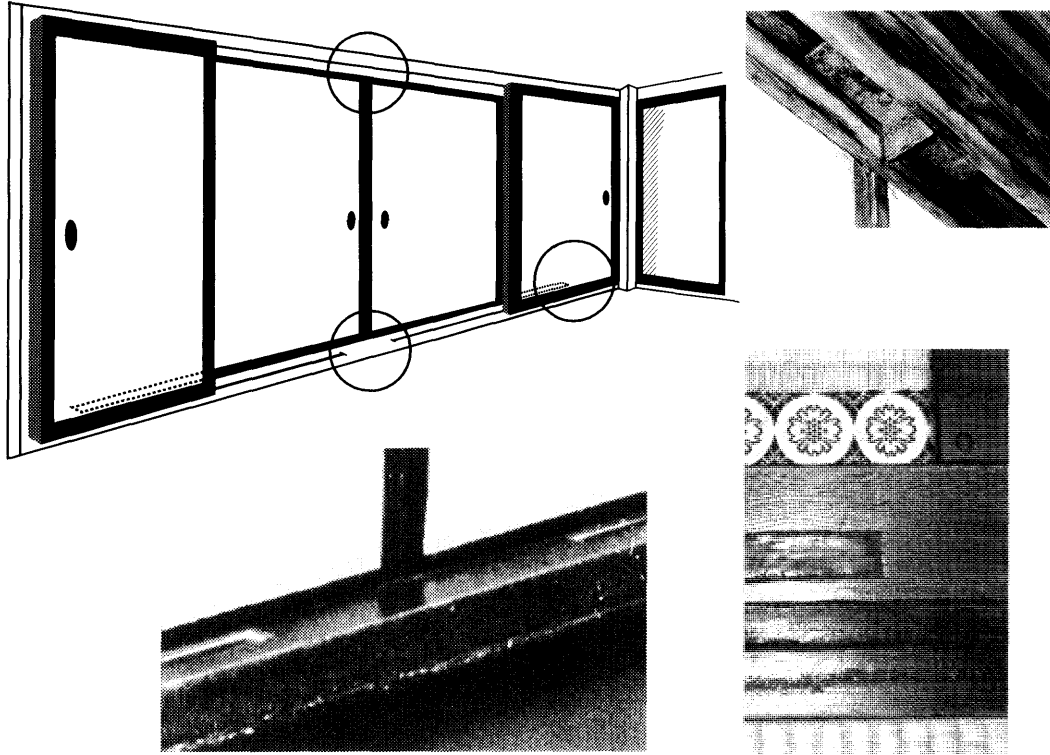


方立が寄り・召し合わせのみ太くする

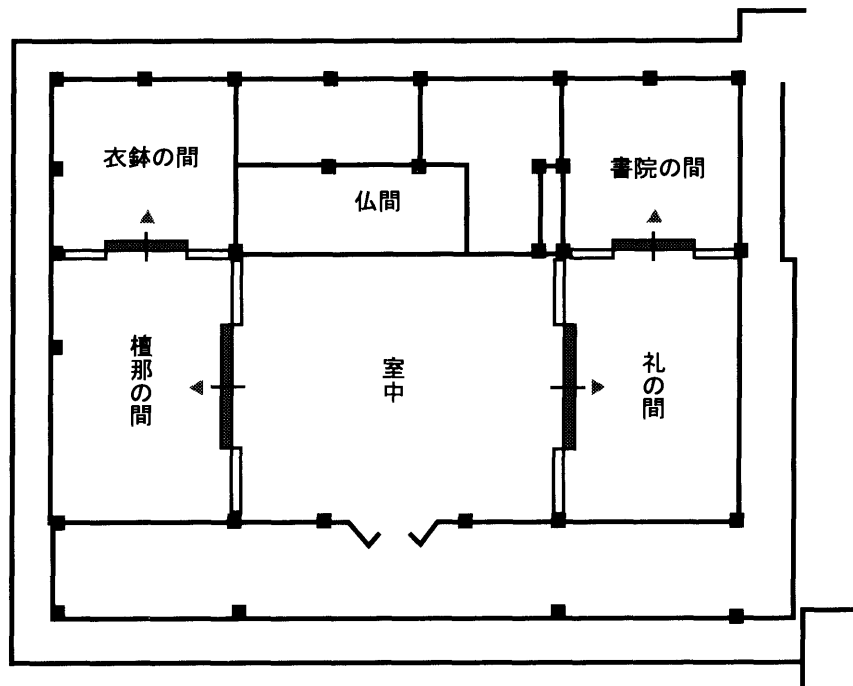


召し合わせ相欠き

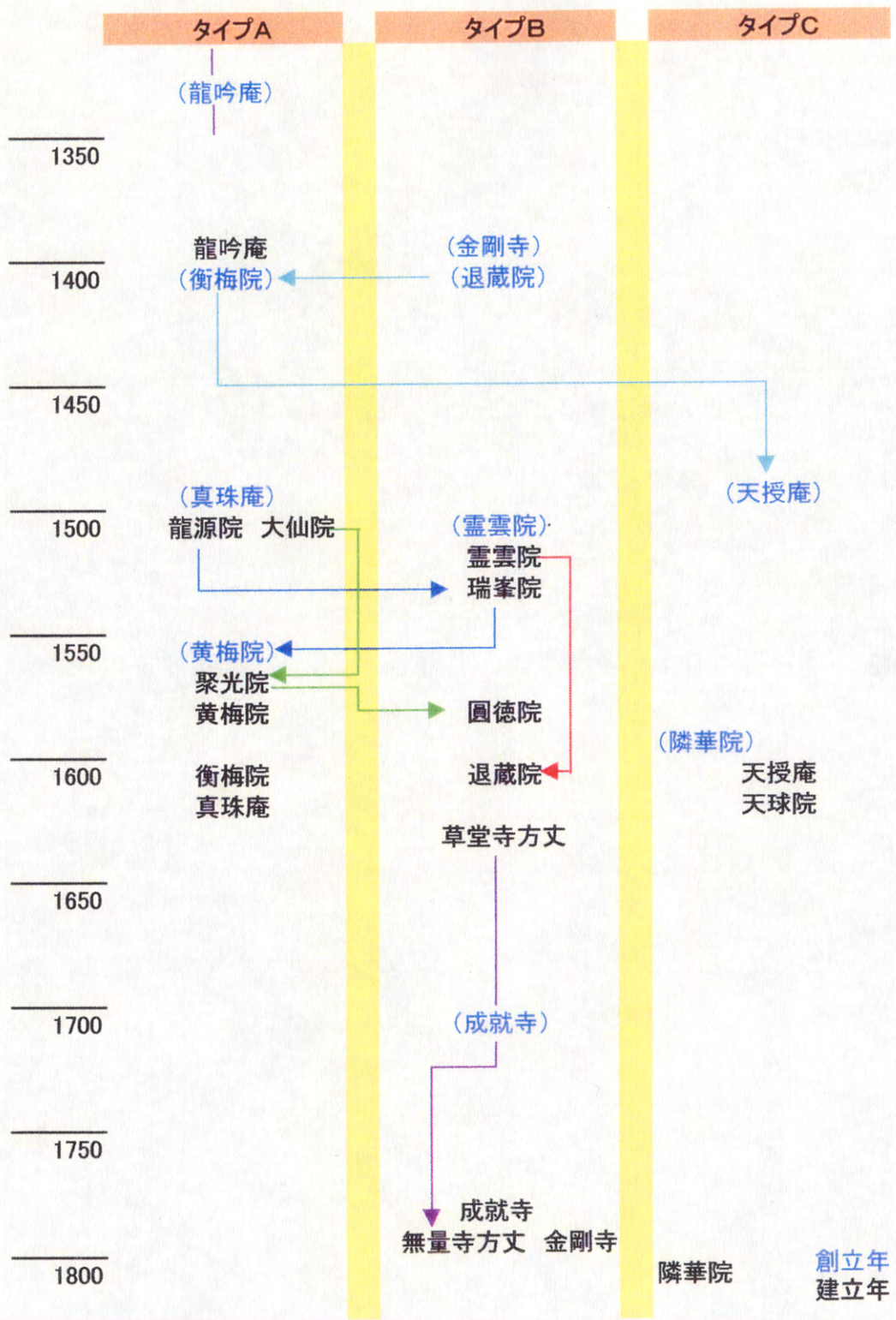
図Ⅱ-6 襖の建て込み諸例



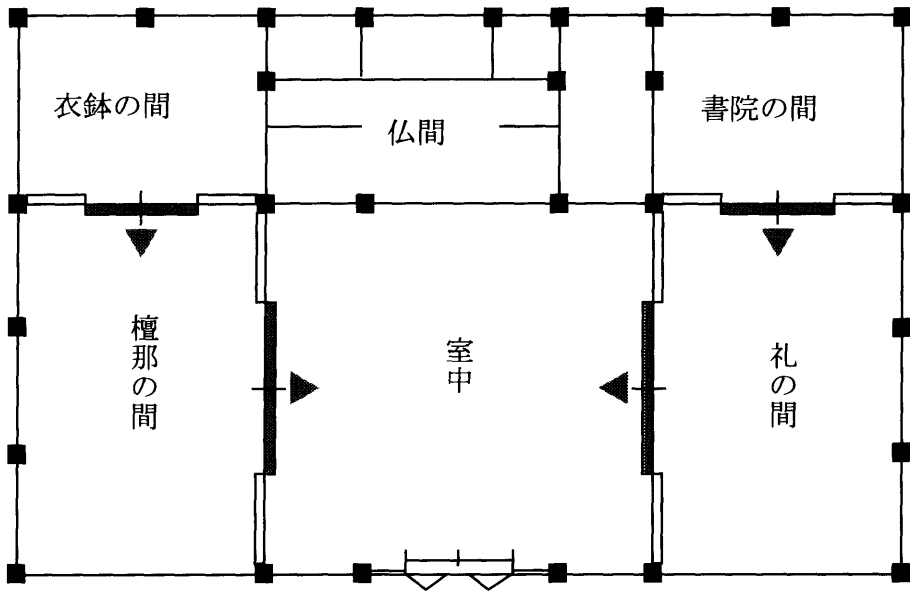
図Ⅱ-7 4枚引違い襖の溝止めと関金(右上)



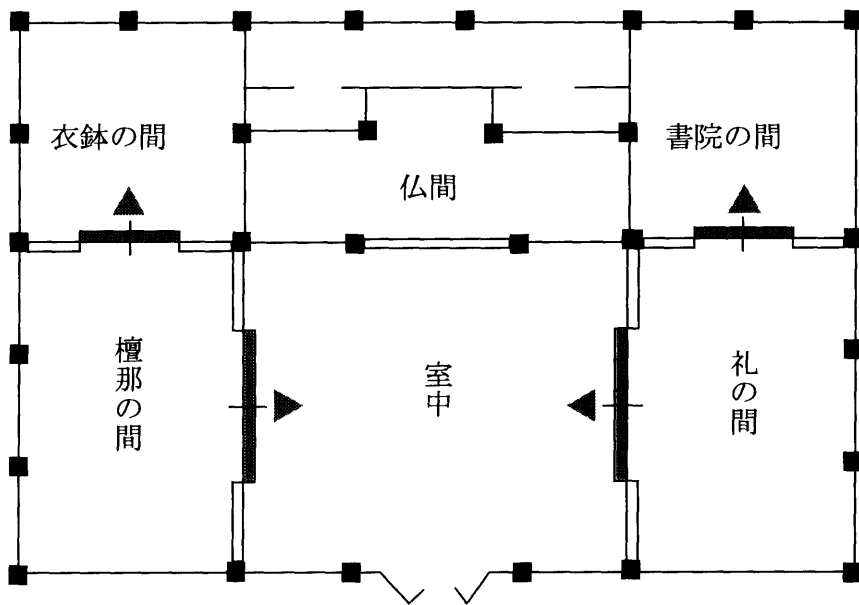
図Ⅱ-8 聚光院方丈の建て込み



図Ⅱ-9 禅院方丈(六室構成)年表—法系—

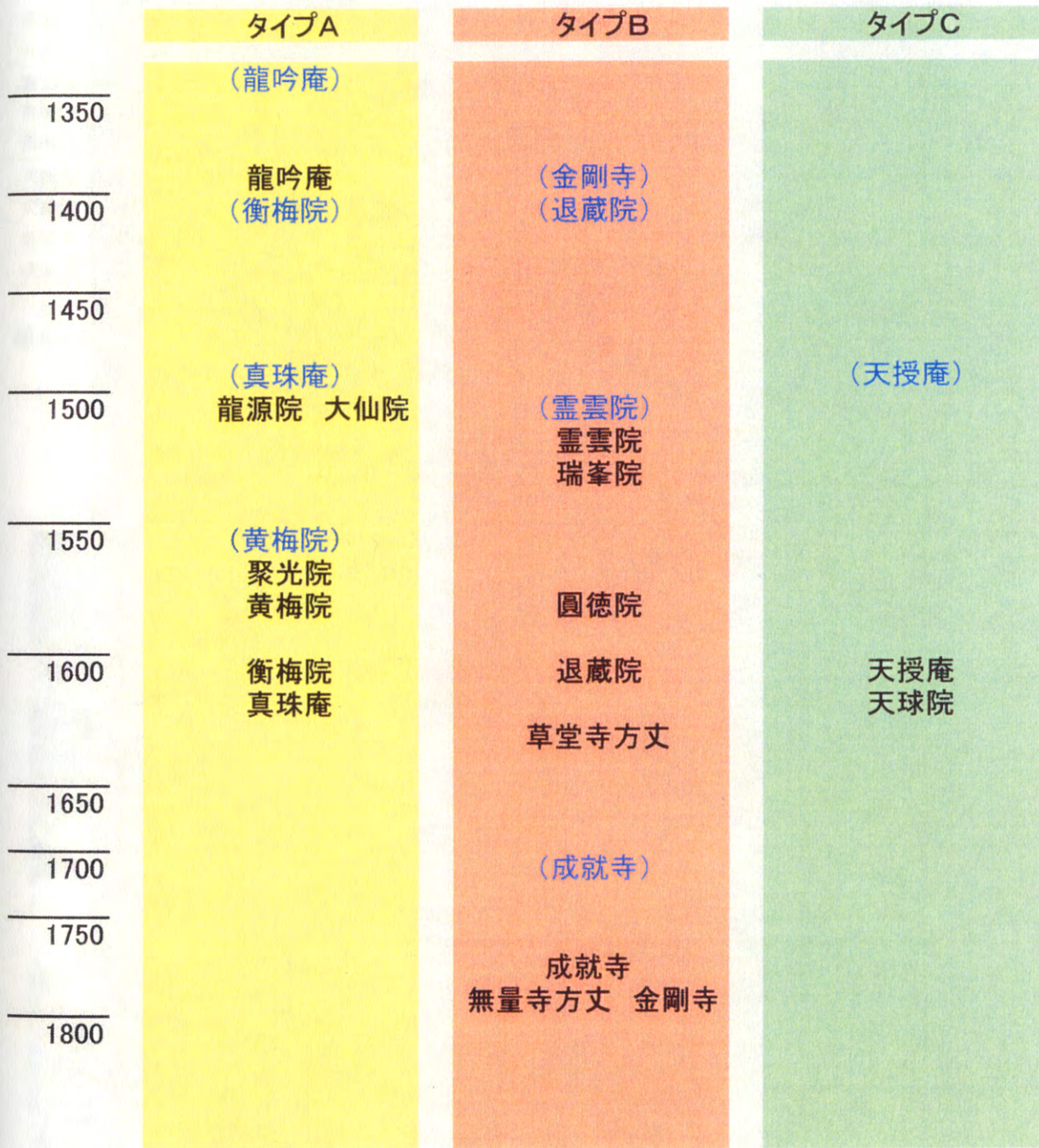


図Ⅱ-10 タイプBの一例(瑞峯院)



図Ⅱ-11 タイプCの一例(天授庵)

*▲印の向きに添って格式が上がる.

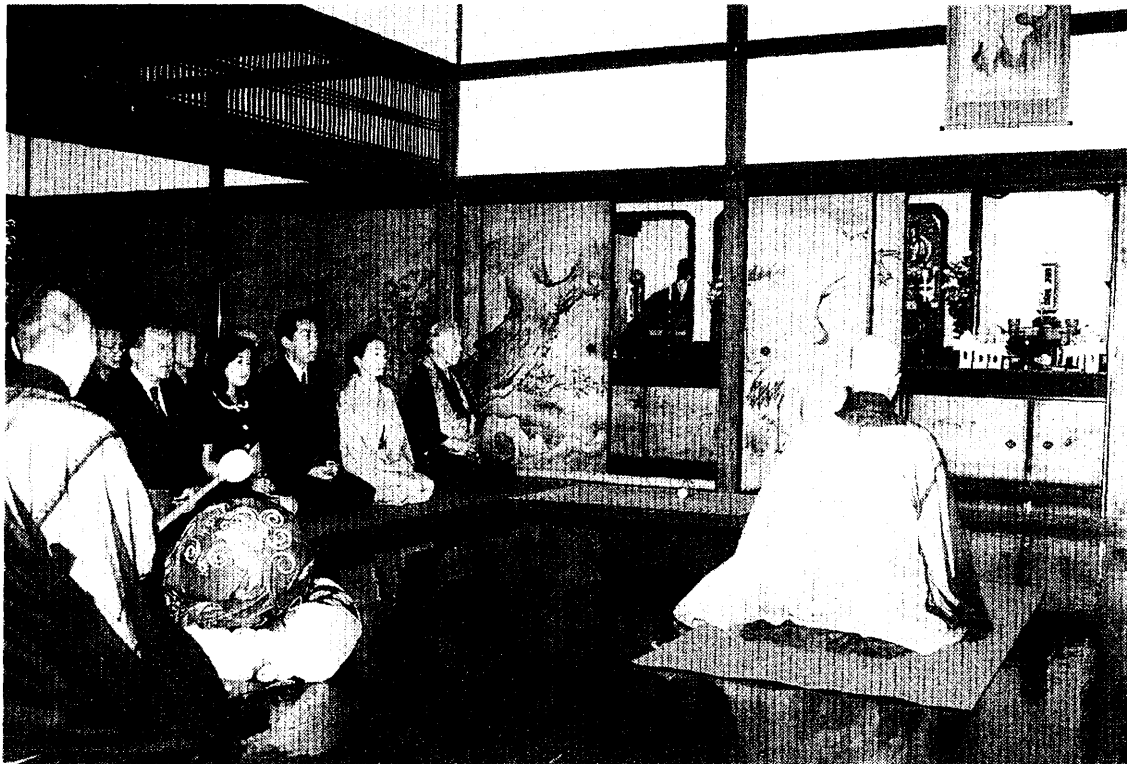


図Ⅱ-12 禅院方丈(六室構成)のタイプ別建立年次 ()内は創建年次を示す

寺院名	タイプ	衣鉢の間 / 墨	檀那の間 / 墨 彩 金	室中 / 墨 彩 金	礼の間 / 墨 彩 金	書院 / 墨
真珠庵	A	(蛭子猪頭図) ■	(商山四皓図) ■	四季花鳥図 ■	山水図 ■	山水図 ■
大仙院	A	—	花鳥図 ■ ▲	瀟湘八景図 ■	四季耕作図 ■ ▲	—
靈雲院	B	雪景山水図 ■	琴棋書画図 ■ ▲	山水花鳥図 ■ ▲	溪山問奇図 ■	月夜山水図 ■
聚光院	A	竹虎・遊猿図 ■	琴棋書画図 ■ ▲ ●	四季花鳥図 ■ ●	瀟湘八景図 ■ ●	—
黄梅院	A	—	山水図 ■	竹林七賢図 ■	芦雁図 ■	—
天授庵	C	—	松鶴図 ■	祖師図 ■	商山四皓図 ■	—
天球院	C	山水人物図 ■	梅遊禽図 ■ ▲ ●	竹虎図 ■ ▲ ●	籬草花園 ■ ▲ ●	山水人物図 ■
草堂寺	B	雪梅・梅/松月図 ■	(虎溪三笑図) ■	虎・枯木鳩図 ■	(牛図) ■ ▲	蛙・竹鶴図 ■
成就寺	B	山水図 ■	曹孟徳図 ■	唐獅子図 ■	花鳥群狗図 ■ ▲	林和靖図 ■

* () は時代や画家が異なる。

図Ⅱ—13 禪院方丈(六室構成)にみる画題



図Ⅱ—14 大徳寺聚光院室中における毎蔵忌(淡交タイムス平成11より転写)

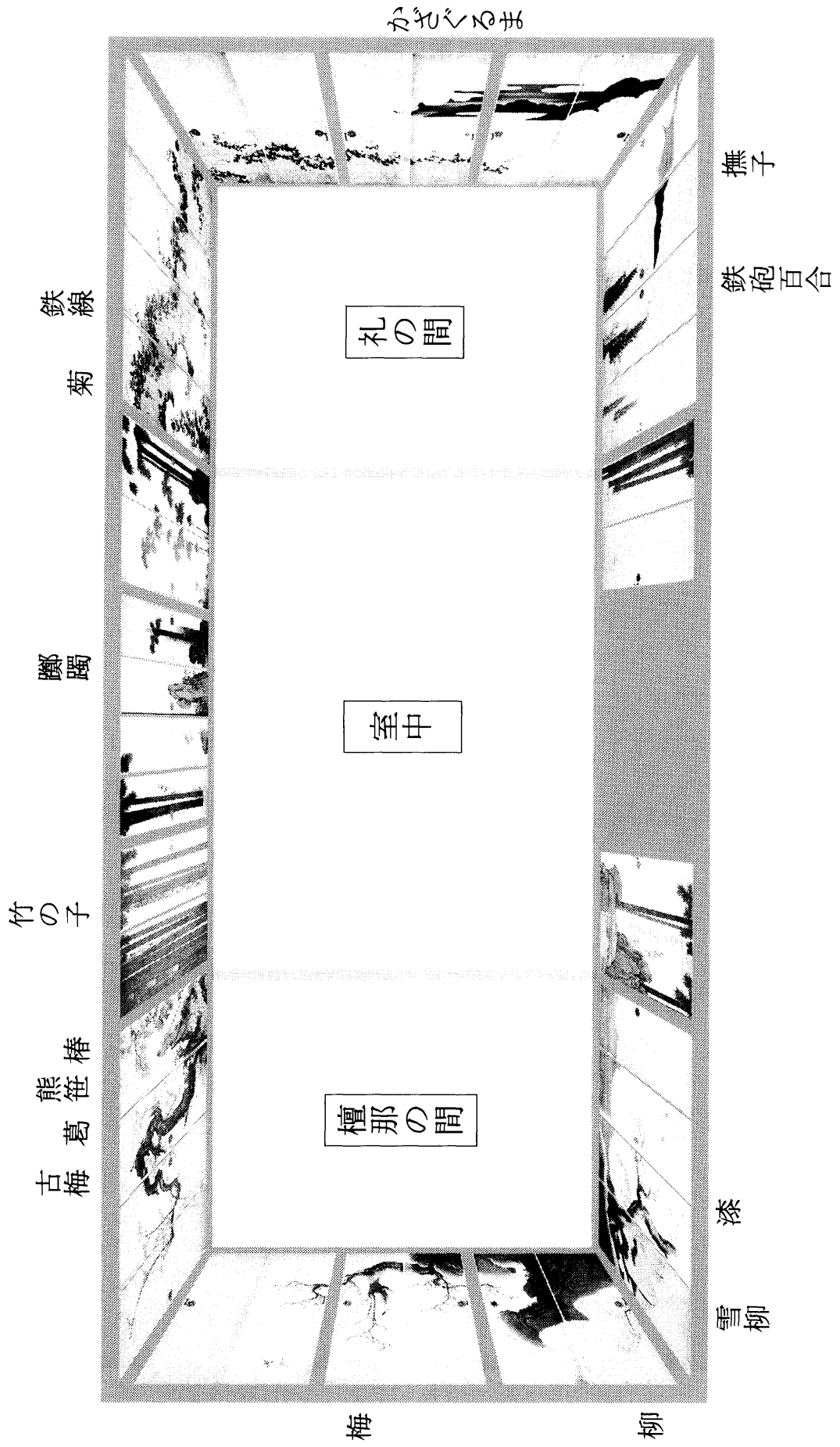
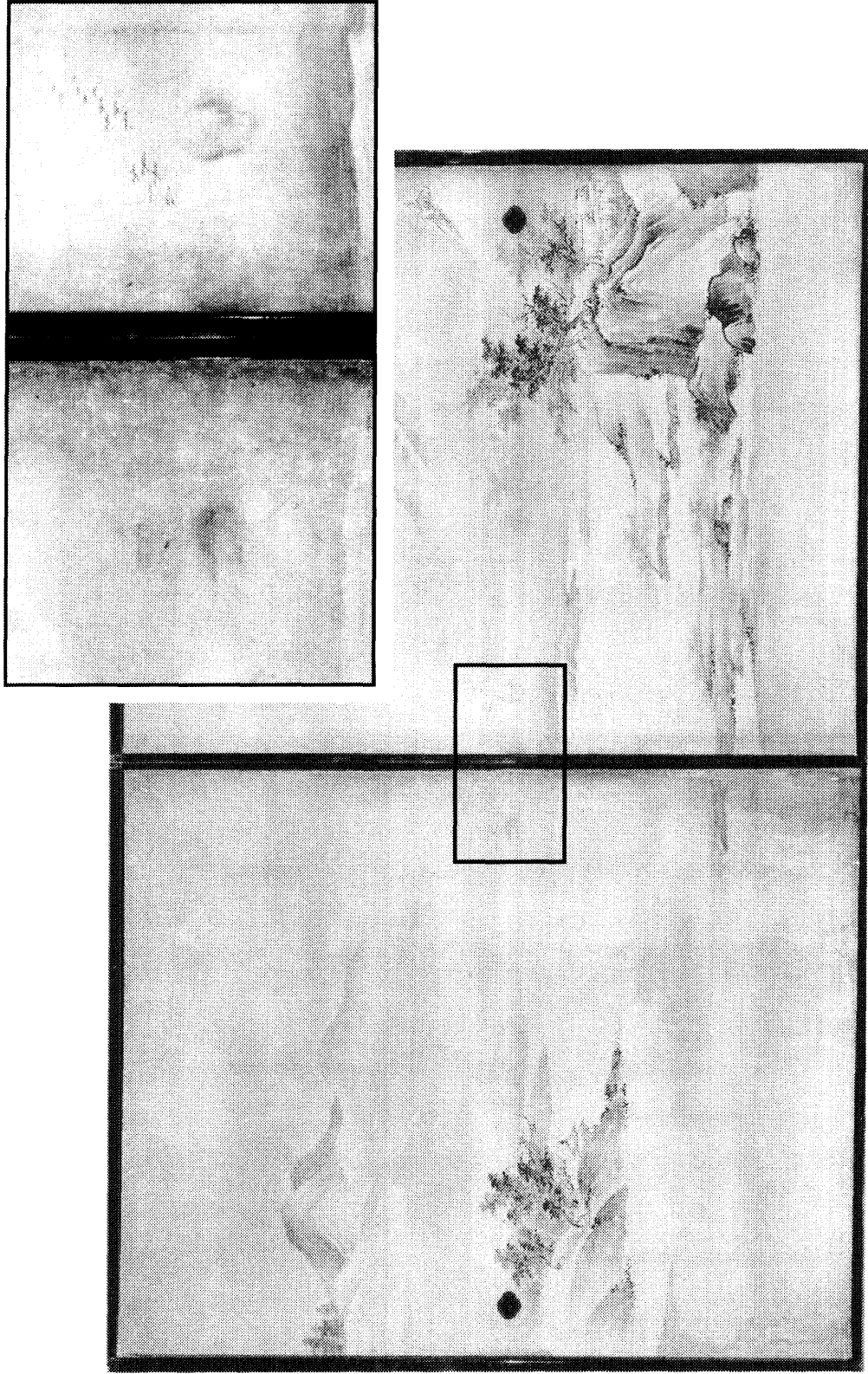


