

氏名	沖田 愛有美 (おきた あゆみ)		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	第69号		
学位授与日	令和6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	漆画の歴史と制作理論 - 工芸と絵画の交わる場所 -		
審査員	主査	大森 啓	金沢美術工芸大学教授
	副査	山村 慎哉	金沢美術工芸大学教授
		高橋 明彦	金沢美術工芸大学教授
		山本 浩貴	金沢美術工芸大学講師
		秋元 雄史	東京藝術大学名誉教授

審査対象作品数 15点
論文分量 本文A4判 226頁 (281,896字)
附属の図録 A4判32頁、収録作品総数18点

論文要旨

本論文は、漆を媒材として平面作品を制作する沖田愛有美による、漆画（しつが）に関する実証的な歴史研究であり、さらには絵画と工芸という近代において対比的に捉えられる二つの概念・領域に関する漆画を通じた理論的な考察であり、そして、その二つを踏まえて自身の芸術・自然観と制作論を展開・創立するものである。全8章からなり、28万字を超える大部な論文で、周到な歴史研究と緻密な概念考察とが融合した、今日必ずしも馴染みのない漆画に関する総合的で画期的な研究と評しうるものである。

そもそも、漆は東アジアにおいて新石器時代から使用され、ここに漆文化圏を形成してきたが、この伝統的な旧来の漆芸文化に対して、19世紀になって視覚性を追求する西洋絵画が持ち込まれ、漆による平面表現が誕生した。ベトナムの「Sơn mài (ソン・マイ)」、中国の「漆画 (qī huà)」で、これらは西欧列強の帝国主義的支配がアジア各地に及ぶなかで伝統的な漆芸と西洋由来の絵画との間に現代的な絵画として誕生した表現形式であった。他方、日本における漆画は、幕末から明治期にかけて美術と工芸とが分離し、その関係性の曖昧さ、相反や矛盾を反映したものとして成立していった。美術と工芸の二つの領域をまたぐこの漆画をいかに捉え、自身がどう制作をしていくか。本論文は、こうした問題に歴史研究と概念考察との両輪をもって挑み、自身の芸術観と制作理論をうち立てた。以下、全8章からなる各章について記す。

第1章「『漆画』の成立— 19世紀以降の日本を中心に—では、東アジアにおける漆画の展開とその位置付けを先行研究とともに確認し、以降の論述のため漆画について暫定的な定義付けを行っている。具体的には、ベトナム、中国の状況を概観し、またそれらと日本との関係を調査比較し、関係する人物や諸制度について明らかにしている。

第2章「明治初期における美術概念の成立と漆画の位置— 1870年代～1920年代前半まで—では、日本における最初期の漆画の成立を柴田是真の蒔絵額に求め、その後の山崎覚太郎の壁面装飾パネル、高橋節郎の漆パネルに至るまでの工芸界における主流たる漆画の展開を考察した。また、

この動向に対する 19 世紀末のジャポニズムおよび 1920 年代のアール・デコというフランスを舞台に巻き起こったムーブメントからの影響を、ジャン・デュナンやガストン・スイスらの活動やそれとの関連の解明を通して指摘している。

第 3 章「越境する漆画— 1920 年～1950 年代」では、1920 年以降の大正期から昭和前半期にかけて、工芸領域以外から漆画に取り組んだ作家を取り上げる。独学で油絵を学び時代の寵児ともなった横井弘三は、西洋絵画の技法を漆絵葉書に応用して新漆絵を描き、また論文も多く残した。松岡正雄は漆にメディウムの合理性を見だし洋画家から転進して色鮮やかな彩漆画を作り、また次章で述べるような漆画団体を組織した。日本画家である佐々木祖山は漆にメディウムの耐性を見出だして万世漆画を拓いた。佐藤武造は絹本に顔料で描く絹画水彩から出発して、英国と日本とを往還してエキゾチックとも評される瑞漆画を描いた。彼らは今日歴史の彼方に忘れ去れた作家たちであったが、そのスタイル、技法、表現などの観点からみて絵画と工芸との垣根を取り払う革新的な表現を模索していた。それぞれが漆画を開始した背景やその後の展開も一様ではないが、これらの類例を取り上げることで、今まで知られなかった漆画の多様な表現様態を提示できた。加えて、彼らの漆に関する思想、すなわち楽浪から縄文へと変遷する漆のナショナリズム、アイデンティティ形成についても考察している。

第 4 章「漆画の美術団体— 1930 年～1950 年代」では、戦前から戦後にかけての漆画団体の活動とともに、戦時局面が漆画に影響を及ぼした幾つかの出来事について論じる。それらの団体とは日本漆絵協会、日本漆画家連盟、日本漆画会などだが、ここには前章で取り上げた横井弘三、松岡正雄、佐藤武造らが主導的に関わっており、1920 年代以降の漆画家の増加と関連する動向としても注目される。こうした団体は戦前、戦後を通じて、国家協力を強いられたり、または率先したり、ベトナムとの協力を推進したり等々さまざま動向を見せたが、これらの具体相を前章に続き詳細な文献博捜により示した。

第 5 章「工芸における「漆パネル」の展開— 1950 年～1990 年代」では、現在まで漆画の主流を保つ高橋節郎による「漆パネル」の展開、および日中の交流、さらにその後の角偉三郎の制作を取り上げ、絵画性と工芸性とそれぞれに由来する漆画の価値観の摩擦・対立について論じた。以上が漆画史の検討であり、以下は理論的な概念考察と制作理論である。

第 6 章「漆画を再考する」では、制作理論への導入として、以上の歴史研究でえた知見をもとに漆画の概念の再構築を試みた。まず、絵画かつ工芸という漆画の概念の両義性に内在する「絵画かつ工芸である漆画は存在し得ない」という日本的な自己矛盾の構造（再帰的構造）について、ベトナムと中国の漆画との比較、および日本の作家たちとの対比を踏まえて分析・検討した。そして、「絵画的な漆画」と「工芸的な漆画」という漆画の二つの傾向を導き出し、それを観賞性、用途性、平面性、装飾性の諸点において考察し、イメージと物質の二重性という主題を取り出した。これによって漆画の本質論の定義から開始するのでも、また確定的に領域化された絵画と工芸の二項対立に依拠するのでもない方法で、漆画概念の再構築へむかう道を開いた。

第 7 章「漆画の制作理論」では、第 6 章で導かれたイメージと物質との往還（二重性）という主題が、漆画の制作プロセスにおいて具体的にどのように実現されるのかを、ジル・ドゥルーズによるフランシス・ベーコン論『感性の論理』を参照しつつ論究した。漆画制作では制作者の思い描いた作品の完成イメージにたどり着くまでに、しばしば漆の自律的な物質の変化に即した対応が求められる。しかし、このことを意思的な表現に対する制限や制御すべき変化と捉えるのではなく、漆の変化によって喚起される“自然”を私が描くことであり、制作者の意思を介さない漆じしんの物

質的变化と制作者の手や目による表現行為とにおいて平行・交差する新たな出会い、制作の一手として捉え返す。このあり方が、イメージと物質との間で、漆と私とが交互に制作者となり進行する漆と私による共同制作である。

第8章「漆画に発現する自然との関わり」。前章では漆との共同制作によって制作者の制御を超えた自律的な存在としてある“自然”、絵画以前のイメージ（前絵画的なもの）のなかに喚起される“自然”を論じたが、本章ではこれを具体的な自身の経歴から振り返り、さらにそこへ哲学的な考察を与えている。すなわち、学部生時代から修士課程を経て博士後期課程に至る漆画制作において発現した“自然”とは、一つの定まった形式をもつものではなく、移り変わるいくつかの異なる対立項を持っていた。それは、絵画／工芸に代わる新たな二項対立として自然／人為およびそのバリエーションであるが、それら複数または多重の二項対立に、つなぎ返しねじり返すメビウスの帯のような往還関係を見出だす。さらに、そこから「絵の二重性」（絵画と工芸、平面と立体など複数の対立軸を漆画は持つ）、「漆の両義性」（描かれる対象としての自然の人間化を避けつつも、画面に媒材として作用する漆の不確定性に人間性を見失ってしまう）などの概念が導出される。これは絵画と工芸、自然と人為という二項対立を、イメージと物質の往還へとねじり返す具体的な展開であり、さらには漆を扱う倫理として見出されたものであった。かくして、漆画の制作者として、あらためて自身と漆とがその共同制作者であるという境地へと、理論・概念的にも実作・実感的にも到達したのである。

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5年9月21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、主査の大森啓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

大森審査員

大森：では質疑応答に入りたいと思います。まず私の方から、今回この論文を読ませていただいて、絵画専門の私にも、読み進めるうちに漆がいかに気難しい素材か、人の意のままにならない素材か、ということによりやく理解が及んできました。そう思って読んでみると、最初は疑問を持たなかったんですが、そもそもフランスでの漆の流行には、ジャポニズムとかアール・デコとか、いろんな外的な要因はあったと思います。でもそれが、例えばジャン・デュナンやガストン・スイスなどの個人の趣向にとどまらず、国策として植民地の文化に影響を及ぼすほどにまで、漆画が是とされたことがだんだん不思議に思えてきたんですね。というのは、彼の地の人はできれば全ての素材、自然を自分の意のままに御したいと思う傾向がある、多少ステレオタイプかもしれませんがこれは大方言えていると思います。絵の具が開発されていく歴史というのは、要するにコントロール可能なものにしていく歴史、安定化、恒常化させるための歴史だったことを思うと、

