

氏名	胡羽恬（こ うてん）		
学位の種類	博士（芸術）		
学位記番号	第71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	陶造形における気韻の表現		
審査員	主査	山本 健史	金沢美術工芸大学教授
	副査	池田 晶一	金沢美術工芸大学教授
		水野 さや	金沢美術工芸大学教授
		石崎 誠和	金沢美術工芸大学准教授
		稲垣 健志	金沢美術工芸大学准教授
		大長 智広	京都国立近代美術館主任研究員

審査対象作品数 8点  
論文分量 本文A4版 190頁（147,602字）  
附録の図録 A4版 19頁、収録作品総数12点

## 論 文 要 旨

胡羽恬の『陶造形における気韻の表現』と題する本博士学位申請論文は、伝統的に書画の分野における鑑賞論、評価論であった「気」・「韻」を陶磁分野に引き込んで展開させ、陶造形における「気」・「韻」生成に関する制作論を提示しようとするものである。先行研究をもとに、現代陶造形の制作者たる自らの立場から気韻について解釈を行い、陶磁に不可欠な制作の各プロセス一つ一つの調和こそが自らの陶造形における「気」・「韻」の生動に不可欠であることを論じている。本論文は、「序論」（第一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）、「第一章 中国における陶造形と気韻生動の研究現状」、「第二章 「気」・「韻」の表出と陶磁器」、「第三章 自作における「気韻」の制作論」、「第四章 江南の気韻と色彩観：雅な気品の探求」、「第五章 陶造形における気韻の実制作」、「結論」（本論第一章から第五章を総括し、得られた成果と意義を述べる）によって構成される。

### 第一章 中国における陶造形と気韻生動の研究現状

#### 第一節 中国における陶造形の研究現状

#### 第二節 中国の陶磁芸術における気韻生動の研究現状

第一章においては、「陶造形」と「気韻生動」に関する中国国内の主要な著作物と主な作家の作品を取り上げながら、中国国内の研究動向をまとめている。まず、実用的な器皿などではない陶磁作品が「陶磁彫刻」と称されているように、工芸家側からではなく、彫刻家側からのアプローチによって成立していることを指摘し、それがために、そのような陶造形（陶磁彫刻）の大半が、作家の意図の表出が第一の目的となり、陶磁でなければならない必然性が見受けられないこと、陶磁の素材と技法に対する意識が希薄であることを問題点として指摘する。さらに、近年の中国において、伝統思想に依拠する作品がアートシーンにおける一つの潮流であることは周知の通りであるが、そのような現状にあっても、陶磁分野の作例の多くが伝統要素の表面的借用に留まっており、制作者自らの思想を介した表現に置き換えるプロセスに欠けていることを指摘している。

## 第二章 「気」・「韻」の表出と陶磁器

### 第一節 「気韻」の基本的理解

### 第二節 陶磁器に対する精神的鑑賞態度の出現

### 第三節 陶磁器における「韻」味の表現

### 第四節 現代陶磁における「気」・「韻」の表現

上記を踏まえて、続く第二章においては、気韻に関する先行研究に依拠しながらも、制作者である自らの「気」・「韻」解釈にあらためて取り組んでいる。これによって単に「借用」ではない、制作者の経験において吟味され、再解釈され、自身のものとして咀嚼吸収された「気」・「韻」理解となることを目指すものである。唐代の『歴代名画記』における「気」・「韻」概念から、生氣である「気」そのものよりはむしろ、その精神的な響き合いである「韻」の要素への傾倒が顕著になることを、五代、北宋、南宋、元の水墨山水図を例に挙げて分析する。そして、このような「韻」味の表出は、書画にとどまらず、陶磁器（の鑑賞）においても十分にその中に含まれることを、汝窯や越州窯などの具体例を挙げながら示していく。このように、伝統的に書画の評価・鑑賞の基準として用いられる気韻論を、陶磁器分野においても取り上げられることを示すことによって、自作（陶磁作品）においても同様に、論及に値する問題意識であることを述べようとする。また、陶磁作品における「韻」は主に焼成や釉薬・彩色に比重がかかる要素であり、一方の「気」は土の成形に比重がかかる要素であることを、藤笠砂都子や出羽絵里の作例を通して言及している。

## 第三章 自作における「気韻」の制作論

### 第一節 陶造形の制作における「気韻」に必要な諸法

### 第二節 形からという発想 一胎の役割の顕在化

### 第三節 陶造形における手捻り手法と形による「気」の表現

### 第四節 陶造形における陶磁材料と焼成方法による「韻」の表現

第三章は、以上のような自らの論点の基盤を整えた上で、自作の「制作意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法」という制作プロセスにおいて、素材・技術・形の関係に着目し、陶造形における「気」・「韻」生成プロセスを、実証的に述べようとする。先の第二章における考察により、自身にとって「気」は生氣であり「韻」は気品であることに再度触れ、これを組み合わせることによって「生命」が形成されること、さらに、陶造形において「気」・「韻」を表現するには、作家の明確な意図のような精神と、感性の情感である情緒を組み合わせ、一体化させることによってこそ可能であると提言する。これには形態と素材の融合が必然であり、具体的には「土と形」および「陶磁材料と焼成方法」の組み合わせによる。土の選択、手捻りの手法、釉薬や炭化焼成などのぼかし、艶やかな彩色の融合から成る。こうした制作プロセスによって形成されるのが自身の陶造形における「気」・「韻」の在り方を探求する制作論であることを示している。

## 第四章 江南の気韻と色彩観：雅な気品の探索

### 第一節 「地域文脈」により作家・作品を考えることの有用性・必然性

### 第二節 中国江南地域の文化的土壌

### 第三節 江南の環境における植物の意味

第四章は、自らに多大な影響を与えてきたと強く自認する中国・江南地方について、その環境とその地ではぐくまれた文化、創出された詩歌・説話などを題材とし、自らの「気韻」観の支えとなってきた雅なる気品観、色彩観などに焦点を当てている。すなわち、「地域文脈」により作家・作品を考えることの有用性、必然性である。江南地域におけるそれらの作品で詠われるのは、総じて、登場人物の繊細で豊かな情感が織り成す美、淡く優雅な色彩のニュアンス、質感の微妙な変化を感じさせる植物などであった。こうした自身の地盤的背景に存在してきた雅なる気品や色彩こそ、自らが求める「韻」味に結び付く表現であることを述べようとする。

## 第五章 陶造形における気韻の実制作

### 第一節 気韻に至るまでの過程 一形態の動きの探求

### 第二節 陶造形における気韻の表現：形と素材の調和を目指す表現

### 第三節 「花の遊吟」展示 一気韻を感じる空間構成の探求

第五章においては、これまでの各章を通じて示してきた「気韻」、「素材と制作手法」、「地域文脈（作家の育った環境やその土地の文化傾向）」の関係性を踏まえ、その具体的実践としての作品展開を、修士課程から博士後期課程に至る自作を取り上げ、成果を考証する。すなわち、自作における「気」と「韻」の調和は、江南で生まれた自身の「制作意図」や、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法である「制作プロセス」からなる各要素間の相互調和によって体現できること明らかにする。そして自作においての意識が、まずは単体、個々の作品における気韻表現を深化させることにあったが、そこからさらには、展示空間全体における気韻の表出へと拡張していく過程も述べられている。

以上のように、本論文の第一章から第五章を通じて、「気」・「韻」の調和に基づく陶造形の表現、そこに至る制作手法を自作において確立させている。陶造形の制作者としての立場から「気」・「韻」を捉え、制作論に取り込もうと試みた本研究の成果は、日本だけでなく中国の現代陶芸界に向けても、新しい研究の観点を提示することができたであろう。

## 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。

主査の山本健史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形で行われた。

### ○ 口述試験概要

#### 山本審査員

山本：第3章第4節陶造形における、陶磁材料と焼成方法による韻の表現の冒頭に、筆者の考える現代の陶芸は、「個人の意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法」が形成するものであるというふうに記述されています。あなたは論文の中で項目ごとに、どのような狙いを持ってそれぞれに対して取り組んできたのかということが説明されています。さらにこの後には「韻」を表現するための色みや焼成方法に関わる様々な実験などに関する説明がなされています。ここでのあなたの狙いに関する説明自体は理解できていますが、作家による表現内容の違いは当然あるのでどのような実験を行うかということは違うにしても、多くの制作者が同様のことを考えながら作品制作しているということは実際にあると思っています。胡さんが選んでいる作品の制作過程における選択や、組み合わせが、あなたの作品の独自性や有効性というものに対してどういうふうに作用しているのか、どういった観点で選ぶことが独自の表現につながると考えているのかについて話してください。

