

氏 名	宋 芸 (そう げい)
学 位 の 種 類	博士 (芸術)
学 位 記 番 号	第78号
学 位 授 与 日	令和7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	彩石練り込みによる骨をめぐる陶造形研究
審 査 員	主査 宮永 春香 金沢美術工芸大学准教授 副査 山本 健史 金沢美術工芸大学教授 山崎 剛 金沢美術工芸大学教授 高橋 明彦 金沢美術工芸大学教授 石崎 泰之 岐阜県現代陶芸美術館 館長

審査対象作品数 5点
論文分量 本文A4判 127頁 (98,745字)
附録の図録 A4判 19頁、収録作品総数 11点

論 文 要 旨

申請者(宋芸)の『彩石練り込みによる骨をめぐる陶造形研究』と題する本博士学位申請論文は、彩石練り込み土という特定の素材を用いた宋芸の陶造形研究における制作論である。素材や技法を造形の根本的な起点とし、制作上の様々な要素を独自の方法で認識、解釈することで得られたイメージやかたちとして、素材を変容させるという制作の在り方を人間の認知と中国の文化背景との関係において考察し、素材や技法に裏付けられた形そのものが内容として表現されうることや素材の特性を自身の造形する目的に合致させることについて制作実践を通じて論ずるものである。

本論文は、第一章『序論』、第二章『素材から感じ取った「骨」』、第三章『骨と陶造形』、第四章『骨格の変容』、第五章『技法に相応しい表現への辿り着き』、そして結論で構成され、各章の要約は以下になる。

第一章 序論

この章では各章の概要を述べた上で、制作のステートメントとして、陶造形とは陶を媒介として観念を示すものではなく、制作者による様々な素材の扱いに対する反応や物理的特性から素材のあるべき姿を見出すものであると述べている。さらには、様々な素材の特性を感じ取る制作者の感受性によって、制作者独自の素材の扱い方が生じ独自の造形を生むことに繋がるのであるとし、技法は制作者の素材に対する態度や眼差しを反映していることから、技法とプロセスが作品の美的価値と意味の重要な一部となると述べている。最後に、自身が用いている素材である「彩石」に対して、彩石を土に練り込むことの特徴や象徴的な意味として、「彩石は一度焼けた骨であり、再び土に戻れば土を支える骨となる」とし、陶磁そのものに対する「永遠、不変、死」というイメージとの関係から化石(石)というイメージへと繋がり、「石の骨」という主題が明確化されたことを述べた。

第二章 素材から感じ取った「骨」

粘土の物理的特性を把握するために、粘土の成分組成や特性について客観的に考察している。その上で、自身の用いる色シャモット(彩石)について、可塑水量の測定実験やシャモットを混練することによる土の性質の変化についての対比実験を行い、シャモットを混練した土の特性をまとめた。次に自身の制作において最適な色シャモットを得るための実験として、成分に釉薬を添加する

実験、焼成温度の実験、発色実験や可塑性向上のための添加物の実験の成果をまとめた。さらにはシャモットを用いたアーティストと自身との制作上の比較考察を行い、自身の制作プロセスの詳細を記述した。

第三章 骨と陶造形

制作において素材から「石の骨」という主題を見出すに至ったのは、一つに陶から象徴的な意味での「死」そして「骨」への連想であり、次に彩石が土に練り込まれることによって支えとなるという物理的特徴から機能としての「骨」になることを理解したことによるとする。

骨の基本的な意味を考察するために中国における骨の概念や漢字の成り立ちを辿り、骨が「死や死体」「骨と肉」「身体と気質」を意味することから自身の制作における連想の裏付けを得ている。

さらに生物の骨の構成のルールについての理解を深めたことが、自身の制作の展開にいかに関連付けられているのかについて説明している。また骨格に内在する時間性という観点において、骨が反復しながら変容していく構成ルールと紋様に内在する連続関係を関連付けてフラクタルな階層構造を見出し、生物の骨に潜む時間性を指摘している。

さらには現代における骨に纏わる美術表現や陶造形を取り上げ、自身の制作に対する影響とその考察を記述した。その中で紋様化された骨格の陶造形を制作した秋永邦洋の作品を取り上げ、骨に内在するリズムを紋様として変容することを例示した。

第四章 骨格の変容

素材、技法と造形との繋がりという観点から、日本と中国の現代陶芸の歴史を過去の論争や出来事を振り返りながら整理し、素材の「欠点」を素材の特性として捉え、それを表現の利点とする方法は、東アジアの自然観に基づいていることを指摘した。

次に制作における素材と形の関係について、アンリ・フォションの『かたちの生命』の考察を踏まえ、自身の制作においてかたち（造形）そのものを内容として表現することについて論述し、人間の作品を観る際の認知において、作品の諸要素が「心に秩序化される」際に形を形成する原因とプロセスを示唆し、時間性や意味を生じさせるのであるという解釈を示す。このことから、陶造形は真に観念を示すものとして存在することはできず、素材と形の間の対立関係を招かないために制作者は素材の特性に基づく必要が有ると述べている。また制作者は素材の制作上の抵抗から技法の進化や開発のインスピレーションを受け新しい表現を生み出すことに繋がることを述べている。

