

氏 名	晁 男 (ちょう なん)
学 位 の 種 類	博士 (芸術)
学 位 記 番 号	第80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	金網を用いた乾漆技法による漆造形 -ドゥルーズの『襞』理論と私の制作-
審 査 員	主査 田中 信行 金沢美術工芸大学教授 副査 山本 健史 金沢美術工芸大学教授 高橋 治希 金沢美術工芸大学教授 高橋 明彦 金沢美術工芸大学教授 大谷 正幸 金沢美術工芸大学教授 天野 一夫 豊田市美術館学芸員

審査対象作品数 5点
論文分量 本文A4判 150頁 (157,960字)
附録の図録 A4判 29頁、収録作品総数10点

論 文 要 旨

申請者・晁男は、漆による造形を行う作家である。申請者は、本申請論文において、東アジアの伝統的な素材である漆による造形の歴史と理論を考察し、ジル・ドゥルーズの現代哲学を参照することにより、漆造形における新しい独自の表現を探究した。以下の四つの研究課題を設定しており、これは本申請論文の全四章に対応している。

1. 中国における漆の造形、その歴史と現状
2. 漆の造形論、特に素材と造形との関係について
3. 漆の造形をドゥルーズの哲学によって考察すること
4. 自らの制作について、理論を作り出すこと

以下、各章の内容を概観する。

第1章「中国の漆芸による造形」では、古代から現代に至るまでの中国における漆の造形について、歴史的に概観し、特に近・現代の漆造形について、日本との交流関係も加味して考察、批評した。

第1節 漆芸史をめぐる器と物の造形：古代（殷周・戦国・秦漢、魏晉）、中世（隋唐・五代）、近世（宋・元、明・清）など各時代ごとに、漆器の造形様式の変遷を、社会文化や思想との関連づけてまとめた。中世以前は器具や物品の実用的な機能が主であったが、近世前期には宮廷文化を背景に、雕漆などの技術が高度化し、漆絵と器物とが結合していった。明清においてはこれがさらに発展して、世界各地に輸出された。中国各地で出土した文物の研究により、それらを漆芸史として整理した。

第2節 中国の漆画：近代（1920年代～）における漆画の発展を概観し、呉楚山、雷圭元、李芝卿、沈福文ら漆芸家の事績や制作、および漆芸教育の貢献について述べた。

第3節 中国における現代漆造形：現代（1990年代～）は中国と日本との交流により、漆造形の新たな基盤が形成された時期である。湖北国際漆芸トリエンナーレを詳しく説明し、また、作家である唐明修と謝震を取り上げ、日本の漆造形とは異なる、中国の漆造形の多様な現状について述べ

た。

第2章「素材と造形」では、まず、アリストテレス哲学に由来する形相／質料の図式を素材／諸力へと更新したドゥルーズの哲学的造形論を説明した。次に、漆の用材観について、その歴史と現状を日中にわたって論じ、さらに、具体的な作家をあげて、支持体における形態、塗りにおける表面性などの側面から取り上げた。また、批評家の諸言説について考察した。

第1節 素材と造形：素材と造形の関係を哲学的に論じた。ドゥルーズは、美術史がアリストテレスに由来する形相／質料の考え方に対して生成的な素材と諸力へと発展してきたものであることを主張した。それによれば、素材は形相によってカタチを与えられる受動的な物質ではなく、素材じたいが能動的な役割を果たし、その物質性によって新たな表現を生み出す力を持つ。形相と質料は、美術史の進展を通して、表現と素材への分離を経て、素材と諸力へと再編成された。また、形相／質料と似た関係にある、中国哲学における道／器、あるいは理／気も対比的に考察した。

第2節 漆の用材観：中国および日本の漆に関して、歴史的な起源とその精神性について、文献や出土品、遺物などによって述べ、漆の用材観を考察した。

第3節 漆素材と造形：形相に対する質料ではなく、諸力とともにある素材は、漆の造形において、どのように働いているか。漆器の材質構造である支持体（胎体）や、塗りという表面性（塗層）について考察し、田中信行、古伏脇司らの作品および造形観を取り上げた。

第4節 日本を中心とする「漆造形」：1990年代から、日本の漆芸家たちは漆の物質性や技法について探究していた。それと連動した、批評家や学芸員である金子賢治（工芸的造形と素材相対主義）、奥野憲一（三つの構造体、素材との対話）、樋田豊次郎（未知の力、素材から物質へ）らの論説および展覧会を取り上げ、広く工芸全体から漆造形の支持体と表面性の問題までを詳細に論究した。

第3章「ドゥルーズの『褻』理論」では、難解なドゥルーズ著『褻 バロックとライブニッツ』を詳細に読解し、次に、これを李禹煥と岡崎乾二郎とに対比させ、さらには、申請者自身のこれまでの制作を改めて振り返った。

第1節『褻』：全九章からなるドゥルーズの『褻』を詳細に読解し、無限に折り畳まれた褻、二階層構造を持つモナド、小さな知覚と身体性、巻き込みと繰り広げ、などの概念を解明した。そもそもドゥルーズ『褻』は、バロック美学とライブニッツの哲学に基づいて、「褻」の概念を展開した著作である。バロックの本質は無限に折り畳まれた「褻」であり、それは単なる物質的な形態ではなく、精神と魂を含む層構造からなるモナドであり、無数の出来事からなる世界そのものである。ただし、有限なモナドが無限な世界を知覚し折り畳む時、「薄暗い小さな知覚」を折り畳むので、「明晰な知覚」を得るためにはどうしても身体を持つことが必要となる。これがライブニッツの身体の倫理である。そして、「折り畳み（巻き込み）」と「繰り広げ」は、物質と精神、内と外、部分と全体、秩序と混沌などの諸対立を、往還的な生成変化において調和として捉える「褻」の生成プロセスであり、人間における精神（魂）と身体の関係でもある。

第2節 ドゥルーズと現代美術：ドゥルーズ哲学を通して現代美術作品を解釈し、特に「褻」の概念がどのように表現されているかを分析した。李禹煥の〈点より〉〈線より〉〈風より〉の絵画シリーズや岡崎乾二郎の2枚組みの絵を例に取り、その作品において、どのように規則的な反復、身体との関係が展開されているかを考察し、二人は自らの身体性をそれぞれ異なる筆触として表現している、と解釈した。李の「呼吸とリズム」は筆触の「差異と反復の連続性」として、物質と身体とが作品において統合されている。岡崎の筆触は「空間と触発性」として、人間の意識の枠組みをこえる物質の抽象の力が作品上で表現されている。

第3節 ドゥルーズと私の制作原点：申請者自らの制作原点に立ち返り、第4章の先取りとして、漆を用いて何か対象を模倣的に造形した学部時代の制作から現在の金網を使う方法に至るまでを振り返り、その間の試行錯誤や苦労を記している。金網の使用による「物質性」の発見と理論におけ

るドゥルーズ哲学の活用とを関連づけたことで、漆造形の表現形式と方法の更新が可能となる、と気付くまでを記した。

第4章 「私の制作」は、現在に至るまでの制作記録であり、理論考察であり、そうした理論および実践を記述した。第1節では素材（金網）と身体（知覚）の関係、第2節では乾漆による形態、第3節では漆塗りによる表面、第4節では自身の作品分析を行った。

第1節 金網の造形性：「素材」・「身体」・「感覚」の関係を中心に：申請者は金網を使って形態を造形する。この節では、素材である金網に対する目と手の関係つまり認識と行為という身体の関係について、ベルクソンの知覚論を活用して論じた。ベルクソンは、知覚とは、知性的な判断ではなく、対象に対して何をなし得るかという身体的な関係に入ること、つまり身体行為の可能的尺度であり、それによって、外的世界と内的意識とは空間的な広がりにおいて連続し、また感覚と物質とが等価であることであると指摘した。