胡：いくつかの面から説明します。まず、さきほど先生も話された私の制作プロセスは、「制作意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法」というプロセスがあり、一体の表現です。これは、

他の作家も同じ表現があります。私と一番違う点は、伝統的な気韻生動に基づく気韻の概念を参考にしていることです。論文の中にも書きましたが、「気韻生動、骨法用筆、応物象形、随類賦彩、経営位置、伝模移写」という6つの制作手法を取り入れています。これは簡単に言うと、精神と自分の制作手法、形態、色味、焼成方法、画面構成、技術です。しかし、気韻生動と精神の表現は、単なる精神表現ではないです。他の5つの方法に関連して、精神の表現が成立します。これは、私は日本の工芸作家との対比を通じて理解したのは、たとえば、論文の中で触れた出和さんと藤笠さんの作品は、主に作家自身の精神から、他の素材と手法を使って制作していることです。私にとって、制作プロセスはとても重要です。このプロセスの中で、手捻りの手法によって出てくる偶然性と釉薬の中に出てくる色味のニュアンスと質感は、自分の精神を表現しながら偶然性も出てきます。これは、制作意図と同時にプロセスを表現しています。他の作家が、単に技術を精神の補助とする制作手法とは異なる特徴があると思います。もう一つ異なる点は、作家たちの制作意図です。自分の制作意図は、中国水墨山水画の影響を受けて、制作しています。

**山本：**具体的に、あなたが制作過程でいろいろ選びますよね。それらの考えているプロセスの中にあなたの独自性があるのか？それとも、行っているときに、あなたの独自性があるのか？方法自体に独自性があるのか？どこにありますか？

**胡：**それは制作しながらです。もちろん、意図は先に明確にあります。意図は、表現した後、自分の制作手法と同時に、自分の独自性が出てくると思います。また、主に、陶造形では、プロセスでは、「制作意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法」は、相互に影響しあい、最終的に一つの融合へと展開されます。この間に、異なる要素がお互いに影響を及ぼしあいますが、主従関係は存在しない、それを踏まえて、毎回、私が追及しているのは、素材、形、技術、の関係性を注目しています。これが私にとって、一番重要です。ただ、制作意図の表現だけではないです。

**山本：**第3章第3節3の2の二重構造の制作手法の中に、見えない内部の動きが外部における力によって、表現されているものであるというふうに書かれています。陶磁器で制作を行う場合、厚みに対して制約がありますので、あまり分厚いものは作れないということで、一定以上のボリュームがあるものに関しては、中に空洞を作るといことはほぼ常識的なことと捉えている作家が多いと思っています。ただ、中に空洞を作らなければいけないという制約を胡さんは、造形への積極的な効果として捉えなおそうとしていると思います。ただし、内部の動きがどのように外部に影響を与えているのか？それは、内部にそれが生まれることによって、外部の表現にプラスになるような形にしたいということが書かれています。これは実作者以外の人には、感覚的には理解しにくい点かなと思います。こういう手法をあなたがたっていることと、気韻を表す意図とがどのような関係になるのか、どのような効果を期待しているのかということについてお話をください。

**胡：**まずは、気韻と手捻りの関連性は、「気」と手捻りが関連していると思います。先生も話しましたが、空洞の作品は、焼き物にとって、一般的な制作手法ですが、私にとって、なぜ空洞が必要なのか、ということは、これは、第2章の第1節の3の61ページの「気韻生動をめぐる解釈」の中に、この気の流れのことを説明しました。中国古代の人体のことに関係があります。人の中には、気が流動しています。人間の命の活力がある根本的な理由です。実制作の時の二重構造の手捻りの手法で、作品全体の中に、空洞の形を作っています。これは、他の人には見えないけれど制作者にとって、この中には気が流動しており、作品は、内部からの力の存在があるので、流動性や、いきいきとした感じなどが表現できます。もう一方、制作者にとって、もし空洞の部分がなくて、土がたまっている状態でのマケットはとても固く、作品全体にとって重いイメージがあります。私の作品の中で、江南地方に根差した植物は、柔らかくて、内部の力はあるけれども、外部からは、柔らかくて軽く見えることがとても重要です。そして、これも空洞のことを考えている一つの理由です。

**山本：**第5章第2節のところ、実物でマケットを作ることについての記述がありますが、このマ

ケットの段階での形を見ていると、固さが表にでてくる形態になりがちですが、中に空洞を作ることによって、その固さが抜けて柔らかく軽い表現ができるということですね。

胡：はい。

### 大長審査員

大長：論文を読ませていただき、さらに胡さんの発表を聞きまして、その上で質問させていただきまします。発表の中で、中国の伝統の中に気韻が表れている作品として、伝統的な中国画の様式であるとか、人物俑であるとか、伝統的な陶磁器を例に出して、これらにはすでに気韻が含まれているというような話がありました。そもそも気韻というものは、対象の中に含まれているのか、それとも見る側が感じ取るものであるのか、まず、この区別を教えていただきたいと思います。

胡：制作者である自分が感じ取り、表現することが気韻です。素材は、自分の個性があります。素材の個性と形の命の活力を融合して、私が表現したい生氣である命の活力と気品である情緒や趣きの表現です。第1章に引用した中国の伝統的な気韻生動の作品は、私にとって、ただの「気」の表現です。また、先ほど先生が話された人物俑の表現ですが、これは、主に、動態的な表現、あるいは、写実的な表現の部分により、人物の表情の表現に偏っています。そのため、これを切り口として、気韻に着目して新たな提言ができると思います。

大長：今、あえて聞いたのは、胡さんがいろんな対象物を理解するための方法論を作り上げていく中で、気韻生動にまつわるいろいろな要素を抽出してきたのではないかと私は理解しています。ということは、これは鑑賞側の論理において対象物をどのようにみるのかというものであったものを、胡さんは作り手の論理に置き換えて展開していこうとされていることになるわけです。胡さんのように（鑑賞の論理である）気韻生動を制作論として述べた制作者がいますか？

胡：先行研究からの理論的な面でいうと、「画の六法」を応用して、さきほど話した6つの方法を、そのまま論じる人はいます。しかし、自分の観点から、整理している人は、今までいないです。

大長：いないとしたら、それは、なぜだと思いませんか？

胡：それは、先ほども整理した中国現代陶芸の分野において伝統美学という概念は、主流的な表現ですけど、表面的な引用だけです。独自の視点から、作品を作り上げていません。第1章第1節10ページに引用した先行研究の作家さんですが、素材の表現は、表現の到達点という作品が多いです。日本の工芸は、精神が中心であり、素材、制作手法を補佐している表現方法となります。中国においては、伝統文化は、作品の中において、固有の形式や模様を表現する手段として、使われているに過ぎず、それは作品の中で象徴的な意味合いや装飾的な役割にとどまっています。

大長：わかりました。日本の造形論の話が少し出ましたけれども、論文の中で、胡さんが日本に来た理由として、中国の現代陶芸が、日本やアメリカから影響をたくさん受けている、だから実際に日本に来ることで造形論を勉強したいということが書かれています。

胡：すみません。少し補足したいです。今、中国の現代陶芸において、伝統文化は、装飾的な象徴の意味が強いです。要素として、表現しています。すなわち、伝統文化は作品の中に固定化された概念的な意識の表現が強いです。

大長：日本の造形論は、中国の現代陶芸に実際にどのような影響を与えているのでしょうか？そして影響関係があるとおっしゃるのであれば、日本の現代陶芸と中国の現代陶芸は、どのような関係性をもって成立しているのでしょうか？