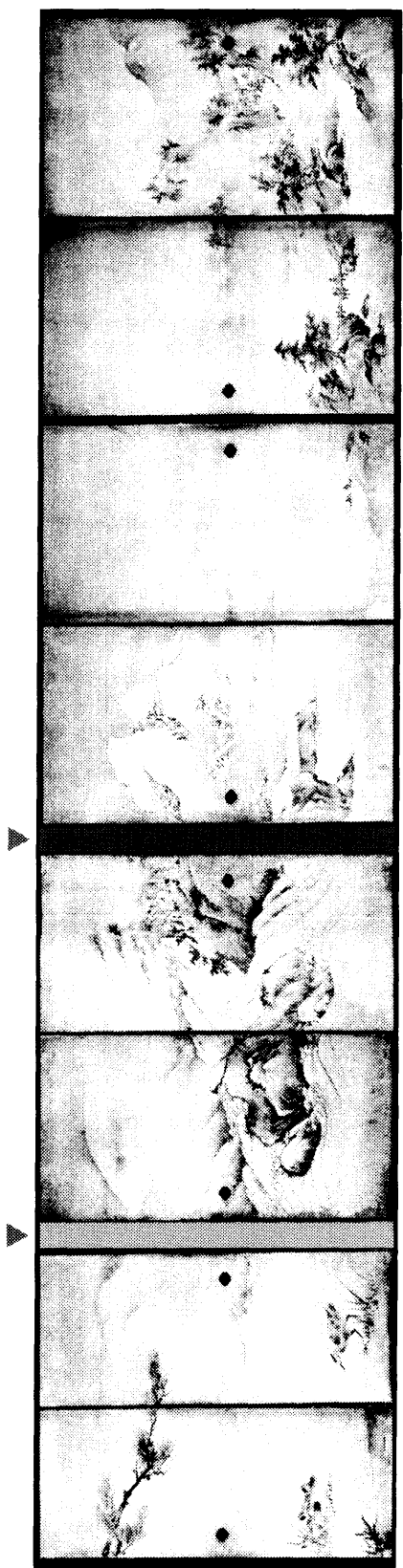
図 II-15 天球院方丈前列三室の四周襖絵配置図



図Ⅱ-16 聚光院「礼の間」西面の剥落痕(右側2枚の中央)



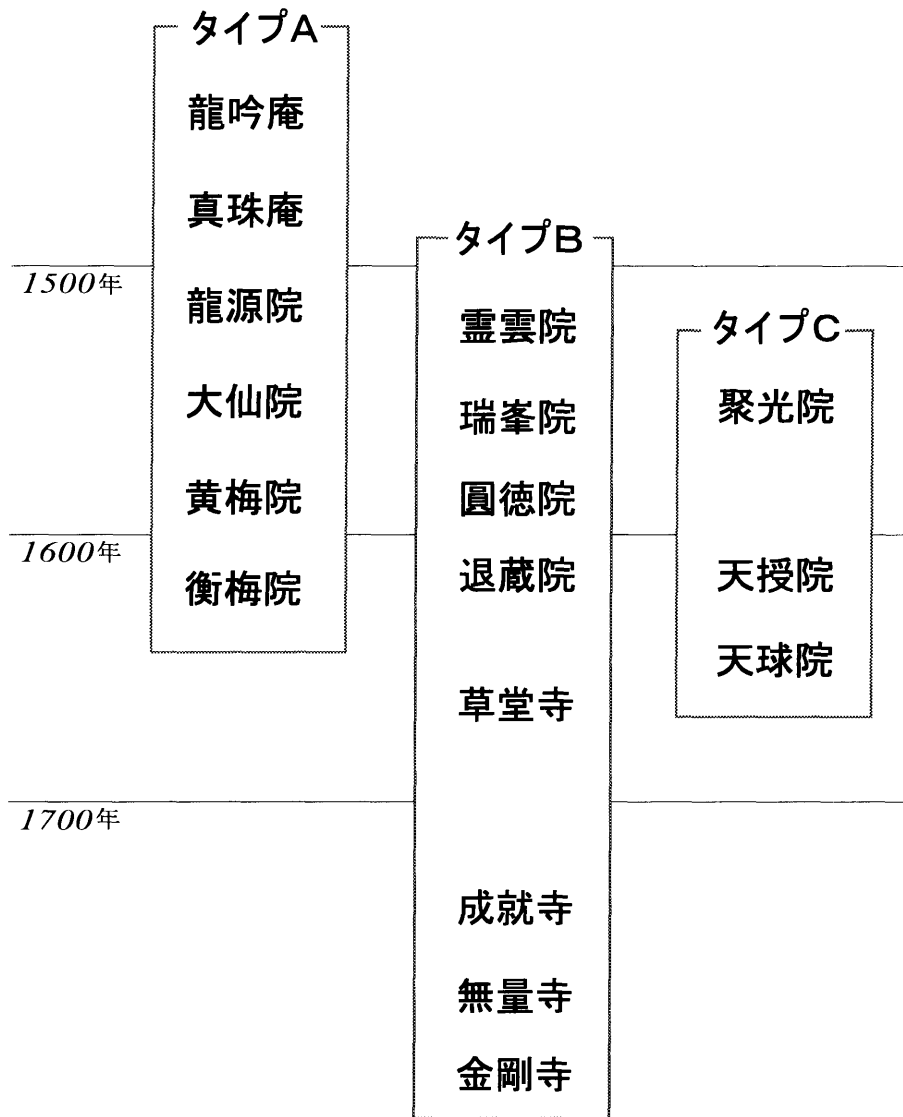
檀那の間 / 室中(左)



室中(右) / 礼の間

* ▲ は柱を示す

図II-17 聚光院前列三室対十六枚展開図



図Ⅱ-18 禅院方丈類型別の変遷

- 1 水尾比呂志「聚光院の永徳画」(國華 第 1012 号 昭和 53 年)において、当初の障壁画の配置や形式の復元考察をされている。
- 2 『重要文化財 16 建造物 V』・『重要文化財 10 絵画 IV』
 文部省文化庁監修、毎日新聞社、昭和五十年、及び『国宝・重要文化財大全 1 建築』・『国宝・重要文化財大全 2 絵画』
 文化庁監修、毎日新聞社、平成 11 年、をもとに各方丈の襖の建て込みを確認し、さらに各々の資料と照合した。
- 3 重要文化財の建築と障壁画のうち、方丈形式をもつ書院・客殿・方丈の数約 70 のうち、六室構成をもつと考えられるものが約半数であった。この六室構成のなかでも、東福寺普門院などは書院と呼ばれる間が三室あり、変形されたものとしてここでは除いた。大方丈についても、その多くは六室としては考えにくい。また、禅宗に属さない寺院については、六室に対する用途や使用目的が異なると考えられるため、養源院・定勝寺・知恩院などを対象からはずした。また、襖絵によって六室を確認できない隣華院、移築によって襖の時代を特定することの困難な正伝寺・金地院・童安寺なども除いた。さらに、四枚引き違いの建て込みでないために、手前向こうを確認できない方丈もいくつかあった。例えば、丈六寺・瑞巖寺などである。

禪院方丈 建立年表

建築資料			障壁画資料		
寺名	年代	タイプ	寺名	年代	タイプ
・龍吟庵	1387(嘉慶元年) (現存する禅宗方丈中最古)	A	・真珠庵方丈	1491 建立当初 29 面	A
・龍源院	1517 年 当時 に 復 元	A	・大仙院	1513(永正 10) 建 立 (旧 葺)	A
・瑞峯院	1542~57(旧規に復元)	B	・靈雲院方丈	1532~1555	B
			・聚光院	1566(旧規復元)	A
			・黄梅院	1588(旧規復元)	A
			・圓徳院 (旧三玄院)	1632(1589)	B
・退蔵院	1602(慶長 7) 古 材 多 用	B	・天授庵	1602(慶長 7) 再 建 当 時	C
・衡梅院	1604(慶長 9) 当 時 に 復 元	A	・天球院	1635(寛永 12) 旧 規 復 元	C
			・草堂寺方丈	1648~1652	B
			・成就寺	1777 修 築 当 時	B
			・無量寺方丈	1787 再 建 時	B
			・金剛時	1788 襖 絵 を 残 す	B

-
- 4 安原盛彦『日本の建築空間』新風書房 平成8年
 - 5 武田恒夫『狩野派絵画史』吉川弘文館 平成7年
 - 6 武田恒夫『近世初期障屏画の研究』吉川弘文館 昭和58年
(第二章 障壁画 第一節 禅院方丈と障壁画)
 - 7 笠井・佐々木・竹居訳注『訳注 本朝画史』同朋舎出版 昭和60年より引用。
 - 8 久保智康「障壁画付属引手金具をめぐる諸問題」(仏教美術研究上野記念財団助成研究会報告書第二十七冊『障壁画研究の視点』平成9年)(西 和夫『建築史研究の新視点一 建築と障壁画』中央公論、平成11年、参照)
 - 9 『伝統のディテール』下出国雄編 彰国社 昭和47年
「引き戸のディテール」参照。(図Ⅲ-5)
 - 10 山片三郎『建具の知識と意匠(建築技術選書8)』学芸出版 昭和54年
「十四章、襖」(定規縁について)参照。
 - 11 (図Ⅲ-1)山片三郎『建築徒然草』学芸出版社 昭和54年
 - 12 (図Ⅲ-2)藤岡道夫『原色日本の美術12 城と書院』小学館
昭和43年
 - 13 『支那禅刹図式』(大乘寺蔵『五山十刹図』東福寺蔵『大宋諸山図』などの伝から)
 - 14 横山秀哉『禅の建築』彰国社 昭和42年
 - 15 上記注11、「第八話、錯覚の修正」より引用。
 - 16 (図Ⅲ-6)龍源院溝止め、大仙院溝止め、関金の参考例。(『日本建築史基礎資料集成十六 書院Ⅰ』中央公論美術出版 昭和46年参考)
 - 17 (図Ⅲ-7)タイプAの例として、旧規復元後の聚光院方丈平面図をもとに作図。
 - 18 『日本建築史基礎資料集成十六 書院Ⅰ』中央公論美術出版 昭和46年
 - 19 『重要文化財真珠庵庫裏修理工事報告書』京都府教育庁指導部文化財保護課
昭和30年
 - 20 (図Ⅲ-8)タイプBの例として、瑞峯院方丈の図面をもとに作図。(『重要文化財瑞峯院本堂附玄関及び表門修理工事報告書』京都府教育庁指導部文化財保護課
昭和49年)
 - 21 川上孤山『妙心寺史』妙心寺編 大正6年

-
- 22 「後奈良天皇宸翰円満本光国師号勅書」霊雲院 天文19年 参考。
- 23 上記注6(第二章 障壁画 第二節 初期狩野派障壁画 四 元信様の成立)
- 24 上記注7、「次は淡彩画で、すなはち人物図は大方これによる。そして、濃色画をもって終わる。」と続いている。
- 25 (図Ⅲ-9)タイプCの例として、天授庵方丈の図面をもとに作図。
(真保亨『日本の障壁画』毎日出版社、昭和54年、参照)
- 26 『重要文化財天球院方丈修理工事報告書』京都府教育庁指導部文化財保護課
昭和47年
- 27 長江正一『三好長慶』吉川弘文館 昭和43年
- 28 太田牛一原著/ 榊山潤訳『信長公記』ニュートンプレス 昭和55年
(巻6-18 三好義継の謀反)
- 29 (表Ⅲ-3)『重要文化財黄梅院本堂附玄関修理工事報告書』京都府教育庁指導部
文化財保護課 昭和51年) (『重要文化財衡梅院本堂修理工事報告書』京都府教
育庁指導部文化財保護課 昭和53年) (『重要文化財退蔵院本堂附玄関修理工事
報告書』京都府教育庁指導部文化財保護課 昭和49年)
- 30 (表Ⅲ-2)方丈の画題(『新指定重要文化財 絵画』毎日出版社 昭和56年 参考)
- 31 中島純司「真珠庵襖絵群の様式的研究」3真山水の様式的分析 f形式の比重一室
町の大画面として見た場合(『大徳寺真珠庵・聚光院』美術出版社 昭和46年)
- 32 田中一松「真珠庵障壁画序章 6 障壁画筆者問題の見通し」(『大徳寺真珠庵・聚
光院』美術出版社 昭和46年)
- 33 上記注29(巻916 安土の天守閣)
- 34 辻惟雄、狩野博幸監修『長澤芦雪』日本経済新聞社 平成12年
- 35 (図Ⅲ-10)『淡交タイムス』茶道裏千家淡交会総本部 平成11年十月号より転写。
- 36 辻惟雄『障壁画全集 妙心寺天球院』美術出版社 昭和42年
- 37 (図Ⅲ-11)天球院前列三室(『古美術九十八』三彩社 平成3年をもとに作図)
- 38 『重要文化財聚光院本堂附玄関修理工事報告書』京都府教育庁指導部文化財
保護課 昭和55年
- 39 (図Ⅲ-12)聚光院方丈「礼の間」西面して右手の二面とその一部拡大図である。
※大徳寺聚光院のご好意により、京都国立博物館撮影のものを使わせていただいた。

Ⅲ章 視覚実験による襖絵観照

本来障壁画は、建築の内部空間を演出する装置といえる存在であった。しかし、これまでの障壁画研究は一般に建築と切り離して行われることが多く、建築空間と襖絵との関係は疎遠であったといえる¹。

そこで、聚光院室中という建築空間における襖絵を絵画観照の対象として捉え直すことによって、新たな理解につながる何らかの因子を見出したいと考えた。見る者の姿勢や見る位置の検討、および視覚走査の傾向や注視時間の比較による「真に観照する位置」の想定は、視覚空間の創造に関与する様々な要因の解明につながる。よって以下の視覚実験は、襖絵という大画面が見る者に与える印象のみならず、建築空間との関わり方についての示唆を含むことになる。

1 美術と認知学の経緯

「目の動きと美術に関する認知理論」は、もともとさまざまな知覚世界に関する諸処の仮説によって成立している。期待して知覚すれば、内的(認知的)仮説と外的(物理的)世界との一致や葛藤を受け取るように、ヒトの心のなか(脳の内)には現実世界に関する複雑な認知的仮説(記憶)がすでにあって、それが意識的・無意識的に関わらず注視やその持続時間等をコントロールしているのだという仮定に基づいている。現在では、目と脳が視覚刺激をどのように処理するかについての多彩な知識をもとに、芸術家と鑑賞者の心的活動をも読み取ることができるといわれている。

ロシアのヤルブス(Yarbus, 1967)は初期の装置を使って眼球運動と絵の知覚との関係について研究している。その中には今日でも多くの示唆に富む意見が含まれている。被験者が刺激となる絵を3分間観察したときの注視点が彼の問いに

応じて大きく変わること、ある特徴に対する時間配分とその情報量の関係について指摘している²。

ノートンとスターク(Norton&Stark, 1971)は、走査経路(スキャン・パス)という用語をつくり、眼球運動にみられる短期の視覚的記憶とサッケード(対象をみるときの目の動き)を交互に繰り返し、連鎖して統合する特徴の円環によって絵の認知が起こるモデルを提示した。そこで同じ絵でも被験者によって走査経路が異なることと、同一の被験者でも違う絵をみれば走査経路が異なることを見出している³。

同時期に、ポッターとレビー(Potter&Levy,1969)は、写真の呈示時間が長くなるほど十分な情報を取り入れることが可能になるので記憶もしっかりしたものになり、2秒もあれば安定した画像的記憶が得られることを示している⁴。画像的記憶(pictorial memory)は、一般に大きな容量を持っており、また持続時間も長いといわれるが、画像刺激の呈示時間がその成績に影響を及ぼす要因としてあげられたのである。

さらにグレッグ(Gergg,1986)は、画像的記憶として貯蔵されている情報の詳細さの水準はあまり高いものではないと考えられることを示した⁵。また、アンダーソン(Anderson,1995)は、画像的記憶として覚えていることは正確な画像そのものではなくて、画像に対するなんらかの解釈が記憶されているのだとして、画像の意味と物理的な画像を区別するのが有益だと主張している⁶。

ブルースとヤング(Bruce & Young,1986)が提示した顔の処理モデルの特徴の一つは、既知の顔と未知の顔では異なる処理過程を経ると仮定していることであった。既知の顔の再認は、構造の符号化→顔認識ユニット→個人情報ノード→名前の生成の過程を経るのに対し、未知の顔の処理は構造の符号化に加えて、表情分析、発話情報の分析、選択的視覚処理の過程を含むと仮定した⁷。

眼球運動の実験においても、絵を見ている被験者に与えられた刺激の多くは西洋絵画であり、その多くに人物が描かれていたことから、顔の認識についての興味

と関心は、あるときは絵の中の人間関係に、あるときは絵が意味する物語に関与する重要な手掛かりとして注目されてきた。

このような各々の研究内容を比較してみたとき、美術の認知にかかわる研究と画像研究の流れとの間には、時間的なずれがあることや、研究の目的自体が乖離していることから、これらをひとつの流れとして捉えることの難しさを窺い知ることができる。

また、画像への関心は脳の研究に伴って展開されているが、眼球運動の心理学的な重要性は認知心理学の登場以前から気づかれてはいたが、絵画を対象とした視覚実験のうちその確かな進展を認めることは難しい。その理由のひとつは、絵画を見ている様子を知るためには眼球運動があまりにも素早過ぎたことである。

この眼球運動と注視とを測定する方法は、映画のカメラの進歩と電磁場の発見を待って始められ、20世紀の半ば頃から絵画観照に関する研究課題の流行がみられる(図Ⅲ-1は1935年の実験風景⁸)。その後、絵画の視覚実験はあまり見られなくなり、近年のビデオ録画装置とコンピューターを併用した精密な測定が可能となったことにより、再び見直され始めたと考えられる。

絵画観照にかかわる研究として興味深いのは、神経生理学を中心に論を展開する視覚処理のモジュール論である。トレイスマン(Treisman, 1988)によると、色・方位・大きさ・運動の方向といったような異なる感覚次元は、視野の位置を表す地図表象に、それぞれ別々に一時的に符号化されるという。サバナッハ(Cavanagh, 1987)は、ドメインと呼ぶ機能的モジュール論によって、明さ情報は明るさ・運動・立体視・テクスチャのドメインに行き、色情報は色・運動・立体視のドメインに行くというモデルを提示した。

これらの研究を詳細にみてゆくと、脳における視覚情報の取り込み方が、美術における絵画技法と合致していると気づく。景物をどのように描けばよいかを知っている画師の目は、脳がどのように絵を理解するかを知っていると考えることもできる。

同様に、美術の認知に関する視覚走査をおこなった諸実験の結果から、美術の訓練が絵の鑑賞のしかたを教えるものであると理解することは容易である。しかし、特大横長の平面造形である襖絵空間に適応させて考えるには、以下の問題点がある。

- ① 近年の視覚実験で対象とされた絵画のほとんどは、人物が中心に描かれている。それは、心理学的な判断材料として好都合であったからと考えられるが、聚光院室中襖絵に人物像は描かれていない。よって他の手掛かりを見つける必要があること。
- ② 絵画を対象とした視覚実験の多くは、モニターに映し出された小さな映像もしくは原寸である必然性が重要視されていない状況で、対象となる画像を被験者に見せて行っている。よって、襖絵の大画面を観照する上で最適である「見る位置」を見出すための身体的な制約については、生理学や視覚学からこれを学ぶ必要があること。
- ③ 視覚実験において絵を見るとき姿勢は、頭部を固定するか正面を向いて頭を動かさないことが基本である。しかし、東西面が4枚引き違いの襖絵を、その状態で一望のもとに観照することは、物理的に不自然であること。
- ④ 実験時間を規定するこれまでの視覚実験では、被験者による絵画観照を個人の自由に任せるという考え方が必要とされてきたとはいえない。そこで、実験時間を被験者に任せることにより、より自然な絵画観照に近づけたいと思えること。
- ⑤ 中世日本建築の方丈室内は、昼間であっても薄暗く、実験室内の明るさもこのように薄暗くすると被験者に順応時間が必要となる。上記④を考慮して実験時間をどのように設定すればよいのか、予備実験によって確認する必要があること。

等である。これらの課題への対処法は、実験方法の中で述べる。

2 眼球運動測定装置による聚光院室中襖絵観照

認知心理学の研究で伝統的に用いられてきた研究法は、実験観察法である。すなはち、厳密な条件統制の下で被験者に種々の認知的課題を行わせ、そこで被験者の認知活動の様子を観察・測定するという方法であるが、このような方法を用いることの最大の利点は、厳密で信頼性の高いデータが得られることである。

こうした実験法は、実験室で得られたデータが日常世界での認知活動のしくみを正しく反映しているという大前提の上に成り立っている。したがって、もしこの前提が崩れるようなことがあれば、日常世界から遊離した生態学的妥当性に欠けるデータを蓄積しているにすぎないことになる。このため、最近高まりつつある、日常的な場面における認知活動をできるだけ自然な形で研究しようという機運⁹と同調する形で実験をおこなった。