それと一番遠い極にある素材である漆は、なぜフランスでそれほど受け入れられたのか、あるいはどのようにして受け入れられたのか、彼らはそもそも漆とどう向き合って、それを是としてベトナムに伝えたのか。その辺はどうお考えになったのでしょうか。

沖田：はい。フランスが漆に関わる部分は何ヶ所かあったと思うんですけども。まず、一旦アール・デコは置いておいて、最初のジャポニズムにまで遡ると、当時のフランスの国策では、経済問題の背景にイギリスとの関係があり、イギリスと貿易を競う時に、新しい表現として魅力的な器物を作るために、たまたま自然的なもので、曲線的で、素材が特別でということが、本論でも何個か特徴をあげましたが、そういった要素が漆とかなり合致していて、目をつけた。それがジャポニズム流行のきっかけにもなった。これがまずあったと思います。ですので、たくさんある現代に残る工芸素材の中でも、漆が今に残っているのはそういう時代の偶然性が一つにはあると思います。

次に、ベトナムに話が飛びますけども、元々ベトナム自体が漆の文化を持っていたと思います。ですけど、フランスがベトナムを植民地にした時に、自分たちが入っていくことで土着の文化が失われていくということに対して危機感を感じていて、だったらさらに自分たちの文明を注入して良いものを作れるのではないかという意識が働いていました。なので、漆の材料としての難しさ、扱いにくさはあるかもしれないですけども、ベトナムの文化をさらに良くするという意図でフランス人が、漆の新しい表現をベトナムに生み出すことに寄与したのではないかと思います。

最後に、アール・デコですが、ジャポニズムから少し時代を経てアール・デコの時代になって、アール・デコの特徴としては当時拡大していた植民地支配というのが背景にあって、その中心地では自分たちのいるヨーロッパではない外側からもってきた、見出した、新しい素材だったり、珍しい材料だったり、文化だったり、アフリカのものもあれば、アジアのものもあれば、そしてその自分たちが作り出した近代的な新しい材料だったり、そういったものを取り入れるということがありました。そこで漆はエキゾチックなものとして興味が持たれたのだらうと思います。そうした傾向が起きたのも、ある種の反動があったからと言われていて、ある種の揺り返しというか、自分たちの近代化とともに対極的なものを持ってきたいということで、装飾論の中にも少し取り上げましたが、相反する二つの性質を同時に入れるという、そういう装飾性とも関わることかなと、私は理解しました。

大森：なるほどそうですね。ベトナムに元々根付いていた漆というものと、フランスが当時出会った漆とのある種幸福な偶然というか、そういったものもあったり、時代の流れに対する反動、そういったものがあつたのではないかという点で非常によくわかりました。

もう一つ質問ですが、沖田さんの論の中心として何度も出てくる漆画の特性としての物質とイメージの二重性という問題、あるいは、沖田さんが漆画を描くにあたって辿り着いた、物質、媒体との、漆との共同作業というそういった観点は非常に重要だと思います。一方で沖田さんも論文の中でおっしゃっている日本画にとっての膠、これも日本画を描く人からすれば、動物の体液で絵を描かせてもらってるんだというような、そういった意識を持たざるを得ない、あるいは我々も普段絵を描く者からすれば、多かれ少なかれ、画面との応答によって絵が進んでいくというのは体感としてあると思うんですね。そう思って見た時に、例えば漆画、日本画、油絵具、さらにはもう一方の人工の極にあると思われるアクリルなどを並べてみた時に、それぞれの、絵描きとの関わり方という点でそれはシームレスな繋がりとして捉えられるものなのか、あるいは沖田さんにとっては、いやここはやはり漆画、漆というのは違うフェーズにあると思っているところがあるのか。どのように捉えられているのか、もう少し聞きたいなと思いました。

沖田：シームレスな繋がりというのは、材料の組成みみたいなものだけでなく表現みみたいなものも含めてということでしょうか。

大森：表現というか、人間と素材との関わりによって、イメージが生まれてくる、絵が生成していく、という仕組みの大小はあると思うのだけれども、同じレベルの上で語れるものなのか、いや

漆っていうのはちょっとそれとは違う関わりがあるんだっていうことを体感されているのか。どうなのでしょう。

沖田：そうですね、シームレスな繋がりには、私自身はあると感じています。私も全ての材料を自分自身で扱った経験があるわけではなく、その点ではわからない部分もありますけど、油絵具を使っていた時も、なんていうんですかねイメージを描く時は確かにイメージに集中している部分はありますけども、絵の具の感触だったり、工夫を凝らして画面上にいろんな割合で何かを配合したり、メディウムを混ぜたりとかするのも割と好きで、意識によってというか、自分がどこに注目をしたいのかっていうところによると思うんですけども、基本的には漆だけが、特別にそういう部分があるというわけではないのかなと思います。ただ特性として、漆にはそれがわかりやすい変化としてあったり、自然の塗料だということがあったり、と思うのですが、そうした部分は私自身も特に油絵よりも自分にじっくりくるという感覚を得たというのは事実で、そのように考えています。

大森：わかりました。私は油絵が専門なので油絵のことで考えてみると、油絵というのは、素材の不自由さというものを、いかにコントロールするか、あるいは油絵も先々、経年変化、それは日によつての変化だったり、年によつての変化だったりもあるんですが、その変化をいかに数値化して、一般化して、再現可能なものにして、それを計画に盛り込んで、絵を組み立てていくかということをして、ある意味コントロールしようとして成り立ってきた素材だと思うんですね。ですから、沖田さんが辿り着いたような、ままたらなさを受け入れつつ共に進むということとは違う進み方をしたんだけど、でもやっぱりそれが可能な素材であったか、それはさすがにできないっていう素材であったか、という違いはあったにせよ、素材とのやり取りで、イメージが立ち上がっていくという点は同じなのかなという気がします。論文を読んでいて、ちょうど油絵と漆画の間におそらくある、日本画の作家の皆さんがどう感じているんだろうというところ、今回すごく興味が湧いてきて、日本画については論文を準備する段階でもクレオール絵画の関係とかで、沖田さんも本来はもっと触れていきたいところだったのかなと思うので、その辺はまた今後、漆画、日本画、油画、そういったことに対する連続性みたいなものもさらに研究を深めていただければというふうに思いました。

沖田：ありがとうございます。自分が漆画、油画、日本画を並置して考えようと思った時に、どうしても“日本の絵とは”というような視点というか、ともすればナショナリズムみたいなものに引っ張られるような考え方もフィルターとして入れながら、最初の頃の研究では考えたこともあるのでですけども、そうしたなかで描く行為とか、画面とのやり取りとか、材料とのやり取りとか、特に制作者だから響く観点ということが大切だなということを再確認させていただきました。ありがとうございます。

大森：はい、ありがとうございます。私からは、また時間があればお願いします。では、山村先生お願いします。

山村審査員

山村：私は工芸分野なので、工芸の立場から少しということになりますが、その前にまず、今回の論文に対する感想から始めたいと思います。前半ですね、漆画の歴史的な考察に関しては本当によくここまで調べてくれました。逆に私自身が勉強させていただいたという感じがして、非常によくまとまっていたと思います。当初ずっと沖田さんの考えを聞いていて、途中で言ったかもしれないんですけど、着地点をどうするのかみたいな話について、制作者としてどう漆画を考えていくのかというところが心配だったんですけども、それに対して後半の論文で非常によくまとめてあって、今後その質問もあるとは思いますが、その意味で、制作者として、漆画というものを歴史的観点を含めて語っていただいたという点で、非常に高く評価したいと思います。

最初の質問はまず、副題についてです。「工芸と絵画の交わる場所」とあって、工芸と絵画に

は対立があるというところから論点が始まっていますけれども、沖田さんが捉えている絵画とは、西洋から入ってきた、19世紀、20世紀あたりの絵画思想を元にあると思うのですが、例えばベトナム、そして中国、日本における、もともとあった絵画思想みたいなものがあって、この部分は人によって違うと思うんですね。これが人によって違うことによって、非常に対立を感じる人もいるし、逆にそれを感じずにやっていってる人もいるというところで、それまでの東洋的な絵画の捉え方は、今回の論文でどう考えてきたのかを話をしてほしいと思います。完全に無視しました、ということでもいいのかもかもしれませんし。この辺の違いで考えたところがあればお話しください。

沖田：ありがとうございます。東洋的な絵画に関しては、基本的にはあまり本論では触れていないですね。というのも、最初に「絵画」をどこから定義するのかという問題が本論を始める時点であって、あくまでも今回はタブローというか、そういった形式を移入したものとしての漆画を最初の基準点に設定したというか。というのも、この東洋的な絵画に行く手前かもしれないですけど、漆画に関しても、柴田是真の漆画を最初に取り上げましたけども、長崎の出島でオランダとの交易を通じて西洋から入ってきた江戸時代の蒔絵プラークという、いわゆる絵画であるところの、西洋の“絵”みたいなものを漆で作るというのが存在していて、そういったものも含むかどうかという時に、あくまでも今回は絵画と工芸という対立を前提に、逆にいうとそれを前提に出発しましたということがあって。だからこそ明治以降のいわゆるタブロー画としての絵画と工芸との二つに着目したのですが、個人的に東洋の絵画についてどう考えているかと言えば、それと現代の絵画とを区別するのは、いろんな制度的な問題だったり、仕組みだったり、もともとはそれら絵画と地続きにあったものが、だんだんと全く別のものであるかのように切り分けられてきた過程があると思っています。ただそうしたこう、初期の中国とか大陸の影響を受けて作られた日本の絵画もまた、実際のところは今回研究した漆画みたいにある種の文化の混淆があって、純粋な、いわゆる東洋の絵画というもどのように定義すれば良いのかというのは難しいところだと考えていて、これについては今後も研究を続けたいと思っています。

