

氏名	伊如 (いる)		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	第70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	彫刻における風土と自己 -草原生活に見るモンゴル文化をモチーフとした木彫表現を通して-		
審査員	主査	石田 陽介	金沢美術工芸大学教授
	副査	芝山 昌也	金沢美術工芸大学教授
		水野 さや	金沢美術工芸大学教授
		荷方 邦夫	金沢美術工芸大学教授
		ボルジギン プレンサイン	滋賀県立大学教授

審査対象作品数 3点
論文分量 本文A4判 70頁 (82,914字)
附録の図録 A4判30頁、収録作品総数12点

論 文 要 旨

伊如 (イル) 氏の『彫刻における風土と自己 一草原生活に見るモンゴル文化をモチーフとした木彫表現を通して』と題する本博士学位申請論文は、モンゴルの草原文化をモチーフとする木彫作品として制作・発表しながらも、結果的に、それが特定の時代、文化、民族に留まらない表現となること、ある種の普遍的価値を持つ作品となることを目指す創作のあり方を提示しようとするものである。その研究において、申請者が立論に最も価値を置く資料は、申請者自身の生まれ育ったモンゴル高原の風土的特徴を、あくまでもそこに生きる一人として、申請者自らの生活実感と体験的感覚によって理解し、会得された経験知に他ならない。これにより導き出された自身の「形」・「素材」・「空間」に関する捉え方を明文化し、自作を通して検討する本論文は、「序章」(第1章以下の本論に先立ち、上記の本研究内容・目的をあらかじめ述べた上で、本論の構成を示す)、「第1章 モンゴル地域の美術の現状と自作における「民族性」の射程」、「第2章 「風土」と作家・作品との関係」、「第3章 現代モンゴル人の考え方・見方」、「第4章 モンゴル人と馬」、「第5章 自作について」、「結論」(本論第1章から第5章を総括し、得られた成果と意義を述べる)によって構成される。

第1章 モンゴル地域の美術の現状と自作における「民族性」の射程

まず第1章においては、本研究に取り組むに至った申請者自身のバックグラウンドを示すため、中国内モンゴル自治区、モンゴル国、モンゴル系のブリヤート共和国における近現代の美術教育と作品をまとめることから始めている。作品の創作において、作家の背景にある民族性が作品ごとにどのように表れているのか、作家ごとの意識・目的・表現の違いを指摘し、「これらの作品は、特定の文化や習慣を表現するだけでなく、より広い意味での人類の経験や感情を反映し、「民族的な要素は、特異性と普遍性を兼ね備え、人間性の深い側面を探る手段として機能する」と、彫刻と民族アイデンティティーの関連性を述べている。すなわち申請者にとっては、「デール(民族衣装)を着ている人をモンゴル人だと決めない、馬に乗っている人をモンゴル人だと決めない、モンゴル語で話しているヒトをモンゴル人と決めない」(プリンテグスの言葉を申請者が論文中で引用)の

であり、眼に見える「民族的」要素如何による問題ではなく、自己の民族文化を、自己を通して自覚することが、自己表現を真の意味で探求することに直結する基盤となることを強調する。

第2章 「風土」と作家・作品との関係

上記の申請者自身に具わる民族性が自作とどのような関係があるのか、自作においてどのような要素、表現として認められるのかを考察するために、本論においては、和辻哲郎『風土—人間学的考察』（1935年初出）における「風土」理解を思考のフレームとして参考にする。和辻の言う「風土」とは、単に地理的環境を意味するのではなく、その土地に生きた人々によって成されてきた歴史、そうした歴史の容れものとしての空間・場所を含めた概念である。そして、このような「風土」的特徴において、人々は「道具」や「もの」を介した「間柄」における「自己了解の型」を見出すと言う。申請者は、自らの経験でありながらも、同時に、その場所で生きてきた人々の経験でもある、その蓄積から生み出された知や感覚の蓄積であるという立場から、特に、草原の広さ、平坦さ、寒さと風という要素が、申請者の（および申請者も含めたその土地で生きてきた人々の）思考や活動（作品制作）と、無関係ではないことを主張する。

第3章 現代モンゴル人の考え方・見方

続く第3章においては、自身が「私とは誰か」を探求するにあたり必然的に直面する「モンゴル人とは何か」という問題について、上記の「風土」的な理解を踏まえた上で、さらに具体的事例を挙げつつ、それに対する答えを探ろうとするところである。モンゴル高原のオボーを取り上げ、モンゴル語、中国語、日本語による先行研究を参照しつつ、オボーにこそモンゴル人の宇宙観、自然観、霊魂観、動物観が色濃く宿り、モンゴル・シャーマニズムの思想を凝縮し、代弁するものとする。合わせて、申請者自身のオボーにまつわる実体験とそこで得られた感覚的なものを振り返り、オボーをそのような、モンゴル文化の象徴的存在であることを経験「知」的にも明らかにしている。また、そうした「知」を実践するものとして、適宜自作を取り上げながら論を進めている。

第4章 モンゴル人と馬

さらに申請者は、「私とは誰か」（「モンゴル人とは何か」）について、人（作家自身）につながるの深い事物の中から、馬に焦点を当て、上記の問題に関連する議論を展開する。「スウルデ」と呼ばれる幡旗のように、馬はモンゴルにおける日常的な習慣や儀礼において、突出した役割を帯びてきたからである。また、「ヒーモリ」のように、神聖化された馬の表現も多数ある。そして、モンゴル文化における馬の象徴性（その走力は「力」、疾駆するとたなびくたてがみは「風」とそれにより流動する「エネルギーの動き」、そして、それに乗って運ばれてくる「幸運」）は、いずれも、その土地に暮らす人々の実感から得られたものが形となったものであり、それは申請者自身にとって重要な意味を持つ。このような自身にとっての馬を踏まえた上で、自作においての中核をなす「馬を彫るという行為」の意味を述べている。すなわち申請者にとってそれは、「心の解放」によって自身の「生」を強く感じ、「生きている」自分の存在を是認すること、およびその過程であった。

第5章 自作について

第5章においては、自作を構成する三つの要素である「形」・「素材」・「空間」について、それぞれの問題意識と、それに対する表現の結合としての自作の歩みを振り返り、その成果を考証している。自作の形が静的であるのは、モンゴル高原において生きてきた遊牧民の生きる力とその内面性を、できる限り凹凸を削ぎ落とした平らな面によって構成される形や木目や樹皮を活かした素材の扱いは、命に溢れた草原を、そして多方向に拡張する空間（「空間の動き」）を、申請者が木彫作品という存在に木から彫り上げた結果である。