自身の創作において欠かすことができない、事物の間に相似を見出すことから生じる変容の連想について説明するために、人間の認知の構造においてメタファーが関わっているという精神の構造に対する理解を提示する。このメタファーによる相似を重要視する背景として、中国思想の「事物の間から相似を見つけることを通じ、模倣することで繋がりを作り出す考え方」である「象思惟」に由来していることについて作品を通じて論述した。

第五章 技法に相応しい表現への辿り着き

この章ではまず練り込み技法に取り組み始めた作品から漢字を発想の源とした最新シリーズに至るまでの表現の変遷について思考展開や作品の制作工程も含めて記述する。具体的には彩石から骨のイメージを見出し、内骨格と外骨格を融合した表現をつくるに至り、脊椎の複雑な形状と型起こし成形を両立させるために型に開放部を設け、手びねりと型起こしを組み合わせた独自の成形技法確立に至った経緯を記述した。また練り込み技法における装飾の意味、彩石練り込み技法を用いた骨の成形における型起こし成形の必然性についても記述した。

最後に、中国の伝統的工芸美学や技道関係に関する論述を考察することで、自らの創作における

技法の意味を明らかにした。そこでは「庖丁解牛」から技道関係についての荘子の思想を解釈し、創作において制作プロセスそのものに集中し、技術を手段としてではなく技法自体を目的として追求すれば、技術を「芸術」まで昇華させることができ、それが「自然的規律と人間の目的が一致すること」つまり素材（自然）と素材に基づく制作者の目的が一致した自身の制作において、実現することができたことを論じた。

結論

素材の特性を実際の制作行為を通じて体得し、彩石を練り込む技法を解釈することで得られた骨のテーマをめぐって造形を展開することは、素材の特性を自身の造形する目的に合致させることに繋がり、自由造形的な制作を可能にしたと締めくくっている。

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6年9月12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。

主査の宮永春香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

宮永審査員

宮永：私は指導教員として宋さんの制作過程において、シャモットを混練した土の焼成前のもろさや制作時の困難さへの対策として、芯に混練しない土を用いて表層にシャモットを混練した土を使用することを提案したことが何度かあります。しかしその度に決して譲らず混練した土を内部まですべて使用することを貫いてきました。これについては第五章1節90ページの6行目に「表面だけでなく土の内部まで彩石が存在するというように内部が均質な状態である」とあることから、宋さんが均質で困難な素材を使うことの必然性について私は納得させられたのですが、この後に続く「筆者にとっての抽象的な装飾の概念」という記述があり、それについては詳しく説明はないのですが、これについて土の均質性との関連から説明してもらえますか。

宋：彩石を土に練り込むという行為、それは技法でもあり装飾でもあります。基の土と色が異なる彩石が練り込まれることによって装飾としての役割を担う一方で、シャモットという土を支える機能を持つ彩石が、基の土自体の構造を根本的に変化させています。この装飾でありながら構造であるということが私にとっての抽象的な装飾の概念であり、それらが彩石練り込み技法の中で完成された効果に転換されたことをここでは説明しています。

宮永：彩石は土を支えている構造でありながら装飾でもあるという彩石の在り方を成り立たせる練り込み技法において、総合的に装飾の概念として明確化したということですね。次の質問にうつりますが、宋さんの制作上の思考展開の論文記述において特徴的なところは、制作における様々な要素を象徴として捉える、抽象化する、連想する、統合する、相似や類似を見出すということをあら

ゆる面で積極的にいき、その「要素間の結びつき」を「要素を用いる根拠」とし、思考展開の道標としている点にあると思います。このことについては第4章の3節において明解に論じられています。71ページの「精神的構造やメタファー」、80ページの「(かんぶつしゅしょう) 観物取象」さらには「プロセスと表現の間にある隠喩関係」、「隠喩から派生する「類似」において喚起剤として「自然」が作用することの重要性」を説明した上で、最後に「自然」としての「素材」を宋さんの「創作における素材の合理性」に繋げた論理の道筋がしっかりと表れています。そこで質問なのですが、第5章の中に技進乎道の節を設けています。この節を私なりに解釈すると「自然的規律と人間の目的を一致させるつまり素材とのかたちの対立を消すことによって自然と作者の創造が実現する」ということを示しており、先ほどの論理の道筋と繋げて第四章の中で論理立てることもできたと思いますが、離して第五章に持ってきた理由について聞かせてください。

宋：はい。確かに先生がおっしゃった通り、この二つの内容はつながっていると思いますが、私の制作において「技進乎道」は制作の思考背景ではなく、現実を通じて体得し裏付けられたことであることが重要であり、内容としては第四章の技法と造形の関係についての背景の部分に入ってもいいのですが、第五章において自らの制作の実践から得たものとして最後に置きたいと考えました。

宮永：第四章はあくまでも制作の思考背景だけでも、第五章は制作の実践との関係で語っている章なので、実践として得られたものから至った考えとして第五章に構成したかった、そのことによって説得力が増すと考えたということですね。