視覚実験を行う目的は、学内の芸術文化論講座実験室に設置した大徳寺聚光院室中の東面および西面を中心とする実寸大襖絵空間を視覚実験場として、

- ① 連続する襖4枚横長特大画面の特性が見る者に与える効果。
- ② 聚光院室中における襖絵と見る者との適切な位置関係。

を見出すことである。

ここで得られた実験結果から、聚光院室中襖絵が室中空間を取り込んだ空間構成、すなはち「体感する視空間」を生み出していることを証明してみた。なお、被験者の襖絵への美術的関心や鑑賞経験の有無を確認する必要上、被験者ごとに実験後の調書をとった。

1. 実験装置について

視覚実験に使用した機器はアイマークレコーダモデル EMR-7¹⁰である。この装

置の眼球運動検出原理は、基本的に角膜反射法を使用し、LED 反射像の移動をアイマークとして、以後の光学系でセンサー面に再結像させ、この結像位置から座標を得るしくみとなっている。視野撮影画角は標準60度、角度最小読取り値0.2度の分解能で、被験者のアイマーク座標データを30Hzでサンプリングした後、これを視野映像の中にコード化して挿入し、ビデオ信号として出力する。このコード信号は、データプロセスユニットによりデジタルデータに変換され、データ処理装置へ入力することができる仕組みになっている(図Ⅲ-2、3)。

また、個人差および光学歪等の影響を除去するための簡易キャリブレーション機によって、被験者が実際に見ている注視点と視野カメラで撮影されたモニター映像内の同じ点にアイマーク表示を一致させるという補正作業が必要である。しかし、実験器材付属のキャリブレーション用に作られた枠内で補正を行ったところ、実際の画面である襖絵を見たときに大きくずれが生じてきた。よって、被験者にアイカメラ装着後、実験位置で姿勢を正して眼前の襖に面することを指示し(図Ⅲ-4、5)、実験者が画面中の襖の引き手や柱の右上角などを口頭で指定したうえで、被験者がその位置に眼球を動かしているかをモニターで確認しながら、その点にアイマークが得られる状態にキャリブレーションするという手順を踏むことにした。

次に、頭部を固定した場合、襖絵を視野角60度の位置から観照すると視野の左右端で襖の両脇側を見ることになり、度々アイマークが消失することが分かった。この様子から、頭部を固定する代わりに上体の姿勢を保つことによって視覚野の安定を得られるのではないかと考えたが、被験者の前方に台をおいて肘を突いて手を組む形をとって見たところ、被験者の顎が自然と上がる現象を引き起こしてしまい、アイマークが視野の底辺部で動く結果となり、かえって不正確な実験結果をもたらすことが予想された。そこで被験者には頭部を動かさないようにという指示を出さず、それぞれ個人にあった見方をしてもらい、その際に頭部を動かすことへの対応策を、別途以下のようにする。

実験後にビデオテープを見ながら頭部を動かした様子をフレーム単位(1秒間に30フレーム)で追い、いわば背景の変わらない画面における数コマにあたる映像上の区切りを見つけてフレーズ数とし、これを記録した後にアイマーク・データにおけるデータ番号と対応させ、各フレーズ中のアイマークの軌跡を確認し、再度ビデオテープに記録された映像を見ながら眼球運動の様子を視覚的に捉えてそれぞれの特徴を記録し、実験後の回答や実験中の様子などと照らし合わせて、アイマークの軌跡図がどのような意味をもつかを解析する方法である。

さらに、さまざまな要因によってアイマークに変化が現れるであろうことを想定し、例えば欠伸・くしゃみ・疲労などによってアイマークの走査経路がどのように変化するかといった様子を、意図的な予備実験を繰り返すことによって確認した。また、被験者によってはキャリブレーション不可能な場合があることを認めた。

2. 実験方法

本研究では、被験者にアイカメラ装着後、見る位置を指定し、被験者側からの心の準備ができた知らせとしての「はい」という合図を実験の開始として、被験者が観照を終わったと思うか若しくは飽きてしまったと感じた時点での「はい」を終了の合図とすることと、実験後に感想を聞く伝えた。よって被験者それぞれに応じた困難、例えばどのように観るべきかが分からないといった緊張・疲労等は、彼等が美術館で襖絵を観照する際にも同様であり、ここで感想を聞くというひとつの課題を与えることに問題はないと判断する。

またアイカメラ装着の負担と眼性疲労について、予備実験をもとに休憩の取り方や実験時間の限界を割り出し、被験者の状態が実験に不向きであると判断した場合は後日改めて実験をお願いした。

実験室の明るさについては、中世禅院建築での襖絵観照を想定しているため、実験室の北寄りにある窓からの採光を調整して少し薄暗く感じる程度になるよう努

め、室内の照明を使わないようにほとんどの蛍光灯をはずして残りを補助的な使用のみとし、天候や日照の程度によって室内の明るさが主観的に程よく感じられるように調整した。

外部からの音に関しては工事の騒音や電話の呼び出し音などに注意が向いた瞬間、眼球運動が襖絵の観照とは異なる動きを見せることが判明した。よって、このような時は実験を中止することとし、本実験の最中も音に気を配り続けた。

実験期間は平成11年から平成13年に及んでいる。本実験の被験者は、実験当時の年齢で男性21歳から30歳までののべ7名の学生と、女性21歳から24歳までの4名の学生、及び美術史の教授1名の計12名である。これに予備実験の協力者は含まれていない。

また、大画面の特徴を知る手がかりを得るための聚光院室中縮小模型と原寸大襖絵観照との比較や、姿勢の変化による見る高さの違いを知るなどの予備実験では、自らを被験者として院生にキャリブレーションをお願いした。

実験に使用する襖絵の実物は、国指定の重要文化財(国宝)であるうえに、聚光院本堂自体も重要文化財建造物であるため、現場での視覚実験が不可能である。よって、学内の一室に実物大模型を設置することにした。この実験室には聚光院の許可により京都国立博物館から実写プリント(モノクロ)を入手、陰影除去等の画像処理後に出力した実物大の襖絵模型を制作した。また、視覚的に近似な状態をつくるため、柱や敷居など襖まわりの枠組みをはじめ、実物大の畳や押さえ框、襖を見やすくするためのスクリーンなどを設置した(図Ⅲ-6)。

襖絵の実物には金泥が掃かれているが、正面撮影のカラー写真の入手が困難なため、全てを白黒で統一した。また、襖の実物大模型を実測して聚光院の数値との比較をおこない、視覚的に違いがわかるほどの差は見られないことを確認した。さらに実験の目的に照らして、金泥の色(光)情報がないことが、実験結果に重大な影響を及ぼさないものと判断した(図Ⅲ-7は実物大模型にみる襖絵)。

次に、「見る位置」によっては襖絵を見づらいと感じられる見上げ方や見下ろし方をしなければならぬことを考慮し、襖を見る際の最大仰角と最大伏角を確認した(図Ⅲ-8)。これにより、画面より 2440cm から後方であれば、鉛直方向における見やすい角度が保証されることが分かった。また、視線と視野に関する見やすい範囲の統計結果を参考とし、視界の設定をおこなった(図Ⅲ-9¹¹)。

これらをもとに被験者に指示した「見る位置」は、以下の5地点である。

- ① Aは西面向きの近地点(図Ⅲ-10)
- ② Bは西面向きの遠地点(図Ⅲ-11)
- ③ Cは西面向き斜めの地点(図Ⅲ-12)
- ④ Dは東面向きの近地点(図Ⅲ-13)
- ⑤ Eは東面向きの遠地点(図Ⅲ-14)

である。(図Ⅲ10～14 は比較のため、各地点から坐位で撮影したものであり、実際はより広い視界がある)。

この5地点のうち、視覚的に見やすい視野角 60 度を想定したのがB・E地点であり、最大視野角 120 度を想定したのがA・D地点である。なお、A地点は西面の正面右手から北面の一部にかけての2面を配慮して、その襖の幅だけ後退した位置に設定したが、これは聚光院室中のほぼ中央の位置に対応している。D地点は、東面の正面左手から北面にかけての北面1枚分の襖幅分だけ後退させた位置である。

これらの位置決定について、東面両端から120度の地点では、実験が不可能と思えるほど見づらい。よってC地点は、この西面及び北面一部までの左右両端を視野に入れること、垂直二等分線をひいた位置からみた場合に見づらいことから、北面左1面の端から西面の左端までの垂直二等分線上を設定し、襖絵を斜めから観照することによる効果をねらった。

被験者の疲労や慣れから襖絵の見方が変わることを考え、「見る位置」の順番が

ランダムになるように努めた。被験者には、実験後に感想を述べてもらい、その後に絵の印象に拘る質問や、被験者自身が自覚している走査経路があるかについて確認した。

なお被験者の多くは、頭部を動かしながら襖絵を観照することに不慣れであると考えられる。そのため各被験者が実験開始までの30分以上を実験室内で過し、各自が少しでも横長の画面に対して慣れるように配慮した。

また、美術教育を受けたか否かによる視覚走査の違いが予測されるため、美術の専門家を被験者とした視覚走査を基準として、他の被験者による実験結果との比較を試みることにした。

3 襖絵と襖絵を見る姿勢—高さ—

聚光院室中襖絵を対象とした本実験では、坐位での観照を前提とした。その根拠は、当時の禅院方丈空間の使用形態(Ⅱ章参照)を考えた場合、座禅を組むか、胡座か正坐のいずれにしても坐位が基本となると判断できるからである。しかし、もし仮に襖絵が立位から見られるべきものであると証明したなら、襖絵が立位で見られることを期待して描かれた何らかの然るべき理由が存在しなければならないことになる。今のところ、聚光院室中の機能からもそうした理由はみつかっていない。

そこでまず、C地点とD地点および東面のD地点に対応するZ地点それぞれにおいて、立位を姿勢3、椅子に座った椅坐を姿勢2、正坐を姿勢1、腹這で頭を上げた状態を姿勢0として視覚実験をおこなった。次に縮小模型を用いて、同様な姿勢3、姿勢2、姿勢1(姿勢0は、物理的に不可能と判断)による東面と西面および全面の各実験をおこなった。

また、記憶に新しいか否かによる慣れの問題を解消するために実験姿勢と対象画面の順序をランダムに設定し、自らを被験者とすることで経験の差による見方の違いによる変化を避けようとした。この縮小模型を見る目線の高さは、実寸襖絵を坐位で見た場合のそれに合わせ、視野角を60度として視覚実験を試みた。計測時間はすべて3分である。これにより、姿勢の変化および見る対象となる画面の大きさの違いが、どのように現れるかを見ようと試みた。

4枚引き違いの襖絵(もしくは角を含む8枚)を観照する際、被験者はその1画面をいくつかの画面に分けて見ていることがほとんどであるとわかった。襖の中央に対して身体を正面に向けた場合、その画面は正面から左もしくは右へ向かい、再び正面へもどるかさらに右もしくは左へ移り、再び正面…へと大画面を幾つかの小画面に分けながら、徐々に視覚情報を取り込んでゆくからであると考えられる。

この様子は、頭部を動かすか否かに拘わらず、正面とする画面からの視覚走査

を起点として、同様の動きを繰り返すということに変わりはない(図Ⅲ-15は、ある実験の開始から終了までを停留点の時系列で表わした。X軸とY軸に対して視線が上下左右するようすがわかる)。

被験者が見ている画面の変化におけるもう一つの特徴は、より大きなサッケードをもち、頭部を動かすことによって見ている方向を大きく変え、襖中央の召し合わせ部を中央として左右の画面へと大きく移る動きが見られることである(図Ⅲ-16は、広く左右をみわたすアイマークの軌跡例)。この様子は、左右の襖絵を絵画として統一させるための動きではないかと考えられる。本論では、この幾つかに分けられた画面をフレーズと呼ぶ。

姿勢を変えることによる変化は、視覚にどのような影響を与えるのか。ヒトは姿勢の変化に対し、視線を保とうとする代償性反射運動を起こす。よって坐位での観照は、立位でのそれに比べて視野内の視覚的な基準点に頼ることが減り、体の平衡をより保ちやすくなると言えるのではないか。

この姿勢制御における重心軌跡と平衡機能の定量的解析についての研究によると、人間の直立姿勢時における身体の平衡は、視覚・前庭迷路系および筋固有感覚からの情報に基づいて、微細に調節されているという。「この深部受容器より上行する求心性インパルスを介し、中枢神経系に至るフィードバック・ループ機能の応答特性によって、姿勢の制御は著しく影響を受ける¹²⁾」といわれている。

このような身体の平衡が視覚情報と関わっていることについて触れた論文は種々あるが、人間の直立姿勢時つまり立位での実験が多く、胡坐や正坐での視覚実験例をみつけることができなかった¹³⁾。

しかし、視覚が身体の平衡をとることに関与していることは確かであり、例えば前庭性眼振と呼ばれる動きが、左右の対応する半規管の求心性活動に差が生じて起こることや、回転視覚刺激によって視覚運動性眼振が起こることなどは、身体と眼球運動とのつながりを想起させる¹⁴⁾。

このように、眼の走査が視覚情報を集めるためだけにではなく、体が平衡を保つ働きにも参加していると考え、目の動きをとらえて理解するための因子であろう。もし仮に、アイマークの軌跡からそれらしき動きを読み取ることができたなら、絵画観照における姿勢の影響は多大であると思われる。

また、ヒトの姿勢制御の機構を調べると、ヒトが直立姿勢を維持するとき、重心位置は常にある範囲内で動揺しているという。その動揺は、「姿勢制御のメカニズムと関係が深い姿勢制御系、視覚系・体性感覚系・前提迷路系など、多くの入力部をもっている。姿勢制御とのつながりの深い前庭動眼反射弓についても、視覚情報がこの反射に対して大きな影響を与えていることが知られている¹⁵」。

また、日常生活におけるさまざまな錯覚からも、視覚情報が身体の平衡をとることを惑わしていることがわかる。たとえば地平線は人の心理的世界に一定の眺望・視点・遠近法を与えるものであり、一定の立場・視点・主観にもとづいた世界観を形成することを助ける。このような地平線の存在によって自己の道を定め、自己の精神の歩む道を考える手がかりが与えられるという¹⁶。よって、絵画に描かれた地平線という手がかりは、見る者の心身を安定させることにつながると考えられる。

そこで実験後、アイマークの軌跡と実験中の印象を比較し、姿勢と画面の大小による見え方の違いについて考察した。そのなかで、本実験とその分析に必要と思われる内容を列記する。

- ① 立位の場合、下方を度々見ている。初めのうちは何の問題も感じなかったが、しばらくして、身体がぐらぐらと揺れるように感じた。揺れる感じは、模型の梅樹の枝振りを目で追っていたときが顕著であり、この傾向は縮小模型か実物大模型かによらない。
- ② 椅坐の場合、左右横方向へ視線を動かすことが、とても楽であると感じられた。また、しばらくすると襖の両端を見るのが難しいと感じられるようになった。この傾向は、実物大模型において顕著である。

- ③ 坐位の場合、実物大模型では襖絵天地の中央付近に自然と視線が向いていると思え、その高さに描かれたものを主に見ていると感じた。縮小模型の場合、襖絵天地の中央を見ることは近すぎてつらいと感じられ、襖上方部を見る頻度が高くなった。
- ④ 肘をついて腹這になった場合、絵の細部にも注意が向くと感じられた。しかし、実物大模型の上方を長く見ていることはできず、疲れると顎が上がってくることを確認した。
- ⑤ 実物大模型を見たときに、見る姿勢によって松の枝の撓り方が変化して見えると分かった。それは微妙な変化ではあるが、松の枝の形状が見る高さによって異なることにより、視線が誘導される角度や景物の部位もずれると考えられる。
- ⑥ 縮小模型の全面を、北面に対して 60 度の視野角となるような位置から坐位で見たとき、頭部を一定の幅で動かしながら全体像をつかもうとしていることを感じた。しかし、東西両面が身体に対して斜めであることを意識せずにはいられず、これを見るとき視線は、眼球を動かしやすい方へと流れてしまうように感じられた(図Ⅲ-17 縮小模型を観照した際、実験経過にともなう各フレーズに対して、どの襖絵のあたりを主に見ているかを図示した)。
- ⑦ 縮小模型での襖絵観照について、一貫して言えることは、個々の景物を見ている時間が非常に短く、細かい筆致を見たいと思うがゆっくりと見ていることができず、すぐに見終わってしまうと同時に飽きたと思えたことである。この時点での観照経過時間は約3分であったが、私が実物大模型を見た際に飽きると感じるまでは30分以上が常である。

すると、縮小模型の襖絵を観照するということは、実物大模型の襖絵に比べて視覚的な情報量の少ないことが影響しているのではないかと考えた。これは、各フレーズにおいて被験者が画面中のどのあたりを主に見ているかを図示したとき、縮小模型を観照する様子が市松模様を描くことに現れている(図Ⅲ-18)。つまり、

縮小模型の襖絵は、小さく区切って見なくても全体像がつかめる画面の大きさであるゆえに、個々の景物をゆつくりと見ることを困難にさせているようである。

上記の予備実験の結果から、多分に聚光院室中襖絵は、坐位で観照すべきと判断される。これらの観点を判断材料として、以下の本実験をおこなった。

なお、聚光院室中襖絵について、水尾氏が「活力の漲る松樹の襖九面に及ぶ雄渾な姿が、…巨大な梅樹に対応すべく描かれたものであることは間違いない」(I章注16書)と述べていることから、2本の松と梅樹とを振り向いて一度に見ることのできる位置を求めたいところである。しかし実験室の構造上、東西面の襖が左右対称の位置に配せないため、実験室内にその地点を獲得できないことがわかった。よって本実験では、北面の一部を連続させた西面と、東面の襖絵それぞれを視覚実験の対象として分け、各実験結果を照合することによってひとつの仮定に至ることをめざしている。

また、聚光院室中襖絵には、巨樹以外にも体感する視空間を感じさせる他の要因、たとえば見る者の足元に繋がるような土坡の傾きや、周囲を取り巻く水の存在、景物間の呼応などが見られる。それらが微細に影響を及ぼしあいながら、時間の経過とともに見る者の脳裏に構築されていく臨場感が、視覚走査にどのような形で現れるかについてはIV章で考えたい。

3 襖絵をみる位置とその効果

1. 観照時間

さきに述べた実験方法により、本実験をおこなった。各被験者に対し、どのような「見る位置」の順序で実験をおこなったかを示したのが、表Ⅲ-1である。たとえば被験者No.1は、1回目の実験をA地点、2回目の実験をB地点、3回目の実験をC地点、4回目の実験をD地点、5回目の実験をE地点でおこなっている。

各被験者の実験順序と観照時間の対応関係は、表Ⅲ-2の通りである。被験者No.1の1回目、つまりA地点での観照時間は、2分35秒と12フレームである。（被験者No.2の3回目は、実験ミスにより正確な記録が残らなかった。）

実験による疲労の影響により、実験時間の経過につれて被験者の観照時間は減少する傾向をみせるかと考えたが、一概にそうであると言えない。たとえば疲労で眠気を感じている被験者No.8の場合、実験時間の経過につれて観照時間を減少させていく割合は、他の被験者に比べて非常に小さい。見る位置や対象とする画面の変化が、少なくとも観照時間の増加をもたらしている数値の並びであると考えられる(図Ⅲ-19)。

この観照時間の変化する要因が疲労によるだけではないのなら、見る位置を変化させた実験順序によるのではないかと考え、表Ⅲ-3にまとめた。A地点での実験の後、B地点へと「見る位置」を移動した場合と、B地点での実験の後A地点へ、及びB地点での実験後C地点へ見る位置を変えた場合、観照時間の変化にみる減少傾向が著しい。またC地点実験後B地点での観照では増減が同数であり、A地点で実験後C地点での観照を行なった場合の観照時間は増加している。

同じ順序で見ている被験者の絶対数が少ないため明言はできないが、減少傾向が著しくあらわれた例については、おそらく前の見る位置で得た視覚情報の延長上に、次の位置で得る視覚情報が重なるその重なり方が良いために、早くに見

終わるといふ観照時間の減少傾向を引き起こしているのではないかと思われる。

また、D地点とE地点に関しては、どちらを先にした方が観照時間を減少させるとも、新しい刺激によって観照時間を増加させる順序であるとも言えない。さらに各被験者のフレーズ数と観照時間とはほぼ対応しており、矛盾のないものと判断できた。

2. 観照位置

確かにヒトの眼は2つあるのに、ほとんど常に1つの世界しか見えておらず、絵画観照者は見たいものを見ようとするか、見る必要があるものを見ているだけであると考えられてきた。

美術の訓練によって美術作品の視覚的探索の仕方が変わるかについて、ノディン、ロッカーとクルピンスキー (Nodine, Locher & Krupinski, 1993) は、構図・バランス・シンメトリーの点で異なる2枚の絵を、美術の訓練を受けた人と受けていない人々に提示し、どこをどれだけ注視するのかを調査している。一般に美術教育では、絵の構図における強い力としてのバランス・プロポーション・シンメトリーの原理を教えてきたが、この原理は何世紀もの間、とりわけ西洋における芸術家の作品中に多く見出されている。

ノディンたちは、バランスのとれた正常な絵とバランスがくずれるように変えた絵を被験者に見せ、彼らの眼球運動を測定した。予想通り、訓練を受けた被験者は、正常でない絵をみたときには好奇心によって探索的な眼の動き(拡散的探索)を多く示し、加えて、美術の訓練を受けた人は、絵の要素の中に主題を示すパターンを探そうと注意を集中する傾向があった。

彼らの結論は、「訓練を受けていない観察者は、シンメトリーが知覚的体制化の機能をもっているということがわからず、代りに、個々の要素が客観的な現実をどの程度正確に伝えているかという表現の問題に注意を集中している。」¹⁷ ことであり、

美術の訓練が絵の鑑賞の仕方を教えるのは絵を見るのによいからではなく、考えるのによいからであるという。

本実験では、視覚に影響を与える様々な物理的要素を変化させること、すなわち姿勢や見る位置の違いによって得られる視覚情報もまた変化することから、「見る位置」の視覚に与える効果について考える。

まず、様々な被験者の視覚走査を見ることにより、4枚引違いの襖絵を見るためには頭部を動かすことと中心視とによる映像を適切に一致させることが必要であり、そのために襖絵を見る経験といささかの訓練を必要とすることがわかった。被験者がどこを見ていいかわからないと答えたことや、アイマークの軌跡が実験の経過とともに変化する様子を見ると、このことは顕著である。

また、徹夜後の夕刻から実験をおこなった被験者の眼球は、実験が進むにつれて左右をみる動きばかりとなり、斜めや上下方向へ向かって動く視覚走査は見られなくなった。この様子から、被験者が観照しているつもりでも、身体の疲労や眠気などが絵画観照に影響を与えることは如実である。つまり、襖絵観照の際には、まずは心身の状態のよいことが不可欠である。

さらに、被験者が襖絵に対して「見る位置」を指定したが、被験者それぞれにとっての見やすい位置、見づらい位置は存在すると思われる。実験後、各被験者に尋ねた「見る位置」の印象は、襖絵を正面からと斜めから見たとき、襖絵から非常に近い地点からと遠い地点から観照したとき、それぞれの見やすさを比較すると、被験者の印象には大きな差が認められた。

西面を観照する実験では、A地点を見やすいと答えた者3名、見づらいと答えた者3名であり、B地点を見やすいと答えた者0名、見づらいと答えた者は2名、C地点を見やすいと答えた者1名、見づらいと答えた者1名であった。また、D地点で見やすいと答えた者0名、見づらいと答えた者2名、E地点で見やすいと答えた者5名、見づらいと答えた者0名、D地点とE地点の両方がおもしろいと答えた者4名で

あった。

この絵画観照における見る位置について、木幡順三氏は美学的見地から、「いかに美しい楽曲のレコードも、もし非常に音程を大きくして聴けば、ついには生理的に耐えがたくなる」ことを例にあげ、生理環境を設定することの大切さに言及している。また、「美は、客体の威信や立派さに打たれた主体が、対象からある程度の距離を設けたり、その距離を自覚したりするところに生じる」として物理的環境の設定によって、美的価値の判断がなされるのだと述べている¹⁸。

本実験においても、各被験者が5つの「見る位置」で感じた内容を比較すると、「真に観照する位置」を見つけることが、重要ではないかと思われた。その位置が立体視によい位置¹⁹であるかは別として、以下のような予測を試みた。

前述のように、被験者にとっての見やすいと感じる位置や見づらいつと感じる位置を手がかりとして、西面に対して A 地点より後方で B 地点より前方、C 地点より正面寄りの範囲と、東面に対して D 地点より後方で E 地点より前方を「真に観照する位置」であると考えてみた。それが図 III-20 における著色の範囲内である。自ら被験者となって様々な位置から襖絵を観照したが、この範囲内に坐して室中を見渡すなら、少なくとも見やすいと考えられる。

