
障壁画と室空間に関する一考察

—妙心寺天球院方丈と西本願寺書院の金地濃彩画を中心に—

中澤 菜見子

はじめに

障壁画を、その本来の場所である室内空間のなかで見るということは、絵画を鑑賞するということとはすこし違う。描かれている絵を見るというよりはむしろ、絵のあるその室内空間を体験する、といったほうが近いかもしれない。障壁画と室空間、この両者の関係の重要性は、すでに多くの先行研究が述べていて、いまさらいうまでもないことであろう。本発表では、先行研究が規定していない障壁画と室空間の関係を、新たな視点から定義しようと試みる。

以下ではまず第1章で、「名づけ」という障壁画と室空間の関係について述べる。第2章では、太田昌子氏がいう、絵画の、「場所」にたいする「イメージづけ」という考え方を、西本願寺書院のイメージ・システムを例にまとめる。第3章では、妙心寺天球院において、「名づけ」や「イメージづけ」では捉えきれない、障壁画と室空間の不可分な関係があることを示し、そこに現れる特殊な質的空間を「間(ま)」と呼ぶことにする。最後の第4章で、「間」とはどのような空間であるかを明らかにしたい。

1 室空間の「名づけ」

武田恒夫氏は、『近世初期障屏画の研究』において、澤田名垂『家屋雑考』の、「絵之間」という項を引用している。

総じて間数多ければ、何れの間とさしいふとき紛らはしき故、後世大家には、絵の間とて、壁或は戸障子に絵をかゝせて、一間の名とせらるゝなり。(中略) 後世諸家に絵の間といふことあるも、間数多くして、いちじるしきわかちなければ、諸事につきて紛らはしき患あるゆゑなり。必しも其所を花麗にせむ為のみにはあらず。

つまり、ただ障壁で物理的に区切っただけでは、同じような室がいくつかできるだけで、おのおのの室を特徴づける具体的なイメージが生まれにくい。だが、障壁画が描かれること

によって、室の形状を変えなくても、室空間を特徴づけることができる。例えば「虎の間」だとか、「鶴の間」といったような呼称が生まれ、各室の区別がつくようになる。このような障壁画の役割を、「名づけ」と呼ぶことにする。「名づけ」は、もっとも基本的な、障壁画と室空間の関係であるといえる。しかし、障壁画が室空間に対して担っている役割は、「名づけ」だけではない。『本朝画史』のよく知られた一節に、「山水を以て殿中の上段に為す。人物を以て殿中の中段に為す。花鳥を以て殿中の下段に為す。走獣を以て廡の間の中に為す。」という言葉がある。この一節から、障壁画は、ただ室空間を「名づけ」るだけでなく、上段、下段などといった室空間の機能にそくしたイメージを作り上げる役割があると考えられることができるだろう。太田昌子氏は、このように、障壁画が室空間の機能にそくしたイメージを作り上げることを、「イメージづけ」と呼ぶ。2章では、太田氏の論考をまとめて、太田氏のいう「イメージづけ」を再確認したい。

2 「イメージづけ」られた室空間—西本願寺書院

西本願寺書院は、白書院、対面所（鴻の間）を中心に、菊の間、雁の間、雀の間、狭屋の間などから成る。建物の多くは、元和3年以降の造営であり、移築されたうえで、寛永10年（1633）までに現在の形になったと考えられている。書院内部の障壁画のほとんどは、寛永10年におこなわれた大規模な移築、改造の際に一新され、渡辺了慶とその周辺の画師らの筆になるといわれている。対面所は南北11間、東西9間で、上々段、上段、下段の3つに分かれている。上段の奥には向かって左から、帳台構、床、御成口が一直線に並び、上々段の違い棚に続く。上々段と下段との境には、大きな火燈窓があり、上々段内部の東側は附書院となっている。この建築様式は、浄土真宗の本堂の形式と踏襲したという説もあるが、上々段は、西本願寺独自のもので、寛永11年（1634）の將軍家光上洛に際し、御成を想定して設けたと考えられている。

太田昌子氏は、西本願寺書院には、ハイ・カルチュアと基層文化がそこで密接に繋がれるイメージ・システムとも呼ぶべきものがあると指摘する。ハイ・カルチュアといい、基層文化という。それはなんのことであろうか。対面所に入ったときに感じられる、南から北への強烈な求心的構造は、室空間の機能、すなわち、御対面という服属儀礼にそくしたものである。その求心性を醸成するものが、西本願寺書院のイメージ・システムである。その根幹をなすハイ・カルチュアとは、北宋以来、現代にまで連なる文化の系譜を指している。北宋の皇帝コレクションを記録した『宣和画譜』が「人物・山水・花鳥」というジャンルを確立する。それが、その後、個人コレクションから美術館、そして複製図版にいたるまでを規制している。いっぽう、基層文化とは、そういったハイ・カルチュアの圏外に