宋：はい。

宮永：次に、「飛」(ひ：飛という漢字の簡体字)という作品について質問します。この作品について論文ではその発想に関して、鳥の竜骨と「飛」(ひ)の間の相似を見出したことから作品のかたちが生み出されたとしています。鳥の竜骨突起の機能としては、翼を動かす筋肉の付着面として役立つとされ、飛翔力の高い鳥ほど発達しているとされています。このことからわかるように飛ぶという動作においては欠かすことができないものであり、飛ぶことの核心、根幹であり、それを取り出して表すことは飛ぶことを抽象化したものと言えます。一方、意味のイメージを図式化したものが漢字であり、はばたく鳥の姿を象形したものから変遷し、簡体字において翼は一つになり、部分で全体を表す「飛」(ひ)の字形自体も飛ぶイメージを抽象化したものと言えます。それらが偶然にも宋さんの中で相似として結びついた時の感動は大きかっただろうと想像します。宋さんの骨のシリーズの基にある、「内側の見えないものを外側の見えるものとしてあらわす」という観点において、本来は見えない部位である竜骨突起を飛ぶことの抽象として外形にあらわすという点では新しい造形の方向性を見出したといえると思います。

ただ、この作品の形体において肋骨の数が少ないことによりこれまでの作品によく見られた自己複製的要素、宋さんの言葉で言うと「自己相似による連続性」が減少していることから、成長や時間あるいは「生物の発生のプロセス」という観点はこの作品では切り捨てたものなのかという疑問があります。また肋骨が少ないことにより強度も落ちますがあの肋骨が少ない形体となった理由、それら二点について説明してほしいと思います。

宋：確かに先生のおっしゃった通りに、自分も制作途中に、肋骨の本数を減らしたことによって構造としての強度が落ちていることに気づきました。79ページに作品のスケッチがあります。最初は「飛ぶ」という作品だから、実際に浮いている状態で展示する作品を構想し、意図的に肋骨の本数を減らして、形自体もボリューム感を少なくして軽量化することを計画しました。その後、マケット制作の段階で軽量化しても吊るす作品として陶磁は重量がありすぎることから、吊るす展示を諦めました。その後原型制作の段階に移行しましたが、本数を意図的に減らした点については失念しそのまま制作を進めてしまいました。そのことにより、型起こしの段階においても肋骨の本数が少ないことから構造的な弱さにより様々な問題が起きました。ご指摘のように肋骨の本数を増や

すことで、構造としての魅力が出せるであろうと現時点では考えます。

宮永：生物の発生のプロセスという関連自体は保持していたのですが、違う理由から少なくする必要があります、少なくしてしまったというということですか。

宋：そうですね。この作品が鳥の竜骨と「飞」（ひ）という漢字の形の相似性を表すことが重要であり、さらに自己相似とか螺旋という要素を加えると、造形的にうるさくなるかもしれないという考えもありました。

宮永：「飞」（ひ）の形の中に、肋骨はあまり入っていないので、そこは省略してもいいのではないかとこの点もあったということですね。分かりました。では同じ作品についてもう少し聞きます。この作品について論文の中では「溶ける彩石」に対して「やきものの内部から滲みだすものである」としているものの、実際には混練されているのは通常の溶けない彩石で、溶ける彩石は混練されておらず、成形後に付加したものと五章の工程図に記載されています。

宋さんが重ねて説明しているように技法や方法は必ずかたちとして現れてしまうものであると私自身も理解していますから、例えば、竜骨突起の凸部分の稜線に沿って溶ける彩石が凝集してくるようになり込まれていて、まさに溶けだしてくる表情をつくることができたらよかったのではないかと考えてしまいます。ここで聞きたいのは、なぜ彩石を土に練り込まなかったのか、釉薬を付加した部分の塗り分けに何らかの理由があったのか、釉薬と溶ける彩石の効果について制作後しばらく経た現時点で客観的にどのように捉えているのかを聞かせてください。

宋：はい。やはり最初の段階では、溶ける彩石も普通の彩石と同じように、土に練り込んだ後に型起こしすることを構想しました。しかし、何回か試作をする中で、溶ける彩石は成分的には釉薬の粒であり、それを焼成すると溶けるという現象が起こります。その際の土の表情としては土の中に空洞ができ、空洞の中に釉薬が溶けているような状態となりました。それが素材の表情としては魅力的ではないと判断し諦めたという経緯があります。

もう一つ別の実験も行いました。それは型起こしをする前に溶ける彩石を土の表面に付着させ、その面を石膏型に接して貼り付けるという試作をしました。できたものは型の形に沿って正確に象ることができず、彩石と土の表面に段差や亀裂が生じてしまい、修正も困難であることから諦めました。

このような模索の一方で、釉薬を土と同様に組み合わせて自身の制作の造形の一要素として釉薬を取り入れることは良い方向性であるという認識に至りました。ただその融合する形態についてはまだ検討する必要があると考えます。質問の釉薬の塗り分けの理由としては、「飞」（ひ）という漢字のラインを強調するために、意図的に竜骨の先端の部分から下にカーブの形までに釉薬を塗りしました。今回は筆で釉薬をつけて塗りましたがその塗り方についても検討する必要があると考えており、今後釉薬の塗り方やその面積も含めて考えたいと思います。

石崎審査員

石崎：最初は修正のお願いをします。2 ページの下から 4 行目のところで、発表の時もアンリとおっしゃっていましたが、ここではヘンリーと書いてある。またアンリ・フォションとも書いてある。フォションです。小さい「ヨ」じゃなくて大きい「ヨ」です。

たくさんお書きになって、難しい言葉も使えて、すごいなと感じましたが、例えば、用語の統一とか、すごく細かいところで申し訳ないですが、15 ページに温度の表記がありますが、ここは漢字で書いてあって、前後のページは記号で書いていますね。どちらかに統一してほしいなと思います。