胡：私の理解は、中国の現代陶芸と日本の現代陶芸の共通点は、少ないと思います。現状、中国の現代陶芸は、欧米の陶芸との共通点の方が大きいと思います。私自身においては、日本で現代陶芸を勉強して、日本の現代陶芸との共通点があります。自分は中国人ですが、素材、技術、プロセスを重視して、また、中国の伝統美学の概念を応用して、新たな表現内容を研究しています。

大長：お聞きしたいことは、胡さんがおっしゃるには、素材であるとか、技術とかプロセスであるとかを、とても重視しているとのことですが、この考え方自体が、日本の工芸特有の考え

方ではないのかなと思うんですね。

**胡:** 日本で現代工芸を勉強して、影響を受けました。しかし、日本の現代作家と違う点もあります。たとえば、論文の中に、出和さんのインタビューの時、出和さんの作品は精神を表現していると述べていました。一方、私の表現はただの精神の表現ではないです。プロセスと精神を組み合わせる表現です。出和さんは、精神を明確にしたあと、スケッチを描いています。スケッチの段階で、実はすでに、精神の表現は終わっています。しかし私の場合、素材、技術、プロセスは、長い時間をかけて、釉薬の実験や、試みなどを通して、その中の偶然性を取り込み、これと自分の制作意図があったときに、初めて精神の表現が完成し、作品が成立します。そして、私の表現は、ただの精神の表現ではないです。プロセスと精神を組み合わせる表現です。

**大長:** わかりました。そのプロセスを重視するという考え方自体が、おそらく日本の90年代以降にでてきた造形論だと思います。そのことを踏まえたとして、素材、技術、プロセスというのは、ある意味で、陶芸を作るうえで当然の方法論なんですよ。これは山本先生もおっしゃっていますし、様々な方がおっしゃっていることですが、胡さんの制作では、その中で気韻というものを表現していくことが目指されているわけです。その当たり前ともいえる制作論の中で気韻というものを表現していくことに関して、胡さんは、そこにある種の可能性であるとか、何か一歩先に進んでいくような、理論的な、方法論的な提示はできていると思いますか？

**胡:** できると思います。まずは、私自身は、中国の伝統美学である気韻生動に基づく気韻の概念に着目し、先ほど述べた自分の制作手法の焼成方法によって、色味、形を通して陶造形における、自分と個人の気韻の表現をします。

**大長:** 最後にもう一つ聞かせてください。胡さんの考える気韻生動との共通点をもっている時代というのは、論文によると元時代ということになっていますが、元時代から今日までの間に1千年近い時代が流れているのですが、その間に気韻生動にまつわる概念の変遷はあったのでしょうか？胡さんがやきものの表現に気韻生動を持ち込むうえで、元時代の作品に対して胡さんが考える気韻生動と胡さん自身が作品に込めようとする気韻生動というものの違いを教えてください。この差がおそらく、新しい時代の表現であるとか、これからのやきものの可能性につながるものかと思いますので、そのあたりについての考を教えてください。

**胡:** はい、元の時代、主に、水墨山水画から、唐末・五代、北宋、南宋、元までの気韻生動の変遷があることを分析して、自分の気韻を成立しました。少し元以前の時代の関連性を説明します。主に、唐末・五代は、気の考えを重視しています。これは、客観的に、自然の世界の中で感受している「理」に基づいての写実的な手法としての表現です。次の、北宋も同じです。気がより進化しています。また、南宋のとき、気だけではなく韻も発生しました。しかし一番、気韻の論点の成立しているのは、私にとっては、元の時代の気韻です。この気と韻の影響を受けて、主に命の活力である気と韻である気品、雅な情緒の影響を受けて、両方が融合して、「生命」を表現しています。そして、私の表現も、植物の生命の表現は、単なる命の活力の表現だけでなく、韻の表現も重要です。これと元の筆墨によって、筆の気の表現と墨の濃淡の変化である韻の表現を融合します。そして、自身で、「素材と焼成方法」である韻の表現と、手捻りによる形の気の表現から構成します。よって、私は水墨山水画からの影響は、元の水墨山水画の影響を受けて、陶造形の気韻の表現を探求しています。

#### 池田審査員

**池田:** 私からは作品制作や作品そのものについて、午前中の作品審査でも話しましたが、質問したいと思います。最初に1点目ですが、博士後期課程の時間の中で、参考となる論文をいろいろ調べ、資料を集め、水墨山水画の色々な事例を見たりしながら制作論を進められたと思いますが、作品の制作は山水画を実際に参照しながら、作ることの工夫や制作の研究などを進められてきたような感じでしょうか？まずは、そこを確認したいと思います。

胡：山水画に影響があるか？ですか？

池田：山水画の、例えば、この様な感じをどの様にすれば造形の中に再現できるか、であるとか、色のニュアンスの表現についてです。絵は描かれた線ですが、造形に関しては形のフォルムなど、そういったものを実際の山水画を見ながら、自身の国の山水画のあり様などを参照されてきたのか、聞きたいと思います。

胡：山水画の影響は、特には空間に対する表現です。まずは、この山水画における「間」の意識をもって、空間全体に配置しています。江南地方に根差した自然環境をイメージし、気韻生動に基づく気韻を展示空間に表現したいと思っています。そのために、自身が追及している気韻を通じて、南宋や元の水墨山水画に見られる対角線、空間にとっては、対角線構図に基づく「辺角の景」という形式を活用しています。いわゆる対角線、またはそれに近似する斜線に区切り、画面の左右下隅に自然現象を配置しています。ここまでは、空間の内容です。あと、もう一方は、先ほど、先生が話しました作品個体に水墨山水画の影響があるかですが、これももちろんあります。ただこれは、水墨山水画の表現というより、やはり、自分の出身地の文化・環境が強いかもしれません。理由は、江南地方の湿潤な環境のなかに、この霧雨とか、朦朧のイメージが強いです。そして、私の制作の時、この素材の対比、釉薬の艶の感じと土のマットの感じとか、釉薬の質感、これはただ、表面の表現だけでなく、これは、多義的な意味を持ちます。釉薬の中に、いろんな表現があります。結晶とかの表現、これは中国の自然環境、豊かな自然環境との、関連性があると思います。そして、色味のニュアンスの表現です。今は、主に淡い色彩を使っています。これも自分の江南地方の気韻の表現に関連性があると思います。また、形の表現は、もちろん、空間中に流れている動きの気を参考にしながら、自分の作品は、空間中に流動している形へと作り上げています。

池田：時々、制作している状況を見ていて、恐らく先程の気のことや、臃げな印象というものを粘土で造形していく中で、色を施したり、焼成方法を工夫したり、研究してきたと思います。それは、ある意味で言うと、例えば山水画で言うと41ページの絵で、描かれた墨の部分、描かれた形の部分を陶芸素材で置き換え作る上での実験と言うか、探求だったのではないかと思います。

今、空間について話してくれましたが、展示された作品は全て展示台の上に乗っています。その展示台も含めて、作品の構想時から頭の中に描かれているのですか？

胡：そうです。空間において水墨山水画を参考にしています。私が追及しているのは、南宋と元の水墨山水画の表現です。南宋と元の水墨山水画に描かれた絵の風景は、自分にとっての出身地の自然風景と全く一緒だと思います。そして、頭の中には、おのずから、配置が決まります。先生も話しました41ページ42ページの絵ですが、やはりこれは、描き方というより、私自身が思う水墨山水画の構図を元に展示空間の中に応用しています。これは、私にとって一番重要なことで、影響があることです。これは、単に作家の描き方の模倣ではなく、江南地方出身の画家の写意的な余白の表現は、私にとって重要です。

池田：分かりました。資料の中で、先程、少し出てきましたが、藤笠さんと出和さんの作品が紹介されていました。藤笠さんの作品のスケール感は、人と対峙する、もしくは人が空間の中に巻き込まれていく、よってそれなりのスケールを持っている。出和さんの作品の場合は、作品の1個は単体の小さいものですが、それを、彼女の精神性と言うか、見せたい部分をどの様に見せるかと言うことで、整然と展示台を並べ、ある意味フレームをきちっと決め、絵で例えると、キャンバスがきちっと決まっていて、そこにどの様に配列し、どの様に見せるかというところ。藤笠さんの作品の場合は、それが空間に委ねられていて、作品が空間を支配しているという意味で出来ている部分があると思います。胡さんの場合は、比較的大きい作品も、全て展示台の上に乗っています。展示台があるということは、そこで空間が仕切られる。カメラワークで写真を撮ろうと思えば、例えばこのフレームの中に納まるかどうかと言うことです。