山村：はい、ありがとうございます。まあ、日本の絵画の概念とは、ある意味で明治以前は存在せず、むしろ工芸的な中に絵画もあった、みたいなところがあるのでそう考えると、工芸と工芸が交わるって考えてしまえば、日本においては漆画に関する考え方っていうのは、わかりやすいんですが、そこに制度的な考えが入ってきた時にどう理解していくのかっていうところで今回の論文が成り立っているということは、十分理解しています。

もう一つ、これは私がやはり工芸の人間ですので、工芸としての漆画のあり方や、どういうところを観点に制作していくかというプロセスはよく分かるのですが、テーマ性に関して、特に絵画という用途みたいなものが全くない平面の世界でどうテーマ性を作っていくかということになります。これを沖田さんはある意味絵画を中心とした作家であり、そこで漆という素材を使いながら制作をしていく中でそのテーマをどのように決めていくのかという“テーマもプロセス”みたいなところをどう考えているのかが、今一つ分かりませんでした。例えば「自然」が一つのテーマになっていて、そこには漆を使うことによって、漆は自然塗料ということで密接感みたいながあるとは思いますが、しかし沖田さんはそれ以前にすでに自然というものに対して非常に興味を持って制作もしているもので、後付けでも構わないんですけども、「自然」と「漆」という素材とのテーマ性をどのように考えていて、今後もそのあたりをどのように考えていくのか、説明していただければと思います。

沖田：ありがとうございます。もしかしたらお尋ねいただいた内容とちよつとずれた回答になってしまうかもしれないのですが、自分は実はテーマを決めるということから降りたというか、それができなくなったのが実は漆で、むしろ油絵をやっていた時の方が、最初にテーマがあって、これを描きたいというものがあって、それに向かっていった明確なものがあったんですけど、むしろ、そうではなくて漆画を始めてからは自分の意思でもって充足したテーマのあるものを作ろう

と思った時に、漆に対してそういうふうに私が恣意的に作用して良いのかという、そうした懸念の方が、それはなんか居心地の悪さみたいなものなんですけれど、その方が強まって行って、むしろ自分のそもそもの興味にあった自然というものと漆との間で“二人の間での着地点”みたいなものとしての自然に行くっていうのは、すごく居心地がいいなというふうに考えていた、というのがあります。そう言うところちょっとこぼやけた回答になってしまうわけなんですけども、ただ自分も今回、歴史研究をしている中で、例えば角偉三郎が、漆は木の樹液からできていて、それはもう一本の木であって、そこには自然がある。漆をノックしていくと木に当たるわけで、木と私たちで、さらに木は森になって、森と私たちになって、森が大きくなると、さらに山になって、山と私たちになって、そこにはもう自然と私たちがいるみたいな、そういったことを話していたりとか、あとは高橋節郎も自身の故郷である長野の景色を思い描きながら漆で描いていたというのがあって、それはある種さっき言った倫理観みたいなのもあるんですけど、漆という材料自体が、実際に自分が手を動かして絵を描いている時よりも、もっともっと長い時間、表面を磨いたりとか触れていたりとかして、そのものを見ていて、高橋節郎は表面の艶々に上がった光沢の中に映り込んでいる自分をまた覗き込んでいた、みたいなことを言っているわけなんですけど、そういう感覚にすごい共感して、もしかしたら、テーマというよりは、漆に対する対時の仕方というか、そういうことなのかもしれないですけど、そこからこう自然っていうものが自分の中に湧き上がっていて、むしろそれを後付けとしてテーマと言ってるのかな、というふうに感じています。

山村：よくわかりました。ある意味非常に正直な答えで、漆に係わるととそうなるだろうなというのよくわかります。ありがとうございます。

大森：秋元先生お願いします。

秋元審査員

秋元：秋元です。今日の午前中に作品を拝見して、今のお話を聞いて、論文に目を通させていたいですね、漆画、漆でつくられた絵の壮大な物語を読んでいるような感じがして、非常に楽しく面白く拝見しました。で、二つ大きくあったんですけど、前半部分のこれまでの歴史を整理して自分なりに漆の平面的な表現を整理していくってことと、後半は自分の制作に引きつけて、なぜ漆を使うのかとかなぜ平面にこだわるとかっていったところを書いてくれたんだと思います。いくつかキーワードがあって、はじめ工芸と絵画の二つ対立的に扱いながら、やがてその二つをイメージと物質ということばに置き換えていき、漆の表現を考えていく。そして漆の持っているある種近代的なメディウムというふうな割り切りでは言い表せないような、先のコメントでもあったけど、様々な工芸家さんたちが言っているような自然とのつながりとか、伝統的な材料としての歴史とか、ある種、素材の歴史的、哲学的な側面まで引き込んできちゃうような、漆が持っている、あるいは工芸が持っている、そういうような世界観の面白さがありました。それと一方で、基本的にモダニズム以降の問題として絵画を引き寄せているので、そこはもう自ずと工芸との対立をあえて引き込んでいくというか、そういったような形で、論を展開されているんだろうと思うんですね。そこが多分一番のポイントになっていると思うんですけども、作品を見ていると結構モチーフ、題材の取り方が、まさに今山村先生にもお話されてましたけど、初めはある種再現的だったものがやがてこう描きとか、筆触とか、そういうふうなものにどんどん変化して行って、描く対象そのものはどっちかっていうと消失していくような感じで、この辺りはまさにモダニズム絵画の歴史的プロセスでもあるわけなんですけど、この辺りの確執というか、対立とその乗り越えといったところは、制作論か、もしくはモダニズム絵画論として、もう少し語っても良かったのかなとも思う。逆にそれをわりと漆の問題というか、漆画の問題としてご自分の独特の言い回しの中で論理立てていて、“漆観”っていうんですか、漆に対する感覚の漆観みたいなものとか、また漆がもっているただ描いて絵があるだけではなくて、そこに磨いていくっていう作業

が入ったりとか、素材としての難しさみたいなことの中で、ご自分で描きのプロセスを論じてたんですけど、ああいうなかであえて乗り切っちゃおうと思ったのか、どうなんでしょう。

沖田：そうですね、意識的にモダニズム絵画の方向に、みたいなどころではないんですけども、今振り返ってみると、確かにだんだん形は消失して行って、再現的な描写ではなくなっていて、まあ再現的な描写の場合もあるんですけど、自分として居心地が良かったのは、修士の時の修了制作のようなただ描くことにだけ没頭して、あの蝶の作品も一応構図、構成みたいなことは考えているんですけど、漆を扱いながら描いていくってところで、再現描写をするときはそれをイメージとして見るというよりは、緻密に描くことに没入することが自分としてはしっくりくるというか。逆に、そうじゃなくて、描きたいと思った時にどうするかという、近年の作品のような抽象的な形になっていったという経緯があって、表現が描写的なものに一旦振れた後に、じゃあ今度はむしろもっともっと抽象的な形があるんじゃないかって思った時期もあったんです。むしろ描く対象自体がなくて、現象的なものがある。ただ、自分が、逆に言うとこの漆との関係を保ちながら制作していきたくて思った時に、さらに進んで完全な抽象にいつしまったときには、それはもう完全に漆に委ねていて、むしろ私は偶然的な行為をするだけという、ある種なんかこう相手に委ねているようで無責任な方法しかないというか、そういう現象しかない漆の絵というものがどうしても自分の中でしっくりこなくて、あるところで“自分も一つの責任を負いたい”、じゃないですけど、だから完全に対象を消すっていうことがなかなかできなかったんですよ。そこでぎりぎり具象、ぎりぎり抽象みたいな今の間に落ちていたっていうのが一つあります。

あとこれは補足なんですけど、自分の絵の中に横にこう流れていくような、ぶれたというか、葉っぱとか、花とかの表情を作っているんですけど、あれも実は生まれたのは偶然で、《結露する森》の辺りから油絵に使うような筆に漆をつけて、もっとペインタリーにやっちゃえと思って描いていた時期があるんですね。ただ漆は乾燥の時に、ある程度表面を均一な厚みにしていないとうまく乾かなかったりして、それじゃあと思って、その描いた上を刷毛で平らにして、それでああいう形になっていったということがあって、一つは、漆の必要なというか、漆に求められてああいう形になったっていうのもあったりして。なので、本当に自分がやってみて向こうの反応を見てというのは、そういう繰り返して起きてるっていうのは、ちょっとした描写のところにもあるのかなっていうのを今、振り返って思いました。