以上のように、本論文の第1章から第5章を通じて、申請者の追求する自然と人間、風土と自己の関係を、木彫作品において表現しようとしたものであることを、そこに至る思考を、自作において確立させている。本研究の成果は、現代中国におけるいわゆる「民族美術」の問題において、今後の展開への布石となる新しい制作論となる可能性を示していよう。

論文等審査結果

審査会は、申請者の提出論文および研究作品が令和5年9月21日に行われた予備審査に提出され了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。

口述試験においては、主査の石田陽介審査員の進行のもと、申請者が画像を用いながら本論文の要旨を述べた後、各審査員の質問に申請者が答える形で行われた。

○ 口述試験概要

石田審査員

石田：それでは質疑応答に入ります。まず、私の方からいくつかの質問をします。イルさんの学位論文を読み進めていくうちに、私が学生時代に影響を受けた美学者井嶋勉（いじま つとむ）という方を思い起こしました。この方は1943年から70年に京都大学の文学の教授をされた方で、私のお世話になった先生の先生という、相当昔の方です。その方のキーワードとして「生の自覚」と「普遍性」という言葉が出てきます。この観点で質問をします。まず、「生の自覚」ですが、井嶋氏は、視覚に訴える美が独自に有する普遍的原理を「視覚性」という言葉で説明しています。美の成立する場を美的直感として考察し、美の成立とは美的直感の中に真に自由な解放された生が成立することであり、これを「生の自覚」と言っています。まさにイルさんの論文の中で、モンゴルの厳しい冬・死に対して、生を自覚するという言葉が出てきます。或いは馬のところでは解放された心という言葉も述べています。美学的な意味で、今の言葉「生の自覚」が奇しくもあなたの実体験の中で成立していると感じたのですが、その点について、あなたが生活の中で見出した「生の自覚」とは何か、あなたが表現者として「解放された心」、「生の自覚」が作品にどのように表れているかについて述べてください。

イル：まず、論文の第2章のモンゴル草原の風土について考察に取り入れたのは、モンゴル高原の寒さと風です。これは自分の人生に対して一番「生」を自覚したところだと思います。例えば、モンゴル高原の自然環境は、冬になったらマイナス45℃になることもあるので、人間や家畜は凍傷したり、凍死したりすることがあります。私も、幼い頃から指や顔、耳などが凍傷したことがよくありました。そういう経験をすると、「死を感じることによって、生を自覚する」という瞬間には、私は自身の存在を深く感じ取っていました。特に、子供は草原仕事にあまり出ませんが、雪嵐の日々に、外で草原仕事をする両親や親戚に対して心配したり、自然の恐ろしさや「死」を感じたりしていた体験があります。

また、その他に、「馬に乗って歩く」という行為のことです。馬に乗って歩くときに、自分がコントロールしなくても、意識しなくても、馬が目的地に送ってくれます。その時点で自分がリ

ラックスすることができ、意識を解放してくれます。それによって、自分の内面への関心が高まったり、深い瞑想に入ったりします。あの時、意識が体から離れて、自身を俯瞰するようになります。そして、離れれば離れるほど、自分が小さくなったり、草原がもっと広がったりして、意識が天や宇宙まで飛んでいっているように感じられました。また、草原は広くて、人が少ないですが、自分の周りに飛んでいる靈魂やエネルギー、山に住んでいる山主などによって、私は賑やかな空間を感じました。その体験的直感による生命感やエネルギーが溢れる空間を自分の作品で表現することを求めてきました。自作の形は直線的輪郭や平らな面を持っているのは、自分の受けた草原の強い風やエネルギーが「真っ直ぐな性格」を持っているからです。それをコンセプトとして作られた形で、広い空間を表現しようと思いました。

石田：作り手の立場から「普遍性」という言葉をキーワードとしてイルさんも使っていると思います。井嶋氏によると芸術的現象は何らかの主観性との関連が脱しきれないものであるために、芸術活動において尊ばれるべき「独創性」（いわゆる普遍性）と「主観性」（個人的なもの）の混同が起りやすいと言っています。イルさんの過去の作品を見てみると、やはり主観的という言葉が出てきました。しかし学部生時代から長いあいだ見ていると、変遷していると思います。最後の作品「その間」と「自分との邂逅」という作品では、空間ということを強く意識しており、「具象性」がどんどん取り払われて、ひとつのシンプルな要素に還元していきました。このことによって、誰もが同じ感覚を持つ、つまり普遍性に近づいていったと思うのですが、その点についてどう思いますか。具象性から抽象化された普遍性についてどう感じていますか。

イル：そうですね。それは自分の育った美術教育や美術環境の影響を受けたからだと思います。内モンゴルではそういう外層的な作品、例えば、民族衣装を着て、馬に乗っている写実的な絵画作品や彫刻作品が多く見られます。作品がどの作家によって作られたのか区別できないほど、個性が感じられないです。もし、それらの民族文化を主題としている作品の中から、民族衣装や文様などの民族的な要素をとりだすと、そこに何かが残るかと思ったら、結局残るものがないではないかと思いました。自作でも馬やモンゴル人などの民族的モチーフを用いているが、これらの民族的要素を取り除いても、美術における自立する作品を作り出すことを目指しています。いわば、自作で求めている生命感やエネルギーなどは、全人類に共通するものとして、普遍性を持つものであります。したがって、自分の体験的直感におけるその空間を主役にして表現することを求めました。

石田：はい、わかりました。それでは芝山先生お願いします。

芝山審査員

芝山：私からは二つの質問をしたいと思います。まずは先ほどの回答に関連する質問です。論文の1-4「彫刻と民族アイデンティティーの関連性」は、あなたが自分の言葉で自分の思いを一気に書き上げた印象があります。そのなかで、あなたは民族文化を扱う制作者の態度を大きくふたつに分けています。民族文化を単なるモチーフとして扱っている作家と、自己探求のために民族文化を扱っている作家です。特に後者について、「自己探求のために民族文化を扱えば、民族・文化・地理・歴史を超えて、普遍性や人間共通の価値を持つことに至る」とか、「特定の地域に留まらず、全人類に共通する」といったように普遍的な広がり強く主張されています。その思いや作者の態度は分かるけれども、この部分を読んでも、具体的にはどのような例を想定しているのかイメージしにくいと思います。例えば、この民族文化というのをモンゴル文化として考えてみると、自己探求のためにモンゴル文化を扱っていけば、モンゴルでは国民的な作家になるかもしれないけれど、それがなぜ民族や歴史を超えると考えるのか、そのあたりを具体的に述べてください。