私の質問に入りますが、質問というよりは教えていただきたいのですが、31 ページにまとめをされていて、二段落目で、「そういう非二元論的な視点は、作品の造形そのものを作品の内容として表

現する」という立場を持つ筆者にとっては非常に惹かれるものである。筆者の制作では素材に対する実感を骨のイメージに結びつけた。こういう経緯は、彩石練り込み素材の気質を抽象化させ、骨のテーマに定着させることとしても理解できる。この節の考察により、ここで挙げた「素材の気質を抽象化する」ということは、素材の骨（精神、原理）を抽出することと同一視できる」というくだりがありますが、まず、説明をお願いしたいのは、下から3行目の素材の気質という概念についてです。素材は物質じゃないですか。気質という言葉は人間の性質や感情を表すものです。しかしそこで気質という言葉を使うという意図は、そこに素材の感情を読み取ろうということなのではないでしょうか。

宋：素材は客観的に存在する物質として、いろんな物理的な、科学的な特性があると思います。人間がその特性に対する自分の理解を含めて、それが素材の気質に形成すると考えています。

石崎：ちょっとその意味では言葉が足りないですね。素材の物質性に感応した、人間の気質ということですね。その理解でいいですか？

宋：はい。

石崎：それから、その気質を抽象化させるというのもよくわかりませんが、すでに、気質は抽象化されているのではないのでしょうか。どちらかというと、同じような言葉の意味ですけども、例えば、自分の外部のものとして、もう一人の自分としてそれを冷静に眺めるみたいな、一種の相対化ということでしょうか。同じような言葉の意味ですけど、抽象化というのはちょっとわかりにくいです。作品の前でお話を聞いていたときは、そんな気がしたのですが、そういう理解でよろしいのでしょうか。次に教えていただきたいのは、50 ページの冒頭のところですが、陶磁素材に内在する永遠性についてです。「序論に書いたように、焼き物と骨の間にある感覚的類似はまず、焼成した陶磁が岩石と似た感受を人間の中に喚起することにある。それは無論、材質から直接得た感受でも、象徴的な意味でもそうである。一方、骨が人間に与える感受も岩石と似ていると思う。骨が生命体の中に最も残りやすいものとして、最も地質運動により岩石（化石）になりやすいものである。」というところの最後の「一方」からの後にある「骨が人間に与える感受も岩石と似ていると思う。」についての説明を少ししていただけますか。

宋：それについて自分の考えは、もともと陶磁にとっては、焼成するというプロセスが必然にあるから、何を作っても焼成する。焼成した焼き物が陶磁として、物質としてはこれからも変わらないし、一番安定した性質を持っているため、ちょっとネガティブな考え方もかもしれませんがそれがまるで死んでいたようになります。一方、骨は、人間とか動物の体の内部にあるものだと思ひまして、もしある生物の骨を見るときは、その生物自体がおそらく死んでしまう状態になっていることは、骨はやはり人間にとっては死亡と関係性があり、死亡に対する記憶が引きおこすものだと思ひました。そういう意味で骨が人間に与える感受は岩とかやきものに似ていると考えています。

石崎：そういうことなのですね。では、その後に続くところですが、「最も地質運動により化石になりやすいものである」と書いていらっしゃるの、てっきり古生物の研究者が化石を掘り出したときの感動とかね、好奇心とかそういう心を揺さぶる意味合いというのがあるのかなと思ったのですが、そういうことではないのですね。

宋：いいえ、あります。

石崎：そういうことでもある。じゃあそれも何かそれらしいことをちょっと付け加えてみたほうが、よりわかりやすいかなと思います。

続けて、59 ページから 63 ページにかけて、不勉強で、あまり中国の材質芸術というのが、よくわからないのですが、材質芸術についてちょっと口頭でご説明をいただけるとありがたいのと、それから材質芸術とか中国の現代陶芸の中でのあなたの仕事の位置、それから現在性、今はどう考えているかということについて、文章中に書いてあるかもしれないけど、ちょっとなかなか読み取り

にくいので、ご説明いただけますか。

宋：はい。まずは材質芸術について説明します。中国の材質芸術というものは、ウーホングという人によりまとめられた概念として、私が受け入れたものです。実際には、自分がやっているのは材質芸術であると主張するアーティストがいるわけではありません。ただ、この学者が中国の80年代以降の現代アートにおいて、個別の例だけではなく、様々な人から同時に素材に対する強い興味と関心を示し、特定の素材だけを使う創作の実例があり、まとまった傾向があることから、材質芸術と名付けられました。一つ目の質問としてはそれでよろしいでしょうか。

石崎：はい、いいです。それから材質芸術が広まっていなかった中国の現代陶芸の中でのご自身の制作の位置、どういうポジションにいるのだろうかというところと、それからそれを牽引するか、それを反動にするのかわからないけれど、あなたは今の自分についてどう考えるのかを教えてください。

宋：なぜ論文に材質芸術を取り上げたのかというところは、材質芸術の作家の考え方や作品と今の現代中国の陶芸のある特徴とが共通する部分が見られたからです。中国の現代陶芸が始まったのは日本などに比べて遅いかもしれませんが、工芸性を強調するよりはやはり現代アートの立場に沿って進んでいると考えられます。私の制作や研究は、日本の現代陶芸の影響を受けて、現代アートより工芸的な眼差しが強く帯びていると考えています。これらのことを消化しながら、未来のことを考えていく必要があると思います。

