

氏 名	南野 和 (みなみの のどか)
学 位 の 種 類	博士 (芸術)
学 位 記 番 号	第82号
学 位 授 与 日	令和8年3月25日
学位授与の要件	学位規則第4条第1項
学位論文題目	日本画制作における質感の系譜と写生 － 自然との隔たりについて
審 査 員	主査 石崎 誠和 金沢美術工芸大学准教授 副査 松永 敏 金沢美術工芸大学准教授 高橋 明彦 金沢美術工芸大学教授 吉田 明代 金沢美術工芸大学准教授 天野 一夫 美術評論家 美術史家

審査対象作品数 6点 (その他、実験結果提示用試験片)

論文分量 本文A4判 181頁 (161,838字)

附録の図録 A4判34頁、収録作品総数17点

論 文 要 旨

本論文は、申請者南野和による、日本絵画における質感の系譜を検討し、自身の制作の写生を通して自然観の分析から、自然との「隔たり」を見出し、それを受け入れながら自然との関係を持続させる制作論を提示するものである。

申請者の制作は、最初に写生を行い、次いで日本画材を使用する本紙制作を行うものであるが、それらが自然との関わりの中で展開されることから、制作においても人為よりも自然が前景化することが重要であると考えていた。しかしながら、絵を描くという行為は人為性が強く、作品に人為が前景化することが逃れ得ないことを自覚し、そのため自然と自身との関わりに一貫性が持てないことに葛藤を抱えていた。果たして、申請者は研究を進める中でこのような自然と人為との関係性には作品にあらわれる質感が大きく関わっていることを見出す。そこで日本画材の用途や時代による変化を整理した素材研究と平安時代から江戸時代までの作品を参照し、素材、技法、地と図の関係、雲霞の表現などを多角的に分析し、素材の質感の差によってあらわれる表現について考察した。そして、それらに基づき、自身の制作における写生と質感および自然との関係性を検討し、自然との関わりの中で生じる「隔たり」の発見を端緒として、自身の制作論を実践と理論との両面から提示した。

即ち、本論文は、作者自身の独善的な自然観が先行することから起こる制作における人為の前景化に挑み、理論的研究および日本画制作による実践の両輪によって、独自の観点から自然や他者との関係にまで追究した制作論を示すものである。以下、全8章からなる各章について記す。

第1章 「自身の制作における自然」では学部から博士2年次までの制作を振り返り、自身の日本画制作における自然観および写生と質感との関係性を整理している。その制作は大きく3つに分類される。第1に《刻》、《昏れる》など自身が元々対象に抱いていたイメージを再現するイメージ主導の制作。第2に《光景》など徹底した写生をもとに草や地面を細密描写し、多層的な時間および空間を表現する制作。第3に、《庭・残雪》のように鑑賞者が作品を鑑賞する中で発見が途切れず実感し続けられることを促す制作や、《丘を歩く》のように中国、東晋の画家、宗炳の逸話である畵

遊を参照し、作品に描かれた世界の中に身体ごと入り込み、歩くことを体感できるといった、鑑賞者による実感の獲得をもたらそうとする制作である。

これらの制作の過程で、京博本《山水屏風》の鑑賞を契機に、絵画における質感の差に着目するようになった。その検討から、これまでの自身の作品は絵具の厚塗りによる均質化傾向があり、自然をコントロールする人為性が先行した表現であったと述べる。しかし、自身が志向する制作態度は写生と質感によってあらわれる自然と、制作者による意識的な行為である人為との均衡関係を持つことである。したがって本論文は、この葛藤を解消するために日本絵画における質感の系譜を描きだすと共に自身の写生を分析することによって、独自の自然観に基づく制作論を提示するという問題提起を行っている。

第2章「素材の変遷」では、近代以前から近代以降にかけての日本絵画における素材の変遷を整理している。紙や絹を中心とした基底材の変化や彩色材料の特徴や主な用途に注目している。基底材は、建築様式や障屏画の形式、それに応じた表現の要請にしたがって変化している。彩色材料は大きな変化を示さないが、白色顔料は古くは鉛白が用いられていたが、江戸期には胡粉の使用頻度が増加したこと、また青色顔料は17世紀頃までは群青が主であったが、それ以降スマルトや人工顔料であるプルシアンブルーの出現などがあげられる。

近代化の過程では、雲肌麻紙に代表される大判和紙の誕生や、新岩絵具の開発による色数の拡充がなされた。戦後には日本画滅亡論に見られるように、日本画は旧態依然であると批判され、西洋画に接近した表現を志向した。額装した大画面に、自由に選択された画題を採用し、豊富な色彩で描かれる。そこには「マチュール」と称される絵肌の効果を得るための下地作りや塗り重ねなどが駆使され、厚塗り現象が顕著になった。また同時期には日本画材の範疇を越えた多様な素材を用いた作品が見られるようになる。例えば大野叔嵩によるドンゴロス、三上誠による縄や木のコラージュ、下村良之介による紙粘土の貼り付けなど、パンリアル美術協会に所属した作家の作品に典型が見られる。

第3章「山水屏風に見る空間」では、質感の差に関心を抱くに至った契機について述べられている。平安時代に制作された京博本《山水屏風》について、主題、制作の背景、四季の意識、技法、遠近感をはじめとする構図を神護寺本《山水屏風》と比較し、京博本における質感の差と、それによってもたらされる空間性を分析している。両図の類似点としては山居が描かれ、遠景に海を配する構図、松の細密描写、画面上端に一字状に彩色された空があげられる。相違点としては各モチーフの描写方法、四季への意識、遠近の捉え方があげられる。特に遠近の捉え方については、両図とも遠近感への意識の希薄さが指摘されているが、京博本は霞による空白がモチーフ間の前後関係に違和感を与えるとされるのに対し、神護寺本ではモチーフが小さく均等に扱われ、遠近感は乏しいものの、説話画のように視点を画面の隅から隅へ移動していく鑑賞が可能であると言われる。

そのうえで京博本には、植物や鳥類における墨線で形態をとらえ岩絵具で写實的に描写や彩色された植物や鳥類、物質感を持った山々の連なりとそれに対して藍で彩色された水景、または物質感が抑制された霞など、いずれも素材が持つ質感の差によって描かれ構築された空間の実感、過度ではない画面の充溢感がある。このような素材の特性によって生まれる空間表現を感じられたからこそ、京博本の空間性に興味を持ったことが確認されている。

第4章「実景描写と霞の表現」では、鎌倉時代に制作された《高野山水屏風》と前章で取り上げた山水屏風とを比較し、質感の差を検討した。本作は高野山の境内という実景を題材にしていることや、山容や樹木のモチーフにおける克明な描写が見られるため写實的である。一方、霞は離れて

いる建物同士を一つの画面に収めるために空間を省略する目的で使用され、より機能的になったとされている。霞は薄い輪郭線で描かれるが、中は絵具などで塗られておらず、物質感の前章であげた山水屏風の霞と大きな差は見られない。

また《一遍聖絵》、《玄奘三蔵絵巻》、《那智瀧図》も取り上げ、鎌倉期に描かれた実景指向の作品群からもモチーフと霞との関係性を分析し、描かれるものと周囲の空間との質感の差を考察した。図様は宋画の影響を受けつつも、従来の青緑山水に源流を持つやまと絵の描法を引き継ぎながら描かれる。霞は各々の作品の持つ意味や主題によってその役割に変化が見られた。例えば《一遍聖絵》は輪郭線が引かれた中に彩色が施され、《玄奘三蔵絵巻》は霞と雲が同化し、《那智瀧図》は飛沫と区別がつかないものになるといったように、霞表現は多様化する。総じて霞には輪郭線が引かれ、その中に彩色されるなど、物質感が強くなったことを示した。

第5章 「大画面障屏画と金雲、金地表現」では、室町時代から安土桃山時代における金碧障屏画の展開を概観する。雲母、金泥、金箔をはじめとする光輝性素材を使用した雲霞の表現と、それらが総金地に至るまでの展開を取り上げた。具体例として漢画とやまと絵との融合を試みた狩野元信や、桃山時代に活躍した長谷川派一門の智積院障壁画を例にあげ、モチーフの描写と金碧の背景の特性、その質感について論じた。そこでは戦国武将が室空間を飾るために、大画面金地障壁画による豪奢さへの要望が高まった経緯があり、素地を金箔で覆う金地様式に至る。したがってモチーフも画面の中に大きく入り、物質感を持った岩絵具で塗られる範囲が増加した。

特に長谷川派による《桜楓図》は金雲、金地による光輝性素材と絵具との質感の差が顕著である。画面には、薄塗りの部分と《桜図》における桜花のように胡粉を盛り上げた極めて物質感の強い部分とが見られる。また、金地が多用され紙地そのままの部分が減少することで、より強い物質感の中での質感の差が生まれた。本図の金箔地は、画面を一樣に平面化させ奥行きを制限することで、同時に背景は未限定の奥行きとしてあらわれている。これまで、室空間における神秘や荘厳を生み出すものと評されてきた金地を、このように質感の差として示した。