秋元：なんかちょっと感想めいたものになっちゃうんですけども、実は私も似たような視点から、工芸と現代アートとの関係を対比的に見ているんですね。テーマが偶然重なるのですが、「GOFORKOGEI」という去年の展覧会のテーマが「物質的想像力と物語の縁起」というものでした。絵画と工芸をつなぐものみたいなそういうの視点からイメージと物質の問題が浮上してきました、なかなかそう簡単にですね読み解けない部分ってあるじゃないですか。その中で制作が持つ可能性ってやっぱりすごく大きなポイントになっていくんだろうと思うんですね。そこで新しく展示の中でインスタレーション的なものが出てきたじゃないですか。あれって本人の中でどう位置付けているのでしょうか。また新しいものと呼び込んでいる感じがするんですけども。ちょっと論文とずれちゃってごめん。

沖田：いえいえ、むしろ論文に書ききれなかった部分ではあるので、ありがとうございます。もしかしたら先ほどの作品審査の時にも少し話したかもしれないですけども、自分の中で元々絵画と工芸という対立が、自分自身が勝手にそう思い込んでいた部分もあるかもしれないんですけど、自分の中で表現や描くことだったり作ることだったりを狭めていて、ずっとその対立に目を向けていたっていうのがあって。だからこそインスタレーションみたいなものに対して、全然心の余裕もなく、漆の面白さを引き出したいとかいろんな材料を使いたいとか思いながらも、どうしても小さい仕事に向かって行ってたんですけど、ただ、だんだんと、今、自然と人為みたいなものの関係がテーマとして大きくなっていった時に、たくさんある漆以外の自然、それも漆と繋がっていたりするんですけど、そういったものにも興味が開かれていて、ああいう布のインスタレー

ジョン作品も最初は拾ってきた森のものを使って藪の道を作りたいということだったんですけど、やってみると布は農業用の寒冷紗で、それが農作業で物を作ることだったりとか、漆と私以外の、斜め向こうにあるものにもちょっと手を伸ばしていけたりとか。あそこで使った材料、今までは絵を描く時というのは、もっと具体的な対象をとったりわかりやすいのを描いたりしたんですけど、何気ないものについて、それを拾い上げて、作品というフレームに入れた時に、もっとそれについて知りたくなるみたいなことも起きて、あの名もない草はなんだっただろうとか、これは何に繋がるのだろうかとか、そういうところの楽しさと、自分の制作を広げたいという欲求との、その二つからああいうインスタレーションなどの方向への展開をしていったというのがあります。なので、またそれが周り巡って、漆との関係にも入ってくるといいなっていうようなことも思っています。

秋元：ありがとうございます。

大森：では、山本先生お願いします。

山本審査員

山本：はい、よろしく申し上げます。とても色々な質問とか、疑問とか、批評的な読み方とかを喚起するとてもいい論文だと感じています。最初に前回の予備審査からの、どういうふうに、課題をクリアしていたかということの確認なんですけれども、最初に予備審査のところでも8章と7章の書き分け、それから8章において自然論っていうようなかなり大きなテーマっていうことで沖田さんなりにどの角度から自然を論じていき、7章との住み分けということ言えば、ご自身の制作っていうのを通してどういったオリジナルなアイデアを出せるかっていうところを課題として挙げさせていただいたと思うんですけど、それについては見事にクリアしているなというふうに感じています。ですので、ここでは8章について少し掘り下げつつ聞いていきたいなと思います。

まず最初に少し細かいところから聞いていきます。176 ページのところですね。漆のまず二重性について沖田さんは論じられています。自然でありかつ素材、つまり技術であるっていうような、自然と人為っていうものが二重化したものとして漆は存在している。そこにおいて、漆というものと自己というものが近づいていくというふうに、僕には読めるんですけど、漆の人間化ということですね。この漆の人間化ということに関しては、これまである種、擬人化として捉えられてきた過去の議論、批判的な議論っていうのに対して、ご自身なりの反論ということを試みているというふうに僕は読みました。それは、とても説得力のある仕方できていると思っています。下から5行、6行目、「漆の人間化とは、まさにこの意味で漆を固体化された存在とみなすことと同義である。」つまり一般的な人間というものに擬人化していくのではなくて、ある種、ペルソナを持った共同制作者として漆を捉えていく。で、そのような形で共同作業としてご自身の制作を捉えている。その次の行ですね、「人間不在では開始されず成立しない漆画制作において、私自身も非人間的な人間を目指しつつ行われる自然の人間化である。」ここで今度は逆に、自己が非人間化するという逆方向の動きが出てきます。これについては結構唐突な印象を僕は感じました。というのも、その後ろにこうした「非人間的人間の限界」というふうに沖田さんは論じています。これは僕自身は、沖田さんが書かれているように、人間は自分を中心にして思考せざるを得ないこと、それから身体を持った存在であること、この二点というのを非人間的人間というものの限界と捉えているのかなと、僕はそのまま読んだんですけど、ごめんなさい、長くなっちゃんですけどここで質問です。要するに、もう少しこの非人間的な人間というものをこの論文や沖田さんの制作の中でどういうふうに捉えられているかということに関して少し説明を加えてもらいたいというのが最初の質問です。

沖田：はい、ありがとうございます。非人間的な人間についてですけど、すいません、ちょっと抽象的になっちゃうかもしれないんですけど、ここで目指していたものは、まずは漆を擬人化する

けども、それは漆と私とがフラットな状況になるために求められるものであるというところで、要は漆の人間化、個体化っていうのは、漆をこっちの側に近づけているということになると思うんですけど、むしろ自分もできたら向こうに歩み寄りたいというのがあって、ある種の人間と言われるもの、人間みたいなものから、もう少し解きほぐされた状況になりたいというのがあるって、そういうことについて書いたものです。

山本：ありがとうございます。そうですね、例えばさっき言っていたような漆が人間化されていくっていう部分については、ご自身の考えだけではなく様々な過去の議論を振り返りながら、ご自身なりの議論を立てていると思うんですけど、逆方向の動き、つまり人間が非人間になっていく、例えばあの後ちょっと出てくるエマヌエーレ・コッチャのメタモルフォーゼとかそういった概念については、人間が他のものになっていく、つまりその人間だけではないものになっていく、水や空気っていうものも含めて。もしくは最初に引用されていた、ドゥルーズのいわゆる生成変化というものですね、これもおそらくそういった要素があると思います。もしかしたら、この辺りの非人間的な人間、つまり人間が漆の方に近づいていくというような概念についても、何かご自身の考えだけではなくて、どういう議論がされてきたのかっていうことを補足的に加えてもいいのかもしれないなというふうに僕は感じました。

沖田：ありがとうございます。

山本：二点目の質問に移ります。ここが、沖田さんの一番、僕の中である種のクライマックスというか、かつとてもオリジナリティのある面白い議論だと思っています。182 ページですね。イメージと物質というものが、ただただ円環状になっているわけではなくて、ある種、メビウスの輪のようになって、表や裏っていったものが、ある種、溶解していくかたちでシームレスに繋がっているっていうようなモデルを、ご自身の制作っていうものを丁寧に分析する中で最後に出していると。これはとても素晴らしい一つの業績というか、成果なんじゃないかなと思っています。

そういったことを踏まえた上で、あえて少し難しいかもしれないと思う質問をしてみたいと思います。沖田さんは最初におっしゃられていたように、絵画と工芸、あるいは自然と人為っていうような二項対立を、脱臼していく、疑っていくような方向性で議論をしてこの結論に出るわけです。僕がこれを最後まで呼んでいて少し思ったのが、今（スライドに表示されている）この図でも明らかになってるように、イメージと物質っていう領域はそれぞれ確固としたものとして存在しているようにも読めて、つまりそれらの二項対立っていうものを解体していく中で、もしかしたらイメージと物質っていう別の二項対立に置き換えられてしまっているかもしれないというような批判は想定されるというふうに僕は考えています。

ただ沖田さんの議論を読んでみると、それは決してはっきりと二つの領域になっているわけではなくて、ここのあの繋がりがっていうのが、丁寧に書いているというのもよくわかるんですけど、一方でこの関係性っていうの、場が二元論ではないとかそういったことについては明確に述べられていない。僕の読んだ範囲では、というふうに感じているので、改めてちょっとここで伺いたいなというふうに思うんですけども。このイメージと物質っていうものの関係性、それがはっきりとした領域なのか、それともある種オーバーラップしているものなのか、シームレスに繋がっているものなのか、その辺りについて少しご自身の考えを教えてください。

沖田：はい、ありがとうございます。最後の図のイメージと物質のところなんですけど、一旦スライドを出してみます。この図（図表 8-4-1）のことを指摘いただいたと思うんですけど、自分の中では、人間と自然と人為という関係が交互に現れたりとか、それが表裏一体みたいなものとしてあってその間を漆が繋いでいたりすることと、イメージと物質ということの関係でいうと、私は最初に、本論だと6章のあたりですかね、まず漆画をイメージと物質という二つの関係に戻るところから始めようと思ってその時の図はイメージと物質が表裏一体だけでもその間を行き来しているという感覚がまだあったんですね。それは、工程としてイメージと物質というものが、（図表 8-4-1 中で楕円に囲まれた“物質”と“イメージ”を交互に差し示し）あっちに行ったりこっ

