

科 研  研 究

Ⅲ

[研究分担者] 北澤憲昭 宮島弘道

曼荼羅をめぐる実験制作に関する対談

2015年10月15日15時より 宮島研究室にて

■ はじめに——実験制作の経緯

北澤（以下k） 14世紀後半から15世紀前半の成立と推定されている《金剛界曼荼羅微細会（こんごうかいまんだらみさいえ）》の画面を調査した結果、絵具の粒子は3段階に分けられるという結果を得たわけですが、これにもとづいて、宮島さんと学生たちと同じく3段階の粒子の絵具を用いて実験的な制作を試みたわけですね。実験制作という観点から見ますと、まず気になるのは、いま申し上げたように粒子の問題なのですが、曼荼羅の粒子は、現在の岩絵具だと、どのあたりの番数にあたるのでしょうか。

宮島（以下m） はい。そのあたりを少し説明させていただきますと、今回の研究では、室町時代以前の作品と

推定される曼荼羅に使用された岩絵具の粒度分布の考察から、絵具の粒度に焦点を当てた部分模写と、実験作品の制作を試みていて、私の研究担当は芸術表現への応用ということで大学院生10名と一緒に実験作品を担当しました。

曼荼羅に使用されていた岩絵具はおおよそ3段階の粗さの粒子に分けられたのですが、その3種類の粒子は現在使用されている岩絵具の番手に当てはめると白番から12番くらいに収まる粒子の幅しかありませんでした。現在、岩絵具は5番から13番の間の粗さ、更にもっとも細かい粒子の絵具である白番（びやくばん）を含めたあたりを中心に使用されていますので、曼荼羅で使われている絵具は、現在の日本画絵具と比較してみると、細かい粒子の幅に収まってしまうということです。そんな細分化された段階の粒子に慣れた現代日本画作家が少な



北澤憲昭 [研究分担者]

女子美術大学教授 専門：美術批評、美術史学、表象文化論
美術評論家連盟会員（常任委員）、美学会会員、芸術文化論学会会員



宮島弘道 [研究分担者]

女子美術大学准教授 専門：日本画
創画会会員

い粒子段階でどんな工夫をし、どんな考察が得られたのかご覧いただきたいと思います。

今回の実験制作で用いられた絵具は、女子美術大学内で開発・研究されている新たな発想から生まれた岩絵具です。この展示においては、『今回の岩絵具』という呼称としています。今回の岩絵具は、アルミナ（酸化アルミニウム）の粒子に着色した絵具です。アルミナは粒度により細分化されており、そのうちの3段階の粒子のアルミナを使用して制作されています。今回の研究では、粗目・中目・細目と名付けています。

この中で中目は最も多く曼荼羅に用いられていた絵具の粒度に準じています。しかし、粗目については曼荼羅の絵具の粒度では中目とあまり変わらなかったことから、より粗いものを選びました。こうすることで3段階の粒子の性質の差が明快になるよう設定しました。

更にこの絵具のもう一つの特徴は自由に着色できる点です。例えば、粗目・中目・細目で見た目上同じ発色をする絵具を作ることが出来るということです。

k 現在のような粒子の粗い絵具が登場してくるのは近代以後だというのは知られていることです。展覧会という競争の場が設けられるようになって、画家たちが、作品を目立たせるために画面を大きくしたり、色を濃くしたりするようになるわけです。岩絵具は、粒子が大きいほど発色が強くなり、小さくなるほど乱反射のせいで明度が上がり白っぽくなってゆくわけですから、色を強めるために粗い粒子の絵具が求められるようになってい

たわけです。ようするに粒子の粗さと展覧会という発表形態は相関性をもつわけです。

このたび研究対象となった曼荼羅は前近代の作であり、しかも礼拝対象であって、展覧を目的として制作されたわけではありません。展覧会を前提として制作される現代のいわゆる「日本画」とは成立を大きく異にしているわけです。