第6章 「宗達、相説、光琳における金地、素地効果」では、江戸時代に活躍した琳派のうち、俵屋宗達、喜多川相説、尾形光琳の作品におけるモチーフと背景の関係を取り上げている。俵屋宗達《風神雷神図屏風》では、たらし込み技法と没骨的な捉え方による宗達独自の金地空間を確認している。喜多川相説は宗達の跡を継いだ俵屋宗雪の弟子であり、加賀藩前田家の御用絵師である。草花図を主に制作し、紙地を残しながら墨色を生かす控え目な彩色を行う特徴がある。相説《秋草図屏風》（細見美術館蔵）における、墨と色材を混合した繊細な描写によって、秋草のささやかな存在感を表現する点に注目している。尾形光琳については《燕子花図屏風》と《紅白梅図屏風》のモチーフの描写と金地を検討した。《燕子花図屏風》では燕子花の分厚い絵具の層と金地が明確に描かれ、質感の差も大きく緊迫したバランスが生じた。《紅白梅図屏風》は金地の部分、たらし込みを中心とした墨と白緑の部分、梅や苔の厚塗りの部分など多様な質感が混在し、《燕子花図屏風》よりも複雑な関係を示す。

光琳の両図の金地について極限的な平面性と「暗さ」とが共存するという千葉成夫の論（『未生の日本美術史』）を取り上げている。極限的な平面性は視線を画面上に跳ね返し、外へと開かれない「暗さ」のなかに鑑賞者を放置するという。千葉は「暗さ」について「この列島で絵画が「未生」だった段階の「ひろがり」を感じさせる」とし、それを「時間を欠いた循環のひろがり」と説明する。それは、生えてくる草木を見たとき「あらわれてくる」とことと「消えていく」とことを同時に見ることで、そこには「時間」も「空間」も存在しない。千葉は、このひろがらない「ひろがり」は、物語でも物質でもなく、絵画としてすら捉えられないものであり、すくなくとも《紅白梅図屏

風》と《燕子花図屏風》という二点の「現実の作品」が存在するという。これは、岡本太郎が述べる「あらゆる幻想も、思い出も拒否される。画面以外になにもものもない世界」であり、「まったく空気を抜いた絶望的な真空、虚」である。光琳の金地は、時間と空間が存在しない無限定のものであり、「時間を欠いた循環のひろがり」を見せる質感の飛躍がある。

第7章 「日本画制作における自然と人為」では、前章までの質感の系譜の考察を受けて、自身が2024年度に制作した「木木シリーズ」を振り返り、その制作における写生と質感および自然との関係性を整理している。《木木木》では雲肌麻紙の素地を残し、彩墨を多用することで厚塗りを回避しながら彩色を施している。制作が停滞したり次の一手を迷ったりした際には、写生を見直して得られた形や色を反映させ、また、粉状の金属箔である砂子を撒き、画面下部の地面には銀箔を押すなど質感を変化させて制作を進展させている。画面上では写生をもとにした描写と岩絵具の素材の質感が合わさり、そこから生じるずれによって自身では予想不能な画面になる。それに応答するように次の一手を決める。このように本作では制作の進展を写生と質感に可能な限り委ね、それらを自然に近いものとして考え、自然に示唆を与えられながら展開する制作として考えている。このような制作を人為性が抑制され、写生と質感に委ねる制作とした。

夏から秋にかけて制作した《木木の間》では、公園の樹木の写生を通して、自然そのものも自然と人為のあわいにあると気付かされた。公園の木々は自然である一方で、人の手によって植えられ管理されている。自然にも人為にも帰属しない存在を不確かさとして肯定するためにも、写生と素材の質感に委ねる制作の必然性が実感された。具体的には、溜塗や粗い絵具を厚く重ねた部分、彩墨による薄塗りの部分、あえて線描を残して彩色をしない部分、などを作ることで生まれるそれぞれの質感の差によって、明確なところと部分的に消えているところとを作り、存在の曖昧さを表現した。

それを受けて秋に制作した《木木》でも自然のわからなさそのものを描くことを試みている。自然の制御しきれなさ、わからなさに関して毛利悠子のインスタレーション作品を取り上げている。毛利の作品は、自然を翻訳する装置が動き続けることで偶然性が引き起こされ、決して理解できず固定化できない存在である自然の構造が表される。これに対し、自身の作品は作品自体の大きな動きはないが、時間をかけて鑑賞するなかで見え方が変化する。遠くから見た視覚的な印象と近くで見た質感の印象とで画面から感受され認識されるものが異なり、さらにそれが重ねられていく。鑑賞者が動くにつれて多層的な印象が蓄積され、描かれた樹木は動的な存在になる。それが自然の固定化できない姿であり、わからなさそのものを肯定して描くことに繋がるとした。

第8章 「隔たりのその先」では、「木木シリーズ」の後の制作を通して発見した自然との「隔たり」をめぐる制作論を提示している。《触れえぬ木》では写生を重ねても対象を十分観察できていない疑念が残り、その感覚は本画制作においても持続しており、長期の写生によって自然の印象が多層的になる一方、未知の部分が顕在化し、自然との距離は生じ続けていた。《触れえぬ木》はその自然との距離を「隔たり」とし、その「隔たり」といかに向き合い表現するかを課題とした制作となった。自然との距離については日高理恵子の制作を参照している。日高は樹木を観察し描くドローイングで「測りしれなさ」を経験したのち、制作過程で素材の質感を介して未知の距離を想像し、触れようとしている。日高の制作は不可知な距離への接近として位置づけられる。だが自身の制作は、隔たり続けることで自然との関係が持続する。《触れえぬ木》の制作は、多層的なイメージと隔たりの生成を同時に示す試みとなった。

多層的なイメージと隔たりの持続には、自然を対象化しない「時間を欠いた循環のひろがり」があると推測する。だが絵を描くことは自然を固定化した図像へと置き換える行為であるため、対象

化は不可避である。したがって自身の制作には、多層的なイメージと対象化しきれない自然との「隔たり」が併存する葛藤がある。そこで対象化されない自然との関係性を持続させる日本画表現として石崎誠和の制作をあげている。石崎は写生による多層的な見えを経験的認識として画面に統合する。その際、岩絵具の物質感とは描かれる対象の身体的体験を可能にし、墨は対象表現からズレて観念的に働く。それらが積層した経験的認識によって観者の視覚は遊離し、観念的認識へと飛躍させ、身体と観念との往還を生起させる。例えば《桜》における減色や、岩絵具と墨による微層空間は新たな時空間を示し、ここにも「時間を欠いた循環のひろがり」がある事を述べている。

今年度前期に制作した《明滅》では、金泥の輪郭線が反射によって、モチーフと空間との境界を曖昧にし、その質感に由来する不明瞭さが隔たりの源となっている。さらに墨と金泥によるたらし込みでは、墨の滲みの奥行きに金泥が浮上し、吸引力的な質感と反射的な質感とが交錯する明滅が生じた。また、相説《秋草図屏風》を参照し、素地の見え隠れや天地未分化の描写を導入した。本作では素材の混在によって新しい質感があらわれ、その中には図像と物質とのいずれにも属さない質感そのものが発見された。

質感が質感そのものとしてあらわれる例として、長谷川等伯《松林図屏風》をあげている。筆者（申請者）は本図の画面に水膜のような「質感そのもの」を感じた。湿潤な大気や光の粒と、フォルムを失いつつも存在する松林との混在は、松岡正剛が述べる「現れようとするものと消えようとするものが一緒にいる存在」を示す。そこには「時間を欠いた循環のひろがり」があり、対象化は起こらない。素材の混在も質感を変容させ、図像でも物質でもありきれない質感が生じる。この対象化されない質感により「隔たり」が生じ、質感が質感そのものとして見えてきたと考えられる。

一方で《明滅》は、質感そのものはあらわれたが、写生時の私は自然を一方的に解釈することもなく、自然と一体化した透明な存在でもない、未完成な透明である。本作の質感は、対象化ゆえの図像や、素材そのものの物質として見えると同時に、対象化されない質感そのものとしても見える。

《明滅》の質感はこのように多義的である事を述べている。

筆者が自然に接するとき、対象化と非対象化が同時に生じ、常に隔たり生まれるため、自然と人為の均衡関係は成立しない。だが、この隔たりによって質感そのものが見えてくる。隔たりは自然との関係を持続させる契機であり、質感そのものと出会い続けることを可能にする。このような自然との関係が持続する隔たりの構造そのものとして、自身の作品制作を位置付けた。

論文等審査結果

審査会は、金沢美術工芸大学大学院研究科の学位授与（課程博士）の博士論文等審査基準に照らして、申請者の提出論文と研究作品とが令和7年9月11日に行われた予備審査会に提出され了承された論題および形式、内容ともに妥当な合致があり、またその際に指摘された事柄に基づいてさらに発展させ、完成されたものであることを確かめた。口述試験は、主査の石崎誠和審査員の進行により、まず申請者が論文要旨を、映像を用いながら述べ、その後、各審査員の質問に申請者が答えるという形式で行われた。論文要旨については、前掲の通りで、明確にまとめられていた。質疑応答の内容は以下の通りであり、質問に対する的確な回答がなされた。