ちに行ったり、相互にやってくるという、往復運動だったわけですけど、ただこの（図表 8-4-1 中の物質とイメージの楕円にかかる）赤色の線と青色の線がイメージと物質に対応するもので、かつてのイメージと物質という円、それはこのグリーンとグレーの二つの楕円を行き来するものから、この図にあるような線へと変わって、メビウスの輪のように変転、転化する、変化するという図として考えていて、なので絵画と工芸の間にある、間というか漆の漆画それ自体のイメージと物質とは、紐状のものになっていて縮んだり伸びたりしたりとか、どこに7章で指摘したような出会いとしての第4のイメージとか第5のイメージとかが生まれるかっていえば、二つに分かれていない紐状の繋がりの中のどこにあるかはまだわからないというか、その間を歩いていくというふうに準えていますけど、これを繰り返すうちに不意に出会うことがあったりだとか、むしろ次にいつイメージがあって物質があるっていうのがゴールとして見えなくて、ただ歩いていく、歩いていき続けること、そこで出会い続けることがあるっていうことに重きを置いていて、なので、その二つの関係は自分の中ではシームレスで、継ぎ目がこの図上ではできるのですけど、むしろどこに次の継ぎ目が来るかというのとは想定はしていない、そういうふうに捉えています。

山本：はい、ありがとうございます。よくわかりました。多分、この概念化というのはとても僕はよくできていると思っていて、今言ったようなイメージがある種物質になる、物質がイメージになるっていう転換点の部分とか、この図でいうと赤と青が交わっている点ですね、この部分のもうちょっと精緻な言語化とか概念化っていうものがあると、今おっしゃったようなことがよりよくわかるのかなというふうに思いました。

それからもう一点。僕がどうしてこれをやや二項対立的イメージで読めるかっていう理由なんですけども、イメージと物質を、それぞれ可視的なものと不可視的なものっていうふうに置き換えた時に、それぞれの意味が通じるかっていうことを僕はちょっとやってみただけですけども、比較的僕の見たとところによると、物質というのが可視的なものであり、イメージというのは不可視のものっていうような感覚が少しあるのかもしれないなというふうにちょっと感じたんです。これについては、ちょっとはっきりとは言えなかったなんとなくの感覚なんですけど、そういった可視性、不可視性みたいな問題ですね。あるものがビジブルになっていく、インビジブルなものがビジブルになるみたいなこととかっていうのを、この中の理論に組み込むことができれば、そこのある種の曖昧さの問題ですね、よりこのオリジナリティのある議論っていうのが、さらに精密なものになるのかなというふうに僕は感じました。

でもいずれにせよ今、両方とも質問に丁寧に答えていただき、すごく僕は納得できました。ありがとうございます。僕からはとりあえず、まだ色々歴史研究の方とかあるんですけど、また時間が余ったらやりましょう。

沖田：ありがとうございます。

大森：高橋先生お願いします。

高橋審査員

高橋：はい。まず今の30分の発表でも、この難しい内容をよくまとめたと思います。それから、ここまでの質問も、皆さん大変良く掘り下げておられたので、それに対してしっかり答えられているなという感触を持っています。ちょっと基本的な確認ですけども、まず分量、何字になったのかを教えてください。

沖田：えっと、すいません、25万字だったかなと思います。

高橋：読むのも大変でしたけども非常に大変よくできたし、中身があった。あと誤字が多少、誤変換が散見されましたけれども、論文の論旨に大きく影響するようなものは基本的にありませんでした。これは他の先生からも指摘があるかもしれませんが、いずれ発表するときには直しておいてください。

さて、中身について、僕は書かせた側でもあるのである程度この論文の価値というか、可能性

は分かっているつもりですけど、僕自身の意図も超えてかなり沖田さんが先に進んでくれていて、だからこれは僕からの要望でもあり、質問でもあります。

確認的な問題ですけど、一つはパレイドリアのこと。もう一つは、目と手の関係のハプテックのこと。とりあえずこの二つを連続的に聞こうと思うんですが、まずパレイドリアですけど、壁のシミなんかは図像に見える、と。ずっと今の質疑応答の中で問題になってきた物質とイメージ、あるいは今言ってもらった可視的なものと不可視なもの。このイメージと物質の二項対立が他の二項対立に置き換えられているだけではないのかという山本先生のご指摘は、非常にいい鋭いものであるわけです。

で、このパレイドリアについてですけど、この言葉は、例えばパレルゴンがパルとエルゴンで、脇にある成果物、みたいなと同じようにパレとエイドス（かたち）だよ。パレイドリア概念は、つまり壁のシミがなぜ図像に見えるのかっていう時に、心理学用語らしいんですけども、極めて安易なっていうか、あまり僕は気に入らない概念だったんですけども、今改めてこうやって論文に書いていただいて読むと、やっぱりこの何か壁のシミが図像に見えるというのは、既知のもの、知っているものが見えてるだけですよ、結局。このパレイドリア概念は、つまりドゥルーズ風に言い換えると再認の構造に過ぎないだろうと思うんですけども。そして沖田さんは多分パレイドリア概念というものをとりあえず使ってはいるが、その上で、いかにして既知のものではないものと出会うか、と。それが五段階の出会いである、と。ここもなかなかよく自分の制作をこのように分析、まさに分けてね、物質が図像に、しかも成果物になっていくってプロセスを、まあよくぞこんなふうに分けたなと思います。

ちょっと今僕は自分で、沖田さんが書いたことへの理解を、質問というよりは理解を、つまり一般的なパレイドリア概念は既知のものを見る力でしかない。だけれどもそこを超えて、沖田さんはこの前絵画的なものに対する徴付けという言葉、そしてシミュラクラっていう言葉も図像ってことなのかな、これによって、いかにして未知のものに出会い、新たなイメージとして描き出すかという課題に置き換えているわけですよ。

沖田：そうですね、はい。

高橋：ちょっとその辺について、もうちょっと自分の言葉でご返答いただいてもいいですか。

沖田：わかりました。この話が出てくるのは第6章の後半ですけど、パレイドリアっていうのが、例えば三口のコンセントとかに目があって口があるように見えたりとか、木の葉っぱとかでもいいんですけど、その模様がなんか顔に見えてしまったりとか、そういう見えてしまう能力、人間が見てしまう力を、パレイドリア現象と呼んでいて、シミュラクラはその現象のきっかけを与える像、ものの像だと言われています。それが私の論では、絵を絵として、絵画からより戻った、まず絵がどのようにして見えるのかっていうところのきっかけとして、イメージと物質っていうことの重なりを考えるために、この二つの概念、用語を使用しました。ただ、その用語を使って考えたかったのは、パレイドリアは能力ですけど、シミュラクラは既知のもので、まだ不可視なままあるものが前絵画的なものというふうと呼んでいるもので、(スライドの)この図がですね、発表のために半分は切ってしまったので第4の出会いと第5の出会いしか今このスライドでは表示されていないんですけども、このうちに5つのターンがあって、そもそもまず絵を描こうと思った時に、何かを表そうと思うその時に、風景だったり目の前にある風景を見ていてとか、対象があって頭の中にイメージが湧くものもあれば、あるいはそういう具体的な本当の実物はないんだけど、想像力を働かせて再構成したイメージとしての、想像力としての、前絵画的なもの、あるいはそもそもイメージとして頭の中に見えるようにしたもの自体がない、むしろ手の運動で何かをしたいとか、例えばそれこそドゥルーズの言う手動的なものとかになるわけなんですけど、“ない”もの。それら3つの前絵画的なもの、絵を描く前にまだイメージになる前にあるものを想定して、その上でドゥルーズの分析による、いろんな手と目の関係、あとは作品との距離の関係、さらに内と外の関係から描く一手をどう実現していくか、そのことを分析したのが、この2

つの関係です。

高橋: そのシミュラクラも、元々プラトンの用語をドゥルーズ自身が読み替えている。同じように、パレイドリアも沖田さんが未知なるものに出会う能力として読み替えることができるんだというふう思ったところですよ。

2つ目が、ちょうど今（スライドに）出ている目と手の関係の、この図なんですけども、このハプテックという、リーグルが考えた概念をドゥルーズが使い直しているんですけども、これもまあ分かったつもりでいたんですけども、沖田さんのこの解釈が、さらにもう一歩進めてくれたような、ああなるほどと僕は思ってるんですけども。とは何かというと、特にこの目と手の対比の中で、オプテックとタクテイルという目と手の対比に対して、デジタルとマニュアルという指状的なもの手覚的と、書いてありますが、ハプテックをこの四項（オプテック、タクテイル、デジタル、マニュアル）でずっと考えてきたんですけども、沖田さんはここに改めて客体と内在という軸を立てたんですね。これは僕なんかにはちょっと読めなかった。僕の読み方が甘かっただけなのか、沖田さんの読み方が素晴らしいのか、ここオリジナルですよ。