イル：はい、そうですね。まず、さっきの話に戻りますけれども、民族文化を扱っている作家を二つに分けて見ると、ある作家は自分の内面をあんまり理解せずに、単に民族文化や民族的要素に依存して、それを借用することによって自分の存在や個性を強調しようとしています。一方で、自分自身を掘り下げて、自分自身を理解するための方法として、生まれ育った民族文化の中から自分と強く関わっている部分を取り出して、それらを研究したり、理解したりことによって自分自身と出会うことを求める作家もいます。そこで、作家の目的や意図によって大きな違いがあると思います。前者の場合、民族的要素を作品から取り除くと、そこに何も残らないということに対して、後者の場合は、そこに作家という一人の人間としての、全人類に共通する人間性や精神面が残ることがあります。その時点で、民族や人種、時間、歴史を超える自立した作品に至ることができると思います。

芝山：わかりました。それでは次に騎馬像について質問します。論文中にはモンゴル遊牧民族の騎馬像の作例が多く登場します。ただ、騎馬像はモンゴルだけの題材ではありません。ローマ時代の騎馬像もあれば、日本の近代にも多くの騎馬像が制作されています。あなたがモンゴルで制作していた騎馬像は中国で制作されていた騎馬像の影響が強いと論文中の図版を見て感じています。しかし、論文中には日本や中国、その他の地域の騎馬像と、あなたが制作してきた騎馬像との違いについては殆ど触れられていません。あなたは色々な国、色々な場所で彫刻を制作してきたので、実感としては掴んでいることがあると思いますが、それらの違い、関係性について聞きたいと思います。日本や中国の騎馬像とあなたの騎馬像のわかりやすい違いとはどのようなものですか。

イル：はい、まず学部卒業作品である騎馬像について話したいですが、それは前に言った通り、内モンゴルの美術教育の影響を受けて、技術が表現より重んじられた傾向があります。または、その外層的な形に注目されて、民族的要素を借用していたと考えます。なぜ内モンゴルに民族文化をモチーフに制作する作家が多いかという点、それを引き起こしたのは文化の喪失感や危機感にあります。それは作家たちの独自の文化的アイデンティティや伝統を失っていく過程で経験する深刻な感情的苦痛や不安のことを指します。私も当時そういう立場でありました。自分の騎馬像における意図は、他の国や地域と違いがあると思います。しかし、その中に自分自身があんまりいないということで、日本に来てからの自分の騎馬像が変わりました。そこから外層的な要素に留まらず、遊牧文化の精神やモンゴル高原の風土がそこに働いていて、形よりも、周りの空間が主役として表現される作品を求めることとなります。したがって、自作と他の国や地域の騎馬像の内面性やそこに内包されている意味や意図によって違いがあります。

石田：はい、それでは、続いて外部審査員のブレンサイン先生、お願いします。

ブレンサイン審査員

ブレンサイン：イルさんの博士論文の文化的バックランドについて感想を述べさせていただきます。私の立場からこの論文を読んだ際に評価できる点として、いくつか申し上げたいと思います。まず一つは、モンゴル文化の多様化という側面を視野に入れながら、自分の作品という具体的な形あるものを通して、現代性の奥底にあるものを形にしようとした努力を感じられます。日本においてよく見られる現象ですが、「モンゴル＝遊牧」というある種のステレオタイプが一般的に存在している中で、中国領内モンゴル自治区、独立国家としてのモンゴル国、そしてロシア連邦のブリヤート共和国などを幅広く視野においている点が注目に値します。もう一つ評価する点として、自分の作品に秘められている諸要素を自分で客観的に見つめるという難しい作業をこなした点です。ネイティブ出身の芸術家が自作の中にある自分の文化的要素を整理するには理論的なツ

ールが必要であり、イルさんはそれを積極的に模索したという努力が評価できることです。次に、一定の横と縦の裏付けをもって自作を解釈できているところも評価したい。もちろん、そこは足りないところでもあります。他者との比較作業をもう少し行うべきだったと感じていますが、異なる国家の枠組みで暮らすモンゴル人芸術家同士の横の比較は充分できたのではないのでしょうか。

内モンゴルは中国という大国の一地方ですが、モンゴル国は独立国家です。首都ウランバートルは世界各国のテレビチャンネルをリアルタイムで見ることのできる国際舞台です。イルさんは内モンゴルという閉鎖的な世界のことを、日本という国際的な舞台で解釈しようとした努力も非常に大切な作業だと思います。

いくつかの質問とコメントを申し上げたいと思います。まず、「自己認識」の手段として和辻哲郎の風土論に着目していますが、それは有効的な手段だったと評価できます。しかし、和辻哲郎は戦前の学者で、彼が描くモンゴルは「抵抗的・戦闘的・略奪的・攻撃的」なモンゴルであり、チンギス・ハーン時代の戦闘的なモンゴル人を想定して提唱した理論です。しかし、モンゴルの現代性というのは逆に「物に執着しない、物を溜めない、争い事を好まず、自然との調和的な生き方」であり、和辻哲郎の認識とは真逆なものがモンゴルの良さとして求められています。つまり、自然への対立・抵抗ではなく、自然と一体化したサステナブルな生き方です。この歴然と異なる考え方の中で、あえて戦前期の和辻哲郎の理論に執着する理由は何でしょうか。イルさんのようなネティブ出身の芸術家たちはモンゴルの伝統文化から「逞しさと強さ」を求めている傍ら、他者はモンゴル文化から従順かつ調和的で「可愛いモンゴル」を求めています。この釣り合わない現象をイルさんはどのように考えていますか。