第2節 乾漆：漆造形において重要な成形手段である乾漆技法（夾紵）について、まず、中国における歴史的な発展を詳細に記した。また、現代的な応用について、粘土や発泡スチロールを用いる一般的な陰模の方法と異なる、金網を使うこの陽模の方法について、その具体的な技法を記述し、その意義（造形の自由度と表面の微細変化）を示した。

第3節 漆塗の表面性：漆の色は、一般の色彩とは異なり独特の質感を持ちその両者は一体化しており、しかも時間経過に応じて微妙に変化し、さらには視覚的な深みによって鑑賞者と共鳴する場を作る。それを実現する漆塗りの表面性について、ドゥルーズ『襞』の「強度」によって考察した。強度とは、「小さい知覚」に由来する、同一化・表象化を逃れ続ける微妙な差異であり、質と量を作り出す源泉であり、物質が自己の構造を保持しながら変化を生む内在的な力である。また、それと、アニッシュ・カプーアの色彩感（色彩は自己生成する力である）および空間構築（漆の物質力と共鳴する在場性）との関係も論じた。

第4節 制作とプロセス：博士後期課程における研究作品は、「身体の痕跡」、「身体の痕跡 2022 I」、「身体の痕跡 2022 II III—対面」、「LES PLIS—2306（襞）」、「LES PLIS—2307（襞）」、「LES PLIS—2407（襞）I～V」へと展開したが、まずその各々の制作について具体的に記述した。また、「身体の痕跡」シリーズから「LES PLIS」への意識の転換についても説明した。つまり、作品の形態や表面は、保持された形や色ではなく、形態—乾漆—漆塗の各制作段階での「表情」の生成であることに気付いた。さらに、漆の表面について、ドゥルーズ『襞』で展開された「小さな知覚」と「大きな知覚」の概念に基づいて、改めてこれを「漆の表面性の顕露と遮蔽という二重性」として考察した。

「終わりに」は結論であり、これまでの論をまとめ、制作における形態—乾漆—漆塗という三つの段階の意義を示した。まず、金網を用いて素材と身体との相互作用を探究する（第一段階）。次に、乾漆による制作を行い（第二段階）、さらに塗りを含む表面の表現を行う（第三段階）。各段階を通じて素材（物質性）と自己（身体性）の相互の知覚関係が探究され、最終的に作品は完成するが、同時にそれは絶え間ない生成であり、人間と素材との力の調和を表わしている。「漆」は単に表現に従属する造形素材でなく、表現と同等の地位をもった主体として提示される。ドゥルーズの「襞」理論の読解を通じて得られた本研究は、申請者の制作において、「漆」による形態と表面の造形を探究し、申請者固有の方法と世界観を構築し、また、漆を伝統的な素材から芸術表現への可能性を開くものとなった。

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6年9月13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、主査の田中信行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

田中審査員

田中：まず私から質問します。論文は全四章で構成されていて、予備審査の頃と比べて、制作と自身の理論がだいぶ整理されたと思います。第一章は、最近の中国の留学生にありがちな、単に中国の歴史をなぞっているだけと思われがちですが、中国と日本の漆の表現、特に立体表現についての考察は、私もよく知っていますが、ここは研究としてまず意味があります。晁さんが書いているように「漆造形」という言葉は、日本でも確立されているわけではなくて、去年金沢21世紀美術館で開催しました展覧会（漆表現の現在 2024-漆へのまなざし）も、実は漆造形をテーマとして考えた展覧会です。晁さんは、この状況を理解していて、中国では漆画が中心に展開されてきた中で、近年の立体表現が出てきたわけです。その両方を状況知っている人は実はあまりいないのです。今の中国は現代美術の影響が強いので、インスタレーションとかいろいろな表現が出ているけれども、漆の表現を批評も含めて見つめ始めている状況です。やっとこれから始まったというところですよ。だから、その両者を客観的に比較しつつ、そして中国の漆の状況をふまながら、自分の制作論を最終的に結びつけていることがこの論文では重要です。そしてそのためには、題1章、特に第3節の中国における現代漆造形の研究はとても意味があるということは、私がまず言っておきたいと思います。これを今後どう深めるか、自身の制作論と合わせて、その中で自分がどのように作品を作ろうとしているのか、が大事になるわけです。晁さんは理論と制作と両方ができるから、ぜひ研究を深めてほしい。

まず1つ目の質問ですが、42頁で、漆造形あるいは漆の立体表現について、「漆造形が絵画であるのか、彫刻であるのか、美術であるのか」といった疑問にこだわるよりも、このような現代の漆芸のあり方を、他の多様な分野において論じるのではなく、別の言葉、まず「漆の芸術」や「漆芸」として捉えたほうが、漆造形の本質により近いのではないだろうか。」とさらっとなんとなく書いているけれど、この辺について説明してもらえますか。

晁：まず、先ほど発表したように、日本の漆造形については、皆さんなんとなく理解していると思いますが、中国の状況は少し異なります。漆画には歴史的な流れがありますが、実は「漆の立体表現」という意味での「漆造形」という言葉は、中国では1990年代以降、中国と日本と韓国の作家交流を通じて知られるようになりました。この交流によって、中国の作家たちは日本や韓国の作家が制作する立体作品を目にし、それをきっかけに中国の作家も立体作品を手がけるようになりました。ただし、それ以前にも完全に立体の作品が存在しなかったわけではありませんが、主に伝統的な器が中心でした。しかし、日本との交流を経て、漆を用いた立体表現が次第に発展してきました。現在、日本と中国の漆造形には違いがあり、その違いの重要な点は、日本の作家が漆の歴史や素材そのものを非常に重視しているのに対し、中国の作家の多くは漆素材に対して比較的軽視する傾向が

あることです。

田中：その分析は大変興味深いので、それはそれでまた聞きたいところですが、今の私の質問は、あえて漆による立体表現を漆の芸術性、漆芸という言い方をしておいた方がいいじゃないかっていうのは、どういうことなのか。まだ中国で定まってないから、という意味ですか。

晁：そういうことです。漆芸の世界自身もそうなんですけれど、漆芸以外の、ほかの世界の彫刻とか絵画とかの人が、漆芸をどう認めているか、ということです。

田中：わかりました。もう1つ。第一章での検討はとても意味があります。中国の作家を2人挙げているでしょう、唐明修と謝震。とてもいい作家です。ここで晁さんが二人の制作を記述していますが、ここは重要ですね。でも調査としては2人ではちょっと浅い気がします。いろいろ漆画はいっぱいあるけれども、もうちょっと知っているだろうし、ここはこれからもう少し広く研究してってください。そのことが中国と日本の漆造形表現を語っていく上で、そして自身の制作論を展開して上で大事だと思います。

次に質問したいのがドゥルーズの理論と制作との関係です。制作を理論的に説明しているのはよくわかりました。よく勉強しているし、引用はちょっと多いぐらいで、もう少し作家の自分の言葉を聞きたかったです。ただ、僕はどうしても外せないところがあって、物質と身体という言葉が盛んに出てきますが、物質として、あなたは漆を選んでるわけです。その漆との関係も、生成という中で、塗りを重ねるとか、変化していくとか、動的関係とか、そこは分かります。現代美術の文脈で活動しているのは、岡崎乾二郎と李禹煥が論文の中に出てくるけれども、工芸作家とは違い素材を突き放して制作していると思います。まさに物質として扱っている。ところが、工芸領域は、素材愛と言うと蔑視されるようなところがあるけれど、実は最近、私はそれをあえて言ってもいいかなというぐらいに思っているのだけれど、要するにあなたが素材から、物質から、引き出そうとしているその力は何か？何かを感じるわけですね。確認ですけど、晁さんは素材に対する距離感というか、どっちなのかをまず聞きたいです。客観的に、どっちにいいのか。見ているとどちらなのかちょっと分からなくなることがあります。晁さんの論文を読んでいると、それは理論としては成立しているのだけれど、作家として、今言ったように、立ち位置が、現代美術の作家の人たちと、工芸と言われてる領域の人たちとでは、違うところがある。それは素材に対してのアプローチが違う。もちろん全ての作家に当てはまるわけではありませんが。言い方は悪いけど、素材愛みたいな、愛でるということじゃないのだけれど。そうした言葉があまり聞けないなと思って。この文章を読んでいると、理論としてはよく説明されているが、その辺はどうですか。単純に言うと、漆に何を感じていますか。例えばね。生成の行為で言うと、変化があることはいくらでも説明できるわけです。でも、あなたは漆のどこに、初源的動機として、漆に何を求めているんだ、という言い方でもいい。聞かせてください。