フレームをどの様に胡さんは解釈しているのか、もしくは今まで一つ一つの作品を研究の中で

作ってこられて、展覧会に合わせてそれを展示していく。そうすると、結果的に今回は沢山の個々の作品が並べられている様に見えます。

それから、東京の個展、金沢の個展とありましたが、東京の個展の場合は、会場が少し暗過ぎ、胡さんが表現していた作品の陰影はきっちりとは見えてこなかった。一方で、金沢のギャラリーで行われた個展では、真っ白なホワイトキューブの、床も真っ白で、それなりに作品の陰影も見ることが出来て、照明も成功したのではないかと思います。しかしそれでも、そこに展示台があり一つ一つ配置されている。これは、限られた時間の中での研究作品ということで、一つずつ制作の目標課題を掲げられてやっつけられた。そして、完結している部分もありますが、一方でインスタレーションとして空間を作っていく上では、作品を単に、その胡さんのバランスだけで見せていくには、ちょっと難しい部分があるのではないかと思います。しかし、それが必ずしも今の状態を否定している訳では無く、今後の課題として捉えられる部分だと思います。最初からその空間全体をとらえながら、今後も作品を一つ一つ作り、尚且つインスタレーションして行くという考えは、今後どのように計画されているのか、何か思いがあれば教えてください。

胡：やはり、先生が話した感想は、私自身も感じました。私にとっては、今まで一番重要なことは、作品の個体の気韻の表現です。そして、もちろん自分の制作手法を探し、二重構造の手捻りの手法と釉薬によって雅な韻味が表現できるかどうか、また、この二つの要素が、融合できるかどうかを追求し、目標にしていました。制作において8点の作品ができた後、水墨山水画の余白のことも考えて、空間に気韻が表現できるように探求しました。しかし今の段階は、まだ不足しています。これは、これから続けて、作品個体の気韻が完璧に表現できたあと、空間における気韻を探求していきます。

池田：異論もあるかもしれませんが、空間の中で作品をどの様に、また形をどの様に作るかというのは、作家の視点です。先程、大長さんから、そういう指摘があったかと思いますが、見る人にどの様に見える様に作るかという視点を、表現者として持たなければいけない。その有り様として、作品を作ってから空間を考えるのではなく、空間の中に存在する作品として、どの様な有り様を作るか。それが全体として、気韻というものを作って行く。個々の作品の中に気韻がある訳ではないと思います。そこは、今後検討して欲しいと思います。

胡：私も理解できます。今の段階は、最初の出発点は、作品個体の気韻の出発点です。そして、空間への表現に少しずれのイメージがあると思います。問題は、作品のサイズです。今のサイズは、時間がかかります。そして、今の作品は空間を完璧に表現するのは、むずかしいです。次の段階、例えば、作品のサイズを少し小さくします。このような大きな展示場所に、表現するのではなく、例えば、机のような場所に気韻が表現できるか、自分の空間、頭の中の空間を少し小さくすると、空間の表現はコントロールしやすいと思います。それができてから、段階的に大きくしていきたいと思います。

#### 石崎審査員

石崎：私は、絵画の分野から、水墨画の歴史について少し質問したいと思います。予備審で私が求めたのは、北宋から、南宋、元への理解を通して気韻を明確にするということでした。それに対して提出された博士論文で一定の成果がでていると思います。それを前提としながら、もう一步、追求したほうがさらに明確になるのではないかという何点かを質問します。胡さんは唐末・五代から、北宋、南宋、元への水墨山水の系譜の中で、元代の気と韻の関係を一番重要視しています。一つ目の質問はその元代の黄公望の取り上げ方についてです。元代で、黄公望を取り上げるのは、必要だとはわかりますが、ここは、もう少し丁寧に扱うほうがいいかなと思います。元代は、漢民族以外の民族に支配された時代ですし、その時代に士大夫として、士官しなかった作家銭選と士官した趙孟頫ですね。でも、結局は二人とも隠逸をして、作品を作っているわけですが、そのあたりを記述するほうが、深みが出るかと思いました。で、質問はですね、銭選と趙孟頫は、ま

ず知っているかという基本的なことと、知っているのであれば、銭選と趙孟頫の二人がいて、なぜ、趙孟頫の作品を取り上げるのかということについて、端的にお願いします。

胡：まず、趙孟頫は黄公望の先生です。黄公望を選ぶ理由を少し説明すると、黄公望は元代の水墨山水画家の画家だからです。そしてまた、私と彼は、同郷です。時代は違いますが、黄公望の有名な水墨山水画である《富春山居図巻》は、私が育った家の近くの場所です。私が現実に見た景色です。そして、印象がとても強いです。次に、銭選と趙孟頫の中で、なぜ私は趙孟頫を選ぶのか、理由は2つあります。まずは、中国文化の主流でいうと、銭選は、元の時代において、主流の人ではないです。私が受けた文化教育において、よく知られている人は趙孟頫です。また、私自身にとって、趙孟頫の作品である有名な《水村図巻》と銭選の《浮玉山居図巻》の対比は、表現において異なる特徴があります。その異なる特徴の一つは、水墨の濃淡を通しての階層表現です。趙孟頫の《水村図巻》の気と韻の表現を見ると、気は簡潔な線、披麻皴を使って表現しています。輪郭線は、明確な部分と不明確な部分があります。一方で、墨で染めて韻を表現しています。よって、この絵は、気と韻、両方を組み合わせての絵となります。そして、銭選の絵と比較して、もう一点異なる特徴は、画面構図です。銭選の画面構図は、中景だけになります。しかし、趙孟頫の絵は、近景、中景、遠景の階層構造が明確になっていると思います。そして、私が趙孟頫を選ぶ理由は、絵から感じられる、さっぱりとした洒脱で簡潔な遠景の構図だからです。趙孟頫の絵は、やはり、広がりを感じさせる絵だと思います。

石崎：はい、わかりました。それと関連するのですが、元末四大家の中で、黄公望を取り上げています。元末四大家には黄公望の他に、呉鎮、倪瓚、王蒙がいます。その4人の中で、黄公望に着目したことは、胡さんが育った地域と同じで、共感ができるということが書かれていて趙孟頫との関係もあったかと思います。ただ山水の絵自体の特徴で選ぶ理由があれば、教えてください。

胡：やはり、黄公望と先生が話されました趙孟頫との関係です。黄公望は趙孟頫の影響を受けました。黄公望の絵は、単なる墨からの韻の表現だけでなく、また、筆法からの気の表現だけでなく、これは両方、染めることと披麻皴を両方組み合わせて表現しました。そして、両方とも構図の中に、空白の部分、余白の部分があります。この2つの点から私は気になります。

石崎：はい、ありがとうございます。元代の水墨表現というと写生から写意への転換点と言われていて、その後の中国の水墨山水表現の大切な原点になっているということもありますので、もう少し書くことができれば、読み応えがさらにでてくるのかなと思っています。それから、もう一方、論文に出てくるのが、董源と米芾、米友仁です。これらの作者と、先ほどの黄公望は、何れも江南を描いた作者です。こちらは当然時代が違うわけですけど、こちらの気韻の変化といえますか、こちらの作者の変化を教えてください。

胡：まず、時代が違います。しかし、共通点もあります。この4人は、江南地方で育った人です。そして、江南地方の豊かな山と、霧がかかった様子、霧雨の影響、湿潤で大気な環境、これらは彼らの環境の共通点です。地域文化、地域環境の影響がとても大きく、地域から深く影響を受けました。もちろん、董源は、唐末・五代の人です。その時代は、気を重視しているため、写実的な手法として、「理」という法則を守ったうえで絵を描きます。よって、彼の絵は、写実的でもあります。先ほども話しましたが、董源は、江南地方の出身でもあり、湿潤の絵でもあり、そして、少し韻の表現が見えます。次の時代の米芾、米友仁も気を重視している北宋の時代の人ですけれども、この二人は、気の部分が全然見えません。主に、輪郭線がない墨の表現を通して、韻を表現しています。この二人の水墨山水画における韻という表現が出てきた後、元代の人である黄公望は、気と韻を合わせた表現を描きました。そしてこれは、時代の変遷や地域文化の影響を受けて、気から韻が生成し、水墨山水画において気、韻が明確になり、私も彼らから影響を受けています。

