

氏名	橋本 知成		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	第43号		
学位授与日	平成29年3月24日		
学位授与の要件	学位規則第4条第1項		
学位論文題目	内観の地平から-手捻りと低温焼成による土の形象-		
審査委員	主査	金沢美術工芸大学大学院専任教授	橋本 真之
	副査	金沢美術工芸大学教授	山本 健史
		金沢美術工芸大学教授	山崎 剛
	金沢美術工芸大学大学院専任教授	横山 勝彦	
		京都市立芸術大学教授	秋山 陽

審査対象作品数	15点
論文分量	本文A4判、140頁(106,349字)
付録の図版	A4版32頁、収録作品総数15点

論文要旨

橋本知成の学位申請論文『内観の地平から-手捻りと低温焼成による土の形象-』は、作品制作において、手捻りにより土の膜を形成しそれを焼くという、極めて原初的で単純な行為を繰り返すことで、目には見えない、しかしそこには確かにある存在、確かなる気配を求めてきた中で辿り着いた言葉、「内観」を基軸として、自身の制作を論じたものである。論文の構成は、第1章「手捻りと低温焼成による制作技法」、第2章「造形の展開」、第3章「思考とテーマの展開」、第4章「制作論-内観の地平から-」の全四章で、資料として「作品の制作工程」「滋賀県陶芸の森 滞在制作記録」「展覧会報告」が付属する。以下、章立てにそって概略を記す。

第1章「手捻りと低温焼成による制作技法」は、自作の主な制作技法である手捻りと低温焼成について論述した章である。

第1節「手捻りと低温焼成を選択した経緯」、第1項「学部から大学院修士課程にかけての制作」では、京都教育大学での手捻りとの出会いから学部4年次の黒陶での制作、金沢美術工芸大学大学院修士課程進学後の模索、博士後期課程の研究の端緒となった制作について述べた。第2項「陶芸家・宮下善爾との出会い」では、学部生時代に通った宮下善爾の陶芸教室でのエピソードに触れ、影響を受けた同氏の制作スタイルや自身の手捻り成形において「削らない」という制約を設けるに至った経緯を述べた。第3項「越後妻有アートトリエンナーレでの制作」では、修士課程1年次に参加した越後妻有アートトリエンナーレでの巨大な土の造形の制作から、この経験が手捻りでの大型作品制作のきっかけとなり、手捻りに対する価値観の変化に影響を及ぼしたことを述べた。

第2節「手捻りについて」では、自作における主たる成形技法である手捻りについて論述した。第1項「手捻りと現代陶芸」では、二人の現代陶芸作家の手捻りに対する捉え方を紹介しつつ、自身が用いる手捻りとは、自己の呼吸、鼓動、生活リズムと密接な関わりがある、自己の身体と一体化した技法であることを述べた。第2項「成形方法と造形の考察-鈴木治との比較-」では、鈴木治の赤土を用いた焼締の立体作品の成形方法とその造形を考察し、自作との比較検証を行い、共通点と相違点について述べた。第3項「成形方法と造形の考察-金子潤との比較-」では、「ダンゴ」と呼ばれる巨大な陶立体の作品の成形方法とその造形を考察し、自作との比較検証を行って造形性

とともに作品と空間との関係性について述べた。

第3節「低温焼成について」では、自作における素焼、1000～1100℃での焼成、炭化焼成からなる三度の焼成について、低温焼成という言葉の定義、ここに至る経緯とその特徴について歴史背景を踏まえて論述した。第1項「黒陶と現代陶芸―八木一夫を中心に―」では、炭化焼成のきっかけとなった黒陶に関する歴史的考察を行った。そして、黒陶を主な焼成として用いた八木一夫の焼成方法を例に黒陶の焼成方法について述べた。第2項「低温焼成を選択する理由」では、前項の考察を基に「成形された直後のみずみずしさ」を留めておきたいという思いが低温焼成を選択する理由であることを述べた。第3項「自作における炭化焼成の方法」では、自身の炭化焼成の方法に関して初期から現在への改良点と特徴、得られる効果について述べた。

第4節「内側の存在を確かにする表面」は本章のまとめとして、表面の定義づけを行い、手捻りと低温焼成の一連の工程が独自の表面を作り出していることを述べ、また形態の外側のみならず内側の重要性にも触れ、表面はその先にあるもの、向こう側を想起させることを述べた。

第2章「造形の展開」は、《森を作る I－VI》(2014年)から《内観》(2016年)に至る各作品について、現時点からの考察を行った後、これらを三つの作品群に分類して論述した章である。