沖田: そうですね。そもそも結構読み替えていて、ドゥルーズは作家の作品のスタイルだったりとか、その時代の作風の全体に対してこの傾向を与えてるんですけど、私は描くことのその一手に与えたかったので、先ほどこの3つ並べたような具象、想像力、何もない状況をこの中に入れようと思った時に、まだ実現されてないというか、頭の中にもないものは内在化しているものになって、それが記号的なもの、例えばミロとかそういう、もっとこう抽象的で記号的なものがあるかもしれないし、むしろその反対に行くとか客体が存在するというか、外の世界に実在的なものがあって、それに近づける一手はどうなのかっていうことを考えるときに、2つの軸があつて。で、目と手の間に、目の中に手の動きを、っていう転倒した関係がハプテックとして現れるというふうに私は読んだんですけど、じゃあこの客体の側とか内在の側のこの2つの項の間にも何か転倒が生じるんじゃないかというふうに考えて、それを図式化した時に、例えば客体の側にはもう完全な光の写真みたいなオプテックなもの、手で動くもの手の動き、例えばこう、形に沿ったデッサンの線みたいなもので描くものとの転倒した関係として、実際のもものが実在してそれにすぐ近づきたいんだけど、でも手はしっかり動いているみたいな、瞬間的にそれを写し取るものじゃなくて、動きがあつて、むしろこう何かに“なる”ように感じている。絵を描いている時に風景そのものになるって感じているような画家がいると思うんですけど、なんていうんですかね、こう主客未分の状態みたいなものにひき戻される転倒を、ここの（スライドの図、図表 7-2-3）主客の一致っていうところで考えて、むしろ反対に、内在の側にある、身体感覚と形式化の対極に置いてみたものは超越論的って書いてあるんですけど、むしろ絵を書いていて、なんかすごく自分がなんでも描ける全能感みたいな、とても絵がうまくいってるみたいな、そういう転倒の起きていることことをこっちの内在の側に図式化してみたっていうものです。

高橋: はい。客体と内在の対比が、純然たるドゥルーズ風な図式に当てはめると、客体が現働化で、内在が前絵画的あるいは潜在的なもの、という対比だと思うんですけど、多分それだと図式的すぎて、もう一歩先に行くような関係を沖田さんは描いてると思います。先ほどの秋元先生のお話で言うと、モダニズム絵画においても対象が消せないという問題は客体の側にいくのかもしれない。そして、その主客一致とかあるいは主客未分みたいなヘーゲル風な理解と、超越論的などいうこれはカント的でもあるけどドゥルーズ的でもある理解、これを対比させるのも面白いですが、それ以上は僕もまだよくわかりません。ただし、ひとつ言えることは、超越論的というのがまさに先ほどから話題になっている、物質と観念とのねじれの関係で、これを沖田さんは“ねじり返す”というふうに、それこそ主体的にこの二つの関係の間に入っていくことだ、と言う。作家として、理論家としてでもそうだけど作家としてでもあつて、ねじり返すっていう形で。“ねじり”は単純に自然に到来するものではないんだな、ねじり返すっていう形で取り組んでいるところがすごい。制作も論文もです。そして、この超越論的っていうドゥルーズも好きな言葉ですけど

も、そこにねじり返すという、なんていうかな、運動というのか、意図なのかもしれませんけども、それを感じました。とりあえずこのぐらいにしときます。

大森：はい。またもう少し時間ありますので、質問さらにありますか。山本先生。

山本審査員

山本：はい。少し追加で質問していきたいと思います。今までの質問の中で、あまりカバーされていなかった部分について、少し話を聞かせていただきたいなと思います。それは歴史研究のところです。特に前半の章で、これはもうとても本当によくできていると思っていて、僕自身もなかなか下手に触れて、全然変なこと言っちゃったらどうしようみたいな、こっちはこっちでちょっと緊張してるところがあるんですけども。なので、これ何言ってるのって思ったら、ちゃんと何言ってるのって言ってきていいんですけども、そういった心持ちでちょっと質問をしていきたいなと思います。

クレオールの話が出てきます。シャモアゾーと、それからラファエル・コンフィアン。クレオールの議論においてとても重要なところは、植民地主義における植民者と被植民者の非対称性という部分だと思います。これまでの話でも、フランスによるベトナム支配、それから日本というのは当然戦間期において、19世紀後半から第2次世界大戦が終わるまで、アジアにおいて国としてはほぼ唯一の列強として、植民地支配を行っていたわけですね。そう考えた時に、それぞれ中国、それからベトナム、日本、それからフランス、それからさっきちょっと話に出てきた対抗の列強としてのイギリスっていうような部分が出てきます。沖田さんの歴史研究における方法論の中に、そういったコロニアリズムにおけるある種の不均衡な関係、おっしゃっていたように国境を越え、それぞれの関係性とか相互関係とか接続しているのが存在している、一国史的なものだけでは考えられないっていうところは僕も強く同意するんですが、一方で、それぞれのアクターはすごく対称的で、水平の平面にあるというよりは、支配、被支配の関係性が存在してきた。そういった、不均衡な関係性みたいな部分っていうのが沖田さんの歴史記述の方法論の中に、組み込まれているのか、組み込まれているとしたら、具体的にどのような事例として出てくるのかを伺いたいなと思いました。

というのも、デュナンとか、僕はあんまり詳しく知らなかったんですけど、当時のフランスの人たちが漆の絵もしくはアジアというものを見た時に、それは差別意識というほどはっきりとしたものではないかもしれないけれど、一種のオリエンタリズム的な視点というか、そういったレンズを必ず通っていると僕は考えているんだけど、そういった部分、オリエンタリズムとかポストコロニアルな理論とかいうものが、この歴史研究の中でどういうふうに統合されているのか、というところで何か沖田さんの方で考えることがあれば教えてください。

沖田：ありがとうございます。どのあたりからかなと思うんですけど・・・。私の方も全然研究はまだまだできていなくて、特にベトナムなんか、被植民地の時代に漆画が誕生して、そこで二村淳子さんなんかは二つの見方があると言っていて、例えばフランス側が促進させた近代化としての漆画という側面もあったけれども、ベトナムの方もそれを自国の民族的な絵画を生み出すアイデンティティとしてまた肯定していたっていう。支配、被支配でいうと支配された結果なんですけども、それがこう巡り巡ってというか、むしろ新たな自分たちのアイデンティティとして獲得される、まさにクレオールのようなものだったりします。中国の場合も、民族的な芸術として壁画の延長線上に漆画というものが生まれて、工芸という絵画より地位が低いものとされていたものから脱出して絵画を目指すという視点があったりとか、そういうのはあるなと思います。

ただし、自分自身が中国やベトナムを訪れたりとかする機会もなく、国内でもあまりたくさん資料を熟読することもできず、自分の視点がそもそも日本語の文章に頼るところが多いので、そういうのに陥ってないかはこれからも精査が必要だなと思います。ただ、こういった対称性の

問題は漆画の中ではいろんな部分に表出していて、少し植民地支配の問題からは離れてしまうかもしれないですけど、佐藤武造は絹絵を最初に描いていた時、イギリスに渡った時ですが絹絵自体が向こうでは珍しい、絹本に宝石の材料になるようなもので描かれた“ゼムの絵”って言われてますけど、顔料で描くというので、オリエンタリズムの眼差しで見られていて、佐藤の方もむしろそれを自分を受け入れてくれるものとして肯定していてエキゾチックなものを描いていたにもかかわらず、日本に帰ってくると、むしろそんなものは求められていなくて、日本人からエキゾチックすぎると言われて、同じ言葉で、同じ“エキゾチック”なんですけど、むしろそれは肯定的ではない反応として返されたとか、そういう部分はあるなというのを見ていて。ですので、植民地の問題、あと時代の問題、場所の問題をつぶさに見ながら、さらに研究を続けていきたいと考えます。

山本：はい。ありがとうございます。とてもよくわかりました。クレオール議論でとても重要だと思うのは、必ずしも支配者の方が被支配者に一方的に影響を与えるだけではなくて、被支配者の方の主体的なエージェンシー、その言語を押し付けられたにせよ、それを自分たちのある種の創造性によって変革し、別のものを生み出していくようなエージェンシーが入ってきたってところが、クレオールのすごく重要なところだと思っていて、それでいうと今言ったようなベトナムの場合も、ある種の西洋的なものに対するセルフオリエンタリズムとして取り入れたものを、後に自国の絵画として自分たちのアイデンティティを確立するために打ち立てていくというような、ある種のねじれ構造が存在する。そういった一方的な支配、被支配だけではない、複雑な関係性というものの理論が、さらにこの歴史研究の中に入っていくと良いと思います。オリエンタリズム研究から始まって、セルフオリエンタリズムとか、いわゆるポストオリエンタルっていうような議論は日本語だけでなく当然たくさんあるので、その辺りを見ていくことによって今後の一つの展開として、より精緻な議論になるのかなっていうふうに思いました。どうも、ありがとうございます。

沖田：ありがとうございます。

大森：ほかに先生方がいかがでしょうか。

山村審査員

山村：すみません。いい論文は、審査に携わっていてもハッとさせられる言葉が必ず出てくるんですよ。僕も今回、沖田さんの論文の中で、その、ハッとさせられた言葉というのが、漆は共同制作者だと言われているところです。確かに、私の中で考えた時に、自分と漆っていうのは単に素材や技法の関係だけではなくて、もう同じ制作者ぐらいの立場で僕にももの言ってるなっていうふうに思うんです。その漆が、僕には漆画はやらなくていいよって言う気がするんです、だから僕はやらないんですけれども。今、ベトナムと中国と日本で考えた時に、日本だけが漆画がある意味衰退して根付かなかったっていう現実があります。ベトナムは国画になっており、ベトナムの絵は当然漆画です。中国も非常に絵画性の強い漆絵というものがたくさん出てきている。こういう現状の中で沖田さんは、この漆画を今後も研究していこうという中で、まず日本で育たなかった、根付かなかったのか理由を、そして今後自分はそういう中でどういう方向性を見出そうとしているのかについて教えてほしいと思います。