3. 注視点と注視時間

ここで、「見る位置」にかかわる見方としての注視点に着目する。たとえばモルナール(Molnar, 1981)は、マネの「オランピア」を提示し、注視と眼球運動が何を反映するのかを明らかにしようとした(図 III-21)。その結果、部分ごとにどのような割合でどれほどの部分を見ているのかという分析によって、情報に富んだ特徴が注意を集めるということ、そして注意が絵の中心に偏る傾向があることを示唆した²⁰。

聚光院室中襖絵の西面を対象とした実験では、被験者の注視と眼球運動から、遠近感の手がかりをどのような順序で得ているかを推測した。たとえば、被験者 No.4

の B 地点における注視について、その累計時間の大小を円の大きさであらわしたのが図 III-22 である。鶴とその右手にある山型の岩を多く見比べる視覚走査を繰り返した結果、鶴と岩との注視時間は長く、その後、右上の枝から左上の枝へと視覚対象を移してゆくのである。

また、図 III-23 をみると、最も大きな円（画面中で最も長い注視時間）は明瞭な景物上（雁や芙蓉の花など）にはない。そこには、中景から遠景へといたる手がかりとして洲が描かれている。つまり、これを注視する累計時間の長さは、飛ぶ雁や鳴く雁および遠景の山と州とを見比べながら、画中所ける遠近感を測ったことによると考える。

すると、注視時間の累計は、情報に富んだ特徴を語ると考えることができる。そこで襖絵の東西各面について、4枚引違いの襖中央（召し合わせ）を正面としたとき、向かって左手の画面と中央付近、および右手にあたる画面の三つに分けて、それぞれの画面にある景物を観照していると思われる各フレーズの注視時間を割り出して、これを累計した（表 III-5）。

たとえば被験者 No.1 の場合、西面の A 地点、B 地点および C 地点において、右手の画面を注視する累計時間が、「見る位置」の順序に関わらず、他の画面方向を注視する累計時間に比べて最も長いことが分かる（図 III-24）。この西面右手の画面を注視する累計時間が、他の画面方向を注視する累計時間に比べて最も長いという特徴は、すべての被験者にみられる傾向である（図 III 24-①～⑫）。

この注視時間の累計結果から、西面右端から部屋の角を越えて北面二面へと続く松の巨木2本が、観照者の興味をより多く引いたと考えることができる。そこにある情報に富んだ特徴とは、筆致にみる書き込みの多いことであり、I 章で述べた巨松のもつ独特な遠近感によるのではないだろうか。

次に東面の梅樹をみる注視時間の累計をみると、一見したところ各被験者によって異なる傾向を見せているように思える（図 III 25-①～⑫）。しかし、この結果は

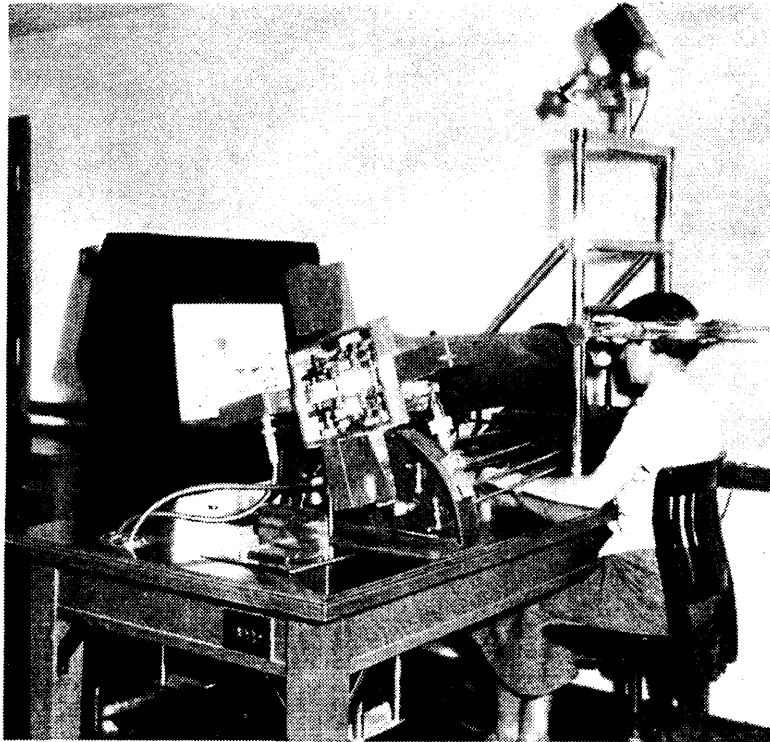
「見る位置」の順序によってはいいない。たとえば被験者No.1とNo.4は、梅樹を一通り見終わったあとで左手の画面を見ていたと答えた。そこで、被験者各々の回答と照合すると、注視時間の長さは梅樹を見やすさや印象に関わっているとわかった。さらに注意深く図を比較すると、中央や右手を見ている注視の累計時間が長い傾向を読むことができる。

このことは、多分に梅樹を中心とする画面構成によるものと思われる。襖四面にわたって大きく描かれた梅樹の幹は、右手の画面中央に大きく根を張り、左方向へと大きくうねりながら上方へ伸びてゆく。さらに、太い枝を左右へと伸ばし、中央付近においては水くぐりの枝や重なり合う細い枝と花を賑やかに描いている。西面における情報に富んだ特徴とは、明らかに梅樹そのものの存在であろう。

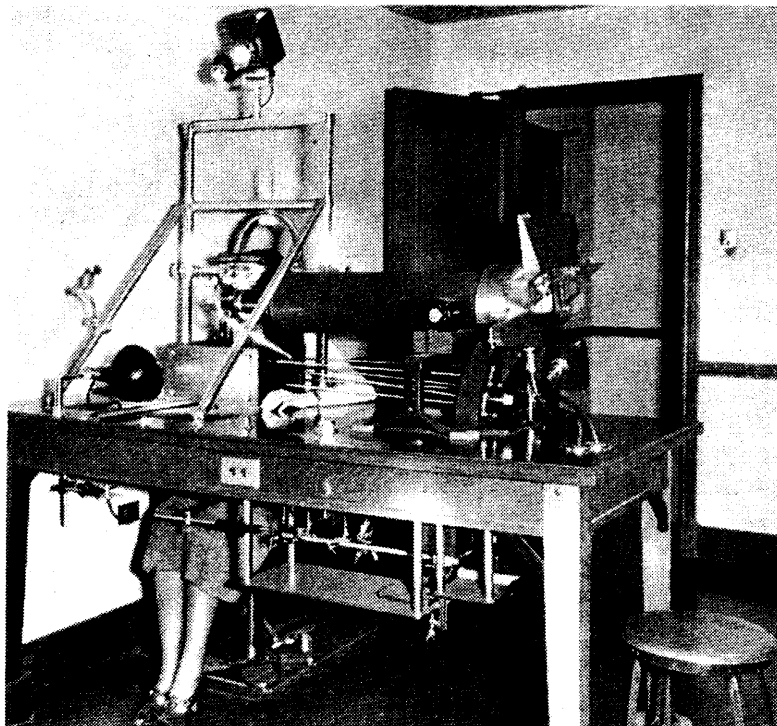
この注視時間の累計結果は、前述の「真に観照する位置」とどのように関わるのだろうか。その位置は、確かに画面にみる墨の量(書き込み)が多い北西の巨松と東南の梅樹を結ぶ線上にあって、いわば画面に満ちた情報量によって支えられた「襖絵空間」の重心に位置する点であり、四枚引き違い襖絵の中央を縦に区切る縁(召し合わせ)によってできる縦線を避けた全体を見渡すのに適した位置に該当している。

以上、聚光院室中「襖絵空間」の存在に着目し、視覚実験を行った。予備実験によって、姿勢や観照対象の大きさが「襖絵観照」に与える影響について言及した。これをもとに行った本実験では、「見る位置」を変えて被験者の印象や注視時間の累計を比較した結果、聚光院室中襖絵を「真に観照する位置」(図Ⅲ-26)を想定できたと考えている。

今後、視覚実験の結果から得られた幾つかの視点をもとにして、たとえば景物間に見られた視線を誘導すると思える走査経路と大画面を観照することとの関係や、室中北西角の松をみる視覚走査と被験者が松を空間的に捉えることとの関係等について、さらに考察してみたい。

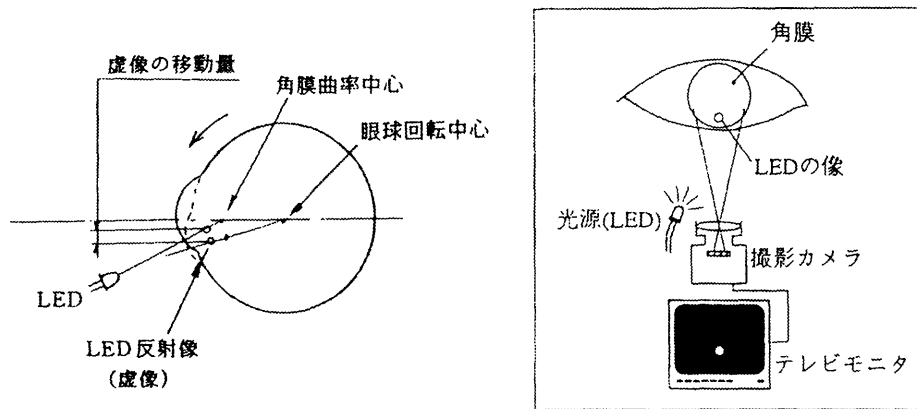


APPARATUS USED FOR PHOTOGRAPHING EYE MOVEMENTS, FRONT VIEW

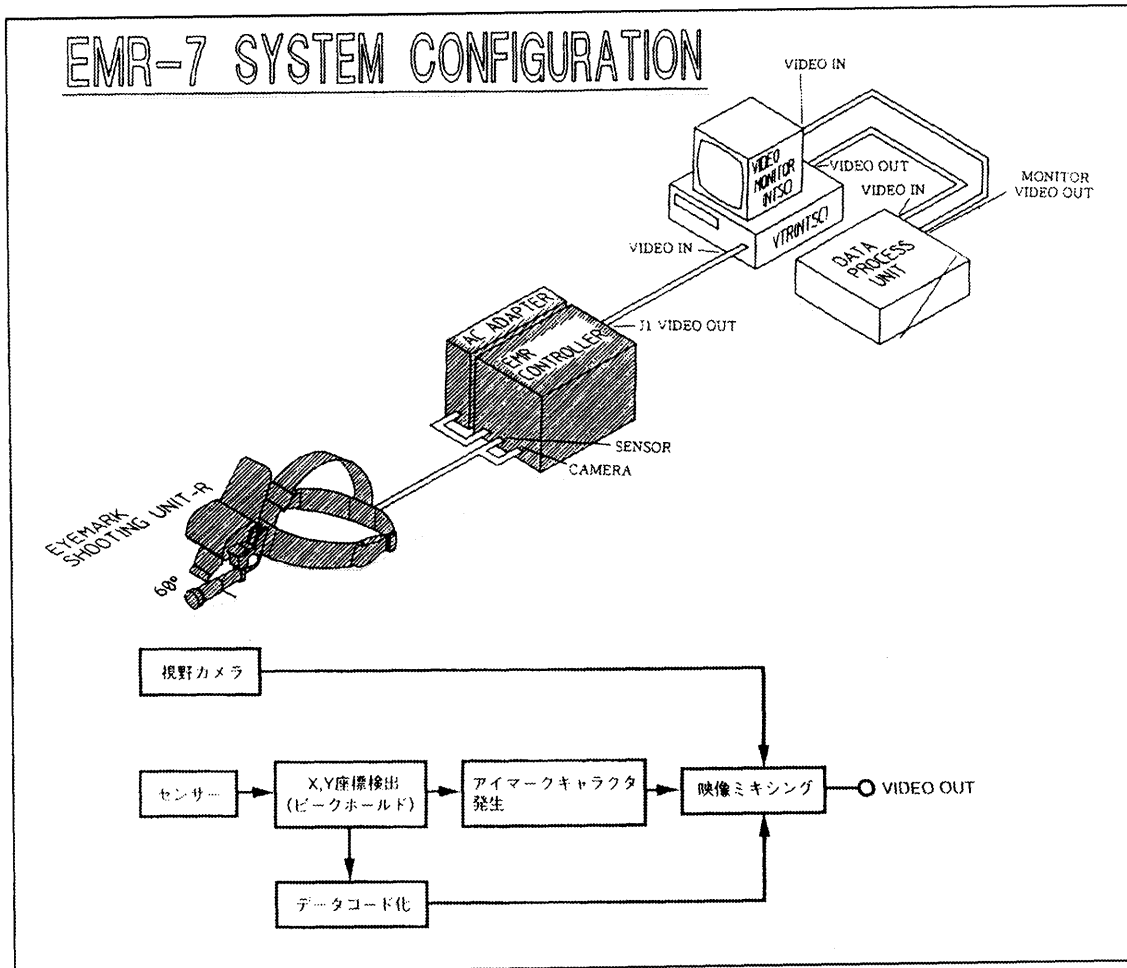


APPARATUS USED FOR PHOTOGRAPHING EYE MOVEMENTS, REAR VIEW

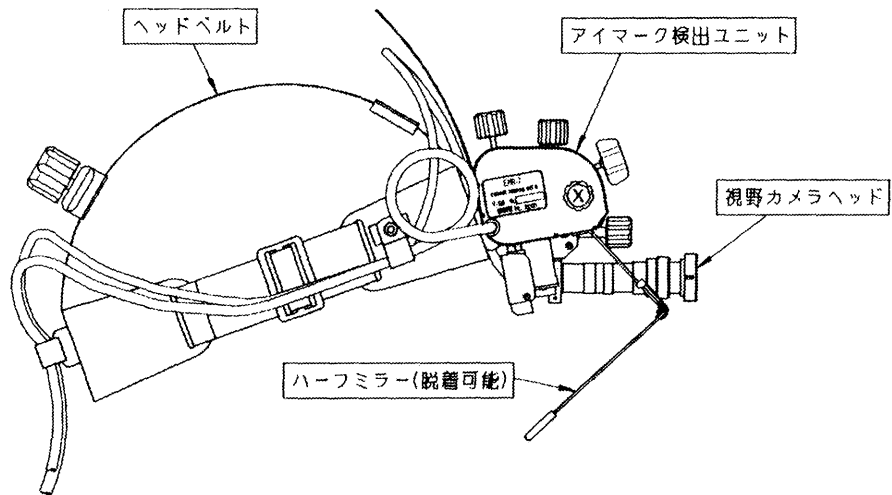
図Ⅲ-1 実験風景の一例 (Buswell, 1935より転写)



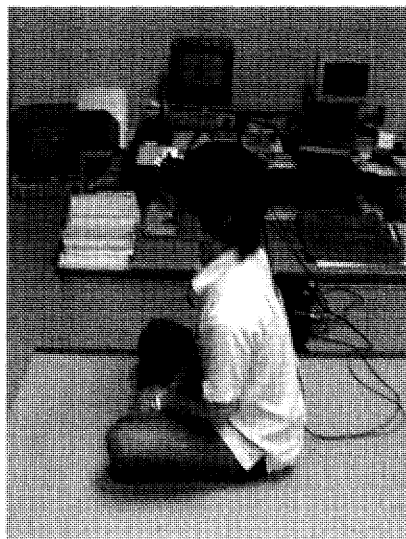
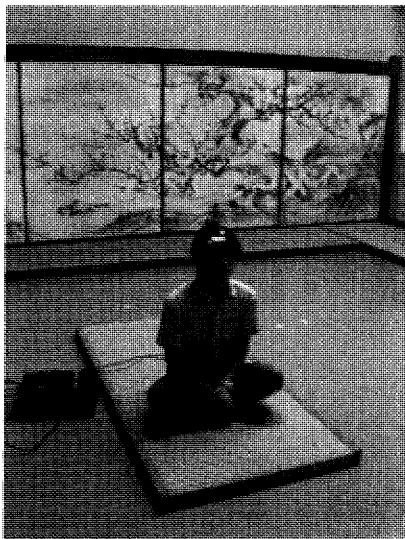
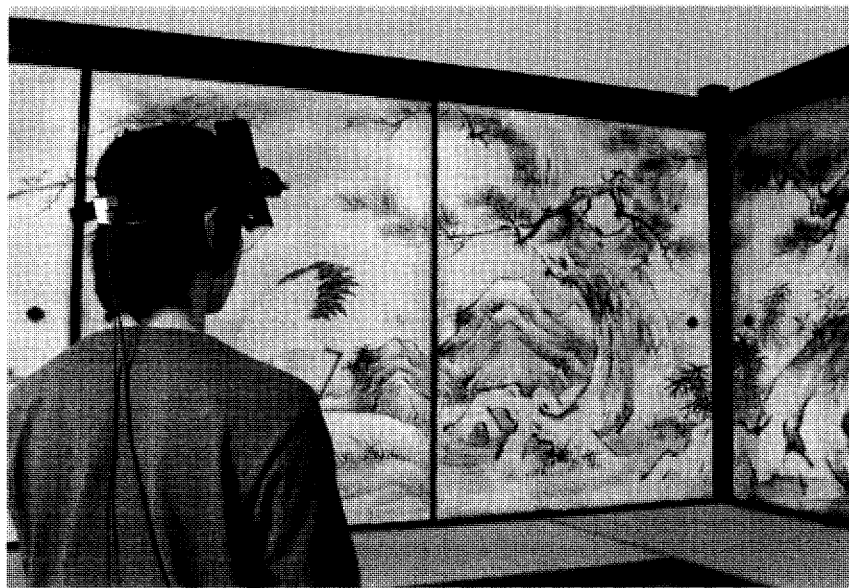
図Ⅲ-2 角膜反射方式(ナック1996より転写)



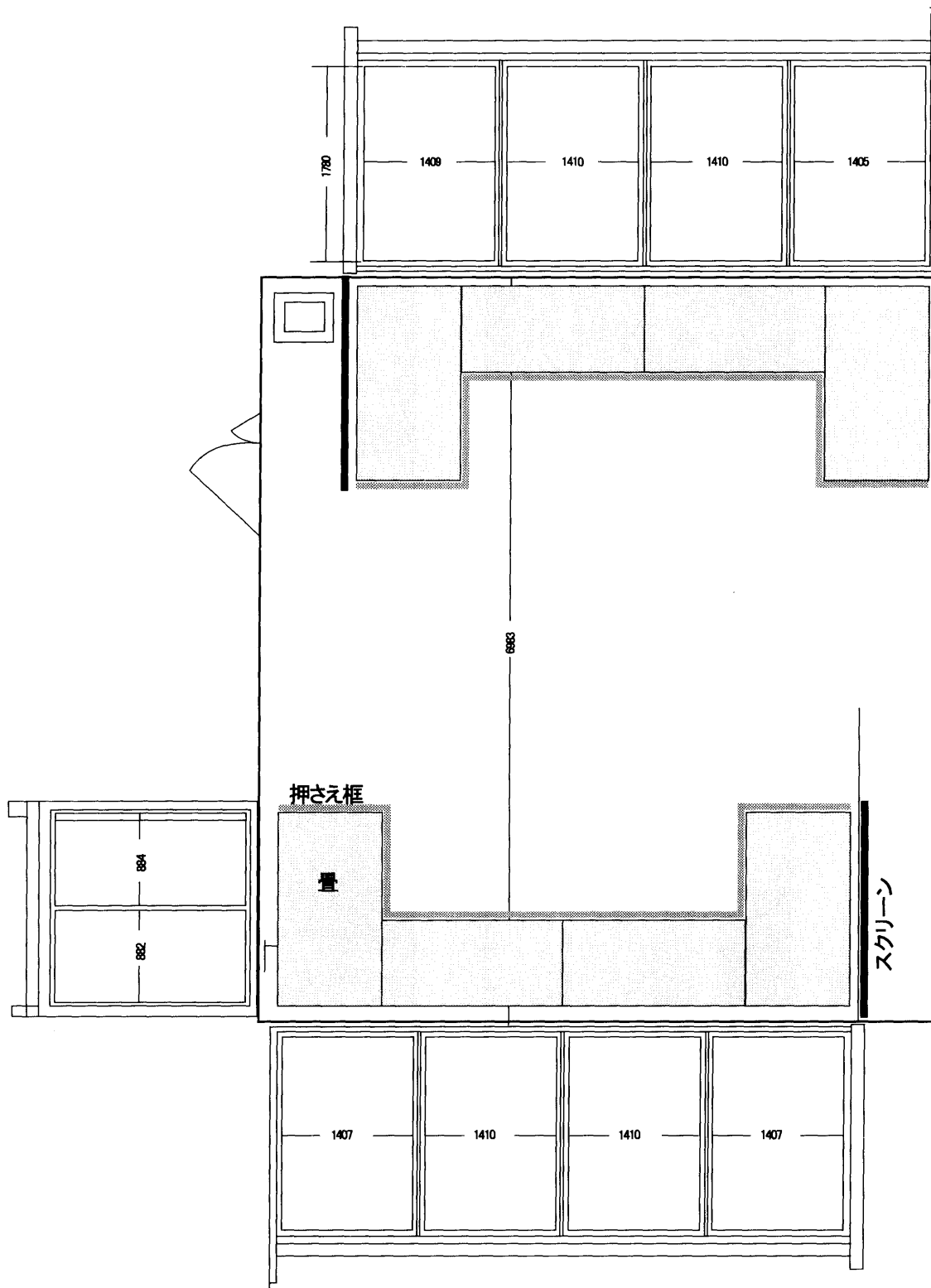
図Ⅲ-3 アイマークレコーダ EMR-7の信号の流れ(ナック1996より転写)



図Ⅲ-4 ヘッド部(ナック1996より転写)