石崎：ありがとうございます。わかりました。それから63ページ目、最後の段落のところです。「特に本来の東アジア・中国の世界観では、自然の範囲に属する素材と人間や人間の精神との間には対立関係はない。したがって焼き物という素材が、アートの評価システムにおいて、アート作品の素材と同じ重要性や美学価値を持つと再び考えられるとき、再び昔のものづくり＝工芸の要求、つまり『適切』に戻った。その『適切』は、素材の個性に応じ技法を適用し、アーティストの創造力で素材の欠点を素材の特性に変え、さらにそれを表現に対する利点に転換するものである。これは単なる経済的な考慮であるだけでなく、東アジア従来の美的価値の判断基準に基づくものである」と書きましたが、少しうがった見方をすると、これは何にも変わっていないと言っているのと同じことになってしまう。東アジアの古い歴史そのままにね。まさかそんなことを言っているわけでないのは、その前の記述からわかるのですが、もう少し「適切」を別の言葉で置き換えていくようにした方がいいと思いますが、ご意見やお考えをください。

宋：私の理解で言うと、「適切」とは素材を如何に生かすのかという問いに対する答えですが、歴史的な視点で見れば、「適切」という要求が主に器を制作するプロセスに働くと考えて、例えば、素材を手に入れる容易さや加工の困難さなど経済的な考えと、効率的な技法を用いるかどうかなどです。それに対して自分の制作は陶磁造形なので、技法と素材の「適切」は人間の感覚に基づく成形プロセスにおける技法と素材の美的価値を形容する言葉と同じ意味で、私にとって「相応しさ」に置き換えることはできるかもしれませんが、すみませんもう一度先生の質問をお願いしてもよろしいでしょうか。

石崎：「適切」と言うと、今おっしゃったように僕にも聞こえてきます。でも文中の「適切」の使い方だと、「再び昔のものづくり＝工芸の要求、つまり『適切』に戻った」となっており、何も変わらないのが良かったみたいに、読み取れてしまいますので、「昔のものづくり＝工芸の要求」というところを変えるか、その「適切」を変えるか、どちらかを変えないとなんとなく自己矛盾になるように気がしますので、例えば「昔の」を外すか、「適切」を「再構築」とか、別の言葉に直すとかね。おそらく新たな認識の中であなたは「適切」だと思ったので、昔からの作り方が絶対良いとは思っていないことはその段落に書いてありますのでよくわかるのですが、そのために変えていくのが良いですね。そんなに難しい言葉ではないと思うのですが、吟味された言い方を使われるのが良いと思います。全体的にはよく分かりますし技法のところでは面白い成形をやっているの、今後の展

開が楽しみですので頑張っていたきたいと思います。

高橋審査員

高橋：私は学内ゲスト審査員ですのでいろいろ細かいことを聞きますが、その前に、中国哲学と西洋の美学と、いろいろなものを論文で使っていますけれども、宋さんの中では、どちらかに力点があるとか、あるいは一方で他方を説明しようとか、あるいは両者を統合しようとかについて、一本通った考え方があるのですか。どちらかが中心か、とか。

宋：どちらが中心かと言えば、やはり二つの考えを同居させたいと考えています。自分が何者だとずっと考えていて、始まりは中国で生まれ、育った東アジアの視点を持っている人間であるが、一方では、学生時代から受けた教育或いは大学という制度が西洋的なものであるもので、私自身を反省してみれば、自分の考え方は両方が融合しています。

高橋：わかりました。融合した、統合した考え方ですね。では、その上で、二つ質問します。一つ目は、形のイメージ、形による思考について。80 ページに「象思惟」という、王樹人さんという方の象思惟の説明があります。ここで『易経』が引かれていて、『易経』には象とか形とかの言葉の意味が、注の 111 にも書いてありますが、形と象の違いについて質問します。注 111 に引かれた引用は、三浦国雄という大先生による説明文ですが、「象は基本的にかたちのことですが、形というとはどうしても固定的なかたちを思い浮かべますが、もっとフレキシブルなもので、受け手の側の自由なイメージネーションを許容してくれています。」初心者向けの文庫本（角川ソフィア文庫）なので、非常に簡単な説明をしていると思うのです。これはやっぱり原文をしっかりと自分で読んだ上で、もっと。まあ専門家でさえもはっきり分かっているわけではない概念かもしれませんが。宋さん自身はどう考えるか。質問としては、形と象の違いについて、ここに書いた通りですか。

宋：形という言葉は私の論文の中にたくさん使いましたが、そのかたちという言葉は形と象というペアの中の形というよりは、フォションが書いているかたちの意味をそのまま使って、また自分の制作における類似関係から象思惟に結びつけて、象の概念を引き受けました。

高橋：かたちを、宋さん自身はどう考えるのが一番大事です。アンリ・フォションもかたちを四つの側面から、研究しているわけですね。『易経』は『易経』の立場でどのように形と象だとか、かたちを捉えているのかをまずは段階として書くと、論文の書き方としてよいでしょう。先ほど石崎先生が気質（きしつ）のことを指摘されましたが、これも『易経』を読むと、人間の気質と宇宙や自然の気質と二つの気質があることがわかると思います。だから、気質とは人間の場合だと精神的な働きを指しているけれども、宇宙のなかでは物質の働きを言うのです。それを知っていたのですか。