第1節「作品の紹介」では、それぞれの作品について、何をしようとし、何ができて、何ができなかったのかという現時点からの考察を行った。

第2節「造形の展開について」では、前節で紹介した作品の造形要素を抽出し、それらを三つに分類しそれぞれの展開を論述した。第1項「エッジを用いた造形」では、《森を作る I－VI》(2014年)から《太陽の輪廻》(2015年)に見られるエッジを用いた造形の展開に関連して、作品の大型化に伴い、手捻りの成形時に物理的な強度を保つためにエッジを用い始め、作品を展開していく中で、手捻りの行為は土の膜を成形しているに他ならないことに気づいたことを述べた。第2項「ボルトの露出」では、《太陽の輪廻》(2015年)以降、それまでパーツの接続のために目に見えない部分で用いてきたボルトを露出させたことに関連して、パーツ同士の繋ぎ目の形態の模索から辿り着いた、ボルトを露出させるという選択は、作品の展開とともに変化し、「そこになければ作品として未完成でしっくりこない感覚」が根底にあるパレルゴンの意味合いのものへ到達したことについて述べた。第3項「器型をもとにした造形」では、2015年5月に参加したグループ展の出品をきっかけとした器型の作品への展開に関連して、エッジを用いた造形から円筒形に辿り着く形態の変化には、社会に対する問題意識とそこからくる制作姿勢の深化が関係していることを述べた。

第3章「思考とテーマの展開」は、前章で述べた造形の変遷とともに展開してきた思考とテーマについて論述した章である。

第1節「原初的な生命感「森を作る」」では、エッジを用いた造形が「原初的な生命感」の顕然化であることを述べた上で、《森を作る I－VI》(2014年)における自身の森に対する認識について戸谷茂雄の作品をもとに考察した。

第2節「視えない世界」では、《燈》(2014年)をきっかけに生まれた形態の内側への意識、そこから展開してきた形態の内側とそこにあるものの存在について論述した。第1項「内と外―土の膜」では、《燈》(2014年)の制作と、「The Power of Images イメージの力」展(国立民族学博物館、新国立美術館)でアボリジニのポールを鑑賞したことがきっかけとなった土の膜の内側と外側の意識について、《昇華》(2015年)を中心に述べた。第2項「高み」では、大型作品制作の根底にある高みを目指す行為について、「目に見えない存在に対する畏敬の念」と「自らの力を誇示する為の行動」を根拠として挙げ、前項の内容を受けながら大型作品制作の意味を述べた。第3項「内と外をつなぐ穴」では、スリットや穴、隙間といった要素について、それらは土の膜の内側と外側と繋ぐ物理的な要素に加え、そこに描かれた現実世界と異界をつなぐだけでなく、人の心に作用し、自己の内面へと誘う役割を果たしていることを述べた。第4項「器型と内包する目に見えないもの」で

は、まず機能を持つ「器」概念の形成について考察し、「器が持つ根源的な精神性」と「機能からくる器の造形的意味」が自作において器型を用いる根拠であるとした上で、さらに、器型に取り付けられた蓋に関連して鑄金作家の畠山耕治の作品を取り上げつつ、自作における器型の作品は、機能を持ったものではなく、人間の精神に作用する器型であることを述べた。

第3節「器型をもとにした造形と中世陶器」では、器型をもとにした造形の作品について、その制作工程や形態を考察するにあたり、中世の日本における陶器を考察した上で、自作との比較検証を行った。第1項「中世陶器の考察」では、手捻り成形であること、ある程度のサイズ（高さ30cm以上）、美しいと感じた形を基準に中世陶器を選択し、先行研究における作品解説に自身の見解を加えて述べた。第2項「自作との比較検証」では、前項での考察をもとに中世陶器の成形方法と造形の特徴を、八木一夫の文章を引用しつつ考察し、その上で用途性を持った中世陶器と自作の器型を比較し、中世陶器が八木の言うところの人々の「生活要求」に応える「極端につつましく、しかも根元的な純粹行動の産物」であるとすれば、自身が作る器型は現代に生きる私たちの「精神の要求」に応える「根元的な純粹行動の産物」であることを述べた。

第4節「土と金属と火」では、ボルトの露出をきっかけに展開してきた、土（陶）と金属（鉄）の関係性と両者にまたがる火を加えた考察を行うとともに、作品の背景の物語となる火を軽んじる現代社会の危うさに言及した。

第5節「時間・再生・生と死」では、時間とともに積層される土の膜の器型を「棺」、錆びたボルトの使用と炭化焼成を「再生のプロセス」と捉えることで、両者から成る器型は「生命の象徴としての器」としての意味を強調していることを述べた。

第6節「物語と造形／制作／作品との関係」では、作品制作とともに深化してきた社会に対する問題意識から二つの短編小説に辿り着いたことに言及し、現代社会の現実と理想のような二つの物語から、私たちの世界そのものが「パンドラの箱」ではないかという作品の背景にある物語が完結したことを述べた。

第7節「現代社会に対する問題意識」では、「3.11」（東日本大震災）とその後の社会に対する違和感から、現代社会は「人間の精神の崩壊」からくる「病い」を抱えていると考え、現在の自身にとって作品を作ることは「人間の精神の崩壊に対する抵抗」であり、この制作態度を軸に器型の作品を制作してきた中で辿り着いた言葉が「内観」であることを述べた。

第4章「制作論—内観の地平から—」は、自身の制作論における「内観」について、「内観」に至る作品と思考の経緯を、「内観」という言葉の考察を踏まえて論述した章である。

第1節「《内観》（2016年）に至る作品の展開」では、《森を作るⅠ—Ⅵ》（2014年）から《内観》（2016年）に至る作品の展開を、造形と思考の両面からまとめ、「内観」という言葉に辿り着いた経緯について述べた。