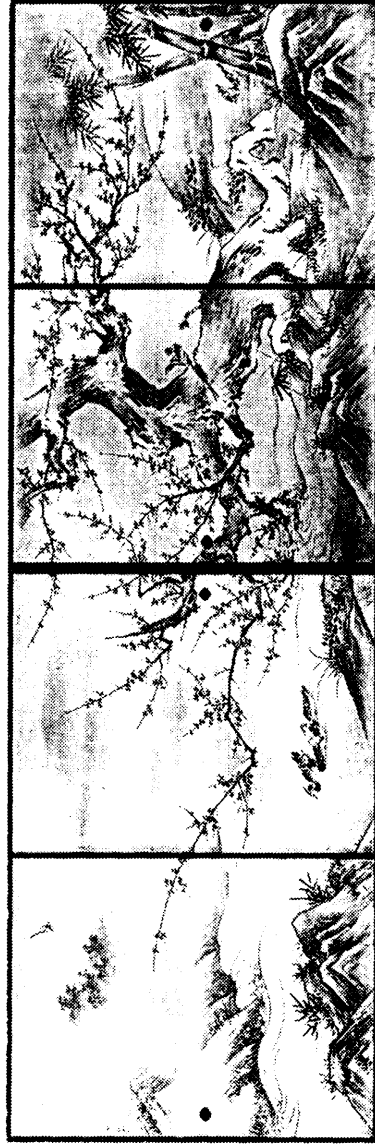
図Ⅲ-5 実験室の襖絵模型とアイカメラ装置の様子



図Ⅲ-6 実験室実測図

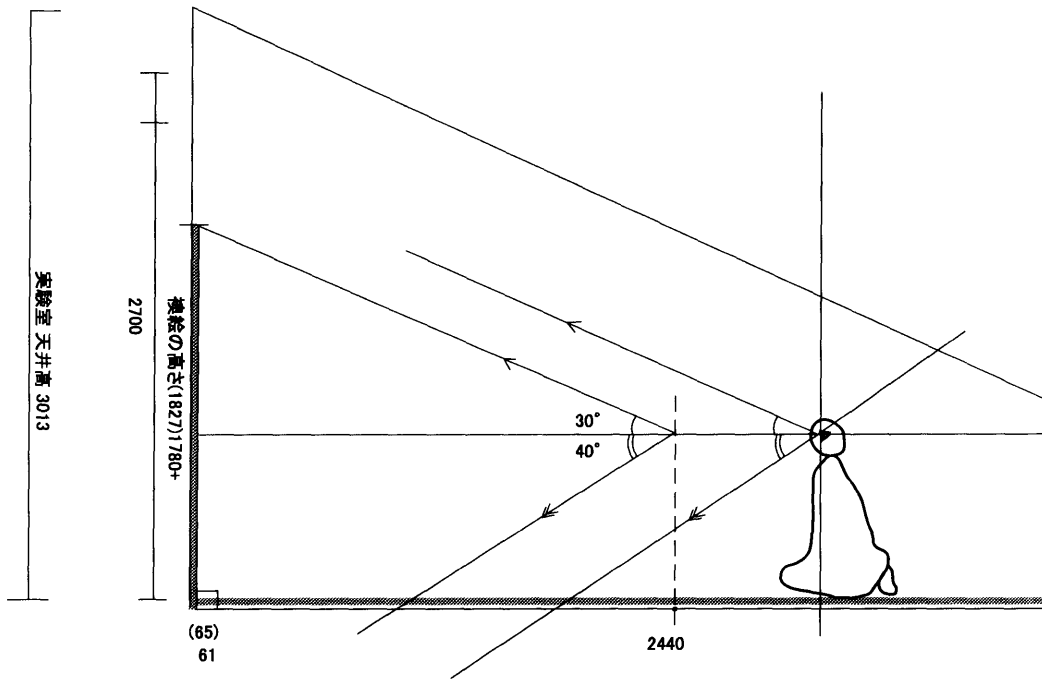


西面 松鶴芦雁図

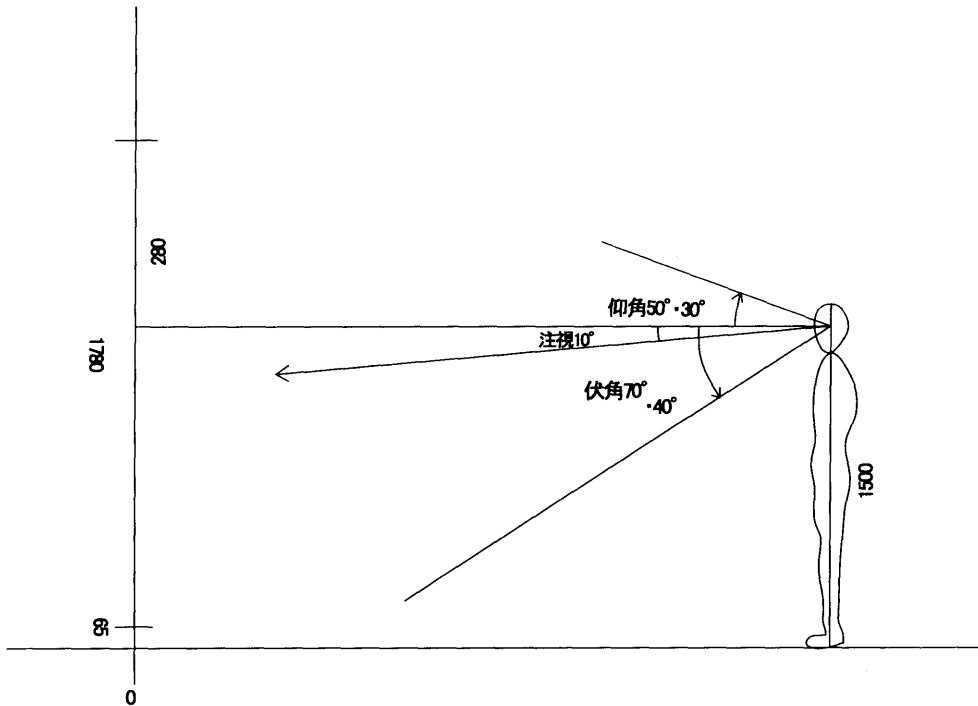


東面 梅と遊禽図

図Ⅲ-7 実物大模型の襖絵(上-東面, 下-西面)



図Ⅲ-8 仰角(色彩識別) 30° と伏角(適切な目の動き)30°



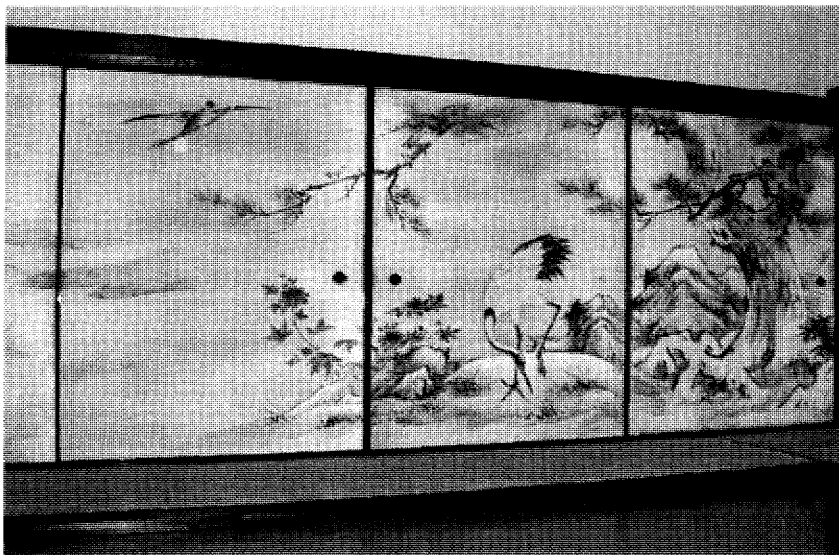
図Ⅲ-9 仰角(色彩識別) 30° と伏角(適切な目の動き)30°



図Ⅲ-10 A地点から西面を見た様子



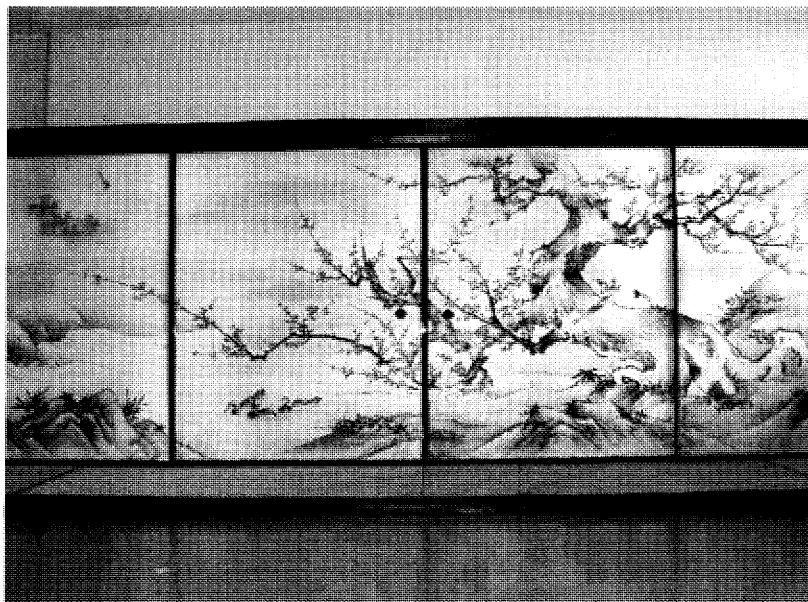
図Ⅲ-11 B地点から西面を見た様子



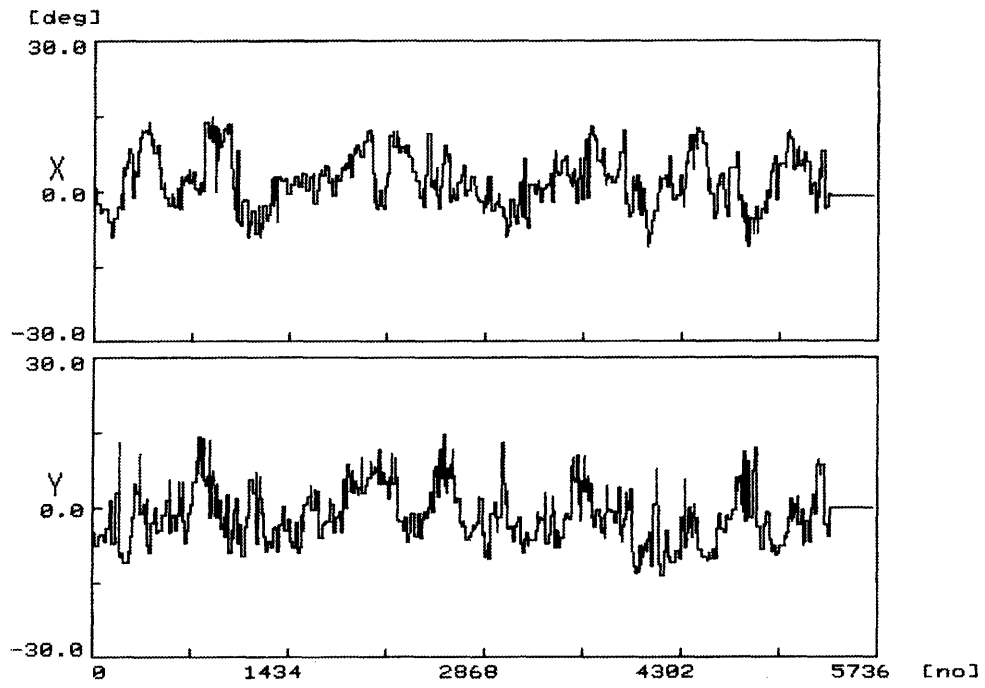
図Ⅲ-12 C地点から西面を見た様子



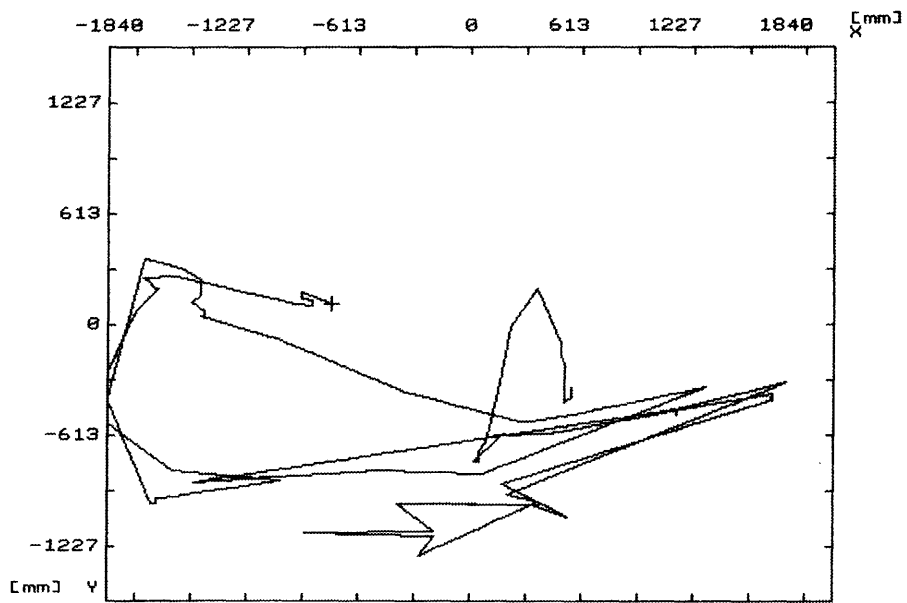
図Ⅲ-13 D地点から東面を見た様子



図Ⅲ-14 E地点から東面を見た様子



図Ⅲ-15 停留点時系列 (一例)



図Ⅲ-16 アイマークの軌跡 (一例)

フレーズ	西面	北面	東面
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			
13			
14			
15			
16			
17			
18			

図Ⅲ-17 縮小模型を見るようす

フレーズ	東面姿勢1	東面姿勢2	東面姿勢3	西面姿勢1	西面姿勢2	西面姿勢3
1						
2						
3						
4						
5						
6						
7						
8						
9						
10						
11						
12						
13						
14						
15						

図Ⅲ-18 縮小模型を対象とし、姿勢を変えてみたようす

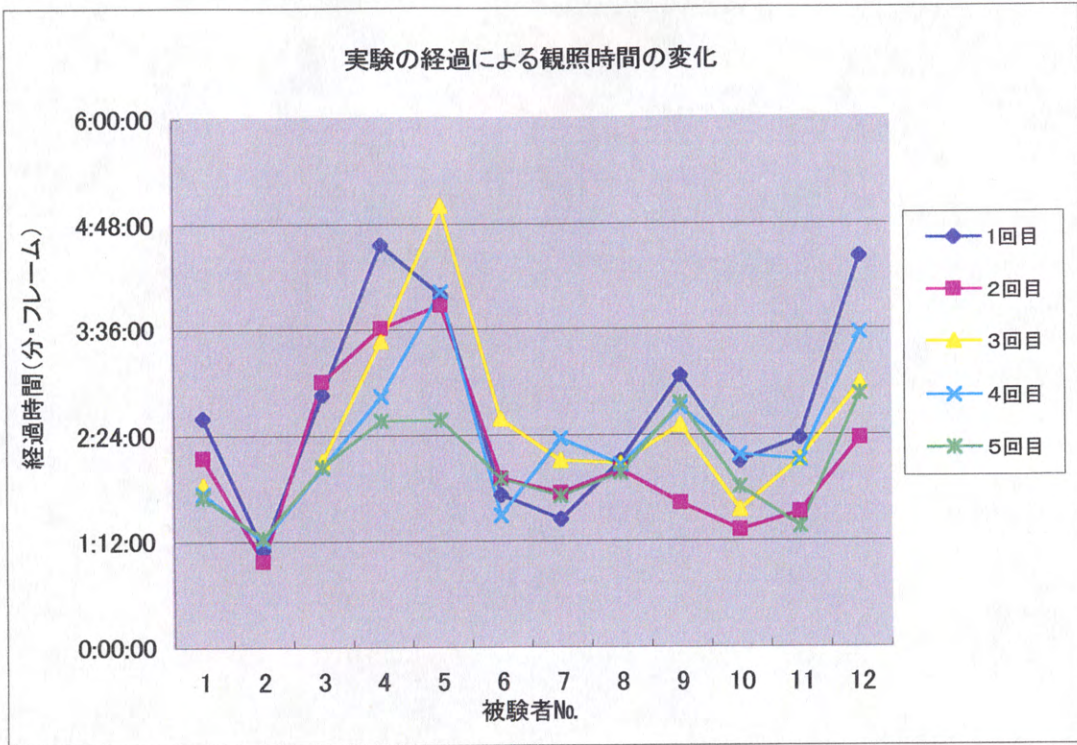
※画面を左右に6または8分割

	1回目	2回目	3回目	4回目	5回目
被験者No.1	A地点	B地点	C地点	D地点	E地点
2	A	B	C	D	E
3	A	B	C	D	E
4	A	B	C	D	E
5	C	B	A	E	D
6	C	B	A	E	D
7	A	B	C	D	E
8	B	A	C	E	D
9	B	A	C	E	D
10	D	E	A	B	C
11	E	D	C	B	A
12	E	D	C	B	A

表Ⅲ-1 「見る位置」の実験順序

	1回目	2回目	3回目	4回目	5回目
被験者No.1	2:35:12	2:08:19	1:49:23	1:44:03	1:41:21
2	1:06:03	0:58:09	—	1:12:02	1:14:07
3	2:51:08	3:00:11	2:06:06	2:01:44	2:02:00
4	4:33:26	3:36:26	3:27:16	2:50:03	2:33:25
5	3:59:07	3:52:07	5:00:00	4:01:08	2:34:07
6	1:43:04	1:54:15	2:34:09	1:29:11	1:54:01
7	1:26:22	1:44:29	2:06:08	2:21:09	1:42:22
8	2:06:01	2:00:04	2:04:21	2:03:23	1:58:01
9	3:04:00	1:37:27	2:30:07	2:42:00	2:45:15
10	2:05:29	1:19:13	1:32:28	2:10:04	1:48:22
11	2:21:26	1:31:10	2:07:06	2:06:26	1:21:20
12	4:25:22	2:21:25	2:58:18	3:33:10	2:51:11

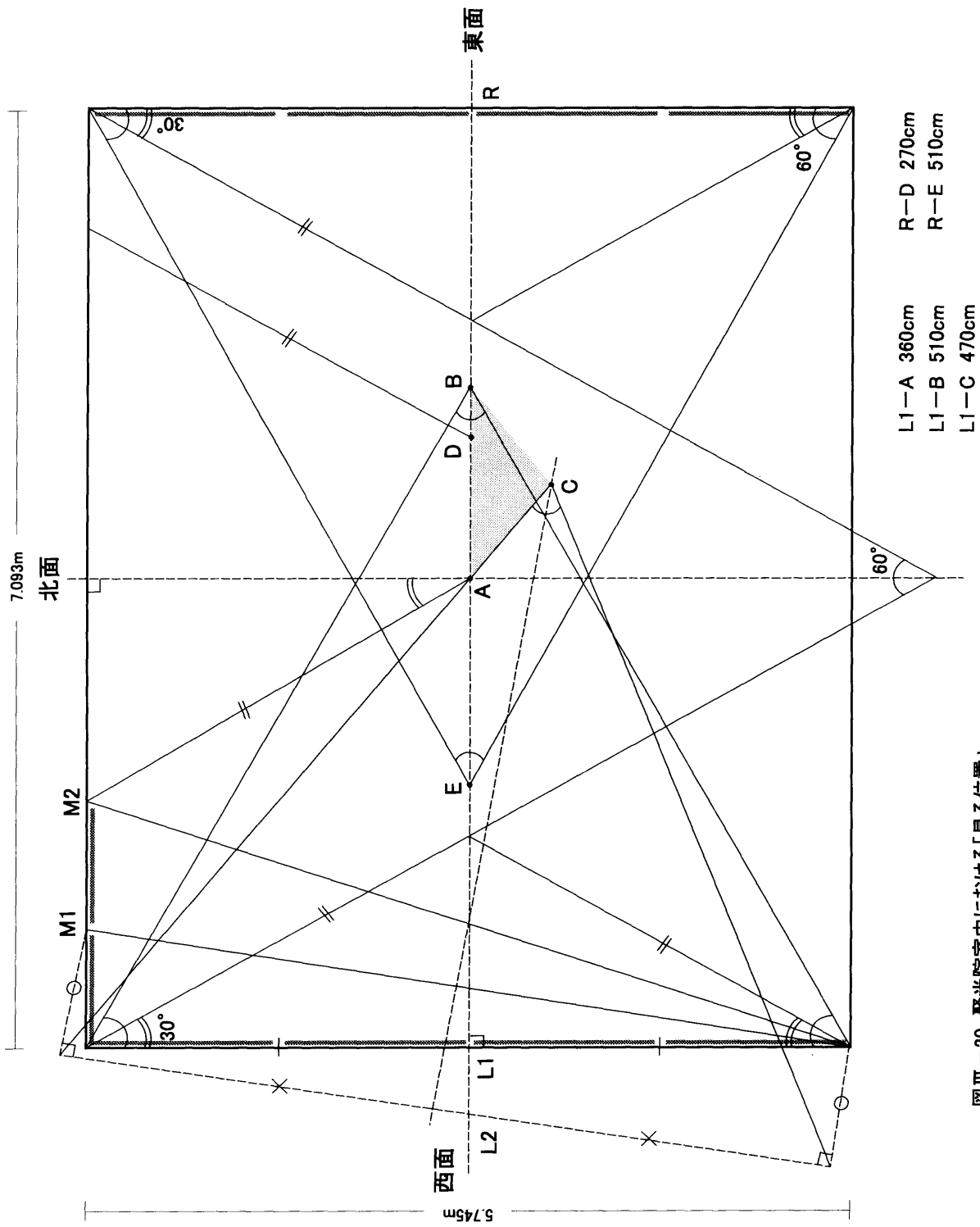
表Ⅲ-2 各被験者の観照時間 (単位 分:秒:フレーム数)



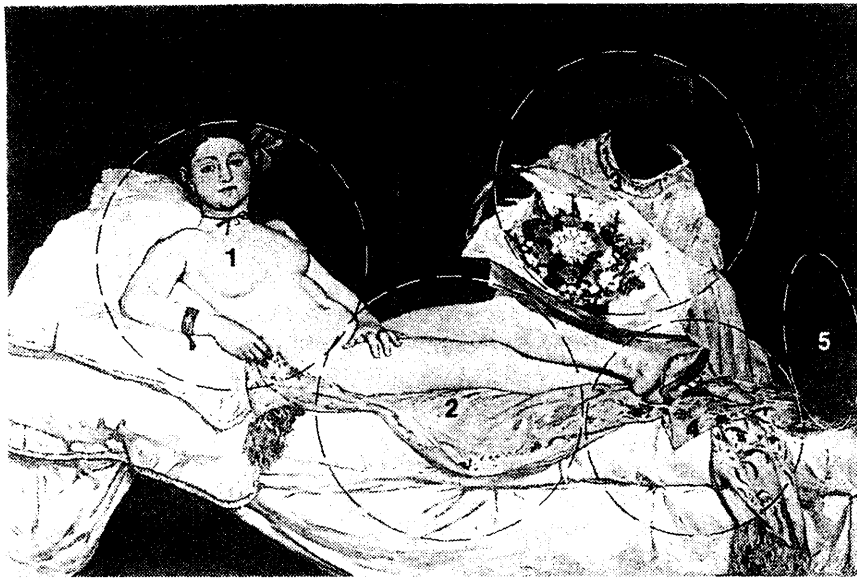
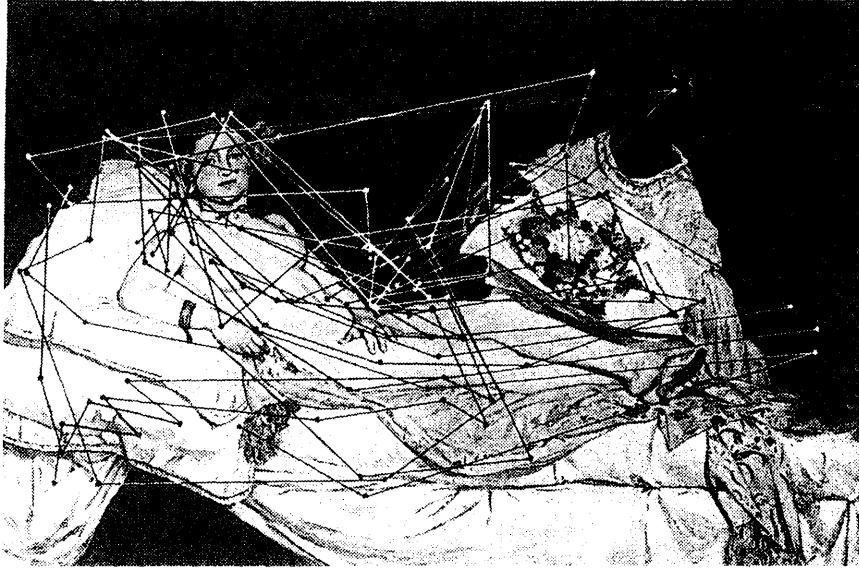
図Ⅲ-19 実験の経過による観照時間の変化

観照時間 /	増加	減少
A地点で実験後、B地点で観照	2件	4件
B地点で実験後、A地点で観照	1件	5件
B地点で実験後、C地点で観照	1件	3件
C地点で実験後、B地点で観照	2件	2件
A地点で実験後、C地点で観照	2件	なし
D地点で実験後、E地点で観照	3件	4件
E地点で実験後、D地点で観照	2件	3件