内モンゴルは中国の支配下にあり、植民地という言葉をあんまり使いたくないのですが、政治的には、被支配者として位置づけられています。こうした環境の中にいる内モンゴルの芸術家たちの作品は、中国の14億人の人々に鑑賞してもらうという現実的な必要性があります。また、文化と芸術が市場化されるようになってきた中で、中国の富裕層に作品を買ってもらうために、彼らが「良い」と思うものをつくるという、ある種の「妥協」が必要です。例えば、モンゴルの要素を出し過ぎると買手の評価が下がったりします。このような市場化と被支配的環境を総合的に考えると民族の伝統文化を掲げた芸術作品もどこまで健全でいられるとは限らない。作家ブリンテグスの言葉―「内面的創始性への危機感」がまさにこのような表面的な部分を求めすぎたことに対する危機感から生まれたものでしょう。内モンゴル人の中でも、ブリンテグスのように危機感をもっている方が大勢います。一方、妥木斯（トムス）のような画家もいます。トムスは、100年前にモンゴル語を失ったトメド地域の出身で、彼の生き育ちにはモンゴルのなものはあまりない。そうすると、トムスはどのようにして「草原画家」の代表として出来上がったのだろうか。他者の好みに迎合してできあがったのか、それとも内モンゴルという特殊な環境で形成された独特な風格の作品なのか。トムスの絵を見ていると、やっぱり作家ブリンテグスをもつ危機感そのもので、外見から「モンゴル」とすぐ分かるような作品を制作しているでしょう。これについてイルさんはどのように感じていますでしょうか。内モンゴル師範大学芸術学院出身ということで、イルさんはまさにトムスが創り上げた芸術の土壌で育ったといえます。これら問題について見解を聞かせてください。

イル：はい、まず遊牧文化の現代性について、遊牧文化の価値が現代社会で再評価されていると思います。遊牧文化は、持続可能性や自然との調和・一体化といった観点から見ると、現代社会において重要な価値を持つと考えられています。特に色々自然問題が発生している都市化が進む現代社会においては、遊牧文化の価値は、地球環境の保全や、より持続可能な生活様式を模索する現代人にとって、重要な示唆を与えるものです。その自然との一体化しようとしている遊牧民の価値観には、厳しい自然環境に対しても、それらを受け入れ、さらにそれら乗り越えようとし

た精神性が含まれています。その中でも遊牧民独自の知恵や勇気、生き延びる生命力が示されています。

次に、トムスの作品についてです。トムスの生まれ育った地方は、モンゴル伝統文化から離れ、漢民族の文化や習俗などに同化された地方であり、彼は草原文化をあまり体験できない、その受けた教育によってモンゴル語が話せなくなったと思います。この背景は、トムス自身が自らのルーツや伝統文化との繋がりを探求する過程で、特定の障壁となり得ます。しかし、このような状況でも、彼は自分の文化的アイデンティティーを再発見し、理解を深めるために、草原文化をモチーフとして自己表現を探っていました。そして、その時代における個性のある作品を作り出したことは、すごく難しいことだと思います。特にトムスは1950年代、60年代ぐらいは北京の中央美術学院で洋画を習得しました。その年代は社会主義リアリズムでしたので、その環境の中で自己表現を求めるといのは容易ではなかったと思います。社会主義リアリズムは1970年代まで続いたと言われていますが、実は今も残っています。例えば、内モンゴルでは、「多民族の団結」の宣伝、または国家の英雄や農民、工人などを宣伝している作品が多く見られています。これらの人物は常に笑顔で、幸福に満ちている姿が強調されています。こういう理想化されている作品が多い事は、今も社会主義リアリズムが存在していることの証拠です。

ブレンサイン：トムスはトムスの時代で活躍した方で、むしろ、イルさんの先輩として大変貢献された方だと思います。自作について語った中でトムスは、伝統的なモンゴルをどのよう認識し、捉えてきたのかについて語っていると思います。自作を語るという意味において、トムスの自己認識とイルさんの自己認識を比較してみたい。それによって画家トムスとイルさんの違いが明らかになってきます。イルさんの表現技法と教育の土壌はトムス的だったが、そこから脱出して、今別の世界を求めている、ということが分かりやすくなるでしょう。具体的な質問をしますと、16頁には「母の白い心」という題目のモンゴル国の作品があります。そこでいう「母の白い心」はなぜ「白い」のか。日本では、心を「白い」と表現することはなかなか理解できないように思いますが、イルさんの見解を聞きたいです。

イル：はい、そうですね。この作品でしたら多分モンゴル国において初めて現れた抽象作品ですね。1960年代に、ソ連の社会主義リアリズムの影響が強かった時代ですけど、なぜそういう時代にこの作品を描いたかということをも自分も考えたのですけれども、やっぱりこの作品を通して、自分の内面的な表現を求めたかったのだと思います。モンゴル語ではその白い心を表す言葉がありませんね。例えば「ソンチャガンセテゲル」（ミルクのような白い心）です。

ブレンサイン：そうです。モンゴルでは純潔なものを「白い色」で表現します。ミルクの色と関連します。従って、論文ではモンゴル人にとっての「白い色」に関する解釈が必要です。それこそ、モンゴルのもの1つでしょう。モンゴルでは、ミルクが一番清潔なもの、或いは汚れていないものです。もう一つ伺いたいのは、モンゴル国では1920～1930年代から西洋文化が浸透し、1950年代からはソビエト的な社会主義リアリズムの影響を強く受けた。中国の場合も1950年代から西洋的な技法と社会主義リアリズムが同時に入ってきたと思います。そう意味で、内モンゴルもモンゴル国もほぼ同じ時期に西洋技法と社会主義リアリズムの影響を受けたといえます。それ以前におけるモンゴルの伝統的な画風は一体何でしょうか。例えば、モンゴルの国宝で有名な「モンゴルの一日」という1910年代に書かれた絵があります。その絵の画風は何でしょうか。

イル：はい。1950年代前の絵としたら、多分チベット仏教の仏画であると思います。1930年代から、西洋の油絵が日本に入って、その一部が日本から中国に入って、トムス等のモンゴル人作家によって、内モンゴルに入りました。これで、1940年代から油絵が広がりました。