晁：私の制作は、芸術的に考えると、他の作家さんより社会性とか大きな問題については、その点では多分そんなに変わらないと思います。私の制作の原点は、漆素材から出発し、伝統的な漆芸の中で、漆器のような伝統的な美しさとか完璧な技術とかじゃなくて、私は漆は物質であると考えていて、「身体と物質の対話」という根源的な衝動があります。一番表現したいことは二つあります。一つは物質、あるいは漆が持つ生成力とエネルギー、あるいは漆自身の素材の生命力です。もう一つは自分の身体と物質との対話です。造形により、身体と物質との関係、あるいは身体、物質と時間、その動的なプロセスを造形したいです。

田中：なるほど、わかりました。私が求める言葉と多少違うかもしれないけど、私なんかは制作していると、本当に漆が綺麗だなとか思ってしまう瞬間があるのだけれども、晁さんはあえてそれを理論的に、言葉にしようとしている。そのことは私も晁さんなりの言葉と理解して力強く受け止めています。美しさというのは、主観の問題もあるので何を美と見るか、何を求めるかは表現する上

で大事です。先ほど言った李禹煥と岡崎乾二郎、私は作品審査の時にも言ったけど、李禹煥の「点」はすごく緊張感に溢れていて、単にプロセスの途中の段階ではない。生成って言ったらなんでも成立しちゃうけど、そこにある緊張感のある点の連続の時に、そこに芸術の力があるし、それを美とも言ってもいい。その判断というのは、何か自然とみんながしていると思うのだけど、その辺はどう思われますか。漆に関しても、誰もがみんな吸い込まれるような何かを感じたりという、共通感覚ってあるじゃない。その辺に関してはどう思いますか。芸術としての。芸術っていう言い方をするのであれば。

晁：私の作品は、自分の制作を通して、制作のプロセスとか、運動的なそれを造形しているものですけれど、漆の物自体の力とか、表面の表情感とか、迫力とか、それもやはり漆の素材自身が現れ、引き出すものです。

田中：わかりました。

山本審査員

山本：予備審査の時に、何が晁さんの作品にとって、あるいは制作にとって何が一番大事ですかと聞いたところ、漆塗りだという返答がありましたので、やはり今回も、論文を読ませていただく中で、漆塗りに関することについては、非常に気にかけてきました。98 頁から制作プロセスの記述が始まります。博士課程での初期作品は身体の痕跡から始まりますが、この頃の作品は黒くて、漆錆（うるしさび）とここに書いてあるんですけど、黒くてつやがない表面の仕上げになっています。これが二作続いた後で、茶色っぽく見える感じの、今回の 21 美の展示で言うと、部屋に入って右側に黒い作品（漆錆）が 2 つあって、左側に茶色い、少し明るい色の作品が展開されています。その黒い作品からあなたの博士での制作が始まって、こちらの茶色っぽい方に移行していく中であなたの意識の変化について、どういうふうに、なぜそう変わっていったのか、教えてください。

晁：作品を作る方法自体はみんな一緒ですが、3 つの段階で、その真ん中の段階の乾漆によるプロセスによって、一番目の「身体の痕跡」という作品が、裏面と表面の表情を作ったものになります。乾漆を用いるプロセスによって、それが痕跡になっています。表面をわざと作るのではなく、身体の痕跡だと考えています。その上で、次の二番目の作品で、表面の探究が始まります。表面の探究は、漆塗り以外で何かできるかを考えました。いろいろなテクスチャーを試しました。二番目の作品の表面に、金属みtainな感覚が出てきて、一般の方が見ると、「これは漆塗りではない」、「漆らしくない」という感覚があるかもしれないですが、これもまた私の表面の探究です。漆にもともと重要なのは塗りです。その後も、この塗りの探究から始まりました。

山本：わかりました。塗りに対する意識が芽生えて、それをどんどん追究していく。私は専門ではないから、そのあたりがよく分かっていなかったんですけど、そういうことが制作の中で起こっていたということですね。次も塗りに関する質問ですけど、108 頁からドゥルーズの理論と関連づけながら、あなたの漆塗りに関する狙いが書かれています。私にとっては難しい内容になっていますけど、110 頁の最後のところに、「漆塗りの表面は物質そのものではなく、対象でもなく、知覚が形成される「場」として機能している」と書いてあります。つまり、知覚が形成される場としての漆である、というふうに言っているのかなと思いましたが、ただ、これもじゃあ実際にそれが作品に対してどんな効果として現れたのかと言うことに関しては、私はよく分からなかったので聞きたいのですが、具体的に作品の中で何を表すために、どういう工夫をしたのか、それが実際にどのような形で現れているのか、見る人がそういうふうに関心できるように工夫したのか、ということについて教えてください。

晁：はい。表面を論じるとき、知覚の理論としてベルクソンの理論も書いたんですけど、なかなか難しいかもしれないですが、実際は、漆の表面に関するその感覚的なものは、作者として私自身が

らの表面に対する知覚、その制作の過程の中で知覚される生成的なものが現れるように作る知覚と、その漆の作品に鑑賞者が見る知覚とは、違う感覚かもしれないです。この両方の知覚されるもの、例えば鑑賞者によれば、漆の表面につやがある時とない時とでは、全然違う表情が出ますし、あるいは光によっても表面は変化している。そういうふうには表面が、何か感じられ、知覚される。それは鑑賞者の問題でもあります。

山本：光の状態とか見る角度とかによって鑑賞者の見え方が変わりますよね。じゃあ、そのためにどのように塗りをしたんですか。

晁：最後の作品は、ひとつひとつの作品に組み合わせて、表面がそれぞれのつやとか、身体痕跡の表情とか、探究しています。展示したときは、どんな表情か、私自身が変化している、それは分かったんですけど、結局結果としてはどういう感じができるかは私自身も予想できないもので、鑑賞者に期待するものです。

山本：今、その変化という話も出てきたので、もう1つ聞いてみたいのですが、89頁に、金網による生成のプロセスについて書いてある部分があります。第四章第一節の最後ですが、この部分に、「無限に差異が生成し続けられる」って出てきます。これはつまり、金網を触っていくときに無限にその差異が出てくる、動いていく、いくらでも変えられるっていう意味なのか、漆を塗り始めた後に、形はフィックスしているわけだけど、その後も差異が生成し続けられるっていう意味なのか、あるいはその他の意味なのか、どういう意味ですか。

晁：金網は、粘土とか他とは違う素材で、金網を引っ張るときは、金網自身が触発性があるって、私は金網を完全にコントロールできない、引っ張る時は金網そのものの特性と私の力とがその両方の身体性、関係、お互いの相互作用によって形になります。その形は作るのではなく、自然に生成する形だと私は考えています。だから金網で原型を作ります。

山本：いや、それは分かるんですけど、「生成し続けられる」って書いてあるので、それが例えば金網で形を作り終わっても、あたかもそれが動いていくような感覚っていうことを言っているのかなという気がしないでもないですよ。晁さんが造形するときにはいくらでも形を変えられるということは分かります。ただどこかでそれは止まるわけですよね。これで終わりっていう時が来るわけですよね。それはどういう判断になるんですか。