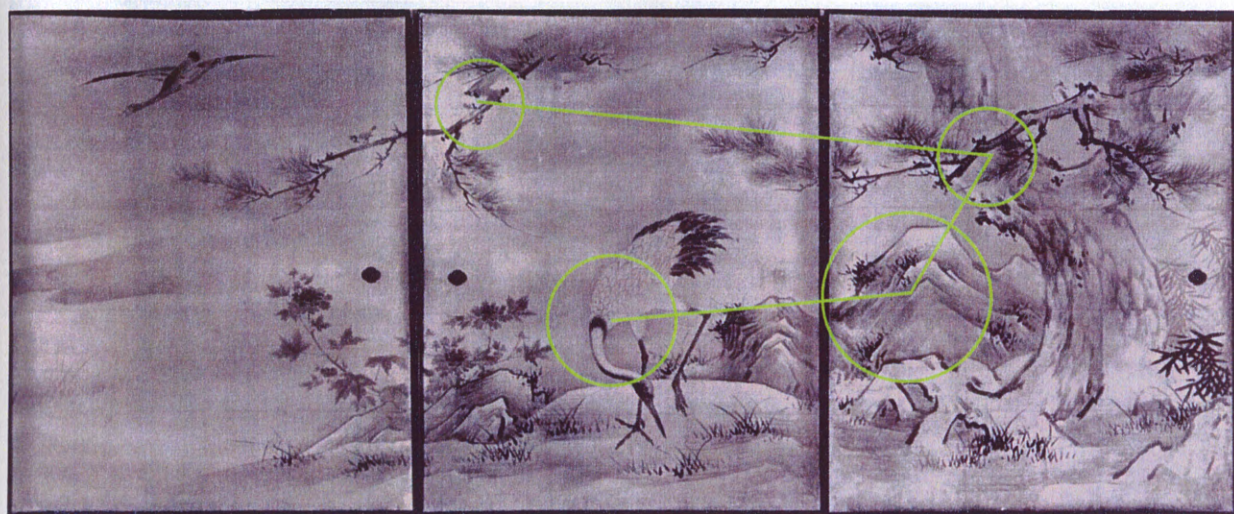
表Ⅲ-3 観照時間の増減



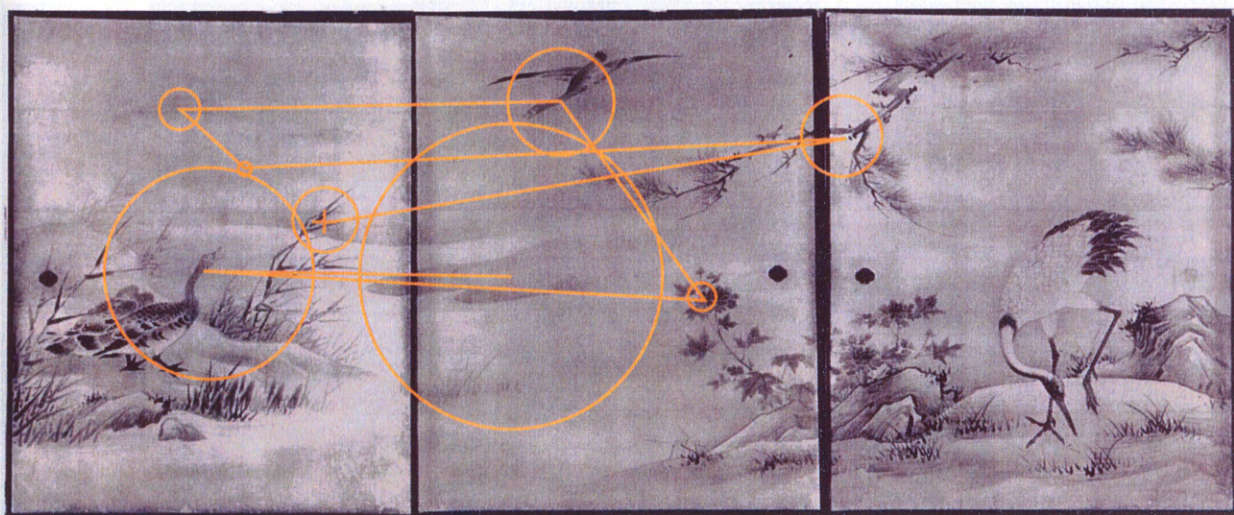
図Ⅲ-20 聚光院室中における「見る位置」



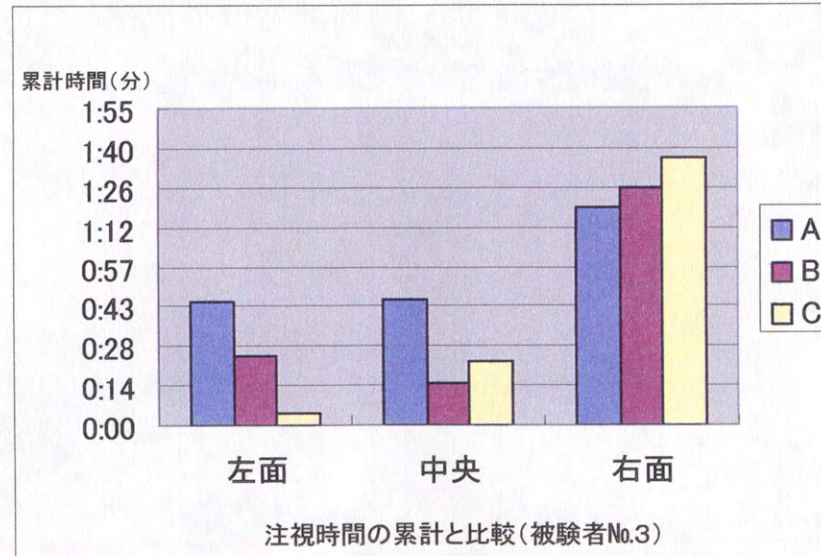
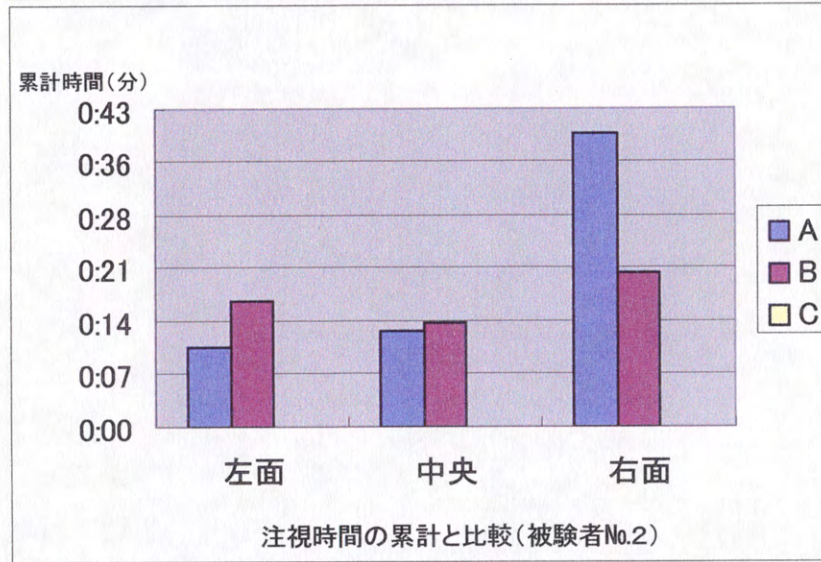
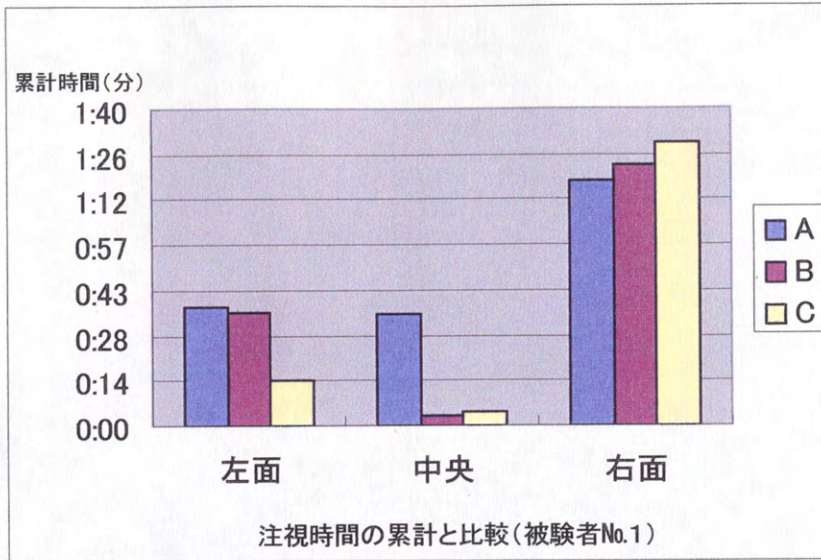
図Ⅲ-21 マネの『オランピア』 視覚走査(上)と注視点が集中する領域(下)
(モナール, 1981より転写)



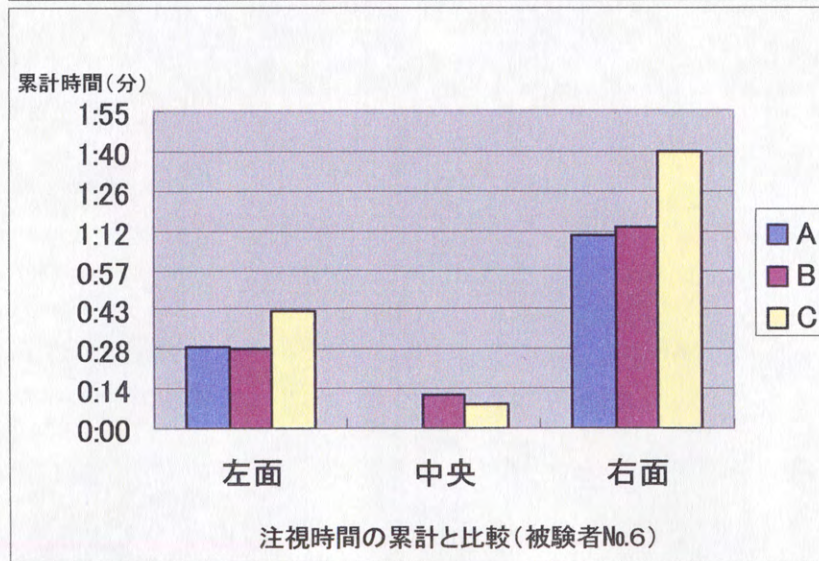
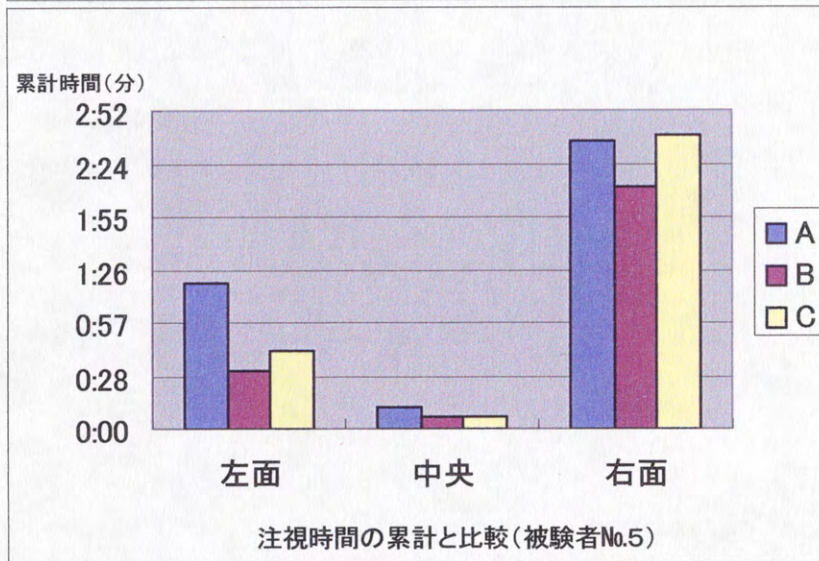
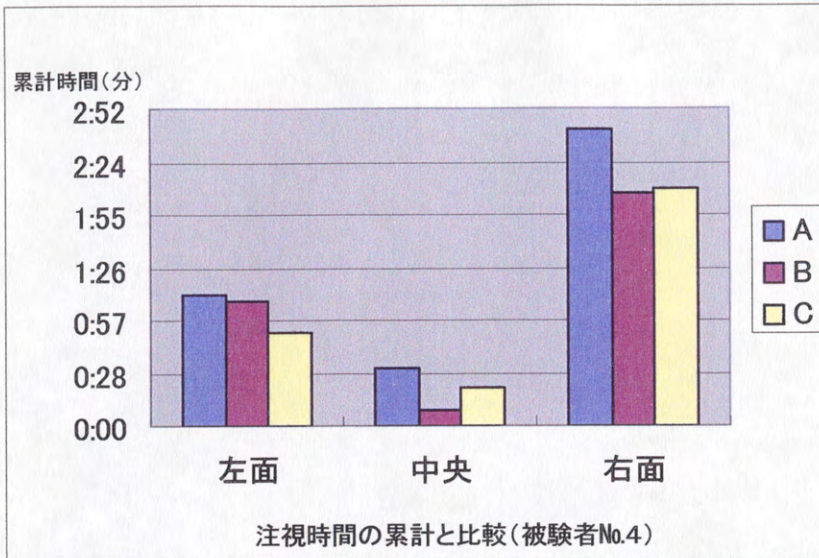
図Ⅲ-22 西面右手を見る注視の様子



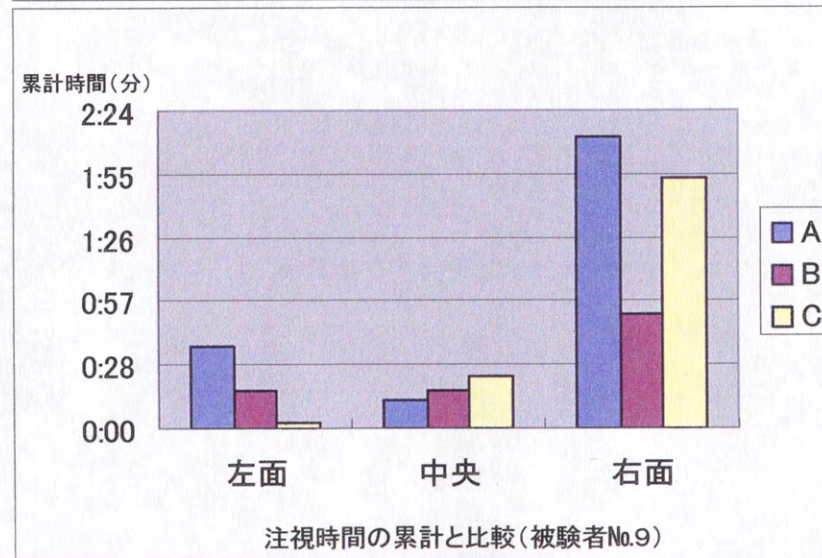
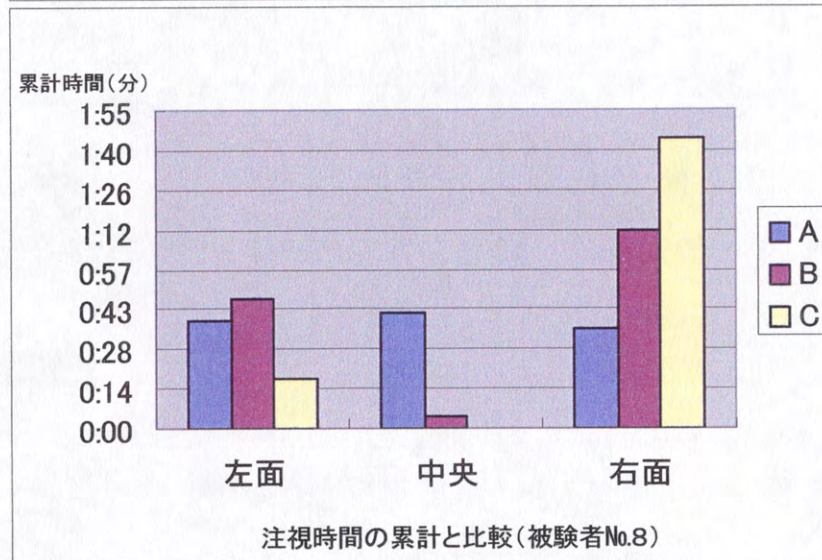
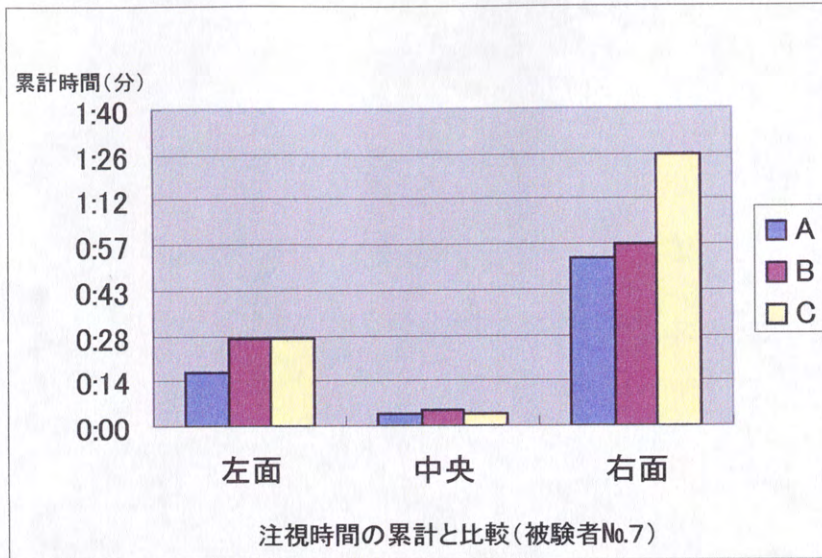
図Ⅲ-23 西面左手を見る注視の様子



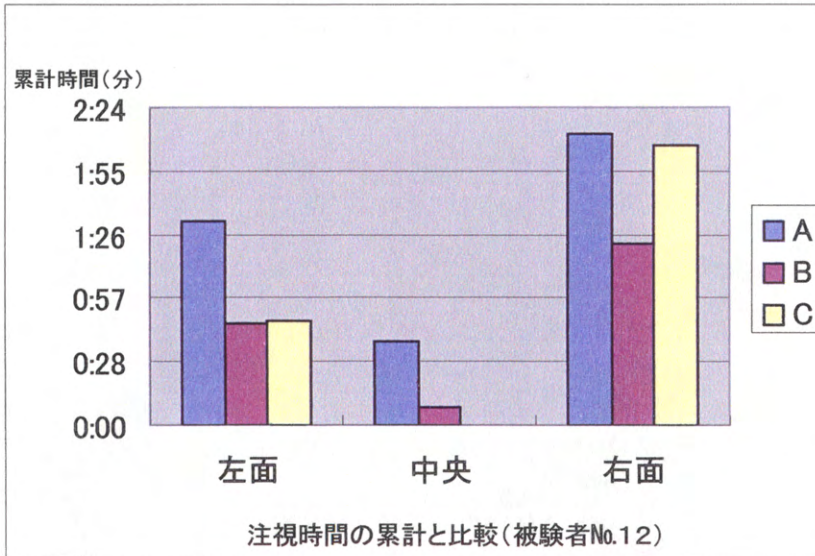
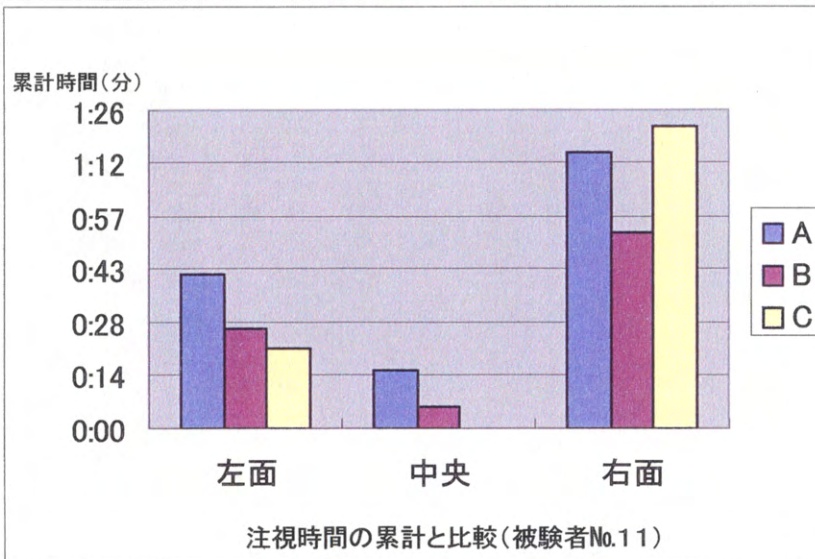
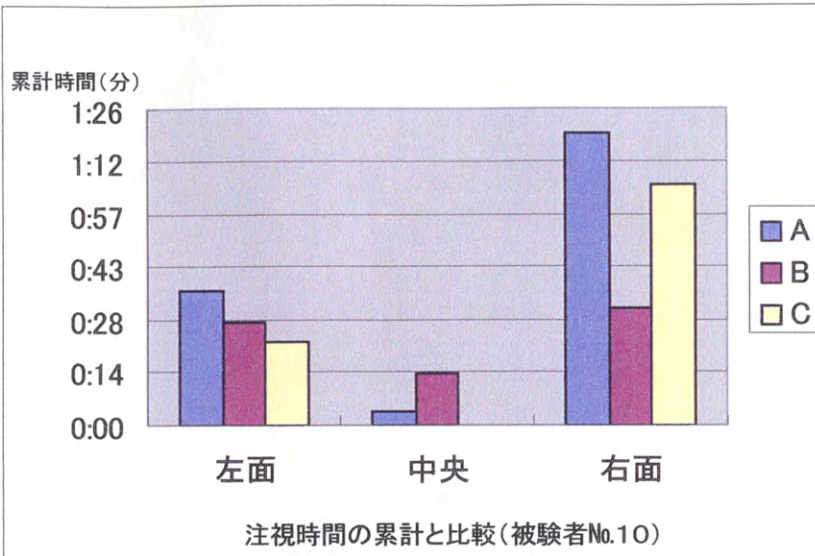
図Ⅲ-24 A、BおよびC地点での注視時間の累計(上から①、②、③)



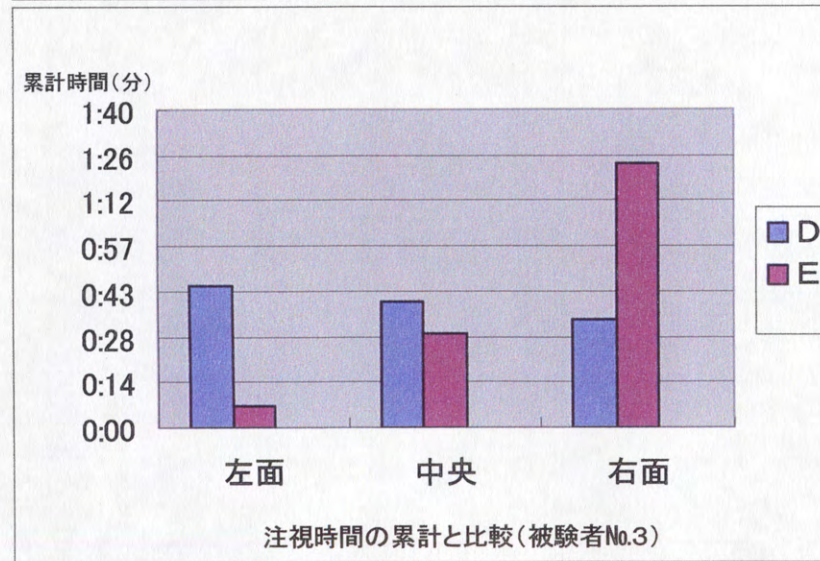
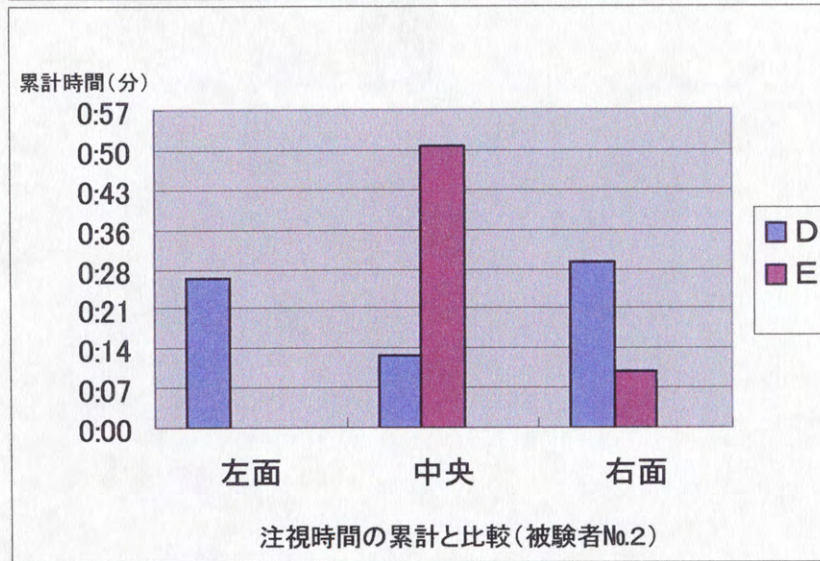
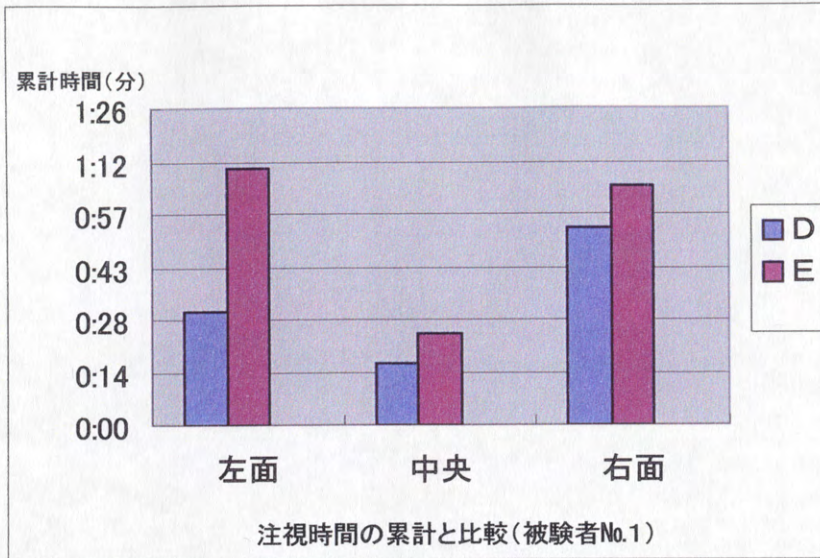
図Ⅲ-24 A、BおよびC地点での注視時間の累計(上から④、⑤、⑥)