○ 口述試験概要

石崎審査員

石崎：それでは質疑応答を始めます。かなり多くの分量を割いて、歴史的なことも触れられているかと思います。歴史認識の点で確認したい点がいくつかあるので、そのあたりから質問したいと思います。まず 58 ページです。《那智瀧図》について、その構図の正面性と垂直性に関して、北宋の范寛筆の《谿山行旅図》の様式を下敷きにしているという戸田氏の論を引用していますが、鎌倉時代に宋代の范寛の山水を見た可能性があるのかは疑問を持っています。鎌倉時代に中国の宋代や明代のものが入ってきたとは思いますが、范寛を見たという事実があるのか、あくまでも正面性と垂直性の様式だけのことを言っているのか、もし見ていないとしたら、《那智瀧図》の正面性と垂直性はどのように生まれたと考えられか。また、室町時代に収集されたと言われる東山御物の基礎となるものが鎌倉時代に輸入され始められたと思いますが、参照された宋画などには、こういったものがあつたのか、記録として残っているものがあれば教えて下さい。

南野：はい。まず范寛を実際に見たという事実は確認されていません。戸田氏の文献では、《那智瀧図》の画面構成は北宋の作品と同じ部分がありまして、それが偶然同時期に出現したというのは考えづらいとするため、北宋画の影響があつたとの記述があります。また、その《那智瀧図》は垂迹画であることから、当時は日宋間で禅僧の往来があり、仏画が多く入ってきたことから、それらを参照にしていると考えられます。加えて、58 ページにありますように、樹木の彩色法や水墨技法と金泥の併用など構図以外の宋画との類似点も見られることから、その影響は否定できないと考えております。

石崎：《那智瀧図》について北宋画がどのように影響したのかを追求していくのはとても面白いことかなと思って拝聴いたしました。

次、70 ページ第 5 章第 3 節の《楓図》や《桜図》の巨大樹作品の質感の差についてです。黒田氏の引用によりますと、永徳の巨大樹様式について巨大な樹幹が金色の大画面に所狭しと自在に伸びていることを述べていて、その巨大樹は、松や楓、桜といった日本古来のアニミズム信仰に根ざした樹種が選ばれ、中国花鳥画の画題をはみ出すネイションのシンボルにほかならないと指摘しているとありますが、この時点でアニミズムによって樹種を選んだのかということがちょっと引っかかります。武家社会とアニミズムの関係というものが、結果的にアニミズム信仰が見えるというなら分かりますが、アニミズム信仰によって選んだという事実があるのか。ちょっと疑問に思いますが、どうですか。

南野：はい。当該文献には武家社会とアニミズムの関係については言及がなされておられません。このアニミズムは神道由来のものですが、神仏習合、本地垂迹説によって仏教への影響もあり、当時の武家社会においても定着した思想だったと考えています。

また、ここで取り上げました長谷川派によって描かれた智積院障壁画は、豊臣秀吉の息子の鶴松の菩提寺として建てられた祥雲寺の障壁画として描かれたわけですが、弔いな場でも樹木という題材が選択されるのは、その樹木に鎮魂であつたり、残された秀吉への慰めなどの思いをのせる、託すというようなアニミズムに通ずる思想が推測できると考えています。

石崎：よく分かりました。あとは公家や天皇に対する武家社会の心持ちがあるのかなとも思われますね。

それでは次、75 ページの第 5 章第 3 節の桜楓図についてですが、これは南野さんの八重桜の写生の実感ですね。八重桜のぽてっとした質感なり存在感と葉っぱの質感との差を実感として感じて、それがこの桜楓図の中の胡粉の盛り上げと盛り上げていない葉っぱとの質感の差に繋がったのではないかという、面白い指摘があるわけですが、実感から質感を選んだというこの考えは、と

もすると近代的な考えのようにも思えるわけですが、当時にそのような記述があるのかどうか、あれば聞いてみたいと思ったのですが、いかがでしょうか。

南野：はい、当時の記述としてはありません。ただ、本研究の目的としては、当時の写生観と質感の選択を裏付けるところにはなく、質感というある種、近現代的な観点で見た時に、どのような画面効果が得られるのかということに着目しています。その中で、私自身が八重桜を実際に写生することで、より《桜図》の質感が実感のあるものとして感じられたということをここでは述べています。

石崎：ありがとうございます。写生をした実感と、どのようにそれを作画するのかということを通して、近代以前の明文化されていない作者の気持ちとリンクしていくというのは、とても大切なことだと思って、興味深く読ませてもらいました。

あと、81 ページの宗達のたらし込みについてですが、たらし込みについて本質的に写意を志向したという、河野説を取り上げています。そこでは北宋画によく形容される自然の強さとか知的な冷たさとは違う、線の特性を捨てることで、柔らかさや和やかさなどを得た、ということが述べられているわけです。が、宗達の時代には中国は明や元の時代に移っていて、南宋の穏やかな山水や中国元時代の写意へと移行していた時代と思われます。実際に南野さんは 86 ページの相説の水墨表現と元時代の作品との関係で宗達のことも語っています。なので、宗達の独自性によってたらし込みが特徴づけられることも多いのですが、その淵源として南宋や元代のものがあるということが大いに影響していると思いますが、そして、そうだとしたらちょっとこの書きぶりが少しだけ変わるかなというふうにも思いましたが、いかがでしょうか。

南野：はい。81 ページの脚注 17 をご覧いただきたいんですけども、1 つ目は、様式的源流を中国・南宋の禅僧画家牧谿に求めたというのは、徳川義恭が述べている通りです。また、同じく脚注 17 の 2 つ目に源による記述もあります。そこにはたらし込みを牧谿ではなく、神戸市真光寺の《遊行縁起絵巻》という、鎌倉時代 1323 年に描かれた作品なんですけれども、その大和絵に見出しています。画像で確認する限り、山の描写にたらし込みに類似した表現が見られました。本論文 80 ページにも書きましたように、宗達は大和絵や絵巻からの影響を強く受けているため、淵源は大和絵に求められるのではないかと感じています。

石崎：ありがとうございました。以上で私の質問を終えたいと思います。

松永審査員

松永：よろしくお願いします。私からは主に 3 つ聞きします。第 7 章から 2 つ、第 8 章から 1 つです。まず、第 7 章第 1 節《木木木》の制作に関することで、質感の差による空間表現での具体的な実践、南野さんが制作する日本画の基底材の紙についてです。2023 年博士 2 年次の《丘》までは土佐麻紙を使っていて、2024 年の《木木木》以降、雲肌麻紙を使っています。それは、水干絵具に方解末や水晶末を混ぜて堅牢な下地を形成し、その上から岩絵具で描写する手法では、絵具層が厚く、重くなり、均質で物質感が強くなり、質感の差が出づらくなるので、素地を残して質感の差を出すためだ、ということでしょうか。つまり、素地を残す、見せるには、土佐麻紙より雲肌麻紙が適していると判断したからだと思いますが、その判断に至るような雲肌麻紙に感じる具体的な魅力について教えてください。

南野：雲肌麻紙の具体的な魅力についてですが、主に 2 点挙げられます。まず 1 つ目はその平滑さです。《木木木》の前に、土佐麻紙で和紙の地を残した作品を 1 作品制作しています。その際に土佐麻紙の肌理がフェルト状に近く、岩絵具との質感の差が効果的ではなかったという経験がありました。そのため、雲肌麻紙の滑らかさは質感の差を活かすという点で、非常に適切であると判断しました。そして 2 つ目は、質感の差を出すということで、素地を残した部分と極めて物質感の強い部

分というものが画面内にできるのですが、その物質感の強さにも耐えられるという堅牢さや丈夫さという点で、雲肌麻紙が素地を残した質感の差を作る表現において適していると考え、選択しました。

松永：わかりました。その雲肌麻紙は昨日も会場で質問しましたが、裏打ちしてパネルに張りこんで、そこから制作に入っていくということだと思いますけど、雲肌麻紙を張りこんだパネルで何も書かれていない状態を目の前にした時の何か心持ちはありますか。

南野：はい。やはり雲肌麻紙の肌理は非常に美しくて、今からこれに描き込むのかっていう高揚感と畏怖の念というか、恐れ多い感覚が共存しているというのはあります。

松永：ありがとうございます。続いて第7章第1節で、今の質問とも少し繋がってきますが、自然に委ねて応答する「ずれ」について述べられています。写生で得られた観察の結果や、素材が示す偶発的な変化に、できる限り呼応しながら制作を進めた結果、画面には予期せぬ「ずれ」が生じた。これらの「ずれ」に応答し、次の一手を決定した、とありますね。《木木木》を写生と質感に委ねる制作と位置付けてもいます。ここは同じ描き手として共感するところなので聞きたいんですけど、偶発性に委ねすぎると「ずれ」が脚色されていく、もっと言うなら、人為性なき偶然性には「ずれ」が生じていかないんじゃないかなとも思うのですが、偶然性のあり方についてどのように考えていますか。