第2節「『内観』という言葉について」では、言葉の一般的な意味をまとめ、ヴィルヘルム・ヴント、白隠慧鶴、清沢満之が用いた「内観」を紹介し、特に哲学者、宗教家である清沢満之の「内観」という言葉が用いられている「精神主義」への共感を示した。「精神主義」とは「自分の精神の内部に充足を求めるもの」であり、自己の中に信念を確立することが現世を生きていくために必要なことであると説く。この自己の精神の内部に充足を求めるには、まず「内観」をしなければならないと言う。内観は「自己内部の省察」、それと対の語である外観は「外界の観察」という意味で用いられており、「外観の構成はついに一個の幻影」であって、外物は無限にあるものだから、私たちはその誘惑に対して「内観の自覚」が確立していなければならない、そして内観主義とは「自分の本位本分を自覚することにほかならない」ことであり、「この自覚を開悟しないで外観の事柄に追従するのは、自分を知らないで原野を彷徨するにひとしい」と説く。以上、清沢が説く「精神主義」とその論中の「内観」が、自身の制作論における「内観」に繋がっていることを述べた。

第3節「私の制作論における『内観』の意味」では、前節で述べた清沢の「内観」が、自身が用

いる「内観」に近似することに言及し、「物理的な意味での「内観」、「精神的な意味での「内観」、「見る側からの「内観」の三つに分けて自身の制作論における「内観」について論じた。

以上の論述を踏まえて最後に、「内観」という言葉にたどり着いた現時点での答えは、自己完結型の作品ではなく、観る人に問いかける、私の考え、思いを、作品を観る人と共有する、共有したいと思う、そういった作品制作を目指したい「作品の形態として思考としての「内観」を今一度じっくりと考え、現在目の前にあるものを深めていきたい」「そこには、「ただひたすらに土を積み上げる、そしてそれを焼く」という焼きものでのものづくりの本質を見つめる姿勢がある。実直に土に向き合い、目の前にあることに真摯に向き合うことで、次への展開は自ずと見えてくるのではないだろうか。「内観」という言葉にはまだ見ぬ新たな可能性が詰まっていると私は確信している」という主旨のことを述べて本論文の結びとした。

論文等審査結果

審査会は、申請者の提出論文及び研究作品が平成28年9月14日に行われた予備審査会に提出された承された議論と内容に合致しており、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認めた。

主査の橋本真之審査員の進行のもと、口述試験ではまず申請者が本論要旨を、画像を用いながら述べた後、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。

○ 口述試験概要

橋本（真）審査員

橋本（真）：課程博士学位審査における質疑応答を始める。学部時代から手捻りを手法としているということが書かれていたけれども、「森を作る」から「内観」に至る制作の進展は目覚ましいものがあると思う。私自身は高く評価したいと思う。あなたは手捻りという手法に頑固なまでにこだわって制作してきた。この手法について論文の中でかなり触れている。その上でさらに聞きたいのだが、「森を作る」から「内観」という思考の高まりの中で、その手法に変質あるいは変化がどのように起こってきたのか。それについて語ってほしい。

橋本（知）：「森を作る」から現在の制作に至るなかで、その根底にある手捻りという手法の本質的な部分での変化は、あまりないと考えている。技術的な部分で、たとえば土の厚さであったり成形のスピードを上げることであったり、改良してきたことはあるが、ずっと、削らないという制約を設けて、それは今でも貫いている。そのことが今後も変わることはないと考えている。

橋本（真）：「内観」という一つの思考的な、手法的な深まりとともに、手捻りの内実の中で起こっていることに対する関心はあまりないということなのか。手法としては確立しており、それは古い自分以前の人たちの手法を受け継いできたということでもある。それだけ考えが動いたのにはそれなりに自分の手法の中に何か変化が起きているということで、それこそ「内観」ではないかと思うのだが。

橋本（知）：その部分は自分自身が制作しているときにあまり自覚していない。もし変化が起きているとしても、まだ今は自覚できていないものではないと感じている。

橋本（真）：今後の課題かもしれない。おそらく、いずれ出てくるのではないかと思う。

山本審査員

山本：実技指導の担当として大学院修士課程から見えてきた。当初から制作に対する情熱を強く感じさせる学生で、博士後期課程に入ってからスケールの大きな制作に挑み続けている。大学内の設

備では対処しきれない部分もあって試行錯誤してきた。その試行錯誤が作品に新しい展開を次々に呼び込むのを見てきた。制作と思考の境界で自分を見つめているという実感がある。昨年 2016 年の春、非常に大きな設備がある信楽の陶芸の森の工房で制作し、ある意味限界を気にせず次のステップに進めることができた。そこでの制作が現在の「内観」という言葉に結びついているようで、今、制作と思考とが結びついた制作に繋がっている。これからの展開が楽しみであり、評価をしている。論文について質問したい。中世陶器との比較検証の中で、八木一夫の土師器などに関する文章を引用し、「八木一夫氏は「最も切羽詰まった生活要求に答えるにすぎないだろう。これは極端につつましく、しかも根源的な純粋工業の産物である」と述べている」と書いている。これは、制作者と使用者の厳しい生活状況とそこから生まれてくるもののありようについて語っていると私は考える。あなたは自分の作品について、現代社会における精神の要求に応えるための根源的な純粋工業の産物であるというふうに言っている。精神的な要求とは一体どういうものを指しているのか。それに対して、作品を通してどのように応えようとしているのかを語ってほしい。