宋：気質という言葉自体の意味については、あんまり研究を進めていない状態です。

高橋：これは、しっかり『易経』を読むと分かるのですよ。ぜひ自分の国の古典を大事にしてほしいです。2 つ目の質問です。観物取象というのが、同じ 80 ページに出てきますけれども、この言葉は、出典があるのですか？それとも、王樹人さんの言葉ですか？

宋：王樹人さんの言葉ではないと思います。『易経』の繫辞上傳の中に観物取象の意味を表した言葉があります。

高橋：趣旨は分かりますが、「観物取象」という言葉自体が、出典といって、その言葉がどの本で見られるのが論文では大事です。最終的にどういう意味なのかは最後に書けばよくて、まず根拠が大事ですね。

宋：はい。私が最初に観物取象の概念を受けたのは、王樹人さんの文章からです。

高橋：なるほど。王樹人さんがどの本からその言葉を作ったというのかを把握してほしいですね。次は、82 ページに「あの「万物照応」としか言えない」と「万物照応」という言葉がありますが、

この出典はなんですか？

宋：それについては、最初は神聖幾何学を研究している時に自分の中に経験して感受した言葉です。神聖幾何学の原理を説明している言葉として、その観点があります。

高橋：ベンヤミンに出てこないですか、万物照応って。

宋：ベンヤミンの場合は「照応」ではなく、「交信」という言葉に訳されていたと思います。

高橋：ああ、「交信」ですね。原語がなんだとわかりますか。フランス語か、ドイツ語か。

宋：c で始まる言葉で、

高橋：そうそう。コレスポンダンス *corespondance*。これは「模倣の能力について」にも出てくるし、あともう一つは、ベンヤミンのボードレール論です。読んでいますか？読んでなくてもいいのですが。

宋：ボードレールは、詩だけは読んだことがあります。

高橋：ああそうですか。ボードレールの言葉として有名な言葉です。質問の範囲を超えていますが、ベンヤミンがボードレールの言葉を使っている。全部なんか繋がっていますよね。ものの見方、考え方は正しいです。あともう一つは117 ページにあります。論文の本体でもあろう「技進乎道」についてですが、博士課程の発表会でも、宋さんが言っていた言葉ですよ。でもあの時は私もよく分ってなくて、今回自分で読んでみて納得しましたが、そのうちの包丁解牛という話自体は有名だし、肉を捌くというのはプラトンにも出てくる話で、きれいに物の論理に従って、技術者が、自分の技術によって、自然の論理と自分の技術とが合致するような、中国でもギリシャでも言われている、そういう非常に良い話だと思いますが、これは、技進乎道とまとめていますが、『莊子』では道進乎技なのですね。

宋：そうです。

高橋：道がまずあり、次いで技がある。道は技よりも進（まされ）り、進（すすめ）り、進んでいく。道の方が上だというもとの考えに対して、いつの間にか、技と道とは同じものなのだという考えに変わっていった、という説明ですね。多分そう変わっていったのだらうと思います。ただ、そう変ったとしか書いてないけれど、これを文献的に、どのくらいの時期に、どんな書物に書かれているか、を明らかにしないといけない。いつ変ったのかわかりますか。

宋：宋の時代になりました。文献を調べるときは、自分の制作に関係していることを重視しています。

高橋：そうですね。では、文献的には裏付けられなくても、内容的にはどういうことでしょうか。もともとは、技術よりも道（物質を超えたもの）が大事だった、でもこれが道と技とが平行的に考えられるように変った。なぜ変ったのか、変ったとはどういう事なのか、これが一番面白い部分ではないですか。

宋：確かに、高橋先生がおっしゃる通り、それが面白いところで、研究の出発点にもなるとは思います。論文を書いている時にはそれについて詳しくは展開しませんでした。なぜかと言えば、技進乎道はもともと難しい内容で、これをさらに幅を広げて、長い文章を展開する必要があるかどうかについて少し疑問でして、やっぱり自分の造形研究と関連するところだけを書けばいいと思いました。ただし、先ほどおっしゃった、どの文献で道進乎技から技進乎道に変わったところの話について、117 ページの、141 番目の注釈で簡単に説明しています。

高橋：ああ、そうですか。これ、中国語だったから読めませんでした。

宋：そうです。それは大体、宋の時代に絵画に関する本に初めて「技進乎道」という言葉が表れる、という記録です。宋から金と元の時代に渡って徐々に技進乎道に定着した、という話です。この部分は後で注意して、日本語に訳します。

高橋：ああ、『宣和画譜』に書いてあるのですか。失礼しました。

山本審査員

山本：はじめに、書いていないところから始めます。彩石に興味を持った後のことについて第1章の2節に少し触れられていますが、あなたが彩石に興味を持った経緯、始まりのところの経緯と、なぜここに凄く惹かれて、それを自分の作品に取り入れようとした時にどんな思考があったのかについて、最初に話してください。

宋：はい。自身の制作を回顧すると、始まりはやはり神聖幾何学と名付けた作品を制作する時に、フラクタル的な関係に惹かれて、紋様の中で彩石を用いて表現しようと思いました。岸映子さん作品からも少し影響されると思いますが、すごく細かい紋様を表現するために彩石を初めて使いました。陶芸制作でそれ以前は、荒い土を使ったこともなかったので、初めて彩石練り込みの土に触れた時、すごく新鮮で、それを造形に生かす可能性に富んでいるように感じて、感動しました。