南野：「ずれ」の認識については、自身の行為が発端となる場合でも、素材の質感が混在していくことによって意図せぬ動きや表情を見せる、ということがあります。滲みや量しであったりとか、そういった偶発的な表情です。その偶発的な表情は、画面にあらわれ、描く主体である私に反映され、次の一手に繋がっていきます。作品の偶然性と自身の関係性との中で制作が展開していくことが制作の実感としてあります。

松永：この「ずれ」を引き受けていくことが、隔たりを生んでいくきっかけというか、まず初めの一步なのかなと思って聞きました。隔たりを「ずれ」で、肯定的に受け入れることはすごく共感するんですけど、一方で委ねすぎてそれありきになると、それが本当の「ずれ」ではなくなるような感覚があったのでお聞きしました。

もう1点なんですけれど、第8章で隔たりの発見、向き合い方、構造などについて全体的に述べていると思いますが、対象をより深く理解し、誠実に向き合いたい。その上でわからないものを無視したり、対象をわからないものとして固定化したりすることはできない。わからないものをわからなさとして、後ろめたさを抱えながら、わかろうとする態度で対象に向き合っているということはおよくわかったのですが、わからなさだけでは隔たりが持続していくわけではないのだと思います。私はそういうふうに理解しているのですが、隔たりの持続が起こるメカニズムについてもう少し説明できますか？

南野：はい。隔たりが起こるメカニズムについてですが、隔たりの構造としては論文の113ページに、写生における隔たりの構造が記載されています。まず樹木など対象としての自然を写生し、それが多層的なイメージになると同時に、対象化できない隔たりとして感受されるものがあります。その隔たりこそが、自然を再び観察していく契機となり、関係の持続に繋がります。まず、以上が写生における隔たりの構造です。次に114ページに質感における隔たりの構造について述べられています。そこでは日本画材の多様な素材が画面上で混在し、また時間、気温、湿度、光など外的要因も相まって、画面にはその混在によって新しい質感が生まれます。それが多層的なイメージとして画面に定着するものもあれば、図像でも物質でもない、新しい質感としてあらわれることも起こります。それが隔たりとなって、次の一手を描き進める契機、つまり関係の持続に繋がっていくと考えています。

松永：すいません。多層的なイメージが獲得されてからのところはよくわかるんですけども、その

多層的なイメージを獲得するためにというか、どのように多層的なイメージが獲得されていますか。

南野：この多層的なイメージについてですが、それは写生でも質感でもということですか？

松永：はい。

南野：多層的なイメージについて述べれば、写生では自然の形態であったり色彩であったり、そのものが持つ雰囲気というものが、時間や空間の変化を伴いながら変化し、それらの写生を重ねることで、自身の自然へのイメージが多層的になっていくということです。

松永：多層的というのはいろんな層が重なっていくことと捉えてよいのでしょうか。

南野：はい。そうです。

松永：ありがとうございます。

天野審査員

天野：今のご質問とちょっと関連するんだけど、論文の最初の問題提起のところ「はじめに」のところからちょっと引っかかってたんですけど、自然と人為という二項対立みたいな形で最初捉えて、これは最初の段階で現在とはちょっと違ってきてもかもしれないんですけど、その時の自然というのは何なのか、ここではまさに世界というか、対象といっても、南野さんの場合は作品上では事実上樹木にかなり限定されちゃってるんだけど、なおかつそれも公園の樹木であると自ら記している。でも対象物の自然というものと、あともう1つ素材についても自然と言っていて、おそらく2つの位相の全然違うものが、自然として捉えられ大きな問題提起として記され、最後まで貫かれているんですね。それと人為というものと対比させられている。ただ、それはちょっと二項対立になっているのかなというのがあるわけですよ。素材と対象というのは位相が違う。なおかつそもそも素材を使うのが大体人間であって人為なので、それは強く結びついてる。自然そのものなら画材店の顔料じしんが最も美しいかも知れない。そういうことでなく、人為があって初めて成り立ち、メチエが生成してくるわけですよ。だからこれ言葉では言えるけど、作家にとっては言葉の遊びじゃないはずで、ここらへんがちょっとはっきり明瞭にしてもらえないかなという気はしています。すごく引っかかる部分です。

あともうひとつはそれが前提となって、今もちょっと仰ってましたけど、後ろめたさとか自然そのものというような、何か写生っていうのは自然そのものを忠実に描くことだというおもしろみがある。特に前半ではずいぶん感じられたんですね。いわゆる写生という概念もそこで登場してくるわけですけども、その淵源として言われている円山応挙も実は写生帖も残っているけれども、あれを粉本にして弟子たちに与えているところもあったんですよ。あと実際に応挙画はひとつのパターンというか、まさに孔雀図もよく似た孔雀図も出てくるし、それは必ずしもここでいう自然そのものではないんですね。その時の応挙の考え方っていうのは、もちろん自然の写生はしているし、眼鏡絵などの視覚的効果とかも言われるけど、近代的な意味での視覚像じゃちょっとないと思うんですね。あくまでも江戸中期に新しい絵のスタイルを生み出すための手段としてやってきている。だから、本当に江戸時代の人たちのほとんどがこれ粉本制作だったりとか、ひとつのパターンなんですね。主題と変奏で自然っていうものを描いて、すべてが描けると思ってはいけないうちですね。だから基本的には応挙も名所絵を描いている。その名所絵は1つのスタイルがあって、それをどうやって変奏させるかっていうので、江戸までの画家は全部やっているわけですね。それをなにか写生というものを近代的におそらく考えているくらいがあると思うんですよ。それはやはり正岡子規以降だったと思うんですね。だから近代の視線で江戸を捉えてはいけないうちのはひとつはありますし、さらに言えば南野さんの場合は極めて現代的な独自の捉え方だなという気がします。その自然というものの、あと隔たりってということばについては後で聞きたいとおもいますが、まずはその前提となる考え方についてお聞きしたい。

南野：はい。まず、「はじめに」の段階では、自然と人為が二項対立的に捉えていたっていう点があります。ただその第7章、第8章で制作を進めていく中で、まず素材は人為と結びついていると仰っていただいたと思うんですけども、それはもちろんそうで、自分自身が素材を扱い、画面に置くからこそ、人為性によって素材が作品に組み込まれていきます。ただ、自身による人為的な行為の中にもやっぱり自然があらわれる部分がありまして、滲みだったり、暈しだったり、自分自身では制御できない表情というものが必ずあらわれます。したがって、作品にある素材が人為や自然がないまぜになっているからこそ、二項対立的に定義しきれるものではないと考えています。

そしてそれは描く対象とする自然についても同様です。例えば第7章で触れました《木木の間》の制作での写生の経験からすると、樹木や草花など、自然として捉えるものについても、自然でありつつも人為的な操作によって存在しているというものもあるので、対象についても人為と自然どちらかに分類できるものではないというふうに考えています。また、写生に関連して、自然そのものは何かという問いをいただいたと思うんですけども、自然とは私が制御できない要素であり、それは他者であると考えています。以上です。

天野：他者ということは、自我、主体の対概念ということですね。つまり本的には近代的な主体性を前提にするということですよ。他者性があるから揺れ動くっていうこともあるけども。その時におそらく一番論の結論めいた本質的なところだと、論文の127、128ページあたりだと思うんですけど、そこでずっと質感について記してきて、127ページの最後、今の概要説明のところにも出てきましたけど「質感が図像にも物質にも属さず、質感そのものとして見えてくる」ということが書いてある。その「質感そのもの」という考えと、その後に出てくる「未完成な透明」という言葉が出てくる。「私自身が自然に対して未完成な透明として接する」ということが唐突に出てきて非常にわかりにくい。つまり独自の言葉を編み出したんだと思うんだけど、普段使われている言葉だけど、ご自分のタームで作っているんだと思うんだけど、新たな言葉を使って感覚的に書くのではなく、これは論の中で最も大事なところなので、もう少し精緻に書かないとといけないんじゃないかと思います。感覚的な点なので分かってよと言うのではなくて、もっと言葉で迫っていったほうがいい。

同様に「質感そのもの」というのはすごく感覚的な表現でわかりにくい。図像ではないというのは分かるが、物質でもない質感というのは言語矛盾です。

そこで等伯の松林図が出てくる。それが揺れ動くというわけですよ。隠れてまたあらわれる。でも隠れあらわれるという出現的なイメージ性というものは必ずしも松林図だけではない。あと、それが揺れ動くという点がおそらく新作ではと関係がある大事なところだと思うんですけど、1番大事なところであるがゆえにご自分の言葉でもうちょっとしっかり言及してほしかった。私が世界に対して透明な、未完成な透明ということがもっとはっきりするのではないかと。また「未完成」、「透明」というのはよく使われる一般的な言葉だけど、これをどういうつもりで使っているのかというところが、この論文の一番最後の結論的な一番大事なところに使われていて、残念ながらそこで曖昧に逃げていると思います。

南野：はい。まず未完成な透明についてですが、127ページに書いたように、写生時の私は自然を一方的に解釈する不透明な主体でもなく、自然と一体化する透明な存在でもないということです。むしろ、未完成な透明さを持つ存在として自然と向き合っているということで、ここがわかりにくいのだと思うんですけども、それは、私が自然に対してさまざまな印象を持ち、それを作品に反映させ、同時に自然から受け取ったものが私に反映され、私自身も変化していく、そういう余白が