石崎：はい、ありがとうございます。気と韻を語るうえで、4者の違いが、同じ江南地方ではあるが、ぱっと見になかなかわからない。そういうところで、黄公望を明確に位置付けられるのであ

れば、さらに明確になるかなと質問しました。

#### 稲垣審査員

稲垣：予備審と比較しながら、質問させていただきたいと思います。予備審の時と比べて、気韻の意味というか、定義付けというのが、非常に明確になった気がします。指摘があったように、元以降の記述の問題が気になりますが、特に第2章の第1節が、よくかけているなあという印象を受けます。ただ、せっかく前半でこのように気韻の意味付け、定義づけをしっかりとしているにも関わらず、後半で、気韻の意味が少し揺らいでいるところがあるんですね。たとえば、気は生氣だ、韻は気品なんだと言い換えている場面がいくつかあったと思うんですけど、そのように言い換えてしまって果たしてよいのかということですね。つまり、胡さんの論文のタイトルは、陶造形における気韻の表現というタイトルですけれども、たとえば、これを陶造形における生氣と気品の表現というふうに書き換えてしまって問題ないですか？

胡：いいえ、違います。

稲垣：そう、違いますよね。気は生氣だ。韻は気品だと言ってしまうんですけども、おそらく違うと思うんです。その、気と生氣の違い、韻と気品の違いを、もう少し説明してもらえますか？

胡：気韻という言葉は自分と関係があります。気と韻における気の実理解は、先ほど先生も話しましたこの第2章の第1節の中、特に第1節の3の「気韻生動をめぐる解釈」の中に気と韻を区別して説明しました。一般的に気は精神的のものであり、命の活力、生氣という意味を持ちます。私自身も、気は命の活力、生氣であり、共通点もありますが、私の表現の気は、江南地方の影響を受けており、主に、柔らかくて内部に力がある植物をモチーフにした生氣となります。そして、韻は、気品、調和の意味があり、また表面的な表現だけではなく、内面の露出してない味わいの意味もあります。しかし他の人と一番違う点は、韻を表す気品の表現だと思います。一般的に気韻は、風雅な趣き、気品のある様子を表しますが、私にとっての気品は、江南文化に根付いた雅な気品です。これは、江南地方で育った文人の影響を受けた雅びという感じは、文人が、書齋の中で、お茶を飲んで、香りを焚くという生活を元にしてしています。文人の隠逸、隠遁の影響を受けて、江南地方の艶やかでなまめかしい雅びな気品の概念により、私自身の気品の意味が表現できると思います。もちろん、他の人にとっての韻は、私の考える雅な気品の表現と一緒にではないと思います。論文の中でも書きましたが、出和さんの例と対比することで、韻の表現において私たちの世界感は全然違うことがわかります。

稲垣：はい、ありがとうございます。もう1点、予備審の時も質問させていただきましたが、気韻が表現できた、気韻がよく表現できているという言い方を胡さんはされているときがあるんですけども、それは、どういう基準で、気韻が表現できたのか？ということですよね。で、それに関連して、8ページのところで、下の3分の1ぐらいのところ、まだ、気韻を表現していない段階で、みたいな表現があります。

胡：第5章ですか？

稲垣：いや、8ページ。下の3分の1ぐらいのところ、下から10行目ぐらいのところ、「第1節で取り上げる作品3点は」、というところ。

胡：はい。

稲垣：「まだ気韻を表現していない段階で」書かれていると、まだ気韻を表現していません。これから、じゃあ気韻の表現、気韻を吹き込みますよ、と読み取れます。このように気韻というのは、作家がコントロール可能なものなのか？ということも含めて、胡さんが考える気韻が表現できたという、胡さんなりの根拠というか、ポイントというか、そこをちょっと教えてください。

胡：制作において少しずつ感得があります。まず、私にとっての気韻は、先ほども話した生氣である命の活力と気品である精神的、感情的に湧き上がる情緒、趣きの表現です。これは、両方合わ

せて生命である気韻の表現になり、私が追求しているものです。8ページの中に書いてある段階で、気韻に至っていない理由は、自身が考える気韻である生命との関連性があります。植物の気だけを捉えていて、自身が感じていた韻を表現できていなかった部分がありました。これは、自身の制作の時、特に修士の段階では、よく植物をモチーフにして、制作していました。その時は、よく昔の学校のキャンパスの中に生きている木や苔などを観察しました。石膏で、実物の苔を鋳込むこともありました。鋳んだものや細かい葉っぱを作って、作品の表面に張り付けた作品もありますが、それは気の表現だけです。そして、この作品を作ったあと、私にとっては、先ほど話した水墨山水画における、唐末・五代、北宋の気韻の表現の中の気の共通点が出てきました。それは、実際に目に見える世界にあるものを客観的な考察を通して、植物自体の気を表現することであり、当時の作品はまだ私が表現したい気韻へ至っていない表現です。よって、まだ自分の内面から感じるものや気品の関連性はありませんでした。この段階でも、気韻は表現されていません。そして、博士の段階では、素材、特に釉薬と焼成方法を活用し始めました。実験を通して、時間をかけて、自然から感じる気の命の活力と情緒を感じる韻の感情を合わせて、表現するのが私が追求している気韻の表現です。

**稲垣**：はい、ありがとうございます。じゃあ、もう1点だけ。ちょっと気韻から離れて。今日の午前中の作品の説明でもそうだったんですけど、胡さんの作品は出身地の江南地方の風土、自然であったり、気候だったりとかに影響を受けてそれを表現、モチーフとして使っているとのことですね。この論文の163ページのところで、「筆者の制作動機の根源が地域の文脈から強く影響を受けている」とあります。この地域というのが江南地方ということですがけれども、最終作で雪とか梅をモチーフにされているわけですね。このように胡さんは、出身地の江南地方をモチーフにされているわけですが、ただ、胡さんが実際に制作しているのは、金沢という場所ですよ。胡さんが場所地域性にこだわるときに、金沢という場所で制作をするということが、ご自身の作品にどう影響を与えたと考えますか？つまり、沖縄でもなければ、東京でもない。金沢という土地で、自分の出身地である江南、江南地方の風土をモチーフにして制作する際に、金沢という場所とか地域性とか、ご自身の作品にどう影響を与えているのか？というところを、もしあれば教えてください。

**胡**：すみません。実は、ないです。なぜなら、私にとっての地域文化は、先の概念図の中にも書いていますが、2段目の自分の制作意図がとても強い部分であり、自身の気韻の部分の韻の関連性が強いです。私は、金沢に6年間住んでいますが、実は、金沢の文化がわかることもありますが、でも本当に日本の文化をわかっているとは思いません。韻の表現は、単に自然から感じるものだけではないからです。江南地方の文化と自身が育って、感じられる環境や文化を組み合わせ、本当に作り上げたいものです。私自身は、子供の時からずっと影響を受けた江南地方の文化に基づく雅な気品や、また自身の30年の生活環境を受けて初めて韻を醸し出せます。そして、こちらの影響はあまりないです。

**稲垣**：じゃあ、沖縄の大学で作っても、同じものが出てくる？

**胡**：沖縄ですか？

**稲垣**：もしも他の大学で、まったく雪とか降らないような環境で作品を作ったとしても、同じようなものが表現されますか？

**胡**：しかし、いいえ、もちろん、影響はあります。こっちも最近、雪が降り梅も咲きました。ここでの風景を見た後、自分で昔の記憶を思い出す影響はあると思います。

#### 水野審査員

**水野**：「気韻生動」、「気」・「韻」については、前近代において、東洋美術史における重要な要素として語られ続けてきました。多くの人により歴代の多くの文献において取り上げられてきた、実際にはとても難解な言葉だと思えます。そうした、まだ再解釈の余地があると思われる、美術分野