晁：確かに金網で形を作るとき、幾つかの凹凸ができて、形はどこで終わるか、どう判断するのか、という問題になります。でも私は、作品の完成は固定された終点ではなく、動的なものと捉えていて、「生成のプロセスの中の一時的な安定状態」が、「私の形」になります。身体と金網とによる作品制作の動的な関係によって、また漆の層の積み重ねによって、作品は常に変化し続けています。私は、その変化の中で「適切な瞬間」に、作品が一つの段階に達したと判断します。制作の過程での手触りや視覚的な対話を通じて、「この状態が表現したい強度とか、緊張感とかを十分に示している」と感じられるとき、それをひとつの区切りとします。つまり、作品は「完成」するのではなく、「一時的な状態」にとどまります。この状態もまた、未来の可能性を内包しており、時間や光、環境の変化によって再び「生成」していくという感じがあります。

山本：はい、わかりました。ありがとうございます。

高橋(治) 審査員

高橋(治)：先ほど、晁さんの論文の説明の中で、「漆はもともと液体で、漆造形という言葉には矛盾が含まれている」という発言や、論文でも、「漆は単なる物質を超え、生成を象徴する存在として、時間とともに形状を変化させ続ける動的な造形」という動的に変化するものであるという記述がありました。それから、例えば表現における工芸とインスタレーションのジャンルの関係を考えるようなお話もありましたが、どのジャンルにも寄らないで、どのジャンルとも距離を取っていきなが

ら、物質としての漆と自分との関係を生成される事が晁さんの表現にとって最も重要であることが理解できました。論文と言葉の中で、晁さんが求めていくことが、少しずつ固まってきた気がしています。その中で、私が一番気にしているのは、襷の理論と具体的な作品の表面と裏面の関係です。襷が物体と魂、内と外、秩序と無秩序が分かれながらも、動的に繋がっていて、それぞれ折り畳まれた内部と広がった外部とが無限の広がり象徴している。といった襷の状態と、作品を空中に吊るとかによって裏面を見ることが出来る事の関係について、言い換えれば。襷と、作品の表面と裏面の3つの関係について教えていただけますか。

晁：ドゥルーズの哲学の「襷」の理念のうち根本的なものは、折りたたみと繰り返し広げとが互いに往還すること、あるいは動的な生成変化、それが理論の一番の中心です。私の作品の裏面と表面についてですが、裏面には金網の痕跡が見えるようにそのまま残っていて、表面には塗りの層があって塗り重ねて金網が見えないようになっていて、その層を重ねるプロセス、その生成変化によって表面が変容していく。それは実は、乾漆技法によって、その両面性が自然に現れます。

高橋(治)：晁さんと漆の関係においてそのスタート地点を見せたいってことですね。だから、金網をしっかり見せる必要があるという。陰陽とか、中国思想における表裏の関係につながっているのかと思ったのですが、そうではなくて、プロセスのスタート地点を見せたいという意味ですね。

晁：それも1つの意味でもあります。

高橋(治)：分かりました。その次に作品を拝見して思ったのが作品の側面です。側面にはだいたい均一に5ミリぐらいの厚みがあったかと思います。先ほど山本先生の質問へのお答えの中に、空間とは言っていないけれど、広がっていく形、動的で止まらない形についての発言がありました。私も作品を作っていて、非常に気になるんですけど、見る人に次の形をイメージさせるような作り方をします。形態の続きはこういうふうに広がっていくだろうとか、これは止まるだろうとか、作品を動的に見た時、作品のエッジという空間との接合面は、非常に重要なところだと思います。作品は大体5ミリの厚さで均等に切断られているので、逆にどうしてもこの表と裏、襷になった時に、この厚みという問題が表現に関係してくると思います。この側面の厚みについて、どのように思っていますか。

晁：すみません。作品のエッジの問題が確かに研究不足になるんですけど、これから勉強していきます。

高橋(治)：現段階ではこの側面はなかったらいいなという感じですね。本来はいらないということかだと思います。あとちょっと細かいところですけども、65頁の中ほどですが、「浅井忠らは、アール・ヌーヴォーの影響を受け、工芸と個人の芸術表現が相反する試みを展開した。浅井忠はパリ万博での経験をデザインに反映するが、神坂雪佳が示したように、工業的生産と個人の芸術表現の融合は困難であり、伝統と現代の対立が現れる」と書かれています。どうしてその時代、工業的生産と個人の芸術の融合は困難であったと言えるのでしょうか？

晁：この部分は資料から取り上げて要約したもの、引用です。

高橋(治)：引用ですか。

晁：註の「231」からの要約、引用です。金子賢治の論考「明治以後の漆芸の流れと現代作家」からの理論的な分析と論点を取り上げたものです。

高橋(治)：分かりました。ありがとうございます。私もちょっと確認しています。私の中でこの時代は、浅井忠や杉浦非水など絵描きが最もデザインや工芸につながっていた時代じゃないかなという認識があったので、ちょっと聞いてみたいと思っての質問でした。ありがとうございます。

天野審査員

天野：日本語の文献をこれだけ読み込んで、翻訳も含めて、適切かどうかは分からないけど少なく

ともかなり膨大に引用しているという点では、非常に敬意を表しますが。これは論文としては全体的に、あるところは肥大化してあるところはかなり薄いところがあって、第一章の歴史のところもかなり、これでいいのかなっていうところもないわけではない。一番最初の7頁でも、生活用具というところから漆をと言いながら、すぐ移ってしまっていますが、造形作品としての漆とは、もともといわゆる括弧付きの工芸品だけではないはずであって、強度があり防水性の点でも、船であるとか家具であるとか、いろんなものに使われるわけで、そして後で出てくるように仏像の乾漆像にも使われている。だから、工芸品だけの特権的な素材ではないし、もっとそういう点で言ったら、後の章で出てきますが、日本の鳥浜貝塚の縄文の櫛なども出てくるわけですけど、現時点で一番古いといま言われていて、単なる生活ではなくおそらく呪術性を持ったものだろうと思うがど、だからそういう点でもそれは中国に関しても、これをただ単にいわゆる工芸フィールドにだけ限ってしまって、論じてきていますけども、もっと古いところから書き起こさなければならないような気がしなくはない。あと、そういう点では夾紵、いわゆる日本という乾漆ですけども、それはもともと乾漆自身が、先ほどおっしゃったように明治時代に名付けられたものであって、もともとは中国の方が先なので、日本語論文としては若干違和感を感じるが、この言葉を使うのは別にやぶさかではないと思います。あと、彫漆というところ、宋代にも堆朱であるとか、そういうものも出てくるので、ただ単に単純化したものだけではなくまた14頁とか、明清時代のところでやっとここで彫漆の屏風であるとか、ベッドとか、椅子とか、キャビネットとか出てくるんだけど、これが果たして明清時代に初めて出てくるのかというところはかなり疑問です。残ってないだけであって、絵画資料としてはかなり前から出てきているので、ちょっと論の荒さを感じる。そういうようなところを結構細かく見ると出てきて。あと明の時代も、いわゆる日本という存星とか沈金の類のことを記していると思い自分で翻訳しながら読みました。それは置いて。田中先生もおそらく主役になってくるような日本と中国との関係性を論じたところが、現代に非常に幅を取って、日本の漆の立体表現が中国の漆画というのが中心だったものから、徐々にこの日本の立体造形が刺激になって出てきていることは非常にわかった。そういう点では、論全体の中で肥大化しているところですが、すごく大事なところも入っている。あと現代中国に関しては大きなトリエンナーレなどの展覧会ごとの記述になる。それがここからその出品作家に全部聞き取ってそれも入れていて、それも非常に資料としては貴重ではある。ただしその中で全体的に作品自身の分析が行われているかって言ったら、必ずしもほとんど見出すことができない。だから全体的にこれは現代の中国の漆造形表現に関しては論じられているが、結局これはちょっと食い足りない。もっと造形に対しての批評性とか、分析というものが、もっとあってしかるべきではないかと私は思いました。