とても小さな画面ですが、これは金剛界曼荼羅の一部を切り取ったものだからです。金剛界曼荼羅は九つの曼荼羅の組織体ですから、切り取られる前は、この9倍の大きさがあったということです。つまり、もとの有りようを前提に考えると、全体を見る時は距離を必要とすることになるわけで、その一部を切り取られ、間近で鑑賞される現在の有りようと、もとのかたちとでは、粒子の表現上の意義も変わってきます。ただし、曼荼羅は、そもそも礼拝対象であって、鑑賞に供されるものではないわけですから、もとのかたちと現在のかたちを簡単に比較するわけにはいきません。

とはいえ、現在のかたちのものも曼荼羅であるにはちががありません。つまり、鑑賞性と礼拝性が干渉しあうようなところに、『金剛界曼荼羅微細会』は位置しているということです。

今回の実験制作は、切り取られ、間近で鑑賞される現在のかたちを前提として行われたので、礼拝か鑑賞の関係という問題は、とりあえず棚上げして考えるほかありません。このことを前提としてはじめて、微細な絵具で描かれているということの現在における表現価値につい

て語るができるのだと思います。

m 曼荼羅を見て僕が感じたのは、それを描いた職人なのか、僧侶なのか、いずれにしても描いている人の姿です。仏の悟りの世界の表現を前提とした描いている作者の動機の強さを感じます。粒子に関連づけて申しますと、細密描写なので、まず絵具がのり易いということと、それから発色です。これらふたつの要件の妥協点で、あの曼荼羅の絵具は成り立っているのだと思うわけです。

粒子と色の関係については、しっかりした色でありながら粒子の粗さがなくことに驚きがありました。色は濃いですが、粗くない。もともと石の質がよかったのかもしれないが、細かく砕いても、しっかり色が出るということに驚きを覚えました。

k 渋いモスグリーンみたいな色合いで、マットな仕上がりでしたね。

m 緑青なのですが、曼荼羅ですから護摩行で煤がついてああいった色になったのか…基本的には粗さがなくああいう色は出ないですね。

k そうでしょうね。天然岩絵具の場合、粒子が細かいと白くなってしまいますものね。深い色でしたよね。なかなか良い色合いだなあと思いながら見た記憶があります。中間の大きさの粒子は、どういう用い方がなされているのでしょうか。

m 曼荼羅のサンプリングから得られた結果から、中間の粒子は最も多く分布していたことが明らかです。この粒度が発色と扱いやすさにおいてバランスしているのではないのでしょうか。

k 画家の目でご覧になって、線の描き起こしについて、どうお感じになりましたか？

m 線はすこし甘い。甘いというより大らかといったほうが適当でしょう。でもそれは表現の仕方であって、描線はシャープに表現されていますね。そのためには線描の繊細さに対応できる更に細かい粒子の顔料が必要になります。それは墨です。部分的には彩色した上から線描きした部分も見受けられましたね。

■ 実験制作をめぐる

k さて、このたび研究対象となった曼荼羅に準じて、3段階の粒子の絵具によって実験制作が行われたわけですね。おおざっぱにいうと、現在の絵具の中目より細やかな粒子に限定して制作されたわけですが、実作者として、そこから、いったい何をj得ることができたのか、それについておうかがいしたいと思います。

m わたしはマチエールを重視する制作をつづけてきたものですから、中目以下の絵具に限定されたことで、ちょっと物足りないという感じを抱きました。これは普段の制作において、細目と粗目という極端な粒子同士の対比を利用して制作していることの裏付けとなりました。感覚的に比較によるコントラストを取り入れて制作していたわけですね。具体的には下地の部分に、綿布を加工して、マチエールをつける工夫をしました。

k 支持体のあちこちで、綿布が、亀裂のエッジがせめぎあうかのようにして立ち上がっていますね。この立ち上がる亀裂は物体としての絵画という意識をうかが

わせます。マチエールへのこだわりと共鳴する部分だと思えます。縦構図の上方に描かれているのは鳩ですね。

m 葛と鳩を描きました。

k 物体性の強い支持体のうえに、イメージが線でざらりと描かれると、物体性への反動によって——いってみれば無重力状態のように——イメージ性が生き生きと浮かび上がってきますね。仔細にみると、支持体の物体性を強調すると相即的に、絵具の層にも繊細な工夫が凝らされているようですね。