ある、習俗の生み出す文化をいう。実際、『宣和画譜』成立以前の、中国五代の墓廟と西本願寺書院は、儀礼空間としていくつかの共通点がみられる。そこに、イメージ・システムの構成要素としての基層文化が確認できると、太田氏はいう。とくに注目されるのは「花鳥」である。「花鳥」は、単に最下層のジャンルというだけではなく、ときに華麗な都の様子であったり、ときに庭園の幻想であったりと、さまざまなイメージをはらむ。「花鳥」は、いわば「図」とでもいうべき「人物」や「山水」を支える「地」ということができよう。言葉を換えれば「花鳥」は、イメージ・システムの外縁にあって、システムの中心にあるイメージを、たとえば対面所の空間という現実にも、繋げるものなのである。

外縁で展開する「花鳥」は、主なモチーフは松に鶴、梅、雁などであり、それぞれに雑多なイメージをはらみつつ、中心イメージへの導入部としての役割を担う。また、上段と下段では、障壁画のジャンルがそれぞれ「人物」と「花鳥」に描き分けられている。このジャンルの転換は、儀式の際の正面となる上段へ意識を向けさせるとともに、上段と下段のあいだの身分の差を可視化している。そうしたイメージ・システムの中心にあるものが、床の「商山四皓図」による支配と隷従（統治と服属）のイメージである。西本願寺対面所のこうしたイメージ・システムを可能にしているのが、絵画の「イメージづけ」である。一般に、絵画の「イメージづけ」こそが、ある室空間の機能を体現するイメージ・システムを支えているといえる。

太田氏は、このように、障壁画と室空間の思いもかけぬ複雑な関係を明らかにし、その仕組みを複雑なまま、巧みに解明している。「イメージづけ」は、言ってみれば、そこにいるわたしという主体が、室空間を客体として捉え、主体・客体の対峙のなかで、室空間を再構成しているといえよう。そうした障壁画と室空間に対する意識の構造は、「名づけ」においても、「イメージづけ」においても変わることはないであろう。見方を変えれば、巧みなイメージ・システムによって、どれほどなめらかに室空間を体験したとしても、障壁画によるイメージ、つまり虚構と、わたしという主体がそこにいる現実の室空間が互いに独立している以上、空間を経験する意識において、主客の対立ともいうべき構造があらわになるのは、避けられないことでもあろう。

3 障壁画と室空間の不可分—妙心寺天球院

前章の末尾に述べたような、主体と客体、室空間と障壁画、現実と虚構、といった対立する意識は、一見乗り越えることができないもののように思われる。しかし、それを乗り越えさせているものが、妙心寺天球院であると、わたしには思える。

天球院は、臨濟宗妙心寺派大本山妙心寺の塔頭のひとつ。姫路城主池田輝政の妹、天久

院殿の菩提所として、岡山・姫路両池田家の支援のもと、寛永8年(1631)に創建されたとみられる。計6室からなる方丈の障壁画は、狩野山楽と山雪によるものである。この塔頭は、天久院殿の生前供養のために作られた。今回は、その法要の中心となる前列3室に焦点をしばって分析する。前列3室は、すべて金地濃彩画で、各室の画題は、上間二の間「梅・柳に遊禽図」、室中「竹に虎図」、下間二の間「籬に草花図」である。なお、天球院の分析にあたって、20分の1の大きさの模型を作製し、考察の参考にしたことを申し添えておく。

天球院が西本願寺と違うところ、それは、障壁画が室空間を強く意識して描かれている点である。例えば、室中では、室の四隅に竹や岩組などが重なり合うように集中的に配され、竹の葉が襖の上辺に沿って描かれている。下間二の間では、籬自体が障壁画面に重ね合わされているうえ、蔓が襖の上辺に沿って展開している。上間二の間においては、東北隅と南西隅を始点に、樹木が左右に腕を伸ばして室を包み込むように描かれている。これらの障壁画は、描かれた絵画の世界内部で完結せずに、襖、柱、鴨居などといった室空間の構成要素と、積極的に関わっているといえるであろう。言ってみれば、障壁画が室空間を、内側から包んで覆い隠し、その結果、両者が一体となった新たな空間が出現しているのである。それだけではない。天球院では、法要の際に、3室の境界部分の襖が開け放たれたり取り払われたりすることも想定して、その場合でも違和感のないような、むしろ一体感が生まれるような工夫が施されていると思われる。その際は、「間仕切り」としての障屏具をも取り込んだ室空間が成立しているといえよう。