ある状態、それが未完成な透明な状態であるということです。

天野：言葉の使用法の問題が残るのだが、「余白」という言葉は空間の意味、そして作品の余白なのか紛らわしいので、違う言葉にしたらいい。違う言葉にしないとたいへん曖昧になっちゃう。あと、さっきの「質感そのもの」というのはどうでしょう。

南野：はい。質感そのものに関しては128ページの図表が分かりやすいはずですが、画面の中でまず、素材の質感というものがあり、制作を進める中でそれが混在していきます。その混在によりあらわれるのが新しい質感です。そこには2つ分岐があるんですけれども、対象化可能な多層的なイメージとして成立するものが質感表現です。質感表現は対象を見て感じた質感を図像に置き換えたもので、ここには素材の質感に差によって表現された時間や空間も含まれます。そして、その対象化不可能な隔たりとして質感そのものがあらわれます。その質感そのものっていうのは、イメージでも物質でもないどちらにも分類できないものとして存在しているということです。

天野：僕の解釈だと、おそらくいわゆる明瞭な形態性を持って、それを図像に附随した質感表現にすると固定してしまうだろう。そうじゃなくて、いろいろな質感を一画面の中に存在させることによって、いわゆる対象と私との関係が、微妙に何て言うのかな、空間表現として引いたり、彼方に行ったりとかする。それだけでなく、いろんな描写法の併存によって見え隠れするような明滅するような感じ。そういうような感覚的なものにしようとしているってことなんですか。人と作品との揺動する菅家素性ということなら、様々な現代の表現者が行っている点であり、鑑賞量、知識が少なすぎる。もっと多様な表現を見てほしい。その狙いならば、逆に抽象的な表現でも可能というか、より自由に探究可能なのではないかと思うのですが?我々は等伯の時代ではないですから。それを「質感そのもの」という言い方をしちゃうと、すごい分かりにくくなっちゃうんですよ。「質感そのもの」って何ですかという話になるわけ。質感はやっぱり物質との関係性だから、画面の絵具のように言葉をもっと丁寧に使ってほしい。すごく感覚的に読み飛ばせば読み飛ばせるんですけど、この論文なるものの主たる骨になってるところだから、はっきりしとかなないといけないし、本当だったらこれは言葉を変えた方が僕はいいと思いました。絵描きの文章だからそんなもんでしょう、っていうふうな言い方もあるかもしれないが、僕はもうちょっと探究しないと他の人に分かりにくいんじゃないかなというふうに思いました。

南野：質感そのものとは、表現ではなく、その表現とは鑑賞者が感受する一方向的なものではなく、その私と人間と作品との関係性というものが提示されているもの、として捉えています。人によって異なるものではありますが、隔たりとして、わからない感覚を想起させるものとして、質感そのものが画面の中にあらわれるということです。

天野：それがなぜ樹木になったという感じにも僕はクエスションするんですけどね。それも樹木表現でしょ。1本の木とか、いくつかの木だったりね。それが左右上下にカッティングされて、また構成し始めているけれども、樹木というのはまだ対象化しやすいわけですよ。でもそれが例えばじゃあ森に入ったなら暗中模索になるわけですよ。1歩中に入ってしまったら、もうほとんど写しようがないし、描きようもないし、全てをえがくことはできない。そもそも世界は全く描き尽くせないものだと思うんですね。それが忠実だっていうふうに言い切ってしまうといいのかっていうような感じもするわけなんです。やっぱりセレクトしてるんですよ。どこかでカッティングしてるんですよ。明らかにそれは認めざるを得ないし、我々はその前提に立って、やっぱり写真表現もやってるし、映像表現もやってるし、または絵画表現もやってるし、立体表現もやっている。何れも作品として変換してるわけですね。まあそういう当たり前のことを一応考えましたけど。

石崎：ありがとうございます。それでは吉田先生よろしくお願いします。

吉田審査員

吉田：はい、よろしくお願いします。透明のところを私も聞こうと思っていたのですが、127 ページですね。自然と一体化する透明な存在ではなく、また自然を一方的に解釈する不透明な主体でもなく、未完成な透明であるということを目指されているということなのですが、たしかバタイユだったと思うんですけど、昔読んだので、魚は海の中に自分がいると思っていなくて、水と自分が一緒だったりしてるみたいなことを言っていて、おそらく完全な透明っていうのはそういう状態だと思います。人間にはそれは無理っていう話だと思うのですが、ちょっと説明をしていただきたいと思うのが、未完成な透明っていうこの用語のチョイスですね。この言い方ですと、とりあえず完全な透明を目指すけど、そこまではいかないという感じがするのですが、やはり目指す方向は完全な透明性というのがどこかにあるということでしょうか？

南野：はい。そうですね。完全な透明性というものを考えた際に、自然と一体化するということになってくると思います。それは先ほど仰っていただいたように、水と一緒にっていくということなんですけれども。例えば、第1章で述べた自然と関わっている時は、自然と一体化していく、自然の中に自分自身が入っていくっていうことを目指していました。当時はその完全な透明性が実現できると信じて制作を行っていたんですけども、制作をしていくうちに、それは難しいというふうに感じました。それが、現代に生きる自分自身が自然を対象化して生活していることが定着しているので、やはり自然を対象化せずに一体化していくことは叶わないと制作および研究を行う中で気づきました。とはいえ、完全に対象化しているかと言えば、そうではないとも思います。対象化する、つまりイメージ化することなので、自然をある種固定化した図像に置き換えるということにも繋がってくるので、それこそ「はじめに」で述べた人為が前景化するという問題点にも繋がっていくと考えています。そのため、対象化しつつも対象化しきれないということを自覚しながら、自然と向き合うというところが、未完成な透明の状態であると考えています。

吉田：はい、ありがとうございます。今のお話を聞いていてひとつ思ったのは、自然と一体化できないっていうのは、果たして近代に特有の状況なのか、あるいは近代に限らず、人間の本質的な、本当に先史時代に壁画に例えば動物を描くようになった頃からの人間の本質とも言えるぐらい古い状況なのか、というようなことをちらっと考えましたが、この辺もしよろしければ今後ぜひ考えてみていただきたいなという感じがします。

南野：はい、ありがとうございます。115 ページの千葉成夫の論の中に、この列島の人々は自然を対象化し得ず、人間自体も時間を欠いた循環のひろがりの中にあり、主客未分化の状態であったというふうに書かれていまして、それが実際どうであったかは正直なところ定かではないのですが、自然という言葉自体がやはり近代以降できたというところもあり、よりその自然と人間との距離感というのは、現代とは異なっていたのではないかなと現時点では考えています。以上です。

吉田：ありがとうございます。

高橋審査員

高橋：はい。絵を描くことに真正面から向き合えたっていうのが、最終的な評価というか、褒めるところ、褒めると最初に言っちゃいましたけども、写生により絵を描くっていうことに向き合えている論文が書けたな、と思うわけです。もちろん自然と人為の均衡が可能であろうという出発点から、学部3年生ぐらいから絵画に疑問を持って、修士課程にあがって、その中で自然と人為の均衡。でもまあそれは多分できないなということを発見していくプロセスが論文化されている。対象化さ

れない、あるいは表象批判というか、そういう文脈の中で書かれていることはわかります。このテーマ自体がなかなか難しいし、今の話を聞いただけではちょっと抽象論のように聞こえてしまう心配はあるのですが、これが実際の、昨日会場で見ましたけれども、特に木を描いていた中で《明滅》という作品があり、そして論文を書き終わった後に描いた最近作である《反映》という作品があって、褒め過ぎるつもりはないけれども、見事にぐんぐんとステップアップしていった。つまり抽象論で終わらずに実際に絵を描いてみせたというところが大きいと思うのですね。

さて、先ほどから質疑応答でもテーマになっている、全体の論文のテーマでもあるわけですが、この質感ですよね。質と質感とさらに質感表現とってというのは3段階にもなるんでしょうし、この辺はたしかに非常に難しい問題だとは思えます。千葉成夫先生の論を引いて、「時間を欠いた循環のひろがり」っていうのは、ひとつの千葉成夫なりの答えだろうと思うんですね。色や形ではなく、質感を発見したっていうのは、南野さんの極めて優れたところなんですけれども、これと似たような、同じようなことをすでに千葉先生が言っている。南野さんの言うその、図像でも物質でもないものとしての質感っていうことと、千葉成夫の言う時間を欠いた循環の広がりとして展開されているものとの、決定的な違いみたいなものはあるのか、あるいは、似たようなことを言っているということなのか。この整理が僕の中ではちょっとまだついてないんですよ。そこについて何かまず言えますか

南野：はい。まあ共通点としては、まず図像でも物質でもない質感、これは私の考えなんですけれども、千葉成夫さんの「時間を欠いた循環のひろがり」というのは、どちらも対象化し得ないものであるというのは共通点であると言えます。