橋本(知) : 精神の要求に関する私の考え、私の中でそのことを考えるきっかけとしてはやはり 3.11 (東日本大震災) が大きい、それはきっかけにすぎない。そこから 5、6 年の間に制作をしながらかえてきたことは、何か社会が表面的なもので片付いてしまっているのではないかという印象、個人的な感覚だがそういう印象を受けて、その中でもっともの本質を見つめることはできないかということ考えた。その時、手捻りで土を積み上げてそれを焼くという行為とは実は自分の内側をどんどん掘り下げているようだという感覚が出てきた。社会に対して何か発信すること以前に、まず自分がそのことについてしっかりしないといけないという思いがある。それが作品制作に繋がりと、発表することで、作品を通して見る人に何かを感じてほしいという意識をずっと持ってきた。それが今、最新作である「内観」という円筒形の蓋を持った器型の作品の形にたどり着いた。

山本 : 論文の中に「内包する目に見えないもの」とあり、畠山耕治の作品との比較がある。畠山耕治の作品は閉じた箱という形態で、箱が外れるということは形態からも容易に想像され、それを必ずしも手に取らなくても、もの自体が、身体的動作や触覚をも想起させるような装置として作用しているように感じる。一方、あなたの作品は、隙間が空いて中が虚ろで暗く、中に何かあるか見えない。その見えないということが鑑賞者に様々なものを想起させるという構造を持っている。隙間が想起をうながす重要な要素だとすると、造形的にもっと活かされる部分、蓋の厚みや隙間の開き方といった問題があると思う。また、闇の中にどんなものが内包されるのか、作者が持つイメージが明確化すればするほど造形的な意味を持つてくるというふうにも思う。あなた自身が感じたり考えたりしている「内包される目に見えないもの」について語ってほしい。

橋本(知) : これを言ってしまえばそれまでになってしまうのだが、私の中で「内包する目に見えないもの」というのは、本当に何かわからないものであり、逆にそこに何か具体的なイメージを持たたくないというところもある。それを持ってしまうと、土の膜の中に内包されているものという神秘性が薄くなってしまわないかと考える。現時点では、それが何なのか、私の中でも定まっておらず、これから追いついていくものではないかと感じている。

山本 : 今回の金沢 21 世紀美術館での展示作品には、中を見せるということに挑戦した作品もある。中を見せることで何を表現しようとしたのか、あるいは何を感じさせようとしたのか。

橋本(知) : 現時点ではあまり適した言葉が見つからない。結局、中には何も無いというのは、その何もないというのが実は重要なのではないかと考えているところで、しかしそれはたいへん曖昧でふわふわしているところなので、言葉にできることではないと思う。

山本 : この点については、今後の大事な課題になるかと思う。「目に見えない何か」を感じさせるための暗闇ということと、「何も無いということ」ということ。何がそこにあるかわからないけれどもその中の意味について、これからより深めていくことも課題になってくるだろう。エッジを用いた造形の中に、エッジのことを「辺と積み上げる面の連なり」と論文中で表現している部分がある。これだけを読むと、私の誤解かもしれないが、自然現象のようにエッジが生まれてくるのだという

ふうに取り取れる。ただ少なくともあの形には作者の造形的な強い意志、意図を感じる。でも論文には、「素材と自分との対話から生じるイメージ」とだけ書かれている。このイメージについて何か具体的に言葉にできるのであれば話してほしい。

橋本(知) : エッジの造形を制作していた時には、何か具体的なイメージというのを極力もたないようにしていた。けれども確かに、エッジを立てて形を作りあげていく時、例えばそれが木に見えたり、流れる水のように見えたりということは自分の中でもあり、具体的なイメージを持たないまでも、何か自然物のようなところへの関心からヒントを得て制作していた。

山本 : エッジのある形から器の形に移行していった過程は、突然そのような変化が起こったのか、何か段階があったのか。論文の中では今ひとつよくわからなかった。

橋本(知) : エッジの形態から器形には結構突然変わった。あの頃、葛藤や行き詰まりを感じており、エッジの造形というのが少し邪魔をしているのではないかといった感覚もあった。大学院の研究発表や作品を展示した際にも、その形態がパターン化しているという自覚があり、そういう指摘も受け、次にどういう展開があるだろうかと考えていた。そんななかで「内側」や「内と外の土の膜」といったキーワードが私の中に生まれ、「パンドラの箱」をテーマとした展覧会に出品した時、自分の中では初めて作品の背景に何か物語を持ちたいと思った。それがきっかけで、そこから器の形態が出てきた。その器の形態というのが、当時考えていた「内と外」とか「土の膜」といった言葉に非常にしっくりきたので、そこから継続して制作するようになった。