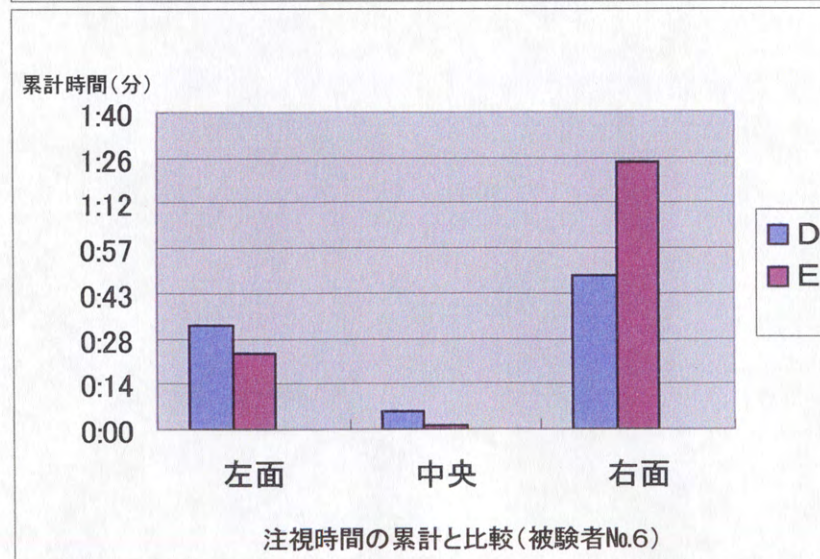
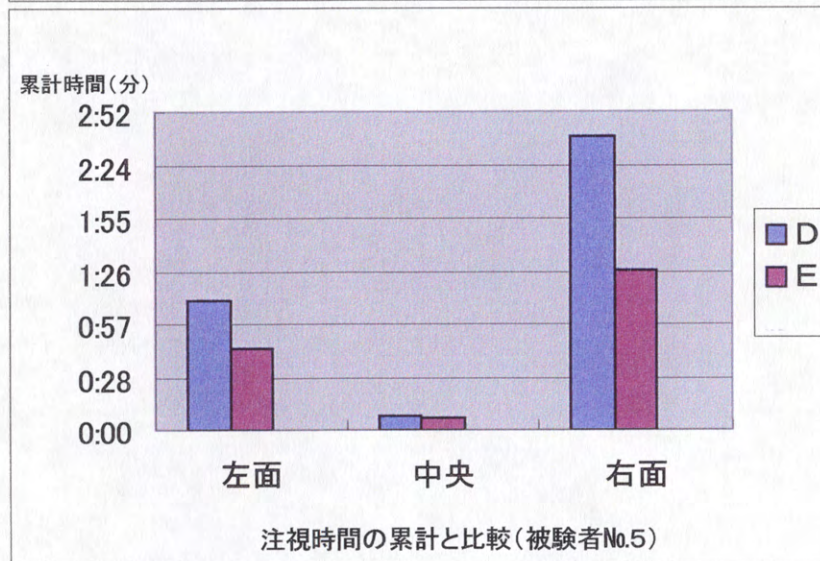
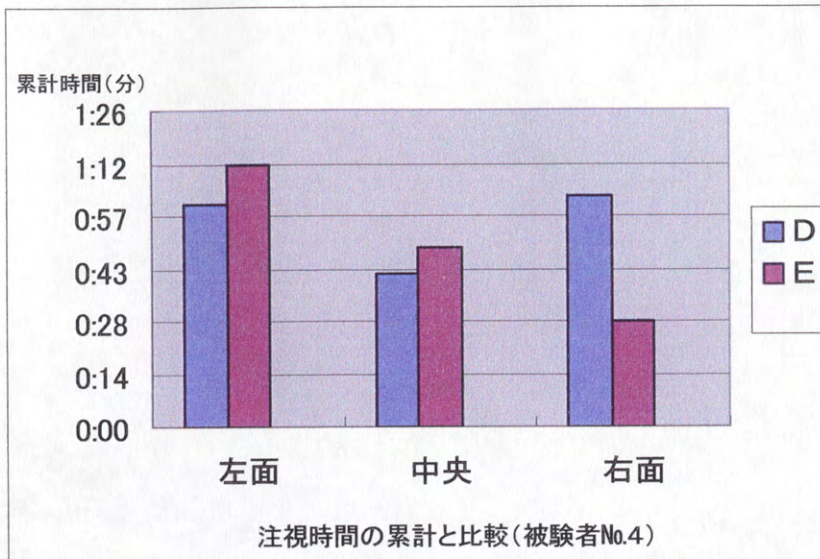
図Ⅲ-24 A、BおよびC地点での注視時間の累計(上から⑦、⑧、⑨)



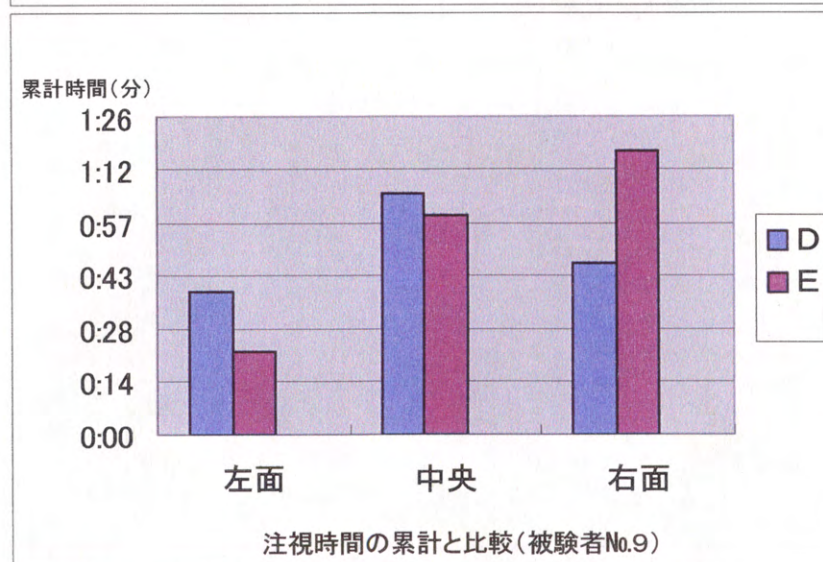
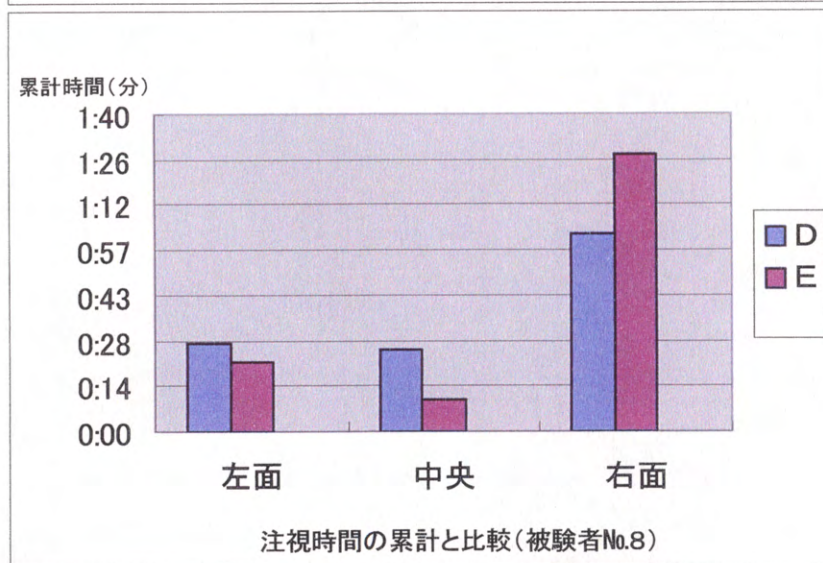
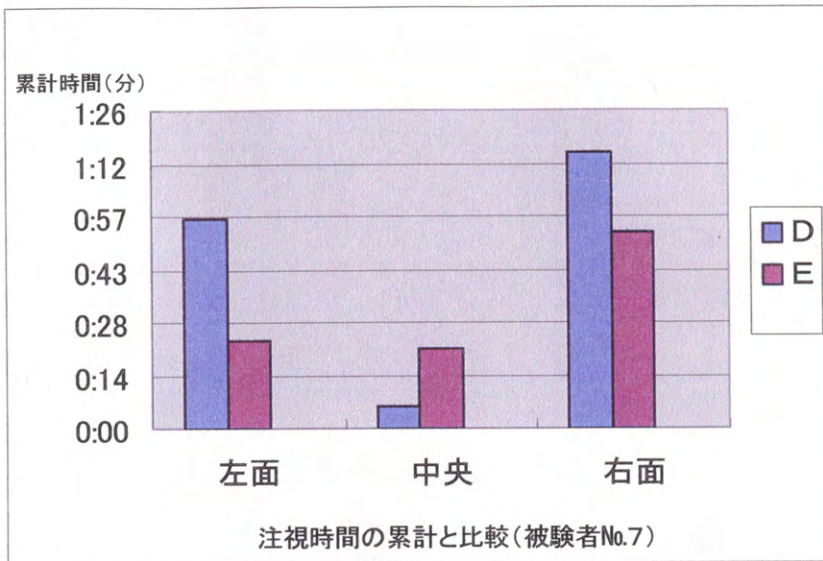
図Ⅲ-24 A、BおよびC地点での注視時間の累計(上から⑩、⑪、⑫)



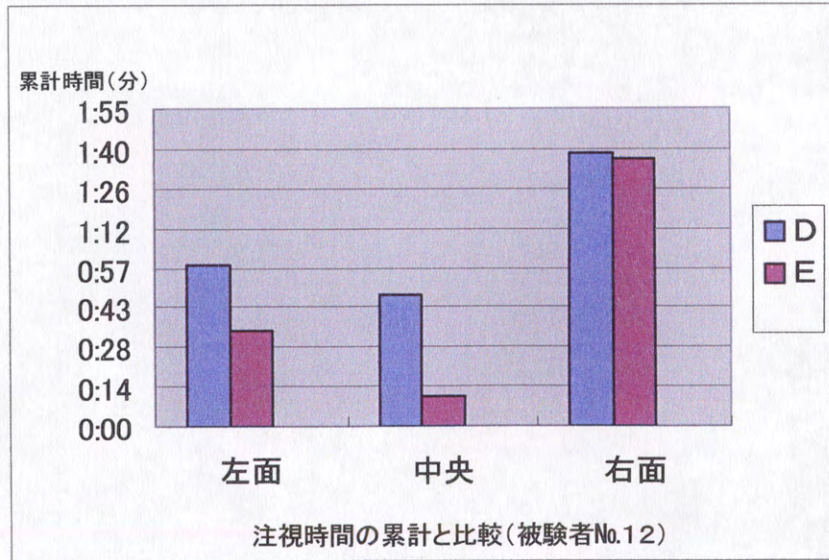
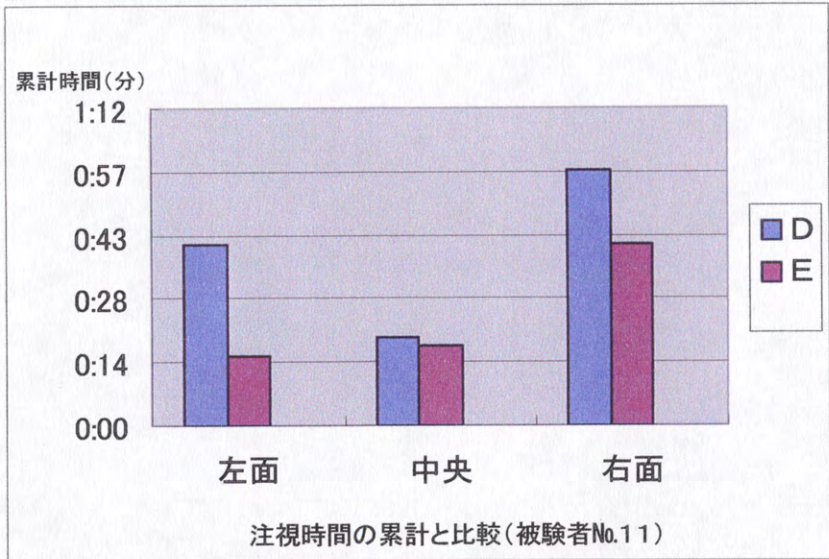
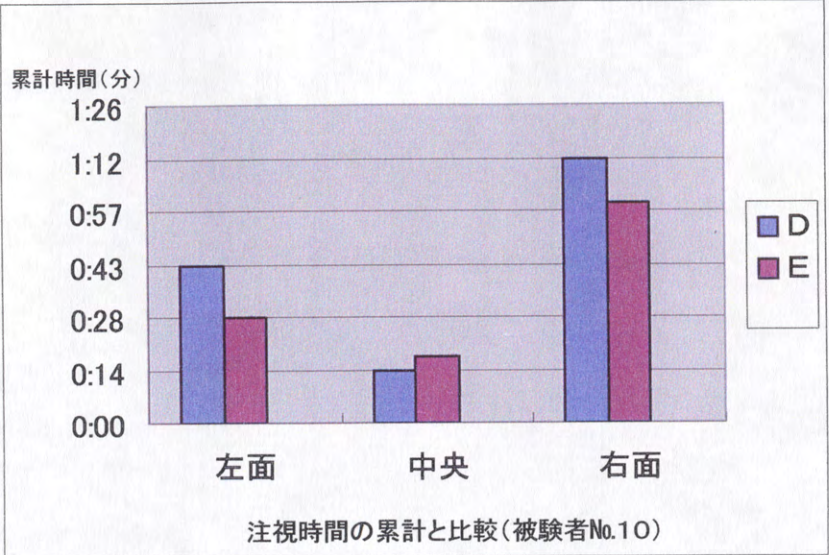
図Ⅲ-25 D地点およびE地点での注視時間の累計
(上から①, ②, ③)



図Ⅲ-25 D地点およびE地点での注視時間の累計
(上から④, ⑤, ⑥)



図Ⅲ-25 D地点およびE地点での注視時間の累計
(上から⑦, ⑧, ⑨)



図Ⅲ-25 D地点およびE地点での注視時間の累計
(上から⑩, ⑪, ⑫)

-
- 1 西 和夫『建築史研究の新視点 1 建築と障壁画』中央公論美術出版 1999
 - 2 Yarbus, A.L. Eye movements and vision. Riggs, L.A. (Tr.), New York: Plenum. 1967
 - 3 Norton, D., and Stark, L. Eye movements and visual perception. Scientific American, 224 1971 (大島正光訳『眼球運動と視覚のメカニズム』サイエンス 1971)
 - 4 Potter, M.C., & Levy, E.I. 1969 Recognition memory for a rapid sequence of pictures. Journal of Experimental Psychology, 81, 10-15.
 - 5 グレッグ V. H.. 梅本 堯夫監修 『ヒューマンメモリー』サイエンス社 1988
 - 6 Anderson, J.R. Cognitive Psychology and its implications. 4th ed. New York: Freeman.
 - 7 ブルース V. 吉川佐紀子訳『顔の認知と情報処理』サイエンス社 1990
 - 8 Buswell, G.L., How people look at pictures, The university of Chicago press 1935
 - 9 森 敏明・井上 毅・松井孝雄『グラフィック認知心理学』サイエンス社 1995
 - 10 株式会社 ナック 1996年10月
 - 11 Julius Panero and Martin Zelnik, Human Dimension & Interior Space 1979、
Brian Bertram, Display Technology for small Museums 1982、
田辺三郎、登石建三『美術工芸品の保存と保管』フジ・テクノシステム
1994 参考
 - 12 山野井、池田、渡辺ら「姿勢制御における重心軌跡と平衡機能の定量的解析」『第2回姿勢シンポジウム論文集』人間と技術社 1977
 - 13 Walter Paulus and Thomas Brandt「The role of visual motion in the stabilization of body posture」1993、
J.OKUBO, I.WATANABE, T.TAKEYA and J.B.BARON「Influence of foot position and visual field condition in The Examination for Equilibrium Function and Sway of The center of Gravity in normal Persons」1979
 - 14 大地陸男『生理学テキスト』文光堂 1992
 - 15 斉藤・山辺・村瀬ら「ヒトの姿勢制御の機構について」『第2回姿勢シンポジウム論文集』人間と技術社 1977
 - 16 加藤孝義『空間感覚の心理学』新曜社 1997
 - 17 Nodine, C.F., Locher, P.J., and Krupinski, E.A. The role of formal art

training on perception and aesthetic judgement of art compositions.
Leonard,26 1993

18 木幡順三『美と芸術の論理』勁草書房 1980

19 デビット・マー/乾 敏郎・安藤広志訳『ビジョン』産業図書株式会社 昭和 62 年

20 Molnar,F. About the role of visual exploration in aesthetics.
In Day,H.(Ed),Advances in intrinsic motivation and aesthetics.New
York:Plenum. 1981

IV章 永徳にみる創造原理

1 体感する視空間の創造

聚光院室中襖絵には、視線を誘導するといわれる景物の呼応や、遠近の手がかりを与える濃淡などをみることができる。たとえば視覚実験の結果、アイマークの軌跡から、被験者の視線が襖中央から右の松へ向かい、上方の松の枝を通過して飛ぶ雁へと目を移し、左下方の芦を見た後で再び飛ぶ雁へともどる様子を見ることができ(図IV-1、わかり易くするために、視野画像としての襖絵映像にアイマーク軌跡の視野画像を重ねた図である。聚光院室中西面襖中央から510cm離れた位置から視覚実験を行った被験者No.4の一例。)

よって、細かな景物については確かではないものの、見る者の視線を誘導する大きな一連の流れは存在している。よって、この襖絵が大画面にもかかわらず、ひとつの絵として完成されていると判断することができる。

I章で述べた西面襖絵に描かれた松が立体化して見えると考えられることについて、視覚実験後、Bの松の幹がどのような方向に伸びていると感じたかという質問をした(図I-34参照)。すると被験者12名中4名が、幹は手前へ向かってきていると感じたと答えた。画面の奥へ向かっていると答えた者4名、他は襖に沿っている、ただ上へ向かっている、気にならないという意見であった。Aの松についての質問では、手前へ幹または枝が伸びてきていると答えた者は4名、他の被験者は、上または襖に沿っている、分からない、という回答であった。

そこで、室中の北西角にあたる位置の巨松の形状は、被験者それぞれが異なる印象を抱いているとともに、松の幹や枝が画面から被験者の側へ手前へと伸びてくる印象を3分の1の被験者が抱いたことが分かった。

このような奥行き感は、日本画の空間に共通するものなのだろうか。植田壽藏氏

によると、色彩をもつ空間の延長を見るのが油絵であり、「日本画の空間」は、ものの表面の底もしくはかなたに絹地や紙の生地が見えるその物を通して、それとは違ったものの表面を見ることであると述べている。そして、物のかなたをその表面を通して見るということは、固体のもっている丸みを見ないということであるという¹。この記述にみるように、襖絵から見る者の側へと枝を伸ばしてくるような表現を、「日本画の空間」としてみることはできず、特異な表現であるといえるだろう。

同様に被験者の回答が多種多様であったのは、水の流れに関する印象も同様である。西面の左手に見える水の、流れる方向を尋ねた質問に対し、同一の回答は皆無であった。ゆるやかに手前から奥へ流れているという被験者、右から左へ流れている、奥から手前へ向かって流れている、手前から奥へ向かって流れている、手前は左から右へ流れて奥は右から左へ流れている、水と思って見ていない、池かと思った、気にならなかったという回答までである。

東面の梅樹下を流れる水の方向についての質問に対し、右から左に流れていると答えた人が4名、左から右へが1名、手前の流れと奥の流れが逆であると答えたのは3名であった。結果として、西面にみる水の流れだけでなく東面の水の流れについても被験者の抱いた感想は一定であるとはいえない。

また、東面の梅樹に咲く梅花の印象のうち、どのような色を感じているのかを参考として尋ねた。すると、梅の花の色の印象も、黒味が買った紅色、強い桃色、濃いピンク、ショッキングピンクなど、幅広いことがわかった。このように印象の異なる理由が墨画にあるとしても、景物の形状、背景の水の流れ、梅の花の色の印象までが異なっているのである。

被験者の回答によるならば、聚光院室中にみる視空間は、

- ① 同一空間における景物を描いた襖絵をして見ると、理論的に整合する遠近感をもつとはいえないこと、
- ② 画中に印象を投影することが容易であること、

③ 巨松や梅樹に臨場感を感じること、

が特性であると考えられる。仮に聚光院室中襖絵が、画中に印象を投影し易いとするならば、これは能面の生み出す効果と似ているように思われる。

方丈とは、もともと方形の空間を指した言葉である。この方形の空間について横山正氏は、プロセニウム・アーチの舞台や今の歌舞伎舞台は、見るためにつくり出された空間であり、能の方形の舞台のように舞い踊ることの本義によって得られる象徴性をそなえてはいないという。さらに、「能舞台を方形と定めたのはおそろべきたくらみである。…あの実に簡素な構成、…ほとんどこれといったもののない空間が、曲の内容に応じてあらゆるとき、あらゆるところの場へと自由自在に変貌できるのは、まさしくそれが方形の平面からなる空間だからではあるまいか。²」と述べているが、その内容に注目したい。

たとえば I 章でみたように、聚光院室中襖絵の特性は、景物配置や視線の誘導、筆致による動性が生み出す「特異な奥行き感」にあった。このように、見る者の脳裏に景物の位置関係を立体的に成立させるためには、遠近の関係について考えさせる絵画であることが必要である。

さらに、コノ字型に展開する聚光院室中襖絵の景物について、その位置関係をもとに仮想するとき、見る者を含む実空間と襖の奥とがつながった想像の世界が現出するように感じられる。言い換えるならば、見る者の位置する実空間と、襖の奥に広がる虚なる空間との一体化を試みているのである。

このことはまた、ヒトの空間認知に関わっている。空間認知は、視覚、身体感覚、そして平衡感覚などの相互作用の結果に依存しているが、今、視空間のみに限ってみると、空間は見る者を中心として、上下、左右、前後に広がっている。視空間は幾何学的空間とは異なり、方向によって距離の印象は異なっている。たとえば、主観的にみて天空は低く扁平に見え、水平線の方へはより遠く感じられる。

そこで、聚光院室中へ入室した観照者を想定してみよう。まず部屋を見回し、室

中空間内に自己を位置付けようとする事だろう。次に、ある位置に坐して襖絵を觀照しようとする際にも、建具としての襖と向き合つて、その大きさや自己との距離を視覚的に測つたうえで、繪畫觀照は始まると考えられる。しかし、この空間内には、頭部を動かさずに襖絵3面を一望できるだけの引き、つまり視距離が存在しない。よつて、室内のどの位置から觀照するとしても、頭部を動かすか、みる位置を変える必要が生じてくる。

ここで問題となるのは、横長大画面のどこからどこまでを一つの画面として捉えるかということである。視覚実験でみたように、東西に分けた画面のうち4枚の襖絵をみるときでさえ、いくつかの画面にわけて觀照し、それらを統合させるような視覚走査をおこなつていた。つまり自己の位置を固定し、これを視覚的な基準として画面をみることなしには、この横長大画面をひとつの繪畫としてみることは困難なのである。

この聚光院室中の原寸大模型(東西面)を実空間上に設置し、眼球運動測定装置を使つて実験をおこなつた結果から、室中空間内には「真に觀照する位置」があると想定することができた。この位置の存在は、聚光院室中障壁面空間という架空の世界に、「中心となる位置」が存在するということを意味している。つまり、聚光院室中襖絵3面は、創建当初から空間的にも結びつた存在として設計された可能性が考えられるのである。