高橋：むしろ何か違いが、微妙でもいいんですよ。

南野：「時間を欠いた循環のひろがり」は対象化してないというところに疑問を持ってないというふうに考えています。

高橋：よくわかりました。次にですね、問題になっている質と質感、これは僕自身のテーマでもあって、僕の理解で例えばヘーゲル風に言えば、質というのはものそれ自体で即自存在、質感というのはそれに対する対象性というか対象化しているということで対自存在です。あるいはベルクソン風に言えばイマージュ。イマージュってさっきも言いましたが、イマージュには2種類あって、「絶対的なものとしてのイマージュ」と「イマージュが身体を通して変化していくものとしてのイマージュ」と2つのイマージュがあると。前者の方が科学であり、後者の方が意識である。科学はフランス語で言うと science (シアンス)、意識の方はフランス語で conscience (コンシアンス) ですね。僕が今何見てるか、一体何を見て読んでるか、分かりますか。これは南野さんが1年生か2年生の時にベルクソン『物質と記憶』読んでた時のまとめた読書ノートです。これを昨日引っ張り出してもう1回読み直してるんですけど、大変よくまとめているなと。それから先ほど吉田先生の言ったバタイユの例もなるほど。水の中にいる時が自然と一体化したある種の即自的、同質性の中だろうと思うんですよね。

僕自身もこれを自分のマンガ論として問題にしているし、あるいは岡崎乾二郎論として去年書いたのですが、それらの中で「隔たり」というのが、特にヘーゲルだと、即自から対自に意識があらわれて矛盾が成立して、それがまた弁証法的に合になっていく、みたいな、隔たりなり距離なりが、あらかじめ合の前提として組み込まれている。南野さんはそれを、自分が写生する中で、自明のものとしてあるのではなくて、むしろ写生の中で発見していくものだということがわかりました。僕なりに言えば、それぞれの質、対象としても、あるいは素材、絵具やら紙やら様々な自然がある中で、紙の持つ自然性あるいは質感というのは自明だと思いがちだけれども、そうではない。自分が描くこと、あるいは線を引いたり色塗ったりする中で改めて初めて発見されていくものなんだろうと。そういうふうに僕は思っていますが、私の理解に対してちょっと何か言ってもら

えればと思います。

南野：自身の論文の中で質感という言葉が重複して出ているため、質感という言葉を使用する際、どの質感を指しているのかというのが非常に分かりづらくなっているという反省点がありますが、《反映》を描く中で、そもそも質って何だろうかっていうことについては考えていました。質は固定的なものではないとは考えています。自分自身が未完成な透明であるように、作品自体も未完成な透明な状態であるからこそ、質は固定化されずに動き続けます。そのような未完成な透明、つまり流動的な質を持ったもの同士が関係性の中で生まれるものが質感であると考えています。

高橋：はい。もうひとつ。その質的なものと量的なものとの違いとはベルクソンのテーマでもあったりするわけです。そして、先ほどのやり取りの中でも、隔たり自体を発生させるためであり、それを持続させるためには何が必要かという質問もありましたが、これは自分の課題でもあるので言ってしまうと、持続とは質的な差異なんですよ。

ところが一方で、画面に描くことで生まれる差異には、質的な差異と量的な差異とあるのですが、では質的な差異と量的な差異との違いは質的なものか量的なものか、みたいな、そういう問いがあるわけです半分笑ってしまうような問いが。で、画面に置く、描くことは、一つの画面を共有するわけで、やっぱり同質化しているわけですよ。その辺についてどう思うかなっていう、ちょっと今更の質問なのですけど。

南野：そうですね。そこは多層的なイメージとして表象化している部分もあれば、そうではない部分もあると思います。つまり自分が占有できない部分ももちろんあるということです。

高橋：きれいなものとして画面を作りあげましたってことにはならない、ということが意識されていますね。はい、ありがとうございます。

石崎審査員

石崎：ありがとうございました。それではこの質疑応答を経て、また2巡目、質問等ありましたら行いまして、より深めていけたらと思います。私の方から先に質問させていただいて、その後に質問があったらお願いします。

論文では私の制作を取り上げていただき、そしてさらに、対象化していない、もしくは生まれ続けているというふうに評していただき、大変光栄なところですけれども、私自身の制作からすると、南野さんよりも不透明な状態から一体化を目指すような写生のプロセスがあって、それは制作の時点でも持続され、同じように不透明な状態から透明になるようなプロセスを経るように自分としては思っているところがあります。そのプロセスによって作品に何かしら力が宿るというようなことにも期待しているわけですが、それに対して南野さんは未完成な透明という言い方をしていますが、未完成なりの透明を持ってさらに透明なものに向かうわけですが、そのときにこう何かしら作品にどう力が宿っていくのかということに興味があるわけです。それは質そのものということにも関わってくるかなと思うんですけども。私の場合はやはり対象のイメージとそのイメージがズレることでの運動が起こるということによって、対象化からズレることと対象化し続けるということを期待するわけですが、その運動さえも超えた、または運動が起こらないような状態が質感そのものとも言える。それが等伯で出会った質感そのものではないかと思って、そこに非常に期待するわけです。具体的に南野さんが《明滅》なり《反映》なりで、質そのものの発生が実現できたのか、《明滅》と《反映》でまたさらに発展があったのかという点についてお答えください。

南野：まず、作者の透明性についてですけども、論文で127 ページに透明性についてはありますが、私自身の透明性は写生を経て本画制作でも続いていきます。未完成な透明というのは、私が近代的な主体性を持った作家像というものが当てはまりつつも、そこには当てはまりきらない存在と

してあるとも言えると思います。要は、余白や明所の無い完全な主体性を持った作家像ではない、ということです。

その中で《反映》の制作を振り返った時に、作品を前にして言葉が出なくなる感覚というものがありました。感覚的なものですが、「ああ」と思うというか、既存の言語に置き換えられないものとして作品が見えてくることがありました。完成後の今振り返ると、この感覚は、もはや自然らしさがあるとか人為が前景化しているなど、自然と人為というものを飛び越えて、対象化し得ないものとして作品が存在しているからくるものであると感じます。論文では明確な言葉として表現していかなくらいいけないとは思いつつも、既存の言語では表現不可能なものとして作品が見えてくるのが、《反映》を描く中であったというのは制作の中で印象的な出来事でした。

石崎：ありがとうございました。昨日も作品を前にした質疑応答において、《明滅》から《反映》に際して画面が明るくなるという違いについて話していただいて納得したわけです。質そのものがあらわれるときに、そのきっかけとして素材の混在というものが起こった上で、質そのものが見えるときがあるというふうに解釈しているわけですが、等伯の松林図でいうと、それが一体として見えてくるような、画面全体から見えてくるようなところもあって、それに対して部分的にこう、明滅という言葉のように部分部分で質そのものが明滅しているようにも見えます。やっぱり運動性ありきのようにも感じて、それは決して否定的なことではないんですが、よりこう全体として質そのものが見える更なる課題みたいなものがあるのではないかと期待するわけですが、それに関して今回の制作を終えたばかりですが、何か課題のようなものが見つかっていれば教えてください。

南野：はい。作品自体が質感そのものとして全体的に見えるというのは理想ではあります。ただ、自身の自然との向き合い方を振り返った時に、対象化することと対象化できないことが同時に起こっています。それはおそらく今後も、そのように対象化すること、対象化できないことが同時にあらわれ、続いていくだろうとは思いますが、じゃあそうなってくると、画面というのは対象化している部分と対象化できなかった部分というものが同様に存在する画面になっていくというのが私にとって適切な着地点であるというふうには考えており、それが画面の中で起こる運動性ではなく作品を鑑賞する鑑賞者の中でおこるものとして、いかにあらわれるかということは今後も追求していきたいです。

石崎：等伯の松林図でいうと、松の図像的には明滅する運動が起こることと、あとそれに対して土台としての背地にあらわれるその質そのものみたいな二つが共存しているような、どちらか一つというわけではないな、と思います。その辺、私個人としては非常に興味を持って見ていきたいと思います。

私からは以上です。他の先生はいかがでしょう。

松永審査員

松永：はい。先程の質問に繋がるし、今までの先生方の質問とも関連しますが、前置きで質問を二つします。まず一つ目は簡単に答えてもらえばいいんですけど、「おわりに」での他者化についてなんですけど、自然だけじゃなくて他者と社会、加えて自分の作品も他者化する、ということが語られています。私自身は他者化しますか。

南野：はい。します。

松永：はい。じゃあそこを踏まえて。多層的なイメージを作り出すプロセスのところで、対象化せざるをえないということはもう言われていますが、多層化の1層1層を獲得していくためには、その都度解を出すというか、対象化することが必要だと思うんですね。それが重なって、多層化のイメージや物質性につながっていくと思うんです。そこは踏まえた上で、その1層が、多層化じゃない単層的なものだったとして、それは持続しえないのでしょうか。

南野：的外な答えかもしれませんが、物質が1層あったとしても、そこから喚起されるイメージってというのは、多層的になっていくということはあると思うので、そこは持続しえると思います。