山本：細かい紋様を作ろうとしたときに、小さな彩石を使うことで、それが可能になったということ、また構造的な変化を伴った紋様を作ることができたということですね。わかりました。それから2つ目の質問ですが、型起こしが形に与えられる影響について、112ページに「表面積の拡大が、今筆者が扱っている型起こし技法において、彩石の表現力を上げるための非常に効果的な方法である」という結論が簡単に得られる。」と書いてあるのですけれども、これが私にはよく理解できませんでした、詳しく説明してもらえますか？

宋：論文にも書いていることですが、技法というものが制作者も知らないうちに制作者の考え方を変えることができると考えています。当初、手びねり技法で彩石練り込みの土を成形し、表面を磨くという行程では彩石があまり見えてこず、素材の表情を十分に表すことができなかったのですが、型起こし技法で成形することで、彩石練り込みの土をしっかりと石膏型に押し付けることができ、土の表面を少し研磨しただけで彩石がきれいに現れてくることが分かりました。制作者としての人間はいつも効率的な方法に向いていると考えます。それがここに書いている表面積の拡大、つまり石膏型と接触する面が、その面積が拡大すればするほど、彩石の表現力が得られます。

山本：つまり、手びねりで作ると、彩石が内側に固まってしまって表面にあまり出てこなくなってしまう。しかし、石膏型に押し付ける場合は均等に分布するので、少し削っただけできれいに彩石が出てくるということですね。この辺り、もうちょっと簡単な言葉で説明することを検討してください。もう一つだけお聞かせください。100ページに、成形技法について、型起こしと手びねりの複合成形にしたと書かれています。

そうすることによって、比較的シンプルな形と複雑な形を一つの方法の中で作ることができるようになったと。このことがすごく大きなことで、106ページにあっては、自分にとって歴史的な出来事であったとさえ書かれています。つまりこの方法がすごく大事で、いい影響があるというふうに書いてあります。ここで聞きたいのは、この方法を取り入れたことで、発想や、形に影響があったのかどうかということを教えてください。

宋：やはり影響はあると思います。制作プロセスはまず原型を作ってから石膏をかけて型を作りますね。この技法で最初の一点目の作品の原型を作る時は、まだこれから何をするかという経験がない状態であったことから、この作品での脊椎の形と肋骨の形という二つの部分は、造形的にそれほど整理できておらず、形態的に繋がっていないと現時点での私は考えています。特に脊椎の部分のかたちは、突起している部分だけが目立つようになって少し違和感があります。

このように型起こしと手びねり技法が併用した成形方法を用いた経験があったから、2作目の制作ではシンプルな形状と複雑な形状を接着するところを違和感なく眼立たないようにするという意識を持ち始めました。

山本：わかりました。ありがとうございます。

山崎審査員

山崎：今回の宋さんの研究で、何をどこまで達成し、今後、何を行いたいのか、それをどう自覚しているのかを教えてください。

宋：自分が行っているのは造形研究なので、まず造形の方から始めたいと思います。今朝の作品審査の時に先のご質問も、釉薬をかけた作品に巡っていろいろご指摘を受けました。今の段階では、彩石練り込みの土で造形した後に釉薬をかけるというプロセスが自分にとってやりたい仕事で、そちらの方向性で進めようと考えていますが、今の段階では彩石と釉薬をうまく融合する方法がまだ見つかっておらず、短期間の目標としては、それが一番やりたいことだと考えています。長期的な目標としては、今の段階での自分の制作における要素が多く、もう少し自分の考えや造形思考を洗練して、制作自体もそれによって少しシンプルにして自由に制作する方向性を考えています。

山崎：私は宋さんが自覚しているように、もう少しシンプルに理論的な思考を集約して、それに伴って制作も洗練されて行くことを期待しています。

○審査の講評

宮永審査員

宋さんの陶造形研究において本学に在籍し始めた5年前当初から常に素材の特質を見つめること、そこを起点に創作を行って、思考を深めることに対する信念は強く揺らぎのないものでした。宋さんが常に一方で大切にしていることは、論文中に示されたように、本人の言葉でいう「精神的な構造」において制作における様々な要素を独自の在り方で認識、解釈することで、素材の在りようを変容させて、あるべき姿を見いだすということでした。そのプロセスにおける「要素間の結びつき」や「要素を用いる根拠」に裏打ちされた変容するかたちは、宋さん固有の表現を拓くものであり、造形作品においてもそれは実現できつつあると言えると思います。

予備審査会を受けて、指導項目にあった「技法や素材」と「形」のつながりの合理性の明解化や「それらに関する歴史的言説や実践と自身の制作論との関連性について客観的に評価し論述すること」は確実にクリアしていると考えます。さらには人間の認知と中国の文化背景に関連付けて、先ほど述べた独自の解釈に基づく精神的側面が制作に反映される在り方を言語化し、その帰結を自然に適応することつまり素材の合理性に結び付けて論述した点は素晴らしいと思います。評価に値すると考えます。