その中で自分はどこにいるのかという点では、34頁でこれがおそらく自分の立ち位置なのかなという気もしなくはないけども、明瞭には書いてらっしゃらない。あと、現代の中国の漆についても、42頁に、「中国の伝統文化の復興」という政策の影響によって、伝統漆芸が民族文化の象徴として利用され、漆芸と美術、芸術表現の意図が曖昧になる傾向があった」という批評性を持つてのは、すごくいいことだと思いました。そういう点では、まさに目撃し、そして聞き取って、先代のこれまでの作家たちのことに触れながら、その中で自分の立ち位置も見いだしていくという、そういう意味では非常に正当だと思うんです。ただ、ほかの先生方もおっしゃったけれども、かなり、これ哲学者とか作家の言葉の引用が多すぎる。ただ多いという問題ではなくて、最終的な結論のところさえ他者の言葉で埋めてしまうというのは、かなり問題があると思いました。最後の82頁ですね。岡崎乾二郎に明け渡してしまっている感じがしたんです。いわゆる自分の制作の説明のちょっと手前のところです。82頁の最後の方、これも「形の制作に関する私の考えと一致し、この形が私の漆造形における原型となっている」というふうに書いていらっしゃるんだけど、その前に岡崎の言葉を引用しているんです。でも、これはやっぱり自分の言葉で言うべきだと思う。だからこの感

覚の直接性であるとか、生成変化するものとか、身体性っていうのを結構縷々記している、それはいいけれども、それを例えば、やっぱり自分の作品を説明するときに、その言葉一辺倒だけではちょっと物足りない。身体性であるとか生成変化するものというのは、かなり様々な作家が言っていることでもあるし、なおかつ最初から根本的に言うと、ドゥルーズの『襞』を引用することすらも私はちょっと懐かしさを感じてしまうんですね。もう 20 年以上前から日本の美術界はこのドゥルーズの襞論っていうのは、ずいぶん影響を受けてるんですよ。特に彫刻ではそうだし、ベルニーニのマリア・テレジアのエクスタシーっていうのは、みんなそれで知ってる。それをもう 1 回やってみる感じがするし、これをでもかなり自分なりの引用の中でうまくやってみようと思います。ただ、実際にはですね、これは論文を超えた全体のことになりますけれども、今映っているこの作品 (LES PRIS-2407 I~V)、今、展覧会を拝見してもそんな悪くはないんですけども、ただ、やっぱりかなり厳しく言うと、変化している自分の身体を超えて、そしてなおかつ生成変化していくというのはわかる。また理屈としては、言葉は綺麗だし理論としてもそれなりにいけると思います。ただし、現実的な造形性という点で言ったら、最終的にはこの 4 つに分解した作品の中で、1 つ床に寝ているのはかなり切片性があるってそれはこれまでなかった要素だと僕は思いました。ただ、壁にある襞のやつとかはちょっと既視感があるんですよ、はっきり言ってしまうと、他でも見てる感じです。確かに生成変化するんだけど、やっぱり自分でやっているうちに、造形っていうのは、ある種の洗練の方向に向かった途端に硬くなってしまうし、それは理屈ではない。美大の論理的な指導というのはただのエクスキューズを教えるんじゃないで、これは作家の今後を考えたときには、おそらくこういう場でしか、おそらく今後厳しいことは中国に帰ったら、なかなかないと思うので、あえて言いますが。やっぱりそういうようなところはどうしていくのか。じゃあこの固まったところでどうやって、自分でそれをさらに生成変化していくのか、それは自分の手癖であったりとか、形の習性みたいなものからも出てきます。でも、そういうもの以上に、自分で何らかのシステムを意識的に導入しない限りは、固まってしまうことが多いですね。造形というのはちゃんと自分でこのひとつのスランプに陥ったら陥ったで、その先に越えていくようなものを、自分でどこかで見い出してくるんだろうと思うんです。そのほんのひとかけらをちょっと感じました。一方でこれを伸ばしていったら、すごく面白い作品が出てくるっていう可能性も僕には見えただけじゃなくて、ちゃんとした作家として、今後悩みながらまさに変化していただきたいと思っています。

晁：ありがとうございます。たくさんのご意見をいただきました。論文の流れについて細かく講評していただき、ご意見をいただきまして、ありがとうございます。確かに先生がおっしゃる通り、この論文を書く際の構成や研究の不足、例えば歴史に関する部分や漆造形に関する記述など、研究が不十分な点が多くあります。これから、先生が指摘された否定的な点について、もう少ししっかりと考えていきたいと思っています。また、私自身の制作において、作家としての制作と論文の関係性について、どちらの立ち位置が適切なのか、ずっと悩んできました。この数年間で考え方も徐々に変わってきています。これから、論文や研究を進める中で、多くの問題点があることを認識しつつ、それらを次の段階へとつなげられるよう、頑張っていきたいと思っています。

大谷審査員

大谷：大谷です。私自身は物質科学が元々専門です。それで、そういうサイエンスの観点から、まず論文を読んだ時に、論文の書き方そのものに問題を感じました。イントロダクションのところに、

晁男さん自身の問題意識を掲げていないものですから、最初に読んでいくと、何をしたいのか全然わからなかったのですね。イントロダクションのところには、「漆造形における新しい独自の表現の探究」という、非常に曖昧な言葉がありました。田中先生が説明してくれるまで、この「漆造形」という概念が中国にはない、だから晁男さんの研究には意味がある。そういうことが、田中先生の話聞くまで分からなかったのです。それで、論文の中身をずっと読んでいくと、やはりトピックセンテンスとかトピックパラグラフと言って、ここではこのためにこれこれを論ずる、というような前置きがあって書かれるのが普通なのですが、そういった文章が抜けているから非常に読みにくい印象がありました。この論文をずっと読んでいきますと、ようやく 80 頁まで行って、ここまで読んでようやく、「まず考えるべきはこの素材そのものである」、「私にとってまず確立するべきは、漆という素材を物質として捉える視点だ」とあります。ここまで来ないと問題意識が出て来ない。それで困ったわけですが、この物質と向き合う話に至る途中の段階で、ドゥルーズの話にも触れていて、49 頁に、「分子化された素材は絶えず変化する力」とか、「分子化された質料が宇宙の力を確保する鍵だ」とか、「分子」という言葉がたくさん使われているわけです。「分子」という言葉で私が気になったのは、この論文全体の中に、「ウルシオール」というまさに漆の分子名が 1 回も出てこないのが非常に気になったのです。それで、松田権六さんっていう方はご存知ですか。そう、金沢が生んだ漆芸作家で、日本の人間国宝にもなっている方ですがご存知ですか。

晁：はい、知っています。

大谷：金沢の 21 美のそばの金沢ふるさと偉人館にはブースまであるのですが、この方の『うるしの話』という岩波文庫にもなっている本だと、「漆の正体」ということで、ウルシオールという言葉を使って、分子的なレベルで書かれているのですよ。しかも「漆の妙な乾き方」という箇所がありまして、漆は温度が変わると乾きも変わりますよね、そのところ、私は学部の 1 年生に毎年授業をやっているのですよ。さっき言ったドゥルーズの話の「宇宙」とまでは言わないけれど、やっぱり漆は東アジアにおける植物の適応進化をちゃんと反映している、それくらいの壮大なことが起こっている、そういったことを論文に書き入れると、ドゥルーズの単なる抽象的な言葉を並べるだけではなく、具体例として示せたのではないかと思います。

それで、質問です。晁男さんがドゥルーズを要約している箇所の中、論文で言うと 68 頁の最後の 1 行です。「バロックの襞は常に充溢し、空虚を拒否し、ライブニッツの二進的思考にも通じる。」この箇所はドゥルーズの『襞』を読みますと、ありがたいことに「1 と 0 に、ライブニッツは中国的な充溢と空虚を見ていた」と、「中国的」という言葉まで使って、ドゥルーズが中国とライブニッツを繋いでくれている箇所なのですよね。なので、このライブニッツの「二進的思考」というのは、どういうものなのか、お答えください。