ブレンサイン：その以前の画風はなんでしょうか。

イル：その以前はチベット仏画か、または中国の水墨画だと思います。

ブレンサイン：モンゴル遊牧民の暮らしと営みについて盛り沢山の内容が入った「モンゴルの一日」の画風はおそらく中国の水墨画ではないと思います。

石田：では荷方先生お願いします。

荷方審査員

荷方：論文全体として特に和辻哲郎の風土論をひきながら、モンゴルにおける環境や文化についてご自身の内省をみだし、モンゴル民族の感性や精神を、代表する作品を作ること。結果的に文化や民族を超える普遍的な価値を持つ技術に自立させること。これが中心になる議論だと理解しています。一連の論理の展開については作家として重要な意識を持つと理解しています。この私の認識が間違いでなければ、いくつかの質問をします。論文全体で何度も出てくるのがブリテグスの発言。その内容は、モンゴルの服や言葉ではなく、モンゴルの考え方や視点を身につけた者は真のモンゴル人だという風にしていると。また、そのような文化の特徴を表面的に表現するだけでは美術が持つ内面的な深みがないというのがイルさんの論文の主張です。これは審査の段階でも指摘しましたが、ブリテグスが言うように、真のモンゴル人というのは外装的な表面的な要素で成り立つのではなく、そのモンゴルの考え方・見方を備えたものであるというのですが、論文ではこの主張が成立して扱われているのは、モンゴル草原遊牧文化の風土であったり、あるいは、文化だったりします。そこでイルさんが分析しているのは、それを成立させているのは寒さであったり、風であったり、乾燥であったり、或いはヒーモリやオポーといった本人の外側にあるもの、つまり要素です。つまり、これを考えるとモンゴル人の人間性の深い理解というのは、やはり実は服や言葉、ヒーモリやオポーといった我々の外側にあって認識されるものを通してしか考える事が出来ないし、また深く身につけることが出来ないということになってしまいます。イルさんの研究は内面と表面というのを分けて考えていますが、おそらく、これは表面と内面は一体のものではないか、という矛盾、パラドックスが出てくる事になる。これについてイルさんはどのように考えていますか。

イル：はい、先に言った通りですね、もちろん、風とか民族衣装とか目に見える文化要素は外側のものですが、それを人々が感じることによって、違いが出てきます。それは、一人一人の内面にあるものが現れるということです。ですので、外面的なものではなくて、人々の感覚によって内面的なものになります。ですから、その一人一人の感覚の違いを表すために、私は自分の内面を探りながら、制作を進めています。

荷方：それはよくわかります。しかし、外面というのは、最初我々がそれと分かる・認識できるようになるためには、何か目に見える物にならなければなりません。そうなれば、やはりどうしても内面は服や言葉、或いはそういう感じるその人の目に見えるものになってしまう訳です。だから、ここで内側と外にあるものを分けるというのは、かなり矛盾したものになるのでは、というのが指摘です。

イル：はい。では、例えば、この作品です。見た通り、騎馬像、騎馬民族を作っています。これを見ると、もちろん馬に乗っている人、馬を愛している遊牧民を想像できると思います。しかし、私は、この作品を通して、馬と人間を表すだけではなくて、その奥にある馬と遊牧民の関係、お互いの愛情、お互いからもらっているエネルギーを表したいです。私は、それを求めています。ですので、これは目に見えない、感覚的なものになりますので、内面的なものであると思います。

荷方：芝山先生と同じ主張の指摘ですが、自己のアイデンティティーや自己探求を行う中で民族の文化を用いる作家は普遍的な価値を持つことが大きいとイルさんは主張しています。これは一見その通りであると受け取りがちですが、部分的には疑問があります。なぜかという、イルさんの論文にあるように、その考察・内省が自己の経験、ここでは、経験知となっています。或いは、直感的感覚が中心になっていると。つまり自分が自分の世界の中から見るというのは、例えば、日本で言えば半径10m以内で分かる事、モンゴルは広いので100mとしましょう。つまり、自分の見る世界の中から見えることの中から作品を作る作家というのは、あくまで、自己であって、

普遍的なものになるとは限らないという危険をもつこととなります。その中で、どこが普遍性になっていくのかというのが、ちょっと論文の中で説明が少なかったように思いますし、そういうものを通して作品にどういうもの・変化として表れたのか、実はあまり多くは触れられていなかったように思います。ここについては大変重要な所だと思うので、もう少し説明を加えていただけますか。

イル：はい、そうですね。実は、私も修士課程で、もちろん博士課程に入ってからでも自信がなかったことがあります。それは何かというと、自分の民族のものを日本で学んで、日本で活動していくと、うまく行けるかどうかという心配でした。しかし、どんどん進んでいくうちに、いろんなことを通して、少しずつ自信を持つようになりました。例えば、昨年5月に「金沢市民芸術村」で展覧会が行われました。その場所は展示会場の前に広場があって、ある市民たちはそこに行って自然に接触し、エネルギーをもらうようにしています。その展覧会の時に、私は多くの方々から様々な温かい言葉をもらいました。その中で「さっき行ってきたところと同じく自然を感じられますね」とか、「すごくエネルギー、力をもらいましたよ、ありがとうございます」とか、いろいろな感想が聞かれました。その時、私も「私の作品がこの人たちにエネルギーを与えた」と、自信を持ってました。また、その方々の良い反響や温かい言葉にもエネルギーをいただきました。そこで、どんどん自らの特徴のある作品を制作していこうと、勇気をもらいました。その時点での、そういうものが普遍的なものだと思います。

荷方：わかりました。ありがとうございます。

石田：それでは水野先生お願いします。

水野審査員

水野：和辻哲郎の風土論に関して、ブレンサイン先生のご発言の通り、和辻の風土論を情報として読むと、時代錯誤が生じます。ただ、それを考え方のフレームとして捉えた時に、それがイルさん自身のバックグラウンドとなるものの考え方を成立させる時に、どのように有効に働いたのかということをもう少し聞きたいと思っていますが、これは後ほど、時間があればにします。その前に、次のことについて質問します。第5章において、自作を「形」、「素材」、「空間」という三つの表現要素から分析しようとしています。私の質問は、イルさんがいう「素材」というものの捉え方についてです。先程の冒頭のプレゼンテーションでもありましたし、論文の中で57頁に「「素材」の役割を重んじた作品であり」、それによって「形の「外見」に重点を置いていた考えから脱却し、内面的な側面へと注意を移した」と書かれています。「素材」というものが、外から内側へと自分の思考が入っていく、そういうことを気付かせてくれた重要なものだったと書かれています。そこで、イルさんがどのような意味で、どのような観点をもって「素材」というものを捉えているのか、これについて、論文中で十分に語りきれているとは思えないところがあり、これに関する質問をします。なぜなら、仏教美術を専門とする者として、仏像を彫る「材」の捉え方にも通じる場所を感じ、関心があるからです。イルさんは木材を主な用材として彫刻しています。日本に留学し日本で木彫を学ぶということは、当然、造仏技法、木材から仏像を彫り出す技法について一通りは接することができたと思います。論文中に、「一木造」や「寄木造」について記述があった通りです。日本の造仏技法におけるいわゆる「寄木造」の考え方は、同じ木彫仏像であっても、中国・韓国・ベトナムなどの他国にはありません。本文の中で日本独自の彫り方と引用文で書かれている通りです。「独自の」とは、寄木造の場合、等価値を持った複数材を寄せて頭体幹部材を構成する、というところ。頭体幹部からはみ出す他の部分には、どのように木材を寄せようが関係なく、頭体幹部が左右二材にせよ、前後二材にせよ、または前後左右四材を寄せるにせよ、等価値を持つ複数材を寄せて頭から腰の下まで貫く、という基本があります。このようにして彫りたいというのが、おそらく日本人が持つ「木」に対する用材観、こ