秋山審査員

秋山 : あなたの作品を実際にまとめて見たのは、昨日の金沢 21 世紀美術館が初めてだった。まず論文を読んだ感想を述べたい。目次からは全体の構成が整っているように見えたが、読み進めると同様の記述が何度も出てきて、未整理な部分が残っているという印象が残った。第二章では、それぞれの作品に即して様々な問題が抽出され、第三章では、それぞれの考察がより深まっていく、あるいは統合されていくことを目視していたと思われるが、その点でやや不十分ではないか。作品の方で言えば、まず、あのようなスケールで仕事を展開している、その思い切りの良さにはとても感心している。先ほど、有機的形態から幾何形態に変化する、その理由などの質問もあったが、それまでのスタイルをあえてかなぐり捨てても次のステップに進もうという探究心にも好感を覚えている。あなたは一貫して造形の素材として土を使い、焼成というプロセスを選んでいる。その意味は何だろう。素材とそれに関わる技術を選ぶことに積極的な意味を見出し、そのことが自身の仕事の内容に深く関わっているということをおそらく強く自覚していると思う。そのことをあらためて話してほしい。

橋本(知) : まず土という素材を選びそれを焼くという選択をしていることを、今は前向きにとらえている。しかし選択した当時は「焼く」ということが大嫌いでした。成形した段階より形が変化していくことが受けつけられなかった時期があった。それが現在の少し温度帯を抑えた低温での焼成に繋がっており、低温の焼成を選んだことで「焼く」ということをようやく積極的に受け止められるようになった。さらに黒陶という方法で、釉薬を用いていぶして、火の動きを焼きつけるというか、その色の変化を生み出すということをしているが、それが現在はしっくりきていて自分では感じている。土を「焼く」ということのエネルギーやそういったことが、土を焼成してその色を出す、色を表面に焼き付けることに繋がっていると感じている。

秋山 : そういった様々なプロセスを経て、作品という産物が現れるのだが、その結果よりもプロセスの方を重視しているということか。

橋本(知) : 結果はもちろん大事にしたい。けれども私の中では、手捻りから焼成する、そこから会場に作品を置くという、そこまでのプロセスも大事にしたいと考えている。

秋山 : 論文の中で何人もの作家の仕事について言及し、それを通して自身の仕事を語っている。そこに八木一夫が出てくる。これは私の解釈になってしまうかもしれないが、八木一夫は、無作為を

作為したり、作為を直接的に示したり、作為と無作為を多様に捉えた作家だと私は思っている。一見無作為のように見えて大変な作為があったり、逆の例もある。八木は作為と無作為を縦横無尽にしなやかに考え、多様な作品を残してきた作家だと思う。あなたの仕事の中でのそういう作為と無作為の関係はどのようになっているのか。

橋本 (知) : 作為と無作為の関係について、まず形作る、成形については、もう尋常ではないぐらい作為的に形作るということを意識している。自分の手から出た形というのは絶対に崩されたくない、火によっても崩されたくないという意味がそこにはあって、それが低温での焼成につながっている。逆に炭化焼成に至っては、自分の手の及ばないところで色が発色したり模様がついたりするわけだが、それは偶然、どうしても無作為にできてしまう。けれども、この先はその偶然性までを必然的に起こせるようになりたいということを考えている。現在の技術的な面で完全にコントロールし切れている状態ではないが、自分の作為的なことのひとつとして、炭化焼成についても行えるようになりたいと考えている。

横山審査員

横山 : 少し違う角度から質問をしたい。昨年京都のマロニエの個展に出品した作品「内観」と、いま金沢 21 世紀美術館に展示している作品は同じような形、円筒形をしている。同じ円筒形の作品だが、何だか印象が違うのでそれを考えていたのだが、さきほどの表面の色の問題やできあがりの状態などがかなり違う。比較すると今回の方が色々なニュアンスが出すぎているような気がしている。これは意図的にそういった表現をしたのだろうか。

橋本 (知) : 昨年マロニエで展示した作品以降、500℃に靱殻を入れて、温度帯を若干上げた。マロニエでの作品は、この大きさと初めて焼成した作品で、炭化は満足のいくものだった。けれども色味という点では少し自分の中の感覚と違って、ぼやっとしている印象を受けて、もう少し強く出ないかと考えた時、少し温度を上げてみようというところに辿り着いた。この夏はすべて発色の強い 60センチぐらいの作品を作っていたが、そのまま金沢 21 世紀美術館の展示作品の制作に移ったので、意図的に強い色が出てほしいと思っていた流れが今回の作品に至っている。

横山 : そういうことに関しては今回の方が成功したのかもしれないが、私の立場としてはむしろ、より旧来の陶芸のようになってしまったとも感じる。そこは少し今後考えた方がいいだろう。せっかくシンプルな形で、素材感そのもので、しかも成形する時に板を使いながらコントロールすることで形を作るわけだから、そのままの形でいいのにと。結果的にコントロールできない問題が出てくるのはいいと思うが、そこに意図が加わると、ちょっといやらしいなという感じがしないでもない。何故かというと、例えば割れの問題で、マロニエの場合、もちろん割れていたのだが、あれはあれで自然な感じがした。今回は金継ぎをしていることに違和感があり、どうなのかなと思う。もともと制作の出発点として、陶芸の枠でやっているというより、立体を作る上で土を選んだという印象があったので。そのあたりのことは今後の展開としてどう考えているのか。