晁：はい、ライブニッツの二進的な思考方法は二進法、つまり 0 と 1 は、私自身は二進法とか数学とかをそれほど正確に理解しているわけではありませんが、ここでの二進法における 0 と 1 は、中国の伝統的な哲学である『易経』の陰と陽に対応しています。ライブニッツとドゥルーズの「襞」理論の中心的な概念である「繰り広げ」と「折りたたみ」は、その運動的な調和的な関係において、中国の陰と陽と共通点を持っています。この点が、襞の特徴として「広がる展開された襞」の対応として、二進法と関わっていると考えます。中国の『易経』は概念が非常に広く、沢山の捉え方がある、私自身には少し難しく感じられますが、ここで理解できるのは、その陰陽の運動的な調和です。

大谷：晁男さんはせっかく 83 頁に「中国哲学と文化の核心概念である陰陽」と書いているわけですから、ドゥルーズがライブニッツを介して、陰陽が 1 と 0 に対応すること、それに気づいてほしいのです。ちょっと言うと、0 と 1 の関係ですよ。0 から見た 1 っていうのはプラス 1 ですよ、当然。1 から見た 0 っていうのはマイナス 1 ですよ、ベクトルが。1 と 0 との関係の中に陰と陽と

がすでに含意されている。だから、それをライブニッツは面白がって、八卦とか六十四卦とか、先天図って言うんですか、それを研究していたのでしょうか。要は、数学的に言うと単に二項定理の話なのですね。そんなことに気づいてください。

もうひとつ。先ほど山本先生が指摘されていた箇所、110 頁の「知覚が形成される場」について質問されたと思うのですが、私も科学の立場で言いますと、108 頁から 110 頁までにかけての記述では「知覚」と書いてあるけれど、ここは「鑑賞」の話ですよ。漆を見る、という話ですよ。ドゥルーズの『襞』は元々ライブニッツを引用してデカルトを批判するところからスタートしますね。ライブニッツはデカルトを批判する際に、デカルトの時代には保存則、運動量の保存法則だと思うのですが、それがわかってない時代だから、デカルトは物心二元論になった、そういう話の持って行き方で批判してるのですよ。我々が今、この時代にライブニッツを読むのだったら、ライブニッツは電磁波という光の本質を分かってない時代だなとか、原子もわかってない時代だな、という形で批判的に読まなきゃいけない。この「大きな知覚」「小さな知覚」という話も、感覚情報という光と、感覚器官という目や脳との関係で、それらによって知覚ができていくということを明確に、分けて考えるのがおそらく 21 世紀の読み方だろうと思います。もうすでに画像編集ソフトとかで RGB の数値を触ったりしたことがありますよね。あれは、人間の目の構造がよく分かってきたから、できるわけです。だから知覚に関しては、もうちょっと現代的な観点で書くべきだっただろうなと思います。

晁：ありがとうございます。

高橋(明) 審査員

高橋(明)：はい、いろいろ厳しい質問なり講評にもちゃんと答えていると思いますので、元氣よく引き続き答えてくれればと思うんですけれども、えっと字数は何文字になりましたか。

晁：論文の字数は 16 万字です。

高橋：16 万。ちょっと読むのが大変だったって、皆さんも言っていましたけれども、それと日本語が変なところだとか、誤字脱字だとか、もちろん見つけられます。そして引用文献や註の書き方だとか、指導すべきところがありますので、そこについてはいずれまた他の先生からもですけれども、私からも指摘を改めてしたいと思います。発表の時にはそれを直して発表するといいと思います。

今はここで改めて質問をして確認をしておくべきことは、その 83 頁でしたか、初めてなぜ書かれていたか分かったという、学部時代のその 80 頁で、学部時代の制作があって、80 頁ですね。その学部時代の制作があって、そのそれっていうのは「水の胎生」っていう、何かを表す、何かを模倣する、というような造形をやっていたのを、そうではないと思って修士に進み、博士にきた。それから今、こうなってくるまでの間でも、教員も含めてさまざまな人から、これは何を表現しようとしてるんだって問われて、閉口してきたっていうことが書いてありますよね。そのことについて、ちょっと改めて、そして今でもそういう質問に苦しめられているわけですよ、ある意味ね。自分がやろうとしてることを、もう一度言ってくれればと思います。

晁：学部の卒業制作では、水のイメージをテーマにして、一連の形を作りました。それは中国で制作したものです。その時は、「水をどのように表現するか？」という課題があり、結果的に現実的なものを模倣する形になりました。しかし、その後、日本に留学し、修士課程で制作を続ける中で、漆で何を表現したいのか、ただ漆素材を使って現実のものを模倣するだけでは、自分の求める作品にはならない、と感じました。

修士課程の 1 年目には、発泡スチロールを使って人間の形を作ったこともありました。しかし、1 年後に新しい素材（金網）を発見して、その時初めて「これなら何かできるかもしれない」と思いました。金網を制作した際、それは単にイメージや世界の中にあるものを模倣する方法ではなく、

偶然生まれた形そのものの面白さに気づくきっかけとなりました。その時はまだドゥルーズの思想を意識していたわけではありませんでした。博士課程に入ってから、それまでの作品が水や動物といったテーマを扱いながら、哲学的な視点ともつながっていたことに気づきました。それはアイデア論です。例えば、金網で制作した際には、ドゥルーズの思想に近いと考えました。つまり、人間がすべてのものをコントロールするのではなく、お互いに運動し合い、関係を築いていくような表現をしたいと考えるようになりました。

高橋(明)：身体性とかが最近の流行だからと、理論が先にあるんじゃないくて、そういうのは後からついてきていると、それを確認しました。95 頁ですけれども、「小さな知覚」っていうね、その小さなものに対するなんていうかな、細かいところが見えるってことわけですよ。つまり、小さな知覚というのは、例えば真っ白い壁のように見えて、その中にはさまざまな差異があることに気づく。これがライブニッツ的な元々のモチーフなんですよ。小さなもの、それこそ 17 世紀とかの顕微鏡の発明によって発見されたという、むかしの古い時代の科学ですけれども、小さな世界があるということに、小さなところにも差異があふれているということを見出すっていう。これというのは、1 色の中にもこういうさまざまな差異がある。それがこの「小さな知覚」というわけですが、ドゥルーズの『襞』のなかにも書かれているテーマなんですよ。それから、ベルクソン由来の強度っていう概念が、これは、ベルクソンからドゥルーズへ受け継がれる結構難しい概念です。梶さんの論文は、ベルクソン＝ドゥルーズ的な強度概念を、ドゥルーズの『襞』の「小さな知覚」で、繋がっているということを読み切った論文なんですよ。この強度は、建物の強度だとか、やっぱり量的なものに還元されがちで、一方では作品の強度とかって美術大学でもよく言っていて、これが物質的なものには還元されないことをみんなも分かってるはずなんだけれども、でもなかなかやっぱりみんなわかってるような、わかってないようなです。梶男さんは、書いてありますからそれを踏まえていいんですけれども、強度について、分からない人に教えられるような言い方ができませんか。

梶：強度の概念は、ドゥルーズ『襞』の中ですごく重要な概念で、私は十分に理解できるかどうかと言えば、まだ自信がなくて、でも私の理解を言うと、強度という概念と延長という概念とが対比されていて、強度はドゥルーズの「襞」理論の中で、巻き込み、あるいは内包的です。作品においては、例えば物質的内在的な力、私はそう考えています。