沖田：はい。ありがとうございます。そうですね、日本で根付かなかった理由は、スライドでは少ししか触れられなかったんですけど、まず美術、西洋からの美術の概念が移入されたタイミングと、それから絵画、工芸という領域に対する考え方と色々あるかと思うんですけど、やっぱり日本では伝統っていうものの価値観もすごく強くて、いうなればベトナムや中国の場合は漆画が伝統になり得た、と思うんですね。絵画なんですけど伝統になり得たんだと思うんです。ただ日本の場合は、絵画で伝統っていうのを考えた時に既に日本画というジャンルがもう確立されていて、立体になると工芸がその大きな役割を担っているとも認識されていて、ですので漆の絵画で伝統

ですと言いたくても、表現が例えば油に似ているとそれは漆ではないではないかとか、面白そう
なことをやってるけどもうちょっとこうすれば日本らしいとても漆らしい素晴らしいものができる
んじゃないかみたいな、そういう溝に陥りがちなというのがあります。

そこに関わることに、いつ美術概念が移入されたのかという問題があります。ベトナムの場合
は概念が入ると同時に、フランスの植民地支配下で行われたものだったので、ほぼ同時期だった
と思います。中国の場合は日本と少し時代はずれるんですけど、美術概念が移入されて、工芸家
のような作家がいて、その後に漆芸コースというものが確立される。20年後ぐらいに出来上がる
んですけど、工芸という言葉の後に。ただそういうタイムラグがあるので初期の工芸作家には、
日本でいう柴田是真のような人間という少し語弊があるんですけど、例えばろうけつ染めをし
ていた雷だったりとか、中国画を描く経験があるものだったりとか、そういう絵を描く素地を持
った人たちが漆芸家になったという経緯もあって、そもそも絵も描けて漆も扱えたところは、そ
のハードルを低くしていたのかなというふうに分析しています。

山村：今後、自分の行く方向性についてどう考えているかもお話ください。

沖田：自分の行く方向性というのは、その領域の問題とか。

山村：日本に漆画が根付かなかった中で、どう考えていくかということです。

沖田：そうですね。自分は今後、漆の絵をやめるとか、別のことにはまだ興味が行っていないし、
今後もずっと続けていきたいと思ってるんですけど、ただ、絵画、工芸の問題だけではなくて、
漆自体がとても扱うのが難しい材料だっていうのは皆さんにもよく知られていることだと思うん
です。漆の作品にもいろんなものがあり、とても精緻で技術の高い工芸品、伝統工芸的なものも
あれば、作家性のあるものもあれば、民藝もあれば、むしろ漆を修復に使う金継ぎのような、修
繕に使うようなものもあれば、漆の山を育てたりとか、樹液を取ったりとか、いろんなところに
文化自体が広がっている。私は金継ぎの作品、金継ぎがされたものを一般の人が見た時に、金だ
から漆じゃないと思われていたり、金属でつけてるんじゃないかと思われていたりとか、
なんていうんですかね漆に対するステレオタイプとか、価値観を、“これは漆だ”みたいなものは
たくさんあると思うので、例えば、漆はジャパンであるってということがすごく信じられてたりと
か、それは全てが悪いことではないんですけど、なるべく自分の活動、制作の中でも、絵画的な
漆をやってるだけじゃなくて、その制作の端々にいろんなフックになるような、漆とか工芸とか
産地のものとかに繋がるようなことがしていきたい。ですので、漆画もそうなんですけども、
まずは自分も今後なくなってしまうと困ると思う、その文化自体がとにかく長く続いてほしい
なと願って、そういう活動、制作をしたいと思っています。

大森：はい、ありがとうございます。よろしいでしょうか。

高橋審査員

高橋：今の流れの質問のつもりですけれども。横井弘三とか、松岡正雄、佐藤武造とかそういう、
でも忘れられた人々をこうやって沖田さんが発見したわけですね。なぜ衰えたのか、あるいは
なぜ忘れられたのかと言えば、そこにはそれこそ内面的な問題もあるかもしれませんけども、一
方でやっぱり研究の問題でもあると思います。沖田さんが発見したということについて、研究の
可能性みたいな、喜びみたいな、喜びってこちらから言ったらあれだけ、その達成感みたいな、
忘れられていた人を発見する研究というものの可能性について一言語ってください。

沖田：はい。本当にそれは博士をしていてすごくよかったなと思ってたところで、きっと横井弘
三まで遡ると100年前ぐらいになるわけですけど、そこから現れては消えということに漆で絵を
描く人たちはしてきて、絵画、工芸とかいろんな領域との間のブラインドスポットに陥っていて、
それが自分もいろんな手段を使って資料を集めたりして名前を発見することはできるんですけど
も、なかなかまとめられたものがなく、おそらくいろんな作家は私と似たような、矛盾とか自家
撞着とかを感じてたと思うんですけど、おそらく自分と境遇の近いものがあったと思っても、ま

たすぐに忘れられていくという、繰り返しがあって、そうしたなかで博論でこの内容を書けたことは、これからまた私も、あってほしいと思う漆で絵を描く人たちが現れた時に、参照する場所を作ることができたというのが本当に良かったなと思います。

○ 審査の講評

大森審査員

ありがとうございました。では時間の方も予定を少し過ぎておりますので、質疑応答の方はこれで終わりたいと思います。これより講評に移らせていただきます。では、まず私の方から講評させていただきます。

沖田さんは、学部の油絵専攻から修士課程の工芸専攻漆コースに進学し、さらに博士後期課程では研究分野を絵画に戻して研究を続けてきました。この経験、この立ち位置の往還こそが、沖田さんの研究を唯一のものにしたと思います。自身が選んだ表現が何者なのか、その立ち位置が定まらぬ不安は、自分自身のアイデンティティーに関わる重大な問題であったと想像します。そのモチベーションがなければ、これほどの質、量ともに充実した論文の完成には至らなかったでしょう。特に論文前半の 1870 年代から今日までの漆画の動勢を、日本だけでなく、また日本、フランス、中国、ベトナム各国ごとの展開だけではなく、相互の関係において包括的に捉え、まとめた第 1 章から 6 章までの学術的価値は極めて高いと思います。

また、本論の目的として“漆画とは何か”ということ进行問う中で、漆という絵を描くためには極めて不利な媒剤が、絵画生成のプロセスで引き起こす様々な摩擦が、画家と媒剤の共同制作や、また物質とイメージの往還性など、絵画全体に潜在する特性を、そして、“絵画とは”という全体像を、漆という一つの極から照らし出すこととなりました。結果、論文中に示された、図表 7-2-1 から図表 7-2-4、特に、図表 7-2-3、この前絵画的なものの創造、生成、変化は、絵画の表れそのものを紐解く上での一つの発明であると思います。これらの成果は、本人が油彩と漆の両方に精通し、自らも制作するという事だけでは説明のつかない、沖田さんの研究者としての極めて高い資質を示すものです。

それでも、修士の間は、物質や技術としての漆と、知覚の表れとしてのイメージの間に、齟齬を生じていると横で見ていると感じることもありました。しかしそれは、当時の私が想像し得る表層的な、漆によって描かれた絵画をはるかに超えていくための成長のきしみであったと思います。博士後期課程で表されたのは、私が予想し得なかった全く新しいイメージでした。今回示された絵画は、工芸的な絵画でも、絵画的な工芸でもない、これまでに見たことのない、漆にしか成し得ない、豊かな絵画的空間を称えた作品群です。工芸と絵画の、そのどちらによるでもない、一人の、正確には漆と二人の、画家としての、また研究者としての、これからの展開に大いに期待します。その長い歩みのスタートであり、博士後期課程における一つの到達点でもある本論文と作品を、博士学位にふさわしいものとして認めます。

山村審査員

一応、文章書きましたので。

沖田さんの論文は、漆画の歴史と制作理論に深く立ち入り、独自の視点から興味深い洞察を提供していると思います。彼女は、漆画が西洋絵画と漆芸の融合によって生まれ、ベトナム、中国、日本に広がっていく経緯を明確に示しました。また、日本における漆画の位置付けについても、独自の視点を提供してくれています。論文は、絵画と工芸の境界にある漆画の複雑な性質を探求し、その独自の存在意義について深く考察しています。漆画が絵画と工芸の両方の属性を持つことによる

独自の魅力と葛藤について、洗練された理論と豊富な事例を用いて解説しています。この論文は漆画の理解を深めるだけでなく、日本の漆芸あるいは絵画史における重要な位置付けを明らかにしました。

さらに論文は、漆画の歴史と制作理論に関する深い考察も提供しています。彼女は、伝統的な漆芸文化と西洋絵画の相互影響を詳細に検討し、工芸と技術の関係性を明確にして解明しています。特に第6章4節では、絵画の現れ方と漆画の二重性に焦点を当て、その複雑な性質の作家の視点から明確に定義付けをしています。彼女の論文は、漆画がイメージと物質の相互作用によって表現され、絵画と工芸の境界を超えた独自の存在を持つことを示唆していると考えます。これは油画分野の論文としてだけでなく、漆芸分野における論文としても大変に優れたものであると考え、今後、漆画の理解を深める上で重要な貢献になると確信し、学位にふさわしいと考えています。以上です。