松永：イメージが1層だったらどうですか？

南野：イメージが1層の場合も、物質、要は質感として多層的に見えてくる部分もあると思いますので、そこも持続しえると思います。

松永：はい、ありがとうございます。以上です。

天野：近作の《反映》でしたか、提出論文にはまだ完成されず、言及されてないと思うんですね。お聞きになってる人も21美で見てるかもしれませんが、あの作品でずいぶん変わったような気がするんですね。描写的には正確に言うとその前の《明滅》のところから変化している。ディテールを見ないと全くわからないんだけど、地の表現とか、砂子を磨き、曖昧な形にしたりとか、さらに金を一部分だけ使うとか、まあいろいろやってますね。あと途中で描写をやめてるところがあったりとか、まあいくつか描写の工夫があったと思うんですよ。

それを「余白」というのがよくわからないけども、その領分が増えてきて、普通だったらあれは空間というふうに言うのかもしれないけれども、その中で見えない奥行きというか、それがたしかに出てきている。作品はすごく初発的な段階だから、これをこの後たとえば5年、10年続けるっていうのは、おそらく自分の中にパターンが出てくると思うんですよ。この作品はまだそれ以前の段階だからその緊張関係をいかに維持するかというのものもあるかもしれない。しかし一番大事なのは不断の絵画操作なんですね。その初発的な段階だからまだ固まってないでまだ初々しい幸福さっていうのがあるんですね。それは今の段階だけのことで、それがどういうふうに展開しうるのかっていうのは、これからの正念場だろうなと僕は思って見てました。

それはそれとして、論文に戻るけど、古典のところをちょっとお話ししなかったんで、質問したいんだけど。光琳まではちょっと分析してたんだけど、その後、例えば江戸琳派のあたりの抱一とか其一とかね、特に素材とか金の表現とか地の表現とかの点で鈴木其一とかは全然触れないことに驚きました。あとまた天球院の籬図屏風とか。まさにさっき他の審査員から感想があった、対象化されないとか対象になるとかっていう問題じゃなくて、本当に日本の絵画っていうのは図と地がすごく曖昧で、一画面の中に霞・雲が手前に来たり、向こうに行ったりっていうのは普通に行われているんです。これはもう雲がどこまで行っているとか、霞がどこまで行っているとか、全くわからないようなところがあって、ある時には背景になったりとか、ある時には手前に来たりするっていうのが普通なんですよ。本当に融通無碍に使ってるわけで、だからそのむちゃくちゃ西洋的な対象性とかっていう哲学的問題を哄笑するかのように、それとは全然違っている。ここではむしろ哲学用語を使わずにきちんと絵画の操作として分析してほしい。つまり画家なんだから絵としてちゃんとと言わないとダメだと思いました。

あと、ここでは近代が全然触れられてない。近代は相手にしてないのかもしれないけど、いつも思うんだけど、近代を全部括弧にくくってしまって、現代まで飛び越えるっていうのが村上隆以降の安易なやり方で、現代のわれわれに直結している点で、自己認識的にもよくないと思うんですね。あともうひとつだけ言うと、今ちょうど京セラ美術館でやってる「日本画アヴァンギャルド」は僕が関係してますけど、あそこの中で大野倅富はちょっと今回も触れていただきましたけど、今回は出品していないが大野は例えば生乾きの紙にバーナーで炙って煤をつけるとかっていうのもやってるし、あと本当に紙の一部にボンドを置いてその上に墨を使用して、そこで染み込んだりはじいたりする現象性を見つめる作品も試みている。これもまさに自然なんじゃないかと僕は思います。彼がじゃあなんでそういうふうをやっていたのかということのをちょっと考えてほしいと思いました。

大野はまさに写生を彼はめっちゃくちゃ晩年やってて、その中で形はやっぱり見いだしてますよね。そこで背景を全く描かず植物だけを描いてた。でもあれも本人が言ってたけども、地のところをずーっと点描してるんですよ。だからその世界との関係性の中でうごめくかたちなんですよ。点描をずーっとやってて、最後の線画をの部分は何日で終わっちゃうんですよって話を本人から聞きました。本当にそういうふうになんか作家の制作をやった方がいんだと思います。一応それだけ。ありがとうございます。質問じゃないですけど。

石崎：今の話に対する近代を扱わなかった理由があれば。

南野：そうですね。近代はあえて扱いませんでした。質感を問題意識とするまでは近代化によって様式化された厚塗りでの大型の作品を描くことが当たり前になっていました。特に第1章で取り上げた制作の中では近代以降に描かれた作品を中心に研究していました。その中で、質感に興味を持ったきっかけが《山水屏風》だったということもあり、近代以前で質感の系譜を一旦完結させるっていうふうにしようと思ったのと、また近代以降、素材が多様化していくことから散漫となる危惧があったため、近代以前で一旦系譜をまとめることを決めました。

高橋審査員

高橋：最後に1つ簡単な質問ですが、近代のことでは、速水御舟とかね、修士の頃、はとりあげていましたね。現代の質問になってしまいますが、現代の作家で毛利悠子さん、日高理恵子さん、石崎誠和さん、みたいな挙げ方をして、後二者は絵画だけでも、毛利さんはインスタレーションですよ。それらを挙げた論点はよく分かってますよ、例えば偶然性とかね。中味でなく、それについてのはんていうか意図みたいなもの、絵画をあげてないことの意図みたいなものはありますか。

南野：私自身、日本画を制作している身ではあるんですけども、日本画だけではなく、インスタレーションだったり彫刻だったり、それぞれの分野において自然との向き合い方が、如実にあらわれている作品というのは数多くあると思っています。この4年間さまざまな作品を分野を問わず鑑賞してきましたが、非常に印象的であったので毛利悠子さんの作品を取り上げました。

高橋：はい。わかりました。

天野審査員

天野：でも、そういう動的実体っていうのは、必ずしも毛利悠子さんだけでなく、論文の中で突然これを扱うとすごい唐突感があったんですけど。もっといろんな作品を見た方がいいです。絵画もあるし、もっと他のものもいっぱいあります。むしろ動的実体を探求している作家、関係性に着目している作家は近現代美術史では多いのではないかな?20世紀はコラージュ・編集の時代ですからね。

あと、ジル・クレマンも作品との関係性の点では合っていないのではないかな?彼が言ってる動的な世界ですとか、庭を作りながら自分との関係性の中でまさに変化してくるところもあって、向こうがどんどん変化していくので、それその中の自分との関係性も変化することだと思うんだけど。それと現在の絵とはちょっと繋がってくるかもしれないけれども、それだったら前段で出すんじゃないのではないかな、ちょっと置き所が違うんじゃないかな。あと、はっきり言ってしまうと、千葉成夫とか、小林忠の引用があったが、ただこの引用文は落語のマクラのような箇所ですよ。引用もちょっと適切ではないのではないかなと思った。だから読んで違和感が大いにある。もっと適切な研究者の適切な文章があったはずと思いました。

南野：はい、ありがとうございます。ジル・クレマンに関しては《木木木》の作品を制作する中で同時期に触れていた文献であり、それが制作にも影響を与えているので引用しました。また、千葉

さんの論に関しても、自身の制作であったり、自然観の変遷において非常に大きな影響を与えていただいたものである点で必然性がありますし、適切であったと考えています。

○審査の講評

石崎審査員

以上で質疑応答を終わりました。以後、昨日の作品の審査および今日の審査会、また論文の講評を含めまして、全体の講評を各先生からいただきたいと思います。

まず私から。昨日の作品審査において作品解説が制作順に行われました。自身の作品を明確に分析し、作品展開に繋がっていることがよくわかりました。各作品の分析が次の作品の制作プロセスを充実していることが伝わり、理論と制作の両輪がうまく噛み合っているように思います。その中で《明滅》以降と以前の大きな違いを生み出し、さらに《明滅》以後、《反映》に対しての発展を見られることも大いに評価できることかと思われまふ。先ほどの質問に出ました、これが初発であるからこそ出来上がる幸福感があるというご指摘は当然あるかと思いますが、それを含めましても、南野さんのこれまでの制作する姿勢、写生に向き合い続けるところ、今回の《反映》に対しても、あの図像を一度大下図に全て描いてから転写しているような態度にもあらわれているように、南野さんであればその初発性を維持し続ける、もしくはあの制作に対して、良いプロセス、方法論を生み出せる思考を持てるのではないかという風に期待させました。

さらに、論文においても近代と取り上げるには難しい、散漫になってしまうところを、今後の課題としつつも、その今後に取り組むための基礎を作ったということで大いに期待できますし、今後南野さんが論考を続けていくということを確認している次第です。本日の審査会の質疑応答も、理論的なところとか抽象的な論考への返答など難しいところが多々あったかと思いますが、明確に誠実に答えていたところを大いに評価したいと思います。なので、全体を通して大いに評価したいと思います。以上です。

松永審査員

質疑応答ありがとうございました。本論文および日本画制作は、私が共感を得ることができる、むしろ一制作者として向き合わざるを得ない問いが立てられていくため、大変興味深い研究でした。論文においては、例えば人為の前景化や絵を描く構造から逃れ得るのか、などです。この問いは論文の序盤「はじめに」や第1章の本研究の目的で、構造から降りた後、自然と人為の均衡した関係を構築する制作論を提示する、逃れるか否かではなく、いかに絵を描く構造から逃れ得るのか、いかに人為性から逃れ得るのかという方向に、読者を誘導する面もあったんですけど、ポジティブに裏切られて、見事に回収されていきました。