橋本 (知) : 昨日も指摘があり、ひび割れというのを一晩ずっと考えたが、私の中ではひびの無いのがもちろんベストだと考えている。ひびが生じてしまった時、どう対処していくかが問題であり、今回金継ぎを施したことを否定的に捉えたくない。それが新しい要素として見えてしまったことは反省点だと思う。あれはひとつの手段であって、今後ひび割れが焼成のときに生じた時、ないのが一番だが、そうなった時の対処は冷静になって考えたいと思うし、今後の課題でもある。

横山 : 今回の金沢 21 世紀美術館の展示で、一番最近制作した蓋の無い作品が、部屋に入った所の狭い空間に閉じ込められている。展示の仕方としてはある意味でパッケージされていて、効果的なものだけれども、逆に言うと窮屈な印象がある。また床に転がっている作品があるが、アーティストとして内側を見せたいのならばそれをもっと見せられるように展示すべきだ。今回の作品で成功するかどうかは別だが、やはり表現者としては、最もアピールしたいところを中心に展示する方法を考えてもらいたい。具体的に論文についても質問したい。81 頁の円筒形の話、「現代社会に対する

問題意識を背景にもつ作品として」から始まった箇所、「現代に生きる私が制作する器形としてたどり着いた形態が円筒形である。円筒形という幾何形態は現代社会が抱える問題のメタファーでもある」と、結構単純に言っているが、この辺りをもう少し説明してほしい。他の形態を考えた上で辿り着いたのか、あるいは直感的にそうだったのか。

橋本 (知) : ここに至るまでは他の形態も、例えば先がとがったものなども考えた。その中で、ここではさらっと言ってしまうているが、円筒形という幾何形態は、私が関心のある社会の問題やそこから来る意識、それと同時に、手捻りで土を積み上げていく、膜状の構造で土を立ち上げていくと考えた時、その効果をよりシンプルに行える、あるいは見せられる、その形が私の中では円筒形という所に落ち着いた、ということで円筒形というかたちを選択した。

横山 : 円筒形であればいいということであれば逆に、そこに穴をあけたりボルトをつけたりということはプラスアルファで、余計なこととも言えるだろう、その辺りはどうなのか。

橋本 (知) : 円筒形を選んでいるもののそこに何かしたい、何かちょっといらんことをしてしまう。そこに何か少し仕掛けがほしいと常に考えてしまう。内側を感じさせるために穴をあけて、ボルトについても人間社会というか人工物を想起させるものとして何かを考えた上での要素だった。

横山 : あなたは本当に短い期間、二年と少しの間に数多くの、しかも様々なタイプの作品を次々に作ってきた。たぶん本人も整理するのに困ったところがあったのではないか。アーティストは自分の中に色々な表現の方法があるし表現欲もあると思うが、無理に統合しようとしなくてシリーズとして明確に分けて、やれるところまでやるということも必要ではないか。シンプルに素材そのものを突き詰めて、スケールが大きくなればなるほど焼くことで歪むこともあるはずだから、それを解決していく方法、焼成の色の問題だけを追求したシリーズ、そういうことを明確に分けた方がいい気もするので考えてほしい。それから論文において、「私の考えや思いを、作品を見る人と共有する、共有したいと思う。そういう作品の制作をめざしたい」と書いている。その通りだと思うが、何か具体的にそのための方法というか、意識というか、そういうものはあるのか。

橋本 (知) : これ、というものは、正直なところ今はまだ見つかっていない。さきほど少し話した作品の仕掛けのような部分、中が空であったり隙間があいていたり、そういったもので作品と見る人、自分との距離が少し近くなると思った。今後よく考えていかなければならない。

横山 : 今日、私が指摘した金継ぎに関してだが、要するに結果としての作品と対話をするわけなので、作品としての意味を限定してしまう恐れがある。逆に表現が広がる可能性もある。そのあたりを一つ一つ丁寧に考えた方がいいという気がする。

山崎審査員

山崎 : あなたは自分のことを何と呼称するのか。たとえば陶芸家、あるいは陶造形家。

橋本 (知) : あまりそこにこだわりはない。特に意識したことはない。

山崎 : 日本の陶芸の歴史に自分を位置づけるとすれば、今どういう歴史的な連なりの中にいると考えているか。

橋本 (知) : 走泥社の作家の作品をずっと見てきて、焼き物で立体を作るという興味はそこから始まった。黒陶を使用することも走泥社への意識による。大型の作品を作りたいと思った時、最初にインパクトを受けたのは金子潤の作品だった。そういった 80 年代のいわゆるクレイワークの流れに入るとは感じている。

山崎 : 論文を指導していると指導の過程で、ひとつのまとまりをつけたいという欲求にかられる。そして、原初的な生命観から内観というテーマに至るまでの間に作品の変化をうまく位置づけてまとめたいと思って書いたのがこの論文だが、読み返してみると無理があるように思う。走泥社のように自身が懂れている対象の作風と、自身の作風が必ずしも一致していない部分がある。私が論文を読み直して一番面白かったのは 117 頁の「土と金属と火」というところ。土の作家が金属を使うことについては色々な意見があるが、現実にはあなたは金属を使っているし、ここに書いてあること