における「気」・「韻」を、もともと作品の評価や鑑賞の基準として出てきた「気」・「韻」を評価する側ではなく、作品を作る側の、制作者である胡さんがこの言葉を自分なりに解釈して定義付け、それを自身の陶造形の表現に活かしていきたいという積極的な姿勢、そこは、これまで見て来ておもしろく思ったところです。予備審査での指摘事項の一つはまさにそのことで、この論文の中で、「気」とはこうである、「韻」とはこうである」と、自分なりの定義付けには至ることができていると思います。

そこで、私からの一つ目の質問です。「気」とはこうである、「韻」とはこうである」という、その解釈はが論文の中で揺らいているのではないか、これについては既に稲垣先生のご指摘の通りです。私もそう思いますが、それよりもむしろ気になるのは、「気」・「韻」の「韻」に対する理解の方です。例えば、本文51頁の南宋の水墨山水図における「気韻生動」について、胡さんは文章の中でその「韻」を、「画家の心の感受を通して存在する趣き「韻」、また101頁には「心から湧き出る風雅な趣」と書いています。このように、作家の心の問題に特化して「韻」を語ろうとしています。しかし、『歴代名画記』の中では、「韻」の理解はそのようには書かれていません。胡さんが使われている長廣先生の訳注にも、精神性の高さ、高次の精神性、その響き合いという説明はされていますが、画家の内的な感情、感受性まで踏み込んだ言葉ではない。『歴代名画記』では、そのような意味合いでの「韻」は書かれていないようです。ところが、この論文の中では、本日冒頭のプレゼンテーションの中でもそうでしたが、胡さんは、「特定の人物の感情から出るもの」とであるとされていましたし、論文の中でもそのように書かれています。そこで、私の質問は、どうしてこのような「韻」の解釈が可能なのか、「韻」の理解をここまで発展的に捉えることができるのか、その根拠を聞かせてください。

胡：はい。まずは、『歴代名画記』は唐代の張彦遠によるものです。張彦遠は『歴代名画記』の中で「気韻生動」について言及していますが、もちろん最初に気韻生動を提出した人は、魏晉南北朝時代の謝赫です。唐代の張彦遠の『歴代名画記』は、謝赫の解釈の上にもう一度整理して、「気韻生動」の概念を理論的に説明しています。ここでの「気韻生動」という概念は主に「気」について表しており、「韻」はないです。謝赫は、「画の六法」で初めて「気韻生動」という概念を提出しましたが、魏晉南北朝の時代は、絵画では、人物画が主流でした。先ほどもパワーポイントに表示しましたが、人物画は、描かれた対象であるその人の精神を捉えるために、その人の気品を画の中に描きました。これは人物画の中に、その人物の「気韻」を表現するために、気品を表現します。唐以降、唐末・五代から、水墨山水画が隆盛しましたが、その時は、「気」が強く、「韻」の意味はまだ不十分でした。しかし、水墨山水画が人物画のようにだんだん気品を持つようになり「韻」の意味が出てきました。先ほども話した「韻」は、人物の品格、いわゆる人格の匂いを表します。そして、画の中に、水墨の、筆と墨の表現を通して、山水も人間の表情のように人格の匂いの気品が表現できると思います。

水野：「韻」が人格に関わるものである、それはそうだと思います。謝赫も言っている通りです。それが、人格の匂いというのは、その人の「人となり」であって、その「人となり」、精神性、それは、おのずと周りに匂いや香りのように滲みでてくるのである。「韻」が示すのはここまでであり、個人の感情であるとか、さらには「芸術的創意」のような意味では読み取れないと思います。それを、そのような意味も含めて読んでしまうと、もはや、それは「韻」ではなく、立意の「意」、それから、黄公望の例を出されていましたが、元代の「写意」の「意」など、そうした「意」と混同して理解しているように感じます。しかし、「韻」と「意」は異なる字として分けて使われ続けています。そこで、本研究において「韻」というものを、芸術的創意とか、作家の心象・感情などを表す「意」を含む言葉として「韻」を解釈した、胡さんがそう解釈できると判断した根拠を聞かせてください。

胡：「韻」と「意」はもちろん共通点もありますが、違いもあります。なぜなら、例えば、第二章の63頁の中に、伊勢専一郎の行から、5行目に書いてある「韻」は、音階や和声に属す要素を指す

語と説明しています。そして「韻」は、音楽のリズムに関係があります。これは、「意」という意味より、「韻」はリズムの意味も含まれています。私にとって、リズムの表現は素材の表現を通して、色味のニュアンスの表現に通じています。

**水野：**リズム、そうですね、響き合い、調和、ハーモニー。そういう意味合いでの「韻」は理解できます。しかし、そこに、作家個人の心象や感情、心から湧き上がってくる風雅な趣を「韻」という言葉に当てているところがわかりにくいところです。私の読解不足のせいかもしれませんが、もう少し適切に言葉を補ってください。

質問を変えます。「画の六法」とは、一に気韻生動、二に骨法用筆・・・と続きます。

論文では張彦遠の『歴代名画記』を入口にしていますから、私も『歴代名画記』の六法各法の位置付けから聞きたいと思います。張彦遠は、この六法のうち、一の気韻と二の骨法をまとめて「骨気」と言っています。これは長廣先生の訳注によります。そして、三の応物象形と四の随類賦彩を合わせて「形似」と言っています。この「骨気」と「形似」についてです。本文の70頁で書いている「骨法用筆」のところにおいて、『歴代名画記』からこのように引用しています。「骨気と形似は、皆な立意に本づき而して用筆に帰す」と。つまり、気韻と骨法である「骨気」と、応物象形と随類賦彩である「形似」は立意に本づいているが、つまるところ、すべて用筆の問題なのである、と言っています。この前にある文章がここでは引用されていませんが、「形似はすべからく其の骨気を全うすべし」とあるように、「形似」より上に置かれるのが「骨気」です。ということは、気韻と用筆・用墨はしかるべく因果関係があることになります。そこで、次に清代の、清末の文献として、本文73頁に引用されている『黄賓虹画語録』、清末の画家であり理論家である黄賓虹の文章を見てみると、ここに六法とは気韻生動のことを言う（「六法言気韻生動」）と書かれており、そして、気は力に従って出で（「気従力出」）、筆には力強さがあるからこそ墨を扱うことができ（「筆有力而後能用墨」）、そして墨に韻が備わるのである（「墨可有韻」）、と。このように、筆力、用墨によって気韻が表現される。つまり、何が言いたいかと言うと、画の「六法」は並列関係で並んでいるのではない、ということです。にもかかわらず、この論文の中で、胡さんは一の法（気韻生動）から六の法（伝模意写）すべての調和の中で、それがすべて同等に、相互作用した上で気韻が湧出すると述べています。清代の画論に至るまでに、一の法（気韻生動）と二の法（骨法用筆）が突出し、応物象形以下は、やはり格段の差が設けられているわけです。そこをなぜ、胡さんとしては、すべてが必要である、六法すべてがそろっていなければ、六法は同じように相互に影響し合いながらでないといけない、こう強調したいのはなぜですか。おそらく絵画に対して胡さんは陶磁で作品を作っているという、材料、素材とか技法とか、制作時間がかかるとか、そういうことが関係しているのではないかと私は推測していますが、どうでしょうか。

**胡：**先ほど先生が話した「画の六法」について、私はその相互関連性を論文で述べています。張彦遠が示した六つの法は、同じレベルではありませんし、違いもあります。もちろんどれも不可欠ですが、最も重要なのは精神と用筆です。私の論文では、六つの法と私自身の工芸制作プロセスの関係を探りました。そして、私自身の気韻の表現は、単なる精神の表現だけではなく、プロセスを通しての表現です。先ほど私が説明した部分は、説明が不足しています。自身の制作において先に述べた六つの法のプロセスは、重要ではありますが、全てではないです。私にとって重要なのは、制作手法です。制作手法と技術は違いがあります。私が理解している制作手法は用筆です、いわゆる個人の制作手法です。表現したい気韻は、江南地方のそれに根差しています。例えば、二重構造で手捻りの手法を用いて植物を制作するのは、私自身の制作手法です。また色彩の表現は「画の六法」では重視されていませんが、私にとっては重要です。色味のニュアンスの表現は韻を伴います。私の制作プロセスでは、制作意図を中心としており、個人の制作手法、素材、形態、色味、焼成方法というプロセスを通して、気韻を表現します。