2 墨画に金泥引きの意味するもの

桃山時代に現れた数寄の美意識を有する花鳥図は、それ以降の障壁画においてその地位を失うことがなかった。源豊宗氏は、その理由について「日本民族の本質的なオプチミズムに根ざす官能主義的性格による」として、官能主義の桃山芸術を象徴するのは、金地濃彩の造形性とリアリズムであると述べている³。この金地というのは、画面を埋める金箔や、画面の図象を縫うように横たわる金地の雲形である。

金が襖絵において使われる際の手法には、①金泥引き、②金箔の源氏雲、③金箔地などがある。金泥引きを他の手法によるものと比べると、素地である画面上に水墨的感覚で描かれた図象に対し、金泥が適度な間をもって引かれた様子は、枯淡な味わいが残されているといえる。

たとえば、聚光院礼ノ間の瀟湘八景図襖絵8面について、辻氏はこれを「繊細な筆意が、金泥による豊富な霞引と相まって、装飾性と叙情味に富んだ空気遠近法的空間をつくり出している」⁴と述べた。その画面は、行体の水墨金泥引きの手法によって描かれている。

そこで、「墨画に金泥引き」の本来の意味を考えたとき、矢萩喜従郎氏の言う「障り」が注目される。すなわち、「内部空間や外部空間をより深く検証するには、…快適さを感じる箇所を掘り下げるよりも、障りの感覚が感じられる箇所を掘り下げることを薦めたい。我々はたとえ最初に快適な感覚を感じた箇所を認めたとしても、いつしかその状況に慣れてしまう傾向がある。ところが、もし障りの感覚が感じられる箇所があれば、時が経てば経つ程、そのことに目をつぶっていることが出来ず、より敏感に反応してしまうからだ。…その意味において障りの感覚が感じられる箇所の検証は、より空間的把握に重要な手立てになる」⁵と述べているように、金泥引きは、その微妙な障りが特徴ではないだろうか。

さらに、金地の存在が、風景の内に見つけることのできる奥行き知覚の手がかりを削除する効果をもつことが考えられる。この金泥が引かれていることによって、観照者の眼球が風景中の各部位から次々と遠近情報を取りこみ、各部位における矛盾を解消するべく脳内で再構築する際、遠近感の手がかりを遮蔽する微妙な作用を及ぼしていたものとして認識される。

この金泥は、季節の変化が太陽の南中高度の高低としてもたらす散乱光の強弱や、朝昼夕と変わりゆく屋内への入射方向による明るさのコントラスト、天候による湿度の変化がもたらす光のやわらかさの加減を微妙に変化させる。この光によって、一層襖絵の遠近感を狂わすような「創造の余地」が創出されていると考える（図IV-2）。

すでに四季花鳥図襖絵の個々の景物について指摘した土坡の不連続性、松の幹の分離した枝振り表現、水流の向きが千差万別で解説不可能である等の特徴が、「創造する余地」を形づくるものであることは、これまでの観察や実験結果からみて十分推測できる。

その「創造する余地」の代表格が金泥引きではないかと考えたとき、墨画に不似合いとも思える金泥引きが登場する理由、及び「墨画に金泥引き」の効果とが矛盾なく理解できるのである。

つまり、画中にみる構図の効果、及び真に観照する位置を見出したことにより、遠近感の手がかりを金泥によって部分的に奪うことで、「創造する余地」（認知的不協和な画面）をつくりだし、観照者をして創造する空間へと誘う効果が創出されていると思えるのである。

3 永徳によって導かれる金碧画時代

以上、聚光院室中襖絵にみる狩野永徳の創造原理は、

- ① 墨画の筆致や景物の効果的な配置と構図が、遠近感の不連続性、景物の動きの不確定性などを背景に、見る者にとって遠近感を「創造する余地」を生み出していること。
- ② 横長3面の襖絵空間においては、頭部を動かすことなしに各画面の全体像をつかむことはできないため、脳裏に臨場感を生み出す独特な視空間が生み出されやすく、「真に観照する位置」から見たときの臨場感を感じさせる効果が大であること。
- ③ 金泥引きによる遠近の手がかりの遮蔽により、①及び②における視覚的效果が増幅され、襖絵空間と実空間とを一体化させた「体感する視空間」としての聚光院室中襖絵が創造されること。

であるとの結論に至った。

聚光院から後の桃山絵画の特徴は、特定の個人に向けられたものではなく、不特定多数の人々を意識した公的性格の芸術的莊嚴であるといえる。聚光院室中襖絵で、初めて実現された金泥引きの方丈空間は、その後の狩野派に継承され、天球院の金碧濃彩空間を導きだすことになる。

Ⅱ章で、禅院方丈史における聚光院方丈諸室を見直した結果、6室構成をもつ禅院方丈各室の襖の建て込みの向きと配置をみたとき、3つの類型があることを見出した。その3つの類型とは、開山や住持を重んじた格式となっているタイプA、大檀那もしくはそれを越える存在に配慮したタイプB、さらにA・B両タイプの特徴を併せ持つ時代に敏感な反応をみせたタイプCとであった。

聚光院がタイプCに属すことによって、永徳の描いた室中襖絵が、祖父元信の描いたタイプAの大仙院檀那の間にみる画技を継承しただけではなく、またタイ

ブBの靈雲院室中襖絵の景物を並べ替えただけでもないと言えることになる。まず、聚光院はタイプCとして、その時代に新たな思想を提示したのである。タイプAにみる寺側の高僧や住持への敬意を残しつつ、タイプBにみる大檀那への配慮を成し遂げたからである。

このように寺側および檀那に対する考慮を、建具の向きと配置によって明示することによって室中の格式は高くなった。しかしこのとき、檀那ノ間と礼ノ間の格式が下がるという問題が生じたのである。この2室の格式を下げずに室中の格式も高め、檀那の牌寺としての法要をおこなう際には前列3室を一体化させて使用することもあるという課題に対して、永徳は前列3室をそれぞれ墨画に金泥引きで描くことを、さらに大空間として使用される場合にも違和感のない景物を配置したと考えられるのである。

これまで聚光院前列3室の襖の全てに金泥が揮毫された意図は謎であると言われてきたが、聚光院がタイプCであったとすると、その目指したものは前列3室の「統一した空間構成」であり、金泥を全面に施すことによって寺側と檀那側への配慮を実現したと考えることができる。

すると、聚光院から約70年後に創建され、金地濃彩の襖絵を四周にもつ、タイプCに属す天球院の存在が注目される。同じく前列3室の境に位置する襖を取り払うと、連続する3室は四周の金地濃彩によって一体化される。さらに画題の面でも、3室を一体としてみる考え方があったと窺わせる景物内容である。

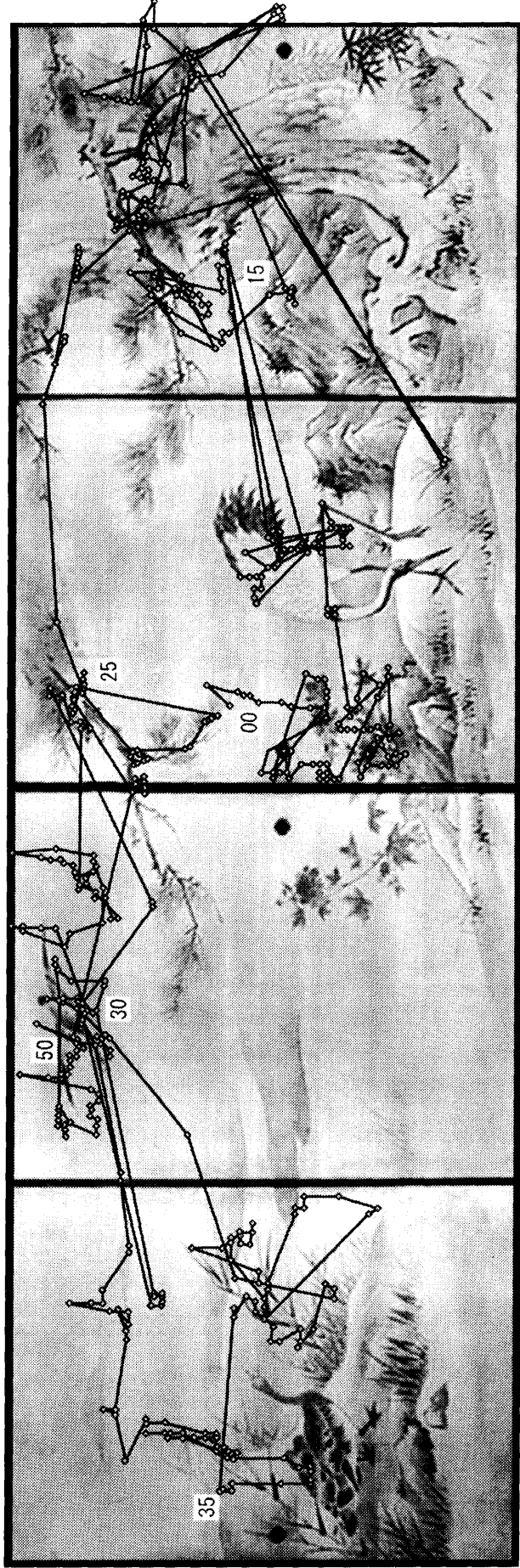
天球院の前列3室を連続させたときに現れるのは、梅ノ間に描かれた梅や雪柳による冬から春への情景と、朝顔ノ間に描かれた鉄線や菊による夏から秋への情景である。さらに前列3室の境に位置する襖に描かれた虎は消え、残された竹や躑躅(石楠花か)が、両脇の2室を橋渡しすると考えてみる。すると、天球院の前列3室は、仏間前に広がる横長の一大空間として意識された、大きくは四季を意図して表現したものと捉えることができるのである。

聚光院襖絵をタイプCの妙心寺天球院に先行する存在であるとする、礼ノ間・室中・檀那ノ間の前列3室を、格式の序列をもたらす視点のみならず、仏間の手前に展開する大空間として捉えたことによる彩色や画題の内容及び構図によって、「統一した空間構成」を目指した禅院方丈が、既に出現していたことになる。

つまり、画題にみる靈雲院からの流れに沿い狩野元信の影響を受けた聚光院であると同時に、次の狩野山楽・山雪による天球院障壁画へと至る先駆的表現をもつ聚光院方丈として、位置付けられるのである。(表Ⅱ-5 参照)

また、類型別の変遷と画題の変遷とを照合すると、天球院以降に現れたタイプBの方丈障壁画が、それ以前のものとは異質であることに気付く。例えば、古くは衣鉢の間に描かれていた「竹虎図」が、格式の変化とともに室中の間へと移り、やがては「唐獅子図」となって、型破りともいえる画題への変化となって現れることがわかる。

こうした「内容における自由な発想」が生まれた契機は何処にあったのかを考えたとき、タイプBにおける新しい変化の契機は、タイプAの復古的形式の中に見出すよりも、むしろタイプCの新たな発想とそのデザイン性にこそあったと言える。つまりタイプCの発想をもつ聚光院室中障壁画の存在が、それから後の方丈障壁画に明快な影響を与えたのだと考えられるのである。



图IV-1 アイマーク軌跡の一例



図IV-2 聚光院室中梅樹に見る金泥

-
- 1 植田壽藏『視覚構造』弘文堂 昭和 16 年
 - 2 横山 正『透視画法の眼 ルネサンス・イタリアと日本の空間』相模書房 昭和 52 年
 - 3 源 豊宗『日本美術史論及 6 桃山・元禄』思文閣出版 平成2年
 - 4 辻惟雄「聚光院の障壁画と松栄・永徳」(『大徳寺真珠庵・聚光院』美術出版社、昭和 46年)
 - 5 矢萩喜従郎『平面 空間 身体』誠文堂新光社 2000 年

謝

辞

「アメニティのデザイン」というシンポジウムで、私は九州芸術工科大学と出会った。そして聴講から8年間、様々な人から数知れぬ恩義をうけたことを励みとし、芸術の視覚的な理解へ向けて勉強することにより、これに報いたいと思ってきた。この間を支えてくださった両親と家族や友人、様々なかたちでご助言くださった諸先生方、研究室を同じくした学生の方たちのおかげで研究を続けることができたと思う。

資料収集に際してご協力を賜った聚光院小野澤虎洞氏、京都国立博物館、建具師の鈴木氏、京都重要文化財保護課の奥野氏、成就寺大崎夫人など、関係者各位のご好意に対して、また実験室の設置に携わってくださった方々、被験者としてご協力くださった学生の皆さん、実験器材をお貸しくださり実験内容についてご助言くださった山下由己男先生、実験や解析の助手としてまた学会の発表準備から投稿論文記載および本論の図表制作までを担ってくださった殿木戸悟史さんに、心からの感謝を申し上げたい。

そして何よりも研究することの意味と姿勢を御示し下さり、実験室の設置、学会発表及び研究の全てにご指導ご鞭撻下さった芸術情報設計学科の教授であられる恩師大西修也先生に、厚く御礼の意を込めて本論を捧げる。

2001年 12月

村上 智子

参考文献

※【】は単行図書、「」は論文を示す。刊行年は初版を記した。

- 土居次義『水墨美術大系第8巻 元信・永徳』講談社 昭和49年
- 土居次義『日本の美術14 桃山の障壁画』平凡社 1964年
- 土居次義『水墨美術大系 第八巻 元信・永徳』講談社 昭和53年
- 家永三郎『日本の美術10 やまと絵』平凡社 1964年
- 山根有三『障壁画研究』中央公論美術出版 平成10年
- 山根有三『桃山絵画研究』中央公論美術出版 平成10年
- 岡登貞治『日本画 人とその作品』東京選書—東京ライフ社 昭和30年
- 金原省吾『支那上代畫論研究』岩波書店 大正13年
- 金原省吾『東洋美術』河出書房 昭和16年
- 金原省吾『絵画に於ける線の研究 上・下』国書刊行会 昭和51年
- 源 豊宗『日本美術史論究 5 室町』思文閣出版 昭和54年
- 源 豊宗、坂本万七『大徳寺』朝日新聞出版社 昭和33年
- 太田博太郎、山根有三、河北倫明『原色図典 日本美術史年表』集英社 1986年
- 武田恒夫『日本の美術53 元信・永徳・探幽』小学館 1979年
- 武田恒夫『桃山の花鳥と風俗 障壁画の世界』日本放送出版協会 昭和46年
- 武田恒夫先生古稀記念会編『美術史の断面』清文堂出版 1995年
- 武田恒夫編『日本の美術3 No. 94 一狩野永徳一』至文堂 昭和49年
- 金沢 弘編『日本の美術8 No. 207 一室町絵画一』至文堂 昭和58年
- 武田恒夫編『日本の美術9 No. 208 一桃山絵画一』至文堂 昭和58年
- 金沢 弘編『日本の美術3 No. 334 一水墨画 如拙・周文・宗湛一』至文堂 1994年
- 渡邊明義編『日本の美術4 No. 335 一水墨画 雪舟とその流派一』至文堂 1994年
- 宮島新一編『日本の美術5 No. 336 一水墨画 大徳寺派と蛇足一』至文堂 1994年
- 中島純司編『日本の美術6 No. 337 一水墨画 祥啓と雪村一』至文堂 1994年
- 鳥尾 新編『日本の美術7 No. 338 一水墨画 能阿弥から狩野派へ一』至文堂 1994年

辻 恒雄、河野元昭、矢部良明『日本美術全集 15 永徳と障壁画 桃山の絵画工芸Ⅱ』
講談社 1991年

東山魁夷、上村松篁、橋本明治『日本画の技法』美術出版社 1953年

加藤周一『日本 その心とかたち 4 水墨・天地の心象』平凡社 1987年

田中日佐夫『日本美術の演出者』駸々堂 1981年

京都国立博物館編『日本美術の巨匠たち』筑摩書房 1982年

『室町時代の狩野派（図版）』京都国立博物館 平成8年

『歴史を読みなおす 16 安土城の中の「天下」襖絵を読む』朝日新聞社 1995年

石田一良『形と心 日本美術史入門』芸艸堂 昭和50年

鈴木廣之『名宝日本の美術 第20巻 永徳・等伯』小学館 1991年

『京の雅 近代の官廷文化展』毎日新聞社 1988年

松田延夫『美術話題史—近代の数寄者たち—』読売新聞社 昭和61年

北海道立近代美術館、福岡市博物館、名古屋市博物館編『大本山相國寺 金閣 銀閣寺宝展』
北海道新聞社 1998年

鳥尾 新『水墨画と語らう』新潮社 1997年

榊原 悟『屏風絵の景色を歩く』新潮社 1997年

古代の郷美術館編『古代の郷美術館』古代の郷美術館 平成6年

静岡県立美術館編『ホノルル美術館名品展』ホノルル美術館名品展日本実行委員会 平成7年

堀野宗俊編『障壁画の保存修理と復元模写 瑞巖寺宝物館青龍殿開館記念特別展』瑞巖寺
平成8年

京都国立博物館編『花鳥の美 目録—絵画と意匠—』京都国立博物館 昭和57年

醍醐書房編集部編『美術フォーラム 21 創刊号』醍醐書房 1999年

坪田五雄編『美術の巨匠』暁教育図書 昭和50年

尾崎直人編『奈良・大和文華館の至宝 日本・東洋の美』福岡市美術館 1999年

神奈川県立歴史博物館編『源 頼朝とゆかりの寺社の名宝』神奈川県立歴史博物館 1999年

東京国立博物館、國華社、朝日新聞社『日本の山水画展図録』朝日新聞東京本社企画部
1997年

日本アートセンター編集協力『在外 日本の至宝 第4巻 障壁画』毎日新聞社 1980年

田中一松、米沢嘉圃『原色日本の美術 第11巻 水墨画』小学館 昭和45年
新藤武弘『山水画とは何か』福武書店 1989年

坂本 満『人間の美術8 黄金とクルス』学研

張 彦遠／長廣敏雄訳注『歴代名画記1』平凡社 昭和52年

(南齊)謝赫等撰『四庫藝術叢書古畫品祿(外二十一種)』上海古籍出版 1991年

林屋辰三郎編『研究発表と座談会 禪と美術』仏教美術研究上野記念財団助成研究会
昭和58年

林屋辰三郎編『研究発表と座談会 宗教思想と山水表現』仏教美術研究上野記念財団助成研究会
昭和60年

藤澤令夫編『研究発表と座談会 障壁画研究の視点』仏教美術研究上野記念財団助成研究会
平成9年

太田博太郎、松下隆章、田中正大、相賀徹夫『原色日本の美術 禪寺と石庭』小学館
昭和42年

DNPメディアクリエイイト、桂樹社グループ編『城と城下町』日本通信教育連盟

大本山建長寺編『建長寺』大本山建長寺 平成11年

『国宝姫路城』清文堂出版

上田 篤『流民の都市とすまい』駸々堂出版 1985年

中川 武監修『数奇屋の森 和風空間の見方・考え方』丸善 平成7年

山片三郎『続・建築徒然草』学芸出版社 昭和55年

山片三郎『続々・建築徒然草』学芸出版社 昭和57年

山片三郎『建築徒然草』学芸出版社 昭和54年

『古写真で見る 失われた城』世界文化社 2000年

三浦正幸『城の鑑賞基礎知識』至文堂 1999年

平井 聖、鈴木解雄『日本建築の鑑賞基礎知識』至文堂 1995年

濱島正士『寺社建築の鑑賞基礎知識』至文堂 1999年

宮上茂雄『復元模型 安土城』 1995年

滋賀県安土城郭調査研究所、滋賀県立安土城考古博物館編『安土城1999』平成11年

中川 武監修『数奇屋の森和風空間の見方』丸善 平成7年

平井 聖『日本人のすまい』市ヶ谷出版社 1988年

川上 貢、水上 勉、宮本隆司／日本アートセンター編『日本名建築写真選集 12 大徳寺』新潮社 1992年

吉田桂二『検証日本人の住まいはどこから来たか』鳳山社 1986年

佐藤愛子『日本人の感覚と生活 適度な環境をさぐる』ナカニシヤ出版 1982年

『福岡県の近世社寺建築—近世社寺建築緊急調査報告書—』福岡県教育委員会 1984年

鶉 功『図解社寺建築—社寺図例／編—』理工学社 1993年

ブルーノ・タウト／篠田英雄訳『日本の建築』春秋社 昭和25年

ブルーノ・タウト『日本文化私観』講談社 1992年

ブルーノ・タウト／篠田英雄訳『日本の美術』春秋社 昭和25年

蔡 志忠作画／和田武司訳『禅の思想』講談社 1998年

久米旺生『中国古典百言百語 7 論語』PHP研究所 1994年

森 章司編『仏教の比喩例話辞典』東京堂出版 昭和62年

花山勝友『禅のすべて』PHP研究所 1994年

バグワン・シュリ・ラジニーシ／星川 淳訳『究極の旅 禅の十牛図を語る The Search』めるくまーる社 1978年

柳田聖山『ダルマ』講談社 1998年

藤井正雄監修『うちのお寺は臨済宗』双葉社 1997年

鎌田茂雄『正法眼蔵随聞記講和』講談社 1987年

ルドルフ・アルンハイム／関 計夫訳『芸術の心理学』地湧社 1987年

アルンハイム／上 昭二訳『芸術心理学のために (ゲシュタルト)』ダヴィド社

ハンス・ゼードルマイア／島本 融訳『芸術と真実』みすず書房 1983年

ディーター・イエーニツヒ／嶺 秀樹、孟 真理、大津 直訳『芸術の空間』青弓社 1993年

アントン・エーレンツヴァイク／岩井、高見、中野訳『芸術の隠された秩序』同文書院 1974年

バーノン／上 昭二訳『知覚の心理学』ダヴィド社

ジェディス・ヴェクスラー編／金子 務監訳『形・モデル・構造』白揚社 1986年

E・H・ゴンブリッチ／白石白也訳『イメージと目』玉川大学出版部 1991年

カール・ゲルストナー／阿部公正訳『色の形 視覚的要素の相互作用』朝倉書店 1989年

B・クライント／岩城見一、太田喬夫、廣瀬孝夫、橋本 和訳『造形論人間の視覚』京都書院
平成3年

フロイド・E・ブルーム他／久保田競訳『脳の探検 上 神経系の基本地図をたどる』講談社
1987年

オスカー・ベッカー／中村 清訳『数学的思考』工作舎 1988年

D.M.マッケイ／金子隆芳訳『ビハインド・アイ』新曜社 1993

ジュディス・ヴェクスラー編／金子 務訳『科学にとって美とは何か』白揚舎 1997

辻 三郎『感性の科学』サイエンス社 1997

椎名 健『錯覚の心理学』講談社現代新書 1995年

匠 英一『無意識という不思議な世界』河出書房新社 1998年

日本生物物理学会『生物物理の最前線 ここまで解けた生命の仕組み』講談社 1990年

M.A フィシュラー&O.ファーシャイン 玉井哲雄訳『人と機械の知能』トッパン 1989年

白石・田中・藤森『実例パソコン立体地図』講談社 1986年

戸沼幸市『人間尺度論』障国社 1978年

辻 三郎『感性の科学』サイエンス社 1997年

平井有三『視覚と記憶の情報処理』培風館 1995年

橋本 進『視覚情報とヒューマンエラー』海文堂 1996

柳 亮『続黄金分割—日本の比例—法隆寺から浮世絵まで』美術出版社 1977年

小林太市郎『芸術の理解のために』淡交社 1997年

日本図学会編『美の図学』森北出版社 1998年

今道友信『美について』講談社 1973年

京都国立博物館編『千利休展』表千家、裏千家、武者小路家、毎日新聞社 平成2年

村井康彦、筒井紘一、赤沼多佳『茶道 美術手帳』淡交社 昭和 62 年

永井路子『永井路子の方丈記 徒然草』集英社 1996 年

山本藤枝『山本藤枝の太平記』集英社 1996 年

木村英一訳／野村茂夫補『老子』講談社 1984 年

山本 光編『別冊歴史読本 織田信長・天下布武への道』新人物往来社 1989 年

高野 澄『京都の謎〈戦国編〉日本史の旅』祥伝社 平成 3 年

岡倉覚三／村岡 博訳『茶の本』岩波書店 1929 年

岡倉天心『東洋の思想』講談社 1986 年

土岐信吉『千利休一己の美学に殉じた男』PHP 研究所 1996 年

中野久夫『日本歴史の精神分析』時事通信社 1987 年

高野伸二『フィールド・ガイド 日本の野鳥』日本野鳥の会 1982 年

高野伸二『フィールド図鑑 野鳥小図鑑』東海大学出版会 1984 年

本田正次『四季の花』新学社 昭和 44 年

世阿弥／野上豊一郎、西尾 実訂『風姿花伝』岩波書店 1958 年

浅野建二校注『新訂 閑吟集』岩波書店 1991 年