高橋(明)：はい、ありがとうございました。

○審査の講評

田中審査員

それでは一人ずつ講評をしたいと思いますが、私から始めます。私はこの発表を聞いていてね、梶さんのこの博士審査が、私の、ちょっとこれ別に感情的にではなくて、最後に私の教育の現場が梶さんの審査だということが、なんか象徴的だなと思いました。それはどういうことかという、今は実技系や工芸系の博士論文というのは、おそらく金沢美大も制作論を中心とした論文のあり方が求められていると思いますが、余計なことや哲学的なこととか、あまり触れないようにする傾向があります。それはなぜかという、哲学的なことにふれると難しいから。だからそれは東京芸大も京都芸大も実技系の論文の在り方は同様かもしれない。そもそも日本の芸術系の博士論文は、ヨーロッパでは通用しないのです。Ph.D としては認知されていない。金沢美大だけでなく。だからそうすると芸術系の大学の博士論文をどう位置づけるかというのは常に議論されていて、実はそういう問題が背景には大きな話としてあります。そのような状況の中で、我々美術教育に関わってい

る者として博士論文に求める内容としては、自分の言葉で、自己の制作の論理を語っていく、言語化していくという方向性が、一番中心で理解され求められている。そのうえで制作や制作論に独自の視点や研究の可能性や研究領域における社会的な通用性があれば、一応課程博士の学位として認める。そのようなことをふまえながら、あえて晁さんは西洋哲学を引用しながら自己の制作を論じている。ただその前提としては、西洋哲学を理解することは当然として哲学の歴史から踏まえてないと語れないですね。私も偉そうに言ってますが、西洋哲学をちゃんと勉強してないから、私は文章等では触れることはできない。そして晁さんがやろうとしていることは、西洋哲学を引用しながらも、結局、中国に生まれた晁さんが自己とは何か、漆を通して芸術としての根本的な問題を問おうしている。漆は東アジア固有の材料なので、それが東洋固有の芸術だとかは簡単には言えないけれども、そういう問題が通底していると思います。私もずっと漆を通して、結局、生涯追い求めている問題なんです。例えば、西田幾太郎の『善の研究』や、鈴木大拙の禅の研究とか霊性についてなど、結局、日本の哲学者は、今日まで西洋哲学をベースに東洋的な思考を論じてきたわけです。そうすると最終的に自己矛盾に陥るかもしれない。なぜかという、生半可な知識では論じられなくなってくる。言語では。でもそこが哲学の深いところで。だから、高橋明彦先生は哲学に詳しいから理解できるんだと思います。だけど哲学を深く学んでいない多くの人間はついてはいけません。そういう中で、あなたは確かにずっと私は見てたからわかりますが、自分が求める制作は違う、何か違うと常に試行錯誤をしながら博士の時間を過ごしてきた。制作の苦しみだね。さっき、天野さんが『襞』論はちょっと古いんじゃないかって言ってたけど、私はそう思わないというか、大事なのはその引き出し方だよ、とも言ってくれたでしょう。大事なのは自分の論理、制作の考え方をどう展開するかということで、ドゥルーズの理論を引用しながら自己の制作論を確立しようとした試み、チャレンジは評価しますが、まだまだ余分な部分があるよとみなさんは言ってるんだと思う。でも、最終的に漆を扱うこと自体、あるいは言葉にできないことをしようと造形、表現しようとしているわけだし、そもそも晁さんが求めているものものは言語化できない世界かもしれない。だから、どうしても我々は理解しやすいところで話をつけようとしがちになります。作品の完成度とかね。いずれにしても博士の四年間で、あなたはやっとな研究の端緒についたと思う。自分の方法論、答えは簡単ではないけど。芸術はね、深いから。晁さんは博士で勉強したことをベースに、これから研究制作を深めていってほしい。これは一生続く、楽しみながら。美術に限らず音楽も。例えばモンゴルのホーミーもそうだよ、何か人の心を打つじゃない。あれは西洋音階じゃないでしょう。でも、人の心を打つ、なんだろうと思うんだよ。それを芸術と言ってもいい。魂のある世界。そのような世界をあなたはやろうとしている。わかる人にはわかる。これから晁さんが漆で表現しようとしていることは、従来の漆芸表現とは異なる視座をもち、中国から新たな漆の表現を開く可能性を有している。そして、四年間、制作に苦しみながらも最後まで諦めずに研究した具体的な成果として、ドゥルーズの襞理論から生成と漆造形を結びつけながら制作論を展開した視点や、中国と日本の漆造形表現を比較し論じている点など、独自の研究成果として高く評価したいと思います。話が長くなりましたけど、本学の課程博士の研究として十分学位に相応しいと評価したいと思います。頑張ってください。以上です。

山本審査員

最初にちょっとここで質問するのも変なんですけど、晁さん、これから、作家というか、ものづくりとしてやっていきたいと思っていますか。そうですね、はい、分かりました。今回、予備審査のときから作品を見せてもらったり、あるいは論文を読ませてもらって、その段階では分からなかったことが結構たくさんあったんですけど、今日の作品審査や、今のこの口述試験を通して、ずいぶんいろんなことが見えてきました。つまり、論文は先ほどから出ている通り、哲学的なことが出

てくるので、これはなかなか理解できないというのは当然だと思う。ものすごい深い世界があるので、それを引用する形で示される中で、パッと理解できるかと、とてもじゃないけど無理だというのが正直なところ。そのあたりのところが、これから晁さんの課題になってくると思っている部分ですけど、この引用していた部分について、これを例えば、あなたがこれから自分の考え方をまとめるときに、これを引用ではなくて、あなたの中で1回ちゃんと消化して、自分の言葉として述べられるようになってきて、そのあなたの中にある言葉をもとに、作品化がもしできるようになったら、もっと違う作品になっていく気がしました。勉強したことを、消化が十分ではないまま出してしまわれると、こっちもよくわからなくなっちゃうような気がしたので、今後あなたの課題かなと感じました。あとは、勉強したことを自分なりに作品にしようとしていくんだけど、その部分が、うまく作品の中に出ているのかなというところも、ちょっと疑問に思う部分もありました。そここのところも、おそらく、あなたの中でその消化っていう作業がもしちゃんと行われていたならば、自分のものとして、それを語り尽くせるようになっていくのかなと思っているので、これから楽しみにしているということと、もしそうになっていたら、おそらくもっと例えば漆なら漆が、金網もそうかもしれないけど、そこに自分自身が直接的にもっと対話していく。つまり、今、頭の中に何か考えていることを、漆による世界に無理に落とし込もうとするから、馴染まないところが見えてしまうのかなと思っていて、例えば、身体性なども、もともとあなたが考えていることなので、もっと表現として前面に出てくることを期待しています。その辺りのところも今後、意識しながら、いろいろと考えてみてほしいなというふうに思いました。最後になりますが、漆を用いた造形について、あなたは他の作家たちとまたちょっと違う視点から、物事を見て捉えようとしているところも含めて、十分に評価できるというふうに私は感じています。晁さんの考え方とか造形のあり方、あるいは漆に対する考え方、あり方、使い方に関しても、さらに可能性が広がってくると思うので、ぜひ研究、制作について頑張ってもらいたいなと思っております。学位の資格について私は認めたいと考えております。以上です。

高橋(治) 審査員

晁さんとは以前から知り合いですがこの3年間はあまり作品は見えていませんでした。ですが身近に感じていた学生の1人で、今日この審査会に参加させてもらったことを嬉しく思っています。

晁さんの研究は、漆とは何か、漆を表現の素材として捉える前に、漆と人の壮大な歴史における関係性を確認し、それを土台に近現代の漆表現のあり方をリサーチした上で、漆を現代美術の文脈で展開する一つの起点として確立するものだと思います。それは晁さんがこの時代に金沢で田中先生のもとで学んだからこそ、できたことだと本当に思います。一方で晁さんの漆への立場として、自身の漆への関わり方において思い込みをできる限り削ぎ落として、生成に関わる最小限の行為として身体行為を行なうことで漆の物質としての主体的な姿を表現しようとしていると理解しました。漆の主体的な見せ方について、漆は本来液体の自由な存在であって、それ自体で何かを形作ったり、象徴したりという、これまでの素材としての漆と人の関係の歴史とは距離を置くところに研究の独創性を感じました。漆による抽象的造形という言葉もすり抜けようとし、漆が何者でもない、だから何者でもなるという逆説的なあり方を、ドゥルーズの襞の理論や、唯物論の中での抽象を起点に表現として取り組んだことに敬意を表したいと思います。当然ながら、絵画、私は専門ではありませんけど彫刻や工芸のあり方から見ると、どこにも寄り所としていませんから、結果として、表現としてどこにも到着していないように見えるかもしれません。ですが、あえてその立ち位置に立ち、それを研ぎ澄ませる本研究の意義はとても重要に思います。作品については先ほど申し上げましたが、作品の側面が非常に気になりました。表裏を意識するなら、例えばですが、刀のようにエッジを研ぐとか、先ほど午前中にお聞きした表面の強度のお話とすれば、あえて表面張力のような