**水野：**そうですね。さらにはおそらく、どこからどこまでが制作プロセスと認識しているのか、と

いうその違いではないのかとも思えます。もちろん絵画制作においても、胡さんが書かれているように瞬時にできてしまうわけではなく（席画のように、その場で即興的に描かれた作品もありますが）、下図を何枚も作るなど、時間的経過を伴うプロセスがあるはずですが、確かに、スタート地点に立つまでに、必要な技術を習得することも「制作の一過程」と捉えるならば、やはり「どこからどこまでが制作にかかる時間なのか」という出発点とゴールの違いが、「画の六法」も、どこまでが基盤となる段階で、どこからが直接的に制作に関与する段階なのか、その意識の違いではないかと思いました。

胡：そうです。絵画制作と陶磁制作において、制作意図がどこでより強く関与してくるのか、これは違いがあります。自身の陶磁制作では、制作意図をもった後、この素材、制作手法、形、色味、焼成方法を組み合わせて、時間をかけて制作意図を成立させます。

### 山本審査員

山本：最後に追加の質問をさせていただきます。さきほど、稲垣先生も少し触れられていますけれども、作品がどのようになっていけば、気韻というものが表現されているのかということに関しては、プロセスという概念も含めてのことだとは思いますが、第三者が作品を見たときに「なるほど気韻が表現されていますね」と感じられる、あるいはあなたが期待している状態は、どういふものなのかということに関しては、ちょっと今、説明が不足しているかと感じています。例えば、第5章の第2節の4の花の遊吟IVの『雨後の西湖』2022の作品を作るところの中に、植物が枯れはてていく様子を、表現するにあたって、あなたが感じ方として、植物内部の生命力が空間上で、具象から虚無へと変わり、筆者の記憶へと変化する、というふうに書いています。これは、おそらく実際にそういうものをなんらか観察して、あなたの中で変化が起こって、それをぜひ作品にしたいと考えたと思います。これに対して、あなたは、どういうふうになっていたら、そういう感覚が、あなたの個人的な感覚が作品として具現化できているのかということについて言葉で表現できませんか？

胡：私自身の制作意図が表現できているか、ですか？

山本：できているかということを知りたいです。

胡：一つ重要なのは、空間の中の気韻の表現です。常に変化する江南地方の自然の光景を捉え、その複雑さから生まれる豊かな感情を描き出すことです。この点で、私は他の人よりも、自然のダイナミズムとその気韻を表現できていると思っています。南宋、元の気韻の理解をもとに、画家の思想や感情、虚実の美的概念を通じて、山水画を描くことで、絵画の中に介入していきます。また、画家が描く、江南の湿潤な風景との対比に深く没入し、山水画の世界に入り込むことができます。私にとっての気韻の表現は、入ることが重要だと思います。空間を一つの山水画に見立てるように配置しています。これは、私にとって重要な一つの表現手法です。

山本：空間のことよりも、むしろ物として実現できているかについて知りたいです。そこになにかあるからそういうものを人間は、感じ取れるわけですよ。

胡：先ほど話した体験や記憶から思い出します。これは、江南地方の文化に根差した艶めかしい艶やかな気品で、素材を通して探求します。何度も試みる制作プロセスにおいて、素材と素材の融合を図ること、素材間の調和を図り、制作プロセスの中の素材間の個性を通して、豊かな味わいである韻を創出しています。

## ○ 審査の講評

### 山本審査員

胡さんは、現代の陶磁器表現における可能性を拡張させるために、気韻のあり方を探り、成形から焼成に至る制作プロセスにおいて、一つ一つ検証を行いながら制作研究を続けてきました。一見すると、従来の技術とか素材選択と同じように見えることでも、独自の見方や考え方に基づいてそれらを行なっていることが論文を通じて理解できました。今日の口述試験の中で質問しましたが、気韻がどのように表現されているかという問いには返答がむずかしかったと思います。「だからこそ作るのだ」ということだと考えているのだと思います。なかなか言葉にしにくいところも理解できました。ただし、このことに関して、あなたがどういう表現を目標にしているか、はっきりと意識し制作することでそれが作品にフィードバックされると思います。さらに努力を続けてほしいです。

芸術思想と地方文化、さらに陶磁器制作過程にある特有の手順が重ね合わされることで新しい視点を感じさせる表現に繋がったと考えています。

日本で研究を行い自分自身や生まれ育った環境や文化を俯瞰できたことが胡さんにとって大きな転換点でした。おそらく中国国内だけでの活動ではこのような研究成果は出せなかったと思います。そう言った意味では中国人のあなたが日本で研究を行なってきた意義は大きかったと思いますし、これからもそのような視点を持ち続けてほしいと願っています。私は、胡さんの制作作品とそれを進める上での制作理論には独自性があることが認められ、博士号に値するものだと判断しています。今後もさらに充実した制作研究を進められることを期待しています。

#### 大長審査員

胡さんが日本に来られて、5、6年が経つと思います。その間、いろいろな経験をなされたことが、今回の胡さんの作品だったり、論文だったりの中にしっかりと反映されているなと思いました。胡さんは中国の現代陶芸でこれまでほとんど引用されておらず、またテーマや主題にもなっていない気韻というものに注目しました。さらに素材であるとか技術やプロセスなどというものを重視しながら、自分の制作を深めていこうとされている。こうした姿勢というのは、さきほど他の先生方もおっしゃられましたけれども、やはり日本に来て（客観的に中国を見直したことで）初めて見つけられたものだと思います。おそらく中国にはわからない、気づけないものです。だからこそ私は、これまで中国には気韻をテーマにした作品というものがなかったのではないかなと思いました。今後は、素材、技術、プロセスというものが日本的な価値観から出発しているという前提にたつて、そのあたりの過程や認識を、自分の中でもう一回整理して、そのうえで中国の現代陶芸の現状というものを見ていくと、今の自分の制作と中国の現状の差、あるいは中国的なバックグラウンドを持った胡さんと日本の陶芸家や他の諸外国の作家たちとの差などがより見えてくるはずです。このことが新たな独自性につながると思いますので、そのあたりをしっかりと認識し直してほしいなと思います。さらに、さきほど水野先生の質疑応答にもありましたように、どういばいいのかわ、文献の読み方が、おそらくまだ浅いのだろうなとは思いますが、これは同時に、作品に対しての読み方も浅いということが現状の胡さんに対して、指摘できるのではないかなと思いました。つまり、水墨山水画みたいな過去の作品というものについては、いろいろな人がもうすでに意見を述べており、今回の論文では、それらを引用しながら紹介していますけれども、胡さん自身が、気だとか韻だとかと判断しなければいけないような作品に関しては、まだ見かたが浅いと感じました。作品の見かたも、文献の読み方と一緒に、自分の中で深めていく必要がある。それを深めていく中で、自分の仕事において、何が自分の理想とする完成形なのかということが、おそらく見えてくるのではないかなと思います。そういう意味で、まだまだいろいろな課題が胡さんにはたくさんあるのだろうと思いますが、日本に来て、いろいろなことを経験し、身につけていきながら、今回、それらを一つの成果としてある程度まとまった形で示すことができたのは、十分に評価できるポイントであると思いました。

### 池田審査員

博士課程の審査ですが、気韻の元となる出発地点になったのは修士の頃の「花の命」の作品からでしょうか。その時から研究という意味で制作を続け、この「花の命」の作品等々から今回のテーマである気韻という言葉にたどり着き、気韻という言葉から技術的な陶磁の形を作る。それからいわゆる色、表情、趣の様などころ。素材、技法も繰り返し試行錯誤しながら探求してきたことは、非常に、勉強、研究の仕方として頑張ってきたらと思います。