うした材から何か彫刻を彫り出したいと思わされてきた、日本人が昔から培ってきた用材観が背景にあると思います。それから、表面に鑿痕を残すとか、木の皮をそのまま表面に活かすことについても、これは日本の造仏における考え方としては、そういう表面の像を作りたいのではなく、内側から湧き出てきた状態が実際の様相として表面に見えているのだという考え方をします。外表は仏の実相です。日本の古仏からはこのように捉えられるのですが、対して、イルさんの木材の使い方、木材を自然的な感じを出したいからという目的での使い方について、少し理解が及ばない所があります。素材、木に特化して構いませんが、作品の「形」に果たす「素材」の役割について、もう少し説明をしてください。イルさんにとっての「木」という素材観について、説明を補足してください。

イル：はい、初めて東京藝術大学に研究生として入った時のことですね。もちろん、金属研究室や石彫研究室もありましたが、私は迷わずに木彫を選びました。なぜかという、モンゴルの伝統的なゲルや、伝統工芸品などは全て木で作られています。モンゴルでは木という素材を大事にしています。そこで、ダルハンというモンゴル人が憧れている職人がいます。この方達は木や金属などで物を作っています。ここで言いたい一つは、木材はモンゴルでは少ないから大切にされています。また、少ないですが、モンゴルの日常生活に使われているものの大半が木で作られています。それに、日本に来てから初めて幅が50cm以上の丸太を見て驚きましたし、感動しました。その木の湿度は高く、中に水が入っていると言えると思います。水はモンゴル生活では不可欠なもので、遊牧生活では水と草を求めて移動しているので、水も望みのものであります。従って、この湿度のある、生命感が溢れる木という素材で作品を作ったら、より良い作品ができるのじゃないかなと思いました。それも自分の求めている生命感やエネルギーを表現しようとしている自作に一番適応すると思います。また、シャーマニズムでは土を掘ったり、石を持ち帰ったりしないから、木は再生できる素材として広く使われています。従って、粘土や石を使って制作するとちょっとした距離感を感じます。その一方、木に対して、親しみが感じられます。

水野：木というものに対する聖性をどうみるのか、というところの日本の伝統とイルさんの体験から来るものの違いなのではないかと、イルさんの返答を聞いて考えました。私はそれを否定したいではありません。それこそ、イルさんがこの論文の中で自分のバックグラウンドを探究する入口として使っている和辻哲郎の風土論の言葉を借りれば、「もの」とか「素材」とか、和辻は著書において「道具」という言葉を使っていますが、そういうものによって関係性が形成されるとする。つまり、「間柄」における自分の認識を客観視していくのが風土的な自己理解の仕方であると書いています。今の返答を聞き、イルさんにとって木という存在はそういうものなのではないかと思いました。それ自体の聖性云々よりも、その木という物質を介してそこに自分と自分が背後に抱えている社会との関係・間柄を成立させている、和辻の風土的な考え方言えば、それは単に地理的・環境的な話ではなく、伝統や歴史などその地域に生きてきた人々の肌感覚の歴史が凝縮されたものとして介在している、それを扱うことで自分自身がそこに繋ぎ止められている、そういうものとしてイルさんは「素材」を理解しているのではないかと判断しました。私のこのような解釈で間違いありませんか。

イル：はい、その通りです。

石田：少し時間がありますのでブレンサイン先生、お願いします。

ブレンサイン審査員

ブレンサイン：オボーについては、オボーを通して行う雨乞いの儀式に関する説明は欠如していると思います。モンゴル人はオボーを通して天から恵みを乞うという儀式を行います。それは天と対話する一番大事な儀式です。そこでオボーが最も大きな役割を果たします。毎年5月13日に必ずオボーを祭って雨乞いをしますが、不思議なことに、その日に雨が降ってくれる場合があります。

ます。これが乾燥地の人々が天から恵みを乞う重要な儀式です。その役割についてももう少し意識して書くべきだったと思います。また、雨乞いの儀式でチベット仏教のラマ僧たちが御経を唱えます。そうすると、オボーがシャーマニズムから来ているという安易な結論には繋がらない。つまりモンゴルでは、チベット仏教とシャーマニズムは対立関係にあるのではなく、共存してきました。狼に関して、狼はトルコ系遊牧民、モンゴル系遊牧民の共通のトーテムです。狼というのは非常に難しい存在で、生態系の頂点とよくいわれます。狼がいることによって家畜に緊張感を与え、家畜が元気でいられるといわれますが、増えすぎるとまた困ります。こういった点では、モンゴルを超えたより広範囲な視点が必要かもしれません。馬に関して同じです。内モンゴルで馬肉を食べないのは「尊敬している」からと書いてあるのですが、そうではなく、モンゴルでも北寄りの寒いところでは馬肉を食べます。モンゴルのフブスグル湖周辺では、道端の木々に馬の頭蓋骨がよくかけられています。カザフ人は馬肉を好んで食べます。内モンゴルは少し温暖な気候で、馬肉はカロリーが高くてなかなか適さないとします。また、馬に関してモンゴルを超えた普遍性に触れる必要があったかもしれません。最後に、ブリヤートのダシ・ナムダコフの事例についてです。ロシアにおけるブリヤートは内モンゴルやモンゴル国と比較しても少し特殊な存在です。ロシアでモンゴルに対する親近感はありません。日本にいるイルさんと違って、ナムダコフはロシア世界の中で非常に厳しい立場におかれていると思います。ナムダコフの周辺にシャーマニズム的な世界も豊富に存在します。シベリアへ行けば行くほど、モンゴルよりもシャーマニズムの世界が広がります。ナムダコフは自分のシャーマニズム的な世界を表すにはより直感的な影響を受けます。また、ロシアは中国よりも西洋に近いということも意味があります。従って、ロシア領内のブリヤートと中国領内の内モンゴルと安易に比較するのも避ける必要があります。ナムダコフの作品は素人が見てもインパクトを感じます。なぜ彼はそこまでできたのか。おそらくそうした複雑で、厳しい環境にいることにより芸術的な技法もより精練されていくかもしれません。最後に、厳しい言葉になりますが、日本は世界で有数のモンゴルに対して親近感をもっている国です。そうすると、そこにある種の甘えが生じてきます。親近感がある一方、モンゴルと日本の文化的共通性は近いとはいえません。日本は農耕文化であり、モンゴルは遊牧文化です。自然観も異なります。従って、自作への解説に言葉が足りないとなると単純化されて、ある種の押し付け的なものになりかねない。そこに、イルさんとナムダコフとの違いを感じた。少し言い過ぎかもしれませんが、今後の芸術活動に参考にしていただければと思います。