も面白い。梅原猛の文章の引用に、「土器は火の神カグツチの生んだ第一の優れた息子である。そして次に火の神は第二の息子を生む。金属器である」、「幸か不幸か、火の神の第二の息子である金属器文明の到来が遅れた日本では、火の神の第一の息子が長い間、平和の時代を支えていた。とても長い時代、平和の時代を支えていた。確かに火の神の第二の息子は生産方法における画期的な進歩を与えた。精神的にはかなり高い、平和で独自の構造をもつ文化がここに育ったと私は思う」とある。火の神の第二の息子である金属器は危険な部分を持っていて、生産への信仰とともに武力への信仰を生む。第一の息子である土器は平和を育むということを論じているこの章は最後に、「私は土と鉄の両者は対立関係にあるのではなく、共存し互いを補填しあうことが理想ではないか」という考えに至る。私は《パンドラー真実の壺ー》や《パンドラーふたつの解ー》という作品が好きだが、これらはこうした考えをコンセプトとして、とても良くデザインされた作品だと思う。あなたはデザインされているとか表面的であるとかいう言葉を、言葉として好まない。ところが作品そのものはとてもデザインされている。素直にこれらの作品を見ると、平和を育むはずの土器は分断され、それを鉄という戦闘の神が繋いでいる。これは現代社会のありようを説明的に示している。あるいは《パンドラーふたつの解ー》の表面の境界は、国境により色分けされた世界、分断された世界を示しているとも読み取れる。金沢 21 世紀美術館の展示作品の金継ぎも積極的に説明的な理解をすることができる。走泥社の作風とは非常に遠い位置にこれらの作品はある。

橋本(知) : そのように解釈されることを嬉しく感じるし、私も説明的になりたくないとは思いつつ、自分の考えや思いを、作品を通して伝えたいと考えてきた。政治や社会問題にとても興味があり、そういった何かを伝えて行きたい。追い求めている理想と自身の作品との間に差があるという指摘に関して、私としては理想に近づいていると気がしていた。もう一度冷静に考えてみたい。

山崎 : これまでの質疑応答のやり取りを聞いていて、自分の書いたことを堂々と主張できていないような感じがする。やはり自信を持って主張すべきだと思うし、作品や論文の中に材料はたくさんある。さきほど横山審査員の質問に、「何かちょっといらんことをしてしまう。そこに何か少し仕掛けがほしいと常に考えてしまう」と、やや自嘲気味に答えていたが、「仕掛けがほしい」とか「ちょっといらんこと」、つまり少し余計なことをしたくなるのは、むしろあなたの良さだと私は思う。論文でも余計なことをいっぱい書いているが、それが魅力でもある。そうしたあなたが作るものは、必然的に色々な要素を含んでいる。おそらく今後も作品のタイプからすると、要素が減っていくということよりも、要素が加わって増えていくことが多いだろうと予想している。

橋本(知) : 要素は少なくしていきたい。今回の金沢 21 世紀美術館の展示作品では増やすことばかりを考えていた。一度冷静になって見直し、今までに加えてきた要素で、何が必要で何が不要なのかを精査していきたい。現代社会では色々なものが増え続け繁栄しており、結局自分もその中で選択しながら生きている。同様に作品の上でも減らしていく方向で考えたいと思っている。

秋山審査員

秋山 : 昨日、金沢 21 世紀美術館でそれに関連する話をしていた。要素を減らすとか、削っていくことによって明らかになっていく、それまでよく見えていなかったものがはっきり見えてくることはある。同時に、要素を削っていくということは、袋小路に入っていくことであるかもしれない。だから削ってくということと、どんどん知らないところに出ていくということと、両方必要になってくる。その時々でどのように判断するのか。そういうことが大事だが難しい。何時どのタイミングでどのように踏み出していくのか、削る時には何を削り出して何を明らかにするのか。それはとても難しい。私自身の経験からそのように思う。それから、すでに質問のあった「なぜ円筒形なのか」ということについて、私も実際に作品を見る前にファイルを見て、「あー、なんか垂直と水平やな」と、あなたのひとつの造形の仕組みの中に垂直と水平というのが非常に強くあるということを感じていた。周知のとおり、土を扱う、構築していくというのは重力の作用を考えずにはできない。そして、土自体、やはり土が地べたの延長上にあるとしたら、だいたい水平に認識されるということ

もある。それを重力に逆らって垂直に構築していく、そのもっとも端的な現れが円筒であったり、円筒形のバリエーションであったりする。壺のようになっていたり、あるいは鉢のようになっていたり、碗のようになっていたり。それから、収縮などもあって、四角いものは作り難い。轆轤で挽いて常に均等な状態でガワが存在している。均等に形が構築されてプロセスが進むというのが、そういう柔らかい素材にとっては自然な、無理のない一つのあり方だから、そういうことも踏まえて、円筒形ということにずっと収斂していく今のところではいられるのかなと思う。それが自然にそうなっているというのではなく、自分なりにそれをどう積極的な意味としてとらえ直すかというところがやはり大事だ。それが作りやすいとか、土とか焼成などの色々なことにとって都合がいいとかいう話ではなくて、あなたはそこに積極的な意味を考えている。そうですね。ただ、私があればと思ったのは、横たえてある円錐があって、このことに言及しているのかな、と。つまり垂直と水平ということがあなたの造形意識の中でどのようにとらえ直されつつあるのか。そのところを聞きたい。