天球院では、障壁画と室空間がそれぞれ独立して対峙してはいない。「名づけ」あるいは「イメージづけ」がなされるときのように、主体が見つめ、名づける客体が、主体と対立して向かい合っていない。障壁画が物理的構造を自分の内側に取り込み、生かし、その結果、障壁画と室空間が不可分にからみあっている。天球院では、対立する障壁画と室空間、虚構と現実、主体と客体の区別がなくなってしまうといえよう。室内にいるわたしはいわば、障壁画の虚構と現実の室空間を縦横に行き来し、そのとき虚構とも現実ともつかぬ空間が、障壁画の前、室空間の内部にいるわたしに、立ち現れるのである。その新たに出現した空間を、いまここでは、物理的な室空間や、障壁画内部の完全に虚構の空間と区別して、「間(ま)」と呼ぶことにしよう。「間」ということばは、室空間の呼称として一般的に使われているが、単に物理的な空間を指すにとどまらない、重層的な意味をもっている。天球院において、障壁画が室空間に隔てなく寄り添ってゆき、「間」と呼ぶほかない空間が経験される。生まれる。「間」は、障壁画と室空間が渾然一体となって生まれた空間である。

なぜ天球院には、このような空間が求められたのか。それは、天球院が生前供養のために作られた場所だからであろう。子供のなかった天久院殿は、自らの供養を三十三回忌まで行っている。宗教的な、あるいは生死の境をあいまいにする行為の場として、主客が入

りまじり、虚構と現実が行き来する「間」が求められたに違いないと、わたしには思える。同じく宗教施設の一部でありながら、将軍や門主の権威の確認という現実的な機能を帯びている西本願寺対面所の場合とで、障壁画と室空間の関係が異なるのは、当然のことであるといえるだろう。

4 「間(ま)」

「間」とはなにか。辞書を引くと、「物と物とのあいだの間隔、すきま、空隙」というふうに書かれている。そしてまた、先に述べたように、「鶴の間」、「虎の間」などと、室空間を指して使われることもある。しかし発表者が考える「間」は、単なるすきまでも、室空間そのものを指すのでもない。さらに別して、虚構の世界への没入を促すような、いわばイリュージョン装置というわけでもない。

障壁画のある室空間を前にして、わたしたちはそこが、障壁によって区切られた矩形の空間であると予想しうる。いかにも、ひとたび内部に入れば、わたしたちの視線は、伸びゆく樹幹や這う蔓を追い、または垂直に立ち並ぶ竹に沿って上下に移動する。だが、そのときわたしたちは、物理的な室空間を忘れ去っているわけではない。水平垂直の建築用材や、絵の描かれていない部分も同時に見えている。絵画以外の建築材を見つめつつ、なおわたしは絵画を見つめ、絵画空間に入り込もうとし、なおわたしは現実の建築空間、室空間に入り込んでいる。そのまなざしが、その経験が「間」を作る。わたしたちは、室空間に入る前から、その物理的な形状を予期し、室内においてもそれを認識する。いっぽうで、障壁画は、そうした物理構造を包摂して、絵画空間をくりひろげる。わたしは室内にいながら、絵画空間内におり、絵画空間に移り住みながら、室内で生きている。

「間」の成立に与って大いに力を発揮しているのが、「花鳥」というジャンルと金地である。多種のモチーフが単一の焦点を結ぶことなく展開する「花鳥」の画面は、その、比較的浅い奥行き感ともあいまって、画面平面に沿った視線の移動をうながす。金地はそのような視線の移動をさらに促すであろう。金地は視線に対して、画面の奥行き方向への没入を阻むと、武田恒夫氏は指摘している。障壁画に沿って目を動かすという、この行為によって、わたしたちは障壁画と室空間を一体のものとして認識するであろう。現実的な室空間と、障壁画が生み出す虚構の空間は、重なり合いながらも分離し、分離しながらも重なり合って、二つながら、障壁画で飾られた室空間を、「間」へと変容させるのである。

おわりに

本発表では、まず「名づけ」というもっともシンプルな障壁画と室空間の関係を示した。これは、絵画によって空間が、他の空間から区別される、というものである。次に、太田昌子氏の西本願寺書院に関する考察をもとに、障壁画と室空間は、室空間の機能をも内包する、イメージ・システムという、複雑な構造体系を具えていることを確認した。だが、妙心寺天球院の空間には、「名づけ」、あるいはイメージ・システムという構造に解消できないものがあり、その空間を本発表では「間」と呼んで、その特色を明らかにすることに努めた。「間」とは、文字どおり、虚構と現実のあいだのような空間である。空間内にいる者は、虚実を自由に行き来するがゆえに、絵画と空間の区別、虚構と現実の対立、主体と客体の対峙を乗り越えることができる。妙心寺天球院の花鳥と金地という要素もまた、画面平面に沿った目の動きをうながし、「間」の出現をたすけている。以上の考察が、障壁画を具えた空間の体験を、あらたな視点から照らし出すことになればさいわいである。

(大阪大学)