○ 審査の講評

水野審査員

本研究は、中国内モンゴル自治区、モンゴル国などにおける美術教育と制作の現状を概観した上で、自身の作品・制作スタンスを見定める所から成り立っています。現代を生きる人として、自らの経験知と体験的感覚を重視し、作家自身の文化的基盤を和辻の「風土」という観点を援用しながら見据え、自然環境や地理的環境、さらに和辻の風土論の特徴でもある歴史、何よりもその地に身を置いてきた人々の肌感覚での歴史、歴史の容れものとしての空間が、自らを含めたその社会にどのような影響を及ぼしているのか、それを再認識することで、結果的に、特定の集団のバックグラウンドを持ちながらも、それを超えた力を持つ作品を目指そうとする意欲的な取り組みであり、評価します。ただ、やはり本日の質疑応答の中でも指摘されたように、自らの経験知と体験的感覚を重視するという事は、主観の域を脱しない危険性もあります。しかし、そこに関しては、和辻が風土において見出される「自己了解の型」は主観としての「我れ」を理解することが最終目的ではなく、「主観的な人間存在が己れを客体化する契機はちょうどこの風土にある」と言うように、筆

者の体験知こそが、生きた、生の資料として昇華されていくとともに、次のステップ、「人格」や「人格性」のステップへと進化されていくことを期待します。本論文で記述されたモンゴルの木の枠の中に留まって、モンゴル民族としての普遍的な作品ができて、イルさん自身の個人的な、というところとの間のギャップであるとか、その先にあるものに対する追求が、今後大きく関わってくるのではないかと、思わずにはいられませんでした。この問題についてはイルさん自身すでに強く自覚しており、本論文の終章 65 頁において「文化的背景と個人的体験の融合」という言葉で示されている通りです。また、私が個人的に思う課題としては、せっかく日本に留学しているのだから、日本の伝統的な木彫における技法と用材観をもう少し身に付けた上で、その上でそれに囚われず、イルさん自身の彫りの表現という意識がもっとあっても良かったと思っています。しかしながら、本研究の目的は、作品を通して、半ば以上は達成されていると思います。少なくとも私の眼には、イルさんの作品は単に作品としてそこにあるものではなく、和辻の風土論でいう中の、人と人との間柄を取り持つ「道具」としてのものの存在、歴史と空間性を抱え込んで存在し、人々の間柄を形成する「もの」のような存在として、イルさんの発表する作品はなっていると思います。以上の理由から、まだ課題があることを重々自覚するよう促した上で、そして、さらなる飛躍への期待も込めて、本研究は博士（芸術）の学位に資するものであると判断します。

荷方審査員

全体を通して、昨日、作品審査にも参加しました。美術制作については全く専門家ではありませんが、その私をしてもイルさんの作品はモンゴルの人々の人間性、或いは、文化といったものをはっきり感じさせるものでした。その造形についても、その風土をよく知り、馬を見続けていた人だけに可能な優れたものであるだろうと思います。論文についても、明解な言葉でその文化や思想を示し、それが作品に反映されている、ということを示していました。これらをもって博士の授与について、一定の水準に達しているという評価を私はいたします。

その上で、いくつかの指摘および感想を申し添えます。研究全体としてはモンゴルの風土、文化について多くの知見を論じています。一つ一つはよくわかりますし、それら全体がイルさんの思考の背景、バックグラウンドになっていることは理解します。しかし、論文の中では直接の関係が薄い事柄の記述も多いです。論文は、必要かつ十分な内容を過不足なく記述することが基本です。その点において、この論文は内モンゴルそしてイルさんの背景の優れたガイドブックのようなところがあり、その風土や文化を理解することが何よりもですが、制作論の記述としてはそれで良いのか、という疑問が残ります。今後において、研究をどのように記述し、主張していくかについてはさらに検討を重ねながら進めることをおすすめします。

私は心理学者ですが、私たちは外にある様々な事柄があってそれを通して人間の内面が構成される、という立場をとっています。質疑応答でも触れましたが、宇宙観や自然観というものは観念として最初からそこにあるものではなく、そこにいてそこにある具体的な事柄を通してしか形成されない、という考え方です。この考え方を突き詰めれば、やはりどこまで行ってもイルさんの研究制作は、自分自身の内面を深く掘り下げたものであるとはいえ、民族の文化をモチーフとして借用しているところから逃れることはできない。その中で何をするか、というのが重要な観点だと思っています。これはイルさんにとっても馴染みがあるかもしれないマルクスの唯物論的思想、あるいは社会歴史的アプローチといわれるものをフレームにしています。その意味ではこの考え方というのはこれからのイルさんにとっても利用する可能性が高いと思います。今後の研究の参考になればと思います。

イルさんの研究は片方で深い思考や理解というものを重視しながら、もう片方で直感的な感覚を重視しています。この二つ、というのは一見相容れない、そぐわないようなものに思えますが実際には両立することが可能だとも思っています。それは、深い思考や理解も実際は我々の外にある具体的な事柄一つ一つが、私たちの世界や意識を構成するその多数の重なり以上ではないからです。

重なりは長い時間をかけて作られ一つ一つは明確に意識されないかもしれません。それが直感とか経験という言葉になりがちな理由です。そこまで終わっているとはいえ、イルさんの論文はその直感というものを文章としてよく書きだしたと評価します。しかし、この論理的思考と直感の取り扱いにはさらに洗練が必要なのではないかと思います。研究者として、これから作家として生きていく中でこれを両立させ、洗練していくことを強く望みます。これらの意見を示唆し、今後のイルさんの進歩に心から期待をするものです。以上で評価及び、その理由と審査者の所感といたします。以上です。