m 技法的には、基本的に普段やっている仕事と変わりはないのですが、マチエールを重視するので、やはり細かい絵具は使いづらいところがありますので、ベースになる盛り上げ剤のなかに混ぜて使用しています。盛り上げ剤のベースの色だと茶色っぽい色なのですが、細目の青を混ぜたことで、このように少し緑味を帯びた色に変わっています。最後に、いちばん粗目の絵具と藍を使って、全体を整えました。

k 粗目というのは、曼荼羅に使われている絵具の粗目ですか？

m いや、今回の実験のために、粒子の差の幅を広げた岩絵具の粗目です。そのため、表面の粗い部分は、曼荼羅よりも粗い方へ振れています。ただし、このたびの実験制作に用いた今回の岩絵具の性質上、細かい粒子であっても、粗い粒子であっても、同じ色が出せてしまうんですね。粒子と色の関係が天然岩絵具とは異なるわけです。

k つまり、粒子のレベルはマチエールに限定して捉えた方が良いということになりますね。

m そうですね。それでは私の作品のマチエールについて説明させていただきますと、今回の作品ではコナパテというかなり細かい粒子と、実験制作に用いた岩絵具の細目を用いて、下地をつくっています。コナパテは一度に盛り上げると確実に剥落する不安定な素材です。そのようにあえて不安定な現象を引き出し、綿布を防波堤の様に立てて並べて、そこにコナパテ材を流し込む手法を用いました。一部は決壊したり、せきとめとられたり、あるがままに任せました。乾燥すると綿布を起点に亀裂が生じるのですが、これも、マチエールとして受け入れています。

■ マチエールについて

m わたしの場合、このようにマチエールに重点をおいて制作しているのですが、ここまでマチエールにこだわるようになったのは日本画に限ってのことなのでしょうか？

k いやいや、油絵でも同じことです。宮島さんのマチエールは、画面の物質性や物体性とかかわるところが大きいと思うのですが、油彩の歴史を振り返ると、たとえば1940年代の後半に始まるアンフォルメル時代などは分厚い絵具層が作り出す独特のマチエールの作品がつくられました。たとえば、デュビュッフェが、その好例です。1946年に、パリの個展で、砂、ガラスの欠片、アスファルトなどを混ぜた厚塗りの画面を発表して注目を集め、アンフォルメルと呼ばれる動きが、そこから始

まるのです。その影響は、50年代の終わり頃に日本にも波及して、「オート・パート」と呼ばれる厚塗りの手法が、その後もながく絵画の世界を支配するようになります。60年代になると、膠彩画においても、たとえば杉山寧のように、厚塗りがあらわれてきますね。

m 日本画の厚塗りのマチエールへのこだわりは、油絵に代表される西洋絵画のもつ強さに対抗する企てだったのでしょうか？

k 日本画には、なるほど、そういう意識もあったかもしれませんが、油絵でも、それまで以上に厚塗りが求められるようになるわけですから、根は同じだったとみる方が良いのではないのでしょうか。

m それは画面が大きくなることで際立ってきた傾向と考えると良いのでしょうか。

k 先ほど、展覧会と絵具の粒子の粗大化についてお話ししましたが、1898年(明治31)にスタートした当初の日本美術院の展覧会では、たくさん巨大画面が登場するんですよ。展覧会というのは、明治以後に始まる制度なのですが、江戸時代の画会のように、遊びのある優雅な場所ではありません。そこは競争のための場です。画家と画家がしのぎを削るそういう場です。そこで目立とうと思えば、大きな画面で色を強くする。色を強くするためには、粒子を粗く大きくしてゆく必要がある。そうすると当然ながら厚塗りになってゆく。いわゆる日本画についていえば、厚塗りの遠因はここにあると思います。

ところが戦後の厚塗りというのは、それだけの問題ではありませんでした。画面のもつ物質感や実在感、これを強めるという志向には、展覧会における戦術を越える

次元がそなわっていたと思います。ひとことでいえば、物質性への関心の高まりであり、これは戦争の破壊がもたらした剥き出しの物質の記憶や、物質文明の高度な進展という状況とかかわらせて捉えることもできるのですが、美術史的にみると、もうすこし複雑な問題が絡んでいました。