ただ一方で、先程から質問してきた内容の、空間のあり方に関しては、絵画で言えば、絵の画面の中に作品のパーツが置いてあるような感じを受ける。画面の中に、どの様に動きや線を引き、どのような動きを作ってゆくのか。それらが恐らく気や韻に繋がって行く要素だと思います。今回の展示、前回の金沢と東京の個展を含めてですが、やはり一つ一つ作った作品を配置している。そこから次のステップとして空間全体の中に流れを作る。その流れを作るためにどのような造形が必要なのか。それを考えることで、全体として気というものが出てくると思います。これが気だ、これが韻だ、と言うことではなく・・・。

ただ、胡さんの今までの研究の仕方は、少し臆げに水墨で描いた様なニュアンスを、陶磁の作品の表面にどうしたら再現できるだろうか、というところの探求だったと思います。そこから、次の新しい領域に飛び出して行く。研究のプロセスとして、これまで胡さんが課題、疑問に思ったことを一つずつ造形の中に探求しながらやってこられたことは、非常に評価はできる内容だと思います。一方で、その今の課題です。これに関しては、これからも制作されてゆかれる中で探求されることを期待します。

言葉の問題にして、論文では気韻という言葉自身が、日本人にとっては理解が少し難しい。中国の人にとっては、重要な言葉だと思いますが、それを論文の中で読み取ろうとしましたが、若干、論文の中で気韻という言葉の説明するために、自分の制作に無理に引っ張っていると感じました。本来の気韻はどのような言葉だったのか、大長先生も、理論系の先生も仰っていますけれど、それを今後、広い視野で見ながら、また探求していつてもらえると、期待したいと思います。博士後期課程の研究として、非常に評価できる内容だったと思います。

### 石崎審査員

私は山水のほうのからしか答えられないですが、気韻という非常に難しい主題を持ったがために胡さんは唐末、五代から、元まで、さらに、明、清、現代とすごく長い時間にわたるテーマを学ぶことになりました。それをどうにか学ぼうとして、駆け抜けていったと思います。胡さんは何百年という時間を一気に駆け抜けたというところで、まだ学んでいったものが、混ざっている状態だと思います。もう少し落ち着いてくると、胡さんにとって、重要なものが見えてくる時期が来るのではないかというふうに思うところがありました。ただ、その中でも、南宋の辺角の山水に注目したり、虚実の味わいであったりという、胡さんにとって重要なところをピックアップしつつ、それに対して真摯に向き合い、それを作品にどう表すのかということが感じられます。予備審の段階では、そのあたりを深めていくことを元との比較によって南宋の表現を明確にしていくことを想像していました。しかし博士論文では、さらに元の山水からも学び続けて、元代の淡墨さ、脱墨による空間表現などからも影響を受けています。胡さんはどんどん学んでいっている最中で、作品に活かして変化していると思います。それを思うと胡さんの作品が核心部分に至るために、もう少し時間が必要で、さらに良くなるだろうなという期待があります。そのような作品への期待を含めて、また胡さんのその真摯な姿勢を感じられるところを高く評価して、博士に値すると考えております。

### 稲垣審査員

胡さんの論文は、基本的に前半で研究のキーワードである気韻の歴史的な概念整理を中心に行い、後半に、その整理された気韻を自分の作品でどう表現していくのか、という実践と言うか葛藤の考

察に当てられていると思います。前半では、特に「気韻の基本的理解」と題された第1章第1節で、気韻の歴史がいくつかのビジュアルとともに、丁寧に整理されており、論文全体をまとめ上げるための重要な役割を果たしている気がします。これを踏まえて、後半では、気韻を表現する、実際の制作の様子が、ある種の緊張感とリアリティーを持ちながら、分析的に記述されていて評価できると思います。しかし、その後半部分で、先ほど言ったように、前半で整理した気韻の定義に揺れがみられる部分が散見されます。それゆえ、「あれ、気韻ってそういう意味だったっけ」、という感じで、前半に立ち返る部分が、論文を読ませていただいたときにありました。しかし、この点は、いみじくも、胡さん自身が論文の最後に挙げている今後の課題とつながってくると思います。読み上げると、「しかし、いくつかの課題も残されている。第一に、この論文は、気韻の歴史的考察と現代陶芸との融合に基づく研究であるにも関わらず、芸術における気韻の表現可能性の理解は未だ不十分である。」という形で、胡さん自身が課題として挙げられているこの点に繋がってくると思います。私としては、この点も高く評価したいです。胡さんは、今言った第1の課題だけでなく、他にも第2、第3、第4、合計4つの課題が残っているというふうに論文の最後に挙げています。つまり、博士論文を書き終えた時点で、すでに多くの課題があげられるというのは、この研究が不十分であるということの意味しているのではなく、今後も探求していく価値があるテーマだということを示している証左であるというふうに思います。自分の研究は、これからまだまだ発展していくことを自ら示しているのです。一昔前のように博士論文は研究の集大成というのではなく、現在の博士論文というのは、研究のスタートに過ぎないということも多々あります。私自身もそう感じています。博論を書き終えた時点で、課題が見当たらないようなら、もうそれ以上研究する必要はないということになりますので、今後もぜひ、課題が課題を呼ぶような研究を追求してほしいと思います。先ほど述べたように、表現や内容に不十分な点はありますが、予備審で示された課題もパーフェクトとは言えないにせよ、合格ラインという程度にはクリアされていると思います。私としては、胡さんの研究は、博士の学位にふさわしいものだと評価します。以上です。

### 水野審査員

胡羽恬さんの本研究論文の冒頭、第一章において、中国における陶造形の現状をこう指摘しています。まず、「陶磁彫刻」といわれるものがあるが、これはコンセプト重視で、陶磁器でなければならぬ、陶磁の素材と技法でなければできない表現ということが無視されている、その意識が希薄である。一方、伝統的な要素を取り入れた陶磁作品も出現しているけれども単なる伝統的要素の表面的借用にとどまっており、作家の思想を介した表現に置き換えるプロセスが欠けている。このような現状に対して、胡さん自身が「気韻生動」という伝統的な概念に拠りながらも、現状とは異なるアプローチにより自分の陶造形の表現を模索していこうとする、とても意欲的な論文であることは、まず、疑いが無いと思います。そのためには、「気」・「韻」とは何か、自身でそれを考えることはもちろんです。そして、それが陶磁分野でも十分な考察対象となるということ、従来書画の分野における評価・鑑賞の基準である気韻が陶磁作品の評価・鑑賞基準にもなり得るということに触れています。そして、何よりもこの論文を通して独創的だと思うところは、その気韻を生成させるプロセスは、「画の六法」の諸要素が調和した状態でこそ成されること、それは作られた結果よりも、むしろ制作プロセスにおける相互調和の結果、自ずと成るべくして成るものであるという境地を、自分の制作を通して語っているところにあると考えます。先ほど私からの質問で、「画の六法」の相互関係（六法がともに同じ重要度で調和した状態であること）について、絵画の方から捉えるならば、必ずしもそうではないのではないかとこのことを質問をしましたが、胡さんはあくまでも、画論におけるスタンダードではないけれども、自らが素材や技術の鍛錬を通して、一つ一つ丁寧に、真摯に取り組んできた中で至ることができた「画の六法」の陶磁分野への応用という成果として、特筆すべき点があると思います。ただ、筆者自身が述べているように、課題はあります。気韻論の展開については、文献史料の読み込みを丁寧に、より内容を精査する必要があることは否めませ

ん。また、「気」・「韻」の理解に、制作論を書き進めて行くにしたがって揺らぎが生じているという点も意識を向けるべきところです。しかし、その揺らぎは、私はむしろプラス面で捉えたいと思います。文字通り一辺倒の理解から、それを自分の身体に取り込んで、咀嚼吸収し、アウトプットしていった結果の、実体観から成る段階的なアップデートだと考えるならば、それも制作論としては意味があることではないかと言えるかもしれません。それは既に胡さんにとって借り物の言葉ではなく、今、制作者としての今の自分の言葉となっているが故でしょう。長くなりましたが、総じて本研究論文は、一貫している問題意識には矛盾はなく、そして発表されている作品も、論文において「(作品は) 人の精神表現の道具ではない。命を持っている作品として、発表していきたい」(183頁) と自ら語るにふさわしい作品になっていると私は思います。以上のことから、博士(芸術)の学位に資するものであると判断します。

以上で胡羽恬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、論文及び研究作品を良好と認め、博士学位に相応しいものと評価した。