以上のことから、作品、論文ともに課程博士の学位にふさわしいと判断します。

石崎審査員

先ほどの質問の最後のところから考えたことですが、まず作品、制作している作品は、修士の時から段階的にこうなってきたのですが、やっぱり一番最近の作品の分かりやすいというか力強いというか良い傾向にあることがよくわかりました。その裏付けが博士論文ですね。なかなか難しい内容ですね。自分なりに解釈されて考察されている。もちろん調べていけば、相剋しているところもあることもあるのですが。はっきり言えば、まとめを繋いでいけば一番よく分かる感じですね。やっぱりみんな註に寄せるようにして、自分が言いたい言葉だけで説明してくれた方がよく分かって、それと制作ノートみたいな非常に詳しいところがあるわけですから、そことの兼ね合いを測って、自分の論文にするというやり方もあったかなあとと思います。今日も作品と先の質疑を通していろいろわかりました。非常に立派な制作と論文だと思います。

高橋審査員

論文は基本的にまずよく書けていると思いました。ただ、理論の要素が盛りだくさんでありまして、要素が練り込まれている。せっかくだから挙げておけば、アンリ・フォション、ワルター・ベンヤミン、ゴンブリッチ、ジョージ・クブラー、マイケル・ポランニー、メタファーについてのよく知らない人、名前出さなくてすいません。中村英樹、あるいは陶芸家として板橋廣美先生や、現代作家としてのエルネスト・ネトとか、フラクタルや神聖幾何学、そして生物学。中国の哲学としては『易経』の天象地形で、『莊子』の庖丁解牛、あとは、『文心雕龍』に由来する「風骨」については質問できませんでしたが、それから王樹人さんの象思惟、巫鴻さんの材質芸術とか。極めて盛りだくさんではあるのですが、ただ、これの中心の問題はおそらくかたちの問題であり、かつ技と道、すなわち形而上と形而下、あるいはもっと平たく言えば物質と観念、この二つがどうなっているかということを、その対比概念をきちんと整理することは、基本的にはできていると思います。が、何か中心の肝心なところを掴み切れていないのではないか、というふうに講評としては言いたい。そういう不満もありますが、ただし極めて意欲的ではあります。表面の皮膚の段階に留まらずに、中の骨まで、引き続きこのテーマを掘り下げてほしい。

ただ、もちろんよく分かりました。技と道という対比で言えば、このシャモットという材を活用し介在させることで、道進乎技という道が技に超越するという元々の考え方から、道と技とが内在的、連続的に進んでいくようなやり方、技進乎道を宋芸さんが目指していることは分かりました。もう1つは、ベンヤミンを使っていることで、僕はこれまであまり好んで読んでこなかったのですが、今回は契機に読むと、なんとなく分かってきたというか、つまり過去のアウラにはもう戻れないという絶望の中で、もう1回それを万物照応だとか、中国で言う天人合一のようなものに、戻れないと思いながら戻りたい、ノスタルジックなことを論理化したのだろうかという感じをしました。これをぜひ今日的な課題として、宋芸さんが引き受けてほしいと思います。

今までの博士の方々レベルと比べても決して見劣りしない、学位に相応しい良いものになったと思いました。

山本審査員

彩石を作るためには土に色素となる金属を混ぜ、乾燥させた上で細かく砕き、すりつぶした上で焼成します。これでやっと素材の一部が完成するわけですが、色数が複数あれば当然その数だけ作業を分ける必要があります。できた彩石を土と混ぜ、やっと直接的な造形素材としての土が出来上がります。これは制作のための準備という感覚だと思いますので毎回毎回の制作では、結構苦痛な、大変なことをやっています。宋さんがこれらの苦勞をしてもこのテーマに取り組んでこれたのも理論の構築、自分の考え方がしっかりできていたからだと思います。「内骨格と外骨格」「構造」といったといった生物の造形上のあり方を自分自身の造形に取り込むだけでなく、広い視野を持って基礎研究を進めた上で、自分自身の記憶イメージを再構築していくといった考え方を整理された形で論文にまとめるに至ったことは素晴らしいかと思っておりますし、また見えてきた課題もたくさんあると思います。

作品についても論文との関係性を踏まえて十分に評価できると考えています。彩石の形や色のあり方、土の色との関係、成形方法のさらなる進化、造形との関係性の研究、あるいは溶ける彩石を今後どのように展開していくのかなど、今回の研究に一区切りつけたことで新たな課題が顕在化してきたように思います。今後あなたがさらに発展的な研究につながっていくことを期待していますのでぜひ頑張ってください。

以上が私の今回の感想なのですが、宋さんの論文と研究作品について、学位にふさわしいものであると考えています。

山崎審査員

西洋の哲学や思想から東アジアの理論まで、幅広く、視野を広げて議論できたこと、それはとても良かったと思います。逆にそれが広がりすぎて、それぞれが深めきれなかったところは、指導する側としても反省しています。ただ、例えば『技進乎道』をめぐる考察において、1996年に出版された『中国工芸美学思想史』をはじめとする近年の研究を参照することは、中国で生まれ育った宋さんだからこそできることで、西洋と中国、東アジアの関連の中で思考することが非常に重要です。今後、本論文の課題を前向きに克服し、更なる探求を継続してください。論文、作品ともに、博士の学位に相応しいと高く評価しています。

以上で宋芸の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を達成し、優秀であることを認め、博士の学位に相応しいものとして高く評価した。