絵画を物質あるいは物体のレベルで捉え返すということは、絵画という表現媒体をひとつのオブジェとして示すことであり、これは、絵画の自意識——みずからが如何なる存在であるかということについて、媒体としての絵画が自己了解を遂げようとする表現論的な発想にかかわっています。その結果として、媒体としての物体性を示すことになっていったわけです。

膠彩画に話題を移せば、杉山の《穹》(1964)などには、マチエールの実在感が、それとの対照効果によって、却って画面の映像性を高めるというパラドキシカルな手法がみられますが、しかし、いま申し上げたような意味での表現論的な次元は認められませんでした。もし、現在の日本画がマチエールへの傾斜を、みずから是認するのであれば、単なるエフェクトとしてではなく、マチエールに伴う表現論の次元を自覚するべきだと思います。

ただし、念のために申し上げますと、表現論と言っても、言葉や理論に頼らなければならないわけではありません。絵画特有の知性によって表現論的次元が立ち上がっていけばよろしいわけで、宮島さんの画面や岡村桂三郎の画面には、それが感じ取られます。

m 岩絵具を重ねて複雑な色の表現をしようとしたとき、物理的に安定した重ね方をする必要があります。例えば粗い粒子に強めの膠で描いていき徐々に細かい絵具へと移行し、膠も弱めると言った具合に、剥落を避け、長く持たせるためのテクニックが必要になります。

一般的に剥落や欠損は悪いこととされますよね。剥落は描かれた世界にぽっかりと空いた異次元への入り口のように違和感を与えます。描かれた世界が3次元を完璧に表現すればするほど拒絶感は増します。今回の作品での私の試みは剥落・欠損を積極的に起こしながら、描かれたモチーフとの関係を直感的に結びつけていくことだったと思います。感覚的な言い方で申し訳ありませんが、過剰で複雑なマチエールを持つ粒子の集まった塊の上に描くことで、大きな話になりますが…自然現象渦巻く1個の惑星に描いているような意識を持ちながら制作できればと思っています。

日本画は基本的にパネルを寝かして描くことが多いです。水を使って描きますから。水が流れて止まり乾燥するという、あたりまえのことを強く感じて制作したいと願っています。過剰なマチエールはその表れではないでしょうか。

先ほど、このたび研究対象となった曼荼羅が、間近で見えるものではなかったかと言っておられましたが、マチエールの次元は、一般に画面と目の距離にも関係してきます。展示会場は、居住空間と違って、画面からの引きを大きくとることができるわけですから、かなり離れたところで強さを出すための工夫が必要とされます。展示会という制度を介した、そういう絵画観からすると、曼荼羅とは、絵を描くスタンスが全然違って、曼荼羅で使われている絵具が馴染みにくく感じます。細部を書き起こすための手段ではなくて、距離をとったときにしっかり見えてくるための手段として絵具を捉える展示会の時代の画面とは、まったく違うんですね。

k 宗教絵画について鑑賞という言葉を使うのは抵抗を感じるんですが、ここは、便宜上、そのように言わせていただくと、鑑賞の在り方による違いが、マチエールに

かかわる意識に影を落としているということですね。曼荼羅も大きな堂宇に掛けられるような場合と、このたび研究対象となった曼荼羅のようなケース、そして、展示会のために制作する大きな絵画と小品とでは、異なる観点から考える必要があるわけです。

そういうことを踏まえたうえで、このたびの曼荼羅に用いられた3段階の粒子を展示会向けの画面に応用しようとするとき、まず、量的な問題に直面するのではないかと思います。どれだけ積み重ねて物理的なヴォリュームを形成するかという問題です。画面の実在感にかかわる事柄ですが、これが遠目に見たときの強さにもつながってくる。大学院生たちの実験制作をみていると、このあたりのことを、結構うまくやっているように感じました。

ただし、このたび用いた絵具の特質上、粒子の大きさにかかわらず、一定の発色が得られるわけですから、こと色彩に関しては、粒子にかかわる制限の効果が分かりにくくなっていると思います。