秋元審査員

私は特に書いてきてなかったのですがこのまま感想を言わせていただきます。

今日は午前中に作品を拝見して、まとまった形でここ数年やられてきた仕事を、制作を、見させていただきました。その後今日午後はこうやってご本人からお話を、短い時間ですけどもまとめてお聞きすることができました。一つは、制作者として制作するというのと、もう一つそこを超えて論文を書いていくっていうのはなかなか両立するのは大変なことだと思うんですけども、非常にバランス良くというか、とても学究的な視点と、クリエイターとしての創造者としての視点というのが、二つのテンションのかけ方というか、緊張関係みたいなものを感じることができて、私は非常に将来が楽しみだなというふうに思って聞いていました。

一つ制作の方はですね、漆を使って絵画制作をしていくということに、私は非常にオリジナリティーを感じましたし、立ち位置がですね伝統的な漆の装飾的な図案的な絵画ではないし、かと言ってモダニズムの西洋型の絵画だけでもなくて、それ以降のですね絵画の制作の可能性を感じました。個人的には、私は今まさに最近やっている絵画的な表現というか、イメージが消失していった漆のマチエールというか物質感が、非常に身体的に官能しているような、そういう画面が好きですし、非常に新しいなというふうに思っていました。

論文の方は、前半で歴史的な漆画っていうものを捉えていって、非常に丁寧に私も知らなかった漆の歴史を調べているなと思いました。私自身が勉強になりました。後半の方は制作者として、自分に引きつけて自分の制作を理論化しようとしていってるんだと思うんですけども、いくつか要所要所オリジナルの言葉を生み出して、その努力を見ることができました。なぜ漆で絵画を制作するかっていうことをなんとか自分の言葉の中で論理化しようとしてる点、非常にこう何かスリリングな感じがして、興味深く読ませていただきました。改めて視野の広さみたいなものを感じましたし、諦めずになんとか言葉にしていこうとする力みたいなものを感じて、頼もしく読んでいました。まさに学位にふさわしい論文発表でしたし、制作だったと思っています。これからも頑張ってください。

山本審査員

ありがとうございます。僕もちょっと用意してなかったのですが、今日のこの機会を得ての感想をちょっと述べたいと思います。

日本だけじゃなくて僕が博士号取ったイギリスとかアメリカでも、やっぱりプラクティスベースの博士については色々な議論があって、それはスタジオベースのっていうのはやっぱり博士とは違うんじゃないとか、そういった議論が今でもこの大学も含めてあると思っています。沖田さんの今回の博士論文と博士研究っていうのは、今日の前半、午前中に見た実践的な制作と、それからここでなされてきた第1部の歴史研究、それから後半の制作とか歴史研究を踏まえたご自身の特に自然っていう視点からの理論の構築っていうこと、つまり理論と実践とそれから歴史研究っていう

ものが、すごく互恵的で意味のある生産的で建設的な結び方をした、素晴らしい研究だと思っています。金美だけではなくて、これからの美術大学におけるプラクティススペースの一つのモデルケースにもなりうるようなとてもしっかりとしたものになっているというふうに、僕自身もはっきりと言うことができるような研究になったというふうに考えています。

その上で博士の条件であるオリジナリティっていう部分においても、特に最後の部分ですね、イメージとそれからメディウムっていうもののその往還関係っていうようなこととか、物質との関係とか、そういったものとか、ご自身なりの新しいアイデアっていうのをきちんと出しているという点で評価に値すると思います。今日のあの議論の中でもいくつかこの部分というのは、より精緻にできるんじゃないかとか、こういった部分の理論を摂取するとより良くなるんじゃないかっていうような、もちろんさらなるブラッシュアップの余地というのはあると思います。そういった部分についても今後ご自身のやり方で展開してってもらえたら、それは沖田さんだけではなくて、広く学术界のなかでも意味のあることなんじゃないかなというふうに思っています。これからも、なので制作だけではなくて、執筆とか学会発表とかを通して、理論的な部分でも当該の分野に貢献してくれると、とても嬉しいなというふうに思っています。

ちょっと細かい点ですが、これから多分、誤字脱字とか含めて直すと思うんですけども、僕自身のこだわりとして参考文献の引用の仕方をめちゃくちゃ統一するっていうのがあって、それでいくつかつけたんですけど、いくつかバラバラのやり方になっているところがあるので、それとかは後でお伝えしようと思うので、統一したものを出してくれるとありがたいなというふうに思います。とはいえ、もちろん皆さんと同じように僕自身も、博士というものに値するというふうに考えています。以上です。

高橋審査員

講評します。僕も用意してきてはありますが、ここでの質疑も踏まえて。

美術と工芸の関係を、国家の制度論でも個人の芸術意思でもなく、しかも素材の神秘化、例えば楽浪だとか縄文だとかというような、そういうものから解放された理論と制作論とを自然という位置からねじり返す、大変よくできた論文だと思います。副題の「工芸と絵画の交わる場所」の交わるということを、掛け値なしに実現してあると思います。全体の構成としても、前半の1から5章は歴史研究で、人やその集団による様々な漆画を掘り起こして、これが近代における国家制度を超えた不可避のグローバリズムまである程度描き出していると思います。

ちょうど、樋田豊次郎先生の『アフリカの女』という本が出たばかりですけども、これがそのジャン・デュナンの漆絵も含めたアール・デコが終わっていく時代を描いているものですけども、そこに描かれているオリエンタリズム、植民地主義、あるいは万国博覧会などの共犯関係について、読む際に先に僕は沖田さんのこの論文の指導もしていたので、非常によくわかる形で読めたことが良かったです。現在忘れられている人物を掘り起こす、こういう歴史研究は、作家にとっても希望をもたらすもので、作家は制作において自らの生命の実現をかけて決して孤独ではないということを表していると思います。

後半の方では、特に7章8章が圧巻で素晴らしくよく書けています。ポイントはもちろんイメージと物質の問題ですが、これは決して造形芸術にだけ関わる問題ではなく、観念と物質という極めて普遍的な問題であるわけで、そこにも切り込むような、芸術の立場からその問題に踏み込むような論として、書いていると思います。7章においては、特に午前中の作品審査でも漆の層を“ミルフィーユ”と言ってましたけども、ドゥルーズでいうならば、潜在的なものと呼ぶべきものが、一枚の平面の中に、ドゥルーズの場合だと襞というかたちで折りたたまれているし、これがまさに、ミルプラトーで、一つの超越的な高台を作っているわけですけども、そうではなく、漆というのは全くの平面の中に潜在性をたたまずに平面化していると、まさにそれがミルフィーユだと思います。

こういう造形論の7章に対して、8章では自然論が書かれていて、米虫正巳さんの哲学史を参照にしながらかすけれども、自然哲学を遡行するように見出された自然観というのが、幼少期そして学部、修士、博士へ進むかたちで描かれていて読み応えがあります。

この7章、8章に至る段階での、6章が、今日あまり質問しませんでしたけれども、よく書けている。特にまず一つは「再帰的構造」という、ある一つの問題が解き明かされたと思っても同じ問題として残存するという、この再帰的構造という指摘は、私自身もハッとさせられた概念の一つでした。

もう一つ、工芸と絵画の平面性の違い、コンクリートブロックに描かれる絵ということですね。同じ平面性と言ってもその違いで、工芸と美術、絵画というものを対比させたところも極めて鮮やかだと思えます。この6章を踏まえて、7章、8章が展開されています。

ちょっと、一つだけここを。工芸と絵画の二つの領域については、特に6章の最後にこのような一節があって、漆画の平面性が二次元的な平面と立体物の平面とを横断的に行き来しうるものだと指摘した上で「領域の横断というよりは、二分された一方にもう一方の存在を認めることであり、絵を描き、ものを作る行為の交差である」と。「交わるところ」と副題にもいう、この感動的な言葉が6章でまとめてあるのですけれども、これはドゥルーズ的に言えば、分裂こそが統一を生むという装飾であり、分裂すればするほど統一に向かうという逆説的な概念、運動である。これはまさにバロックな概念でもあるし、宮崎竜成的に言えば、異なるものの共感、共立としてのリズム概念だと思います。

これらの理論を、実際の実体験として沖田さんが考え、捉えている。その一つはもちろん作家として制作ですけど、もう一つは、幼少期からの実体験です。ご自身が岡山県の山村の出身であるということ。自然を語って、実際は都市生活しか知らない人が現実には多いだろうと思えます。人口比率から言っても当然なんです。その点では沖田さんは稀有な存在であり、ある種特権的な存在でもあると思えます。しかも、おじい様は牛を飼い、お父様はブロイラーの大規模工場で、といった二重性も孕んでいると。大きな二項対立の中に、もっと小さな分裂も折りたたまれている、あるいは埋め込まれている。それを沖田さんは自分の体験も含めて取り出している。

もう一つ付け加えると、森の中で沖田さんがもしも熊にあえば、熊に食べられるかもしれないという、これは僕の言葉で置き換えると、可被食性、食べられる被食の可能性というか、ここは本当に驚いたというか。ある種の身体性ですが、エロティシズムでもあるわけです。自分が熊に食べられるという、目を背けたくなるような残酷さですが、そこにはエロスがあり、これがある種の非人間性の一つかもしれません。ともかく、そうした様々に埋め込まれている二重性の中で、作家としても研究者としてもその二重性を実現できていると思えました。ちょっと長くなりましたけれども、博士の学位にふさわしいものとして高く評価したいと思えます。

以上をもって沖田愛有美の課程博士学位審査を終了した。

総 合 評 価

審査員一同は、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に対して十分であることを確認し、優秀であることを認め、これが博士の学位に相応しいものと高く評価した