橋本(知)：垂直ということに関しては、円筒形になる前から結構強く考えていたことだったが、水平ということは全く意識したことが無かった。今回、横たえた作品を展示した時も、垂直と水平ということは私の頭の中に無かった。垂直に立ったものの内部を見せたいという思いで倒すという安易な考えだった。今後は水平と垂直ということを強く意識して行きたいと思う。

○ 審査の講評

山崎審査員

あなたは3年間の博士後期課程で近年稀に見る仕事量をこなし、対外的な作品発表も数多く、積極的に行ってきた。作品スケールの大きさから、学内の施設では難しい制作環境を学外に求めて、その問題をクリアしてきた。加えて、受賞歴なども多々あり、非常に充実した3年間だったと言えるだろう。論文の主たるテーマである「内観」は、それ自体、制作理念の中心に位置づけ、論述するのは非常に困難なことだが、それでも果敢に取り組み、最終的には自身の作品に込めた大切な思いを論文に宿すことができたと思う。今後もこれを糧に思考を深め、それによって作品の質も高まることが期待される。作品、論文ともに、博士の学位にふさわしい。

横山審査員

3年間、よく仕事をした。作品を見てきて、あなたのことはある程度わかっているつもりだが、今後改めて、これまで出てきた問題を考えながら作業をすることで、自分の方向性を決めてほしいと思う。論文について私が色々なアドバイスをした時に、少し間をおいて必ず仕上げてくる。やはり作品を作るのと同じで、頭の中で考えているだけではできてこない。論文の場合は文字を書いていく作業だから、そういうとことから始めてよくここまでの完成に至ったな、よくまとまったなという気はしている。ただし、論文の最後にも書いていたが、とりあえずの現段階までの、ということなので、もっと語って欲しいところなどがある。これから更に経験をもとにもっと豊かにしてほしいし、それが十分に可能であろうと期待している。課程博士にふさわしいと評価している。

秋山審査員

論文を書きすすめることと制作という両方を並行して進めることが、とても大変なことだったということはよく理解している。しばしば、自分の言葉に作品を適合させようとして、制作の方が萎縮してしまう例をたくさん知っている。しかしあなたの場合は、書かれたものを裏切るような、そういう制作もあえてやろうという意欲がある。それはとても素晴らしいことだと思う。書かれたことに作品が追いついていない部分があるのではないかと、あるいは作品に現れていることが論文の方で十分に書かれていない部分があるのではないかと。けれども、今の仕事の可能性の大きさを考えれば、課程博士の研究としてふさわしいと思う。

山本審査員

非常によく仕事をする人で、それは舌を巻くばかりだった。昨年の春から大きなものに徹した作品となり、精神的な意味も含めて等身大の、本当に体ごとぶつかっていくような制作に取り組めたことは、あなたにとって非常に幸せな時間だったと思う。作品を見ている、その喜びが伝わってくる。「ひたすらに土を積み上げ」と書いているが、実際の制作行為と関係しながら、その言葉自体にも重みができている。ただの言葉ではない。あれだけのものに取り組むことが尋常でないということは、制作をした人であれば誰でもわかる。それを作って焼く、もちろん展示会場まで運ぶということも含めて一つの行為であったわけだから、大変だったと思う。今の日本の陶芸では、これぐらいのスケール感で空間を考える、あるいは作品を考えるという取り組みが減っている。どちらかという凝縮させていくような仕事が多い。あなたのような若い作家が出てくると、それが陶芸界に向けてもよい影響を及ぼすと期待もできるし、これからはそういう評価を得られるようにがんばってほしい。今後は、作家としての制作環境を作っていくということも含めて、苦労は尽きないと思うが、期待している。論文と作品ともに博士の学位にふさわしい研究である。

橋本（真）審査員

あなたの仕事量は私も感心するほどだった。月に一度、呼び掛けられて、「どうですか」と聞かれる作品が、いつも、また動いているという感じで、それは頼もしく思った。あなたが造形作家として論文を書くことの意味は、筋道を立てて考えるという習慣をつけることだったと思う。しかし、それは筋道を立てることによって図式化して行きがちでもある。それは避けたい、というのが私の作家としての助言としてはある。筋道を立てて考えながら、それは何のためかと言えば、ジャンプするため、跳躍する助走のためだと考えた方がいい。今回の金沢 21 世紀美術館で展示した作品の問題は、あなたが論文の中で書いてきてようやく整合性を持ったような筋道ができたのに、それを根底からひっくり返すようなことをやったということ。傍から見れば、もうここでまとめてしまえばいいのに、というところでまとめずに。これは、次に行くための工夫なのだろうが、この中はもう空っぽですよと見せてしまった。ここからはどうするのだろう、とも思う。しかし、あなたはそれをずっとやってきた作家だということを、私は知っているから、そこからまた筋道を立てて考えるということをやっている、どこかでまたジャンプしてほしい。そうしないと作家としては本物にならない。だから博士論文の良い点や悪い点をはっきりとわきまえて、今後生きていくということが必要だと思う。そういう意味を込めて、あなたの仕事は作品、論文ともに博士課程の学位にふさわしいと思う。

以上で橋本知成の博士学位審査を終了した。

総 合 評 価

審査員一同、論文及び研究作品を優秀と認め、博士学位に相応しいものと高く評価した。