とはいえ、色彩表現が糊上げされたおかげで、粒子にまつわる別の表現価値があきらかになったということもできるのではないのでしょうか。粒子にかかわらない発色が可能であるからこそ、色彩に顧慮することなく、粒子の粗細を、マチエールの形成に向けて活かしてゆくことができたということです。

院生たちの作品を見ていると、おおざっぱな盛り上げではなく、盛り上げ部分の形成に繊細な配慮が見て取られる。粒子の段階を踏まえて、作品の細部に、繊細な工夫が凝らされている。絵画というのは、近づいたり、遠ざかったりして見るわけですが、画面に近づいてゆく時間のなかであらわれてくる細部の様相において、粒子の繊細な使い分けが活かされているわけです。こうした細部のあらわれは、江戸時代以前の粒子のこまやかな絵具が、近代以後の展示会芸術においてもつ表現上の意義を

物語っているように思います。

m それはすごく感じられますね。個人的には、亀裂・剥落といった表現には細かい粒子は欠かせません。そのことを言葉にして自覚的に捉えることができたのは重要なことだったと感じています。

k 先ほど、見る距離の問題として、礼拝対象としての画面と鑑賞の対象としての画面の違いに触れましたが、描き手からすれば、画面との距離は常に同じとみることが出来ますね。宗教絵画の場合、儀軌に沿って描くということが、絵師の最大の関心事であるとしても、画面を間近に感じながら作業をする絵師は、細部に宿る表象の機微に無関心ではいられなかったはずですよ。このたびの曼荼羅の、マニュアル化を思わせる画面にしても同様の指摘ができるのではないかと思います。

■ 色彩と明暗

k 色彩について補足しますと、粒子の粗細によって発色が変わらないとはいえ、現代の粗目の粒子が持っている発色に比べて、全体に抑えられがちになっている印象があります。粗い絵具と細やかな絵具では、同じ発色でも迫力が異なる。粒子の存在感あるいは触覚性と発色との相関性ということです。展色剤の被膜も、粒子の大きいものでは相対的に薄くなるわけですから、発色や触覚性の差は、これによっても異なってくるわけですよ。

m 新岩絵具であれば、その相関性は、もっと大きくなるはずですね。

k そうすると、粒子の細かいレベルに限定すると、一番強い発色に関して抑制的な画面ができるとも言えそうですね。つまり、もし、これが一般に用いられている岩絵具であれば、もっと粗い粒子の絵具によって発色の上限を上げることができた、と考えてよろしいわけですね。

m 新岩絵具の場合であればそうだと思います。

k そういうことですよ。そうすると粒子を細かいレベルの幅に限定することで、派手は派手なりに地味は地味なりに、全体として彩色においては、ある程度抑制の効いたものになっていくということになりますね。

m 普通に今回の岩絵具で表現していこうと思ったときにはそうなるでしょうね。粒子を中目以下に限定して、しかも段階を狭めれば、そういうことになるはずですよ。ただしそれは新岩絵具と比較してという相対的な味方が大きく影響するはずですよ。

k 今回もちいた絵具は、粒子の大小と発色の相関性が弱いタイプの岩絵具だったわけですが、それでも、位相を大きな粒子の方へ移動させれば、色の効果と粒子の実在感の相関性によって発色が強くなっていくのではないかと思います。いかがでしょうか。

m 新岩絵具ほどではないでしょうが粒子の違いによる反射と散乱は影響を与えるはずですよ。

k 明暗の表現については、どうでしょうか？ 明暗と粒子の関係です。

m もしも天然の絵具で明暗を作ろうとしたときには、



3段階への限定では限度がありますよね。曼荼羅に使われている3色だと。淡いほうに振れることになるので、暗い部分と明るい部分の極端なコントラストでみせる作品は、天然の絵具の場合なら、かなり困難だっただろうと思いますね。