ブレンサイン審査員

私は先ほど質問するべきタイミングで、評価も述べさせていただきましたので、重複することになるかもしれませんが、3点にまとめて申し上げます。まず、多様化したモンゴル世界を視野におきながら、現代性を求めたという点で評価できます。しかし、そこにもまだ不十分さを感じますが、今後の努力を期待します。第二点として、自己認識という難しい作業に着手するために理論的な模索をされた努力が評価できます。そこにもまだ不十分な点がありますが、今後さらなる努力を期待したい。最後に、モンゴル世界における内モンゴルの複雑さに対して、構造的な部分をもう少し詳しく提示すべきだと思う。

先ほど荷方先生がおっしゃったように、ガイドブック的で、あまり本論と関係のない部分は割愛して、もう少し引き締めた形で、芸術の土壌としての内モンゴルを提示する必要があります。不十分ではありますが、学位論文にはそれに該当する説明があり、評価をいたします。

博士論文として、自作の文化的バックグラウンドに関する記述、理論的な裏付けやモンゴル文化の歴史的土壌の提示などいくつかの点で博士学位の授与に値します。不十分なところは今後の努力目標として期待したい。

芝山審査員

今日、私が最初の質問で、民族文化を単なるモチーフとして扱うことについて質問したのは、その危険性を自らどう考えているかを問いたかったからです。つまり、自らもそうになってしまう可能性があるのではないかと思ったからです。昨日の作品発表と今日の論文発表を重ねてみたときに、モンゴルへの固執というものを強く感じました。この拘りが続いた先に、必ずしも視野が広がっていくのではなく、狭くなっていくのではないかと感じました。

あなたが4年前に本学に来たときに、私は三星堆遺跡の話をしたかもしれません。あなたの大作を前にしたときに、私が学生時代に観た三星堆の直線的な青銅器の数々を思い出して、あなたの作品との共通点を考えたことがありました。あなたの作品にはそういう大陸文化特有の造形の大らかさが含まれていると思いました。ただ、今回展示している小さい馬がならんでいる作品については、あまりにもモチーフの説明に造形を合わせることに拘りすぎていて、前室の大作にあるような、大らかさが隠れてしまったという印象を持ちました。今後、このことは考えて欲しいと思います。

論文の方に戻りますが、冒頭から読んで一般的なモンゴルの説明部分が多いと思いました。今回の審査の中で賛否両論ありましたが、和辻哲郎の論を引きながら自分の育った地域の特色と照らして、それらを作品と関連づけていく、という構成は実技系の論文として一つの形を示したかなと思います。

特に2-3の草原の寒さと風とか2-4の草原の広さというところで、遠くまで届く音、例えばホームーとかそういう音の表現が木彫に入っている、という部分が印象に残っています。というのも、これまであなたの作品に対して音のイメージを持っていなかったけれども、この論文を読むことによって音が造形に関与していたことに気付くことができた。このようにして作品の理解が深まったのは制作者が書く論文としては良かったと思います。全体を通して、先行事例が少なく、客観的な分析が足りず、主観的であるという部分は多いですが、研究者としてこれから歩み続けていくと思

いますので、その第一歩としてのベースは整理されていると思いました。これまでの旺盛な制作から生まれてきた作品群は博士として十分評価できると思います。実技系の論文として、作品の道筋が論文で述べたという点については評価できると思います。作品の評価、今回提出された論文の内容は博士の学位にふさわしいと思います。そして、何よりもこれからのモンゴルの彫刻界の一翼を担うという気概が学生生活を通じて感じられました。今後も続けて欲しいと願っています。

石田審査員

作品については修士課程からその中心は馬に変わった。作家にとって象徴的なモチーフを持つことは、大きな武器といえますが、逆にいうとそれでマンネリ化することがあります。ですが、イルさんの馬は単なる表象としてではなく、自然と人間との関係を抽象化したものであり、それゆえに鑑賞者の心を捉えるのだと思っています。モンゴルを知らない私にとって、その冬の厳しさは想像するしかありませんが、その死と隣り合わせの厳しさ故に生への渴望と喜びが大地から湧き上がってくるような力強い構成に希望と生への堅固な意思が溢れており、私たちをその作品の渦中にいかしてくれているのだと思います。

私は作品というのは全て自画像、彫刻でいえば自刻像ということになるのだろうと思います。つまり作者自身だと言えます。イルさんの、とりもなおさずあなた自身の、芸術的に表現していく他もなき、あなた自身のリアリティそのものであると思います。

昨日の作品講評の際、この馬の姿が数秒で木片の中にあられて、そしてそれを無心で、いわゆる無我の境地で作っている話をされていましたが、それこそが「生の自覚」ではないかと思えます。普段の試行錯誤を経て生まれた確固たるオリジナリティは高く評価できます。

論文については様々なご意見があったことは承知の上で、自分自身の精神世界を見つめ、自らのオリジナリティを作り出すことが最終目的であるということ、まず最初にこれを述べることによって、このことが本文の中心を貫いているということが大事な点だと思っています。モンゴル地域の美術の現状やシャーマニズム、オボー、スウルデ、ヒーモリなど、様々なモンゴルを象徴するアイテムが語られていますが、必ず自身の制作を一方に置くことで、単なるモンゴル文化の紀行文に陥ることなく、創作論として成立していると思います。まだまだ研究の余地はあるけれども必ず自身の作品、そして自身のオリジナリティを作り出すこと、という二つの軸を忘れないで欲しいと思います。博士課程は学業の集大成といえますが、今回の発表は集大成的な結果を求めるより、これからいかに飛躍できる力を身につけるかが問われていると思います。その点において様々な観点から作品を、つまりは自分を分析し、体系化することは重要であります。ただ、理論はあくまで後追いであると思います。自作を補強するという動きを続けて行って欲しいと思います。

創作は意味や理由の前に内面から溢れ出てくるものだと思います。本学における創作活動の日々を一つの一里塚、モンゴルの言うところのオボーとして、自身の中から聞こえる声に耳を澄まし、自身の中に生まれるイメージに目を凝らし、自身にしか生み出せない造形を追い求めて欲しいと思っています。この度発表された作品群は、彼にとってのオボーたりえると確信し、高く評価をいたします。

以上、作品、論文について博士の学位にふさわしいと私は認めたいと思います。

以上で伊如の博士学位審査を終了した。

総 合 評 価

審査員一同、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、論文およ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。