なぜ南野和が絵を描く構造から逃れ得なかったのか、むしろ分からなさを引き受けつつ、その都度解を出していくこと、いわば苦しみを伴うような絵を描く行動の中に身を置き、葛藤し続けること、後ろめたさを引き受け続けること、隔たりを獲得し続ける覚悟が丁寧に論じられていたと思います。

「おわりに」では対象である自然のみならず、他者や社会、自身の作品に対して、今日の口述試験では私もですけど、隔たりに向き合うことが語られました。本論文での論考の成果は、南野さん自身の日本画制作にもあらわれていると感じています。木木シリーズは構図に独自性があるものの、素材感には人為的、意識的な行為が強く出ており、多層的なイメージや物質性が生み出されにくいようにも感じます。むしろその写生に多層的なイメージが感じられました。対して、論考が進むに伴い、《明滅》で覚悟が結実して、多層的なイメージおよび物質性の獲得がなされていると感じまし

た。論考での隔たりの獲得、その覚悟がここに、作品の取得として萌芽したことがうかがえました。それは最新作《反映》で多層的なイメージと物質性として一層繋がっていると見ました。写生および日本画制作において人為性つまり私の主体性を排除することで、自然、対象と渾然一体となり得ることや、逆に私でもって完全にコントロールできることなんてことはないように私も感じていますが、自然と人為から目を背けず、同時にそのあわいに視線を送って探求し、紐解き、言語化したことに敬意を表します。

言語化にはまさに分かなさと向き合い続ける苦しみが伴い、そして言葉で形にすることには相当な覚悟が必要だったと推察します。この論文に共感、救われる制作者がいることは想像に難くありません。一制作者として実制作に基づく論考であり、論文制作ともに高く評価します。

天野審査員

いろいろご質問しましたが、たしかに言葉の使い方とか古典絵画のピックアップとか、現代の作品のピックアップもちょっと曖昧だったりとか、数少ない鑑賞と文献の中からたまたま出会ったものをとりあげたことがわかるほど恣意性を感じました。不適切だったりとか、またはもっとこういうものをもっと参照したほうがよいのではないかという適切性に関してはちょっと疑問がありましたが、基本的にそれぞれの作品について、自分なりの視点から述べていた点、またいろいろな文献に当たって、これまでの研究史を振り返りながら、自分の見方を見いだしていき、それが最終的には松林図をピックアップしていたのかもしれませんが。その真摯な模索がよくわかる論文でした。

また写生というか、自然の描写から始まって、絵画とはとか、または自分とはというような大きな問いに、おそらく繋がってくるような気がします。そういう点で、この中で分析し、模索しながら描かれたことが、最終的に作品として結実しようとしていることが最新作《反映》という作品を見てよく分かりました。そういう点では、これからまさに持続的に、古典、近現代も含めて他の作家の作品を広く見つめていっていただきたいし、それは、日本画、絵画だけでなくいろんなものを見ていくということがご自分の素地になっていくと思います。

その中で絵画操作を不断に行っていかなければならないと思います。そうしなければ、今は最初のあるワンステージの最初の段階にきてるのであって、次に違うステージまで行けないと思います。そうやってどんどん変えていくのが本来のあり方だと思います。

結論的には、この論文執筆を通して探求したことがひとつの自覚のエンジンになって、新たな作品展開として結実していることは、意義のあることだったのではないかと思います。

吉田審査員

私は自分なりの理解で論文の内容を主にまとめるような感じになるのですが、おそらく南野さんが、この研究と制作でたどり着いた最終地点というのは、隔たりを引き受けながら描くというスタイルの発見だったと思うのですが、そこに至るプロセスで三つの重要な気づきがあったのではないかと思います。

一つが、自然が持続であるということで、持続というのは、今、時間的、空間的に切り取れない、対象化できないぐらいの意味で使っていますが、自然が持続であるということが一つ。

それから、作品の鑑賞体験も持続化できるということ。

三つ目が、空間もまた持続であるという、この三つの発見があったのではないかと思います。自然そのもの、あるいは持続をイメージとして捉えることはできないし、例えば毛利悠子のインスタレーションのように信号とか電気とかを媒介させて翻訳してあらわそうとすると取りこぼれるものがたくさんあるということ。しかし、それは持続そのものの内容が圧倒的に豊かなので、こちらで

は全部表象しきれないという。しかも知覚、つまり五感を総動員しても、持続の内容すべてを我々は捉えることができない、というような発見でもあって、これは制作者にとっては必ずしもマイナスなことではないというのが日高理恵子の作品にあらわれているということだったのかなと思います。

モチーフと地の関係に関して、南野さんの場合は樹木を描いている、その樹木などのモチーフと、通常であればそのモチーフの地、背景として変化生成しないものとして見なされがちな空間も、実は等しく持続であると。すると、モチーフでもない、地でもない、どちらにも還元されない何かを質感として描出できるのではないかという試みでもあったと思うんですね。

《明滅》が最新作から一つ前の作品ですが、ここで質感の概念が更新されたというのは論文でも仰っていて、それまでは各素材が持つ属性という風に質感を捉えていたが、そうではなくて、様々ないろんな素材が重なる。しかも、質感であらわされている作品を、見る人の環境とか、見る視点とか角度とか時間とか、そういったことも違うものがどんどん重なっていく、それを多層化と表現していたと思いますが、私はここは例えばポリフォニー性というふうに表現してもいいかなと思いました。重なることで和音みたいに一つひとつの音ではない何かが立ち上がるというイメージですね。そういうポリフォニー性が生み出す一回性の出来事としてあらわれる経験的な質感というのを捉えようとしているのだなという風に見ていました。

この質感には当然、自然のわからなさとか、自然との隔たりということも含まれるわけで、写生を通してそのイメージが多層化する。それが隔たりに転じる。この転換こそが、毛利さんの言葉で言うと、自然とのコミュニケーション、ネゴシエーションを持続させるという構造、この新たな構造を作品に取り込むために、自分は未完成な透明さを持つ存在でなければならないという感じで、理論的にも制作的にも進んできたのだと思います。

《明滅》の後の最新作の《反映》を昨日拝見して、その確立しかけているスタイルにさらにこう、昨日も言ったんですが、喜びみたい、ジョイフルネスみたいな雰囲気が加わったなというふうに感じられたのですが、これは制作する上で感じている自然との隔たりそのものを何もない空白ではなくて、その中にも何か質感を見だしつつあるのかなという感じがしまして、ですから、今後この隔たりの在り方っていうのがまたどう変化して、それが作品にどう反映されていくのかというのが非常に楽しみです。以上です。

高橋審査員

南野さんとは修士課程1年生の時から意識して、consciousして付き合うようになって、優秀な成績で博士後期課程に進学されてから、私は論文指導を務めさせていただきました。四年かけてなされた博士課程での研究は、制作も論文も大きな成長を遂げ、成果を上げました。作品は特に新作の《明滅》から《反映》に至る達成が素晴らしく、論文の最終的なテーマでもある、写生と質感、あるいは隔たりとしての自然の発見といった問題を実現した作品になっていると思います。その点では、単なる優等生で終わらない達成ができたと思いました。

自然というテーマは、私にとっても、ベルクソンやトゥルーズ、あるいは樗牛かざおなどの研究対象を通して考え続けてきたものとして、その観点から見ても十分な達成をした研究になりました。自然にはもちろん、我々人間も含まれるわけですが、それを隔たりとして再発見するという意味では、ある種の他者論であり、他者とどう接するかという倫理の問題でもあると思います。正直、今世界はあまりに劣化していて、虐殺と隷属がまかり通る中、自然災害や環境問題などこれまでとは違った形で、芸術や学問の無力さを我々は噛みしめています。あまりに人為の面でひどすぎる世界です。法律や憲法などもまるで守られない。人為も感情も、本性・ピュシスとしても有効な運動は作り得ず、無能で無力なファシズムに一気に流れ込むようなこの時期に、南野さんの制作と研究

は間接的ではあるけれども、有効なものではないかと思います。倫理としての芸術のあり方として高く評価したいです。

このほか、紙や絵具、あるいは日本絵画の素材の問題を歴史的に論じた第2章、それから《山水屏風》を論じた空間、あるいは古代中世から近世絵画への3章から6章など、これを系譜的に、まさにニーチェ風な力の関係において、画面上での力の関係においてまとめていることも大変良かったと思います。霞、水、金地とか、そういったモチーフがどのように描かれたかということを南野さんの文脈で再解釈できていると思います。論文自体はですね、全体的に地味な重低音がずーっと響き続けるような重厚な進行で、読みにくいっていうのは僕もたしかにそう思いました。だけれども、異質的な差異が持続するこの論文を何度も読んで吟味していきたいと、僕自身も参考になりました。以上、博士の学位にふさわしいと思います。高く評価いたします。

以上をもって南野和の課程博士学位審査を終了した。

総 合 評 価

審査委員一同は、金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科の学位授与（課程博士）の博士論文等審査基準に照らして、本申請論文及び研究作品が基準を満たし、優秀であることを認め、博士の学位に相応しいものとして高く評価した。