k 院生の作品のなかに、龍蛇のようなものが登場する水辺の絵がありましたね、あれは主に明暗で造型がなされているわけですが、明暗と粒子の関係は、どのように考えればよいのでしょうか。ふつうは細かいほど明度が高まるわけですが、今回、実験制作に用いた絵具の場合ですと、そうはならない。しかし、他の色と同じく、粒子の实在感との関係で白としての強さに変化があらわれるといえるのでしょうか？

m 先ほどの院生の場合、ぱっとみた感じだと粗いものかなり使ってますね。たとえばこの空のところ、上からぱっとかけたこの色は粗いですし、海の荒さに粗いものをまた使ってますね。ここでみる限りだとたぶん一番粗いものを置いてるんじゃないかなと。

k なるほど、全体に粗い粒子と細かい粒子が混ざっているかに見えるのですが、白いところには、意識して細かいものを使っているようですね。

m 日本画の場合、白い絵具は胡粉が代表的です。そもそも胡粉の粒子は細かいわけですから、そういう観念もはたらいっているかと思います。そこはかなり引っ張られてるところもあるんじゃないかな。

k 粗い粒子の白は、实在感ゆえの強さがあるけれど、細かな粒子の白を前面化して使うことで、繊細さを出す

ということもあるというように考えてよろしいのでしょうか。

m 粗目の白と細目の白ではやはりひとに与える感覚に違いは出るでしょう。例えば胡粉の白には肌理細やかなシルクのような美しさがあります。水晶末の粗目は氷を連想させる透明感があります。一言で白といってもマチエールの違いによって全く違う印象を与えるものでしょう。絵画においてモチーフにあったマチエールは色とともにあり、切り離すことができない関係にあると言えるでしょう。

■ まとめ

k あれこれと話しながら、いくつかの事柄が見えてきたように思います。マチエールについていえば、粗い顔料を盛り上げ剤のように使うことで、現在の画面に近いマチエールを得ることが可能となることがわかりました、また、色彩表現についていえば、粗目の粒子が切り捨てられることで、全体に抑えられぎみになるということが言えそうです。そして、明暗については、限定された粒子のなかでも、白を活かす部分で、粒子の粗細による効果が得られることも見えてきたように思います。

m 粗目の絵具の使用は現代日本画において効果的に彩度を高め、画面の強さを引き出すことに成功しました。そして私や学生達が一様に感じていたマチエールにこだわる傾向も、現代日本画作家の特徴であると思います。何れにしても岩絵具の持つ特性に縛られている現実に直面した感じがします。極端な言い方かもしれませんが、細かい粒子の集積で粗い粒子を表現することが実は可能

なのではとも思います。こうした粒子に対する新たな発想は今回の研究による成果と言えるでしょう。

k 今日の話は、マチエールが中心課題となっていたように思うので、最後にもう一度、そのことについて申し上げます。ぼくは、膠彩画にせよ油彩画にせよ、鑑賞におけるマチエールの次元を重視するのですが、そのとき焦点となるのは、物質から何かが立ち上がってくる瞬間です。それがないと、絵は単なる物体にすぎなくなる。さりとして、物質の上澄みとしての再現的イメージだけで見せる画面というのも魅力がない。

　　かるやかな精神の対極にあるような重々しい物体から、それとは異なる次元を立ち上がってくる瞬間、たとえば、単なる記号の連なりである楽譜が楽曲として立ち上がってくるように、光とまなざしのなかで画面が鳴り響きはじめる、その瞬間に、絵をみることるとき

めきが訪れるのだと思うのです。マチエールの魅惑も、すべて、この瞬間にかかわるのだということです。画面として組織された物質から立ち上がってくるのは、再現的なイメージであるとはかぎりません。物質が、物質自体を超える魅力を放つ瞬間もあると思います。それもまた絵画を絵画たらしめるイメージといえるように思っています。

m 今回研究課題に取り上げられた曼荼羅は仏事に使用されたものであり、そこに精神性をたたえたものであり、願いをのせて小さな仏を平滑な絹地の上に微粒子で1つ1つ描き出すことで表現していくわけですね。

　　私の作品におけるマチエールを形成する粒子1粒に対する思いがそうした熱意を含んでいるのか…制作に対する姿勢をみつめ直す機会になったと感じています。

　　本日はありがとうございました。

科 研  研 究