表面が持っている現象的な力など表面の表現として研ぎ澄ませることはできるように思います。確かに晁さんの作る漆の表情は、漆という物質のみを表出するものとして、時には表現の途中に見えることがあります。それは何か別の完成を予想するから途中に見るわけであって、その途中の姿そのものを見せようとするのであれば、こうした見せ方も当然あるだと思います。そして物質としての漆そのものが抽象的に見える魅力、色彩においても、例えば油絵の黒は炭素が混ざった黒ですけども、漆の黒は鉄分が混ざっていることの化学反応と聞きました。そういった生きている黒を含めて、晁さんの表現は時間性も含めて、生命世界が生まれる前夜のような気がします。そうした意味から、晁さんの作品は、参考にされた『璧 ライプニッツとバロック』の文章から借りるなら、「ある出来事の待機する潜在的場所」のように感じます。そうしたことを作品から感じ取れたことは、私も嬉しいことでした。作品審査でお聞きした事の中でも、もう少し色々な課題がありますが、漆の歴史を振り返り、漆を主体的な物質と人の関わりからもう一度見つめ直し、そこから作品を作り続けていこうというあなたの研究の可能性も含めて、私も博士の学位を認めるという評価をしたいと思います。以上です。

天野審査員

私は他の先生と違って、この間数ヶ月前にこちらに来た時に初めて拝見して、今回は初めて展示を拝見した次第です。そして論文も読ませていただいて、初めて出会ったに等しい作家ですけども、アジアから来ていらっしゃる留学生の中の作品をいろいろ拝見したこともありますし、非常に、そういう点では、先ほど中国では漆画がほとんど主流だったというような歴史をベースにしながら、ご自分でそれをその中で立体表現の漆というものの可能性を追究しようとして、日本にいられて、田中先生のようなそのきっかけになった作家の身近なところで、刺激を受けようとして、またなおかつ、思考もさまざまなものを読みながら、自分の血肉化していくというようなことをやってきた。そういう点では、次の世代として中国の漆造形というものをやっていく意識的な作家像のひとつなのかなと思いました。もちろん作品としての可能性と不可能性というのは、いろんな作家の、それぞれの現在点にあるので、ここから、どういうふうに展開するのかというのはわかりません。ただ、おそらくこれを深めてくるには、先ほどちょっとお話したように、いろいろな、今後のまた壁もありながら、それを突き抜けていくような、さまざまな営為というものをやりながらでなければ、これは続けられないだろうなと思っています。ひとつすぐ典型に陥ってしまって、自分の再生産に向かってしまう作家も非常に多い。なおかつ漆造形としてある意味田中先生から引き継いだところもあるけれども、皮膜的なそういうようなものの中で、この金網というものをういたひとつの運動体、生成変化するものとしての造形性というのは、おそらくご自分で見いだしていったことだと思うんです。ですから、今後はそのことを考えながらも、一方で今日見た一番最初の頃のもののひとつのワイルドさとか、あとご自分でおっしゃったように、表面的な美しさではなくて、ひとつの塗りの姿とか、金網をあえて見せるんだって言うところと言えば、私の言葉で言うところの未然のものとか、すべてがシャープには揃ってない、ある種のワイルドさを持っているところもあるそういう原形質をたたえながら、どういうふうに進んでいくのかという点も、おそらくある。ただ、ひとつの作業の一連の中で、そんなに手続きとしてはいろいろあるだろうけども、それをどういうふうに、その自分の身体性というところと結びつけていくという制作側の身体性と、あともちろん見る側の身体性もある。つまりどういうふうに、他者を関与させるのかとかなど、いろんなレベルの身体性というのがあろうと思うんですね。それを、ご自分でおそらくもっとさらに今後深めていきながら、どうやってこれをもう1回ステージを上げていくのかっていうことになろうと思うんですね。それはまた違う生成変化の概念が必要なのかもしれないし、でも、その時こそ作家としてはおそらくご自分の言葉で言わなければいけないだろうと思うんです。だから、次に書くんだったら、極

めて多い引用を用いず、自分の造形論というのを書くぐらいの勢いで作るんだろうと思うんですね。もちろん理屈が最初にあって造形を作るのではなくて、造形の後にそういう言語がすべからく、そういうふうに従っていくんだろうと思うんです。もちろん、ここでは、器用者の世界ではなくて、やはり作りながら考えるというところの場がこの大学の中にあるってことは、非常に素晴らしいことだと思います。それが日本ばかりか、他の国の作家にも伝わっている。もちろんそんな国なんてことを言わなくてもいいわけで、いろんな造形が伝播していくのは素晴らしいことです。これは、さっき田中先生がおっしゃったように、漆だけじゃない、生成変化するのは。ちょっと言ったけど、パウル・クレーもバウハウスで講義してますけど、彼の『造形思考』に出てくるけれども、彼はそれこそ点から線に移って、そして、どんどん変化していくんですよ。絵画なんだけど、止まってやまない世界観を持っていて、自分のその構想図で、それで色彩も3原色なんだけど、虹に欠けるものがあるよっていうのがあって、ひとつの自分自身の円環ですね、ゲーテの色彩論から来ているながら、自分の円環構造というひとつの動きを構想していくんですよ。なぜ言っていたかという、色についてもおっしゃっていたからでそれはクレーのかなり作家独自の強引な理屈かもしれないけど、やっぱり自分の運動的世界観というのがあるわけで、それと同じように、おそらく、君もそういうようなものが生まれる可能性もないわけではない。でも止まってしまったら、非常に陰惨なぐらい無残な形のものになってしまう。その点ではこういうふうに変化していくっていうものが、いかに難しいか。今後もおそらく永遠に続く大変難しい仕事だと思う。難点を突いている制作だと思うけれども、ぜひ頑張ってやり続けていただきたいと思います。そういう点では非常に、審査の中で言えば、そういうような永遠に向かって、ひとつの論文も含めて、向かっていくものとしては、博士にふさわしいのかなと思っています。

大谷審査員

私は質疑応答の中でアドバイスめいた話も盛り込みましたし、手短にお話しさせていただきます。まず論文の評価というのは、Originality、Technical quality、Clarity of presentationつまり分かりやすさ、そしてSignificance to field 自分の分野における意義、という4点が測られてしまうのが、世界の学術論文です。それで、どうしても論文の書き方で、クラリティ、分かりやすさの問題があると思いました。ですが、中国において「漆造形」という概念がまだ形成されていないことを知った上では、晁男さんの制作活動が先駆的で意義ある取り組みであることが分かりました。難解なドゥルーズの哲学に挑戦し、それを自身の制作論、作品へと昇華していることが認められます。制作プロセスについては、ドゥルーズの「生成変化」が有効であると思います。物質科学者としては、分子レベルの生成変化を考えて欲しいですが。また、知覚・認識のプロセスについては現代科学的な視点を取り入れて、さらなる研鑽を積んでください。『易経』Yi jing についてですが、精神科医のカール・ユングが晩年、ドゥルーズが注目したライプニッツみたいに『易経』に興味を持って、思索に取り組んでいます。私もだんだん年を取ってきまして、カール・ユングの『易経』研究みたいに、ストカスティックな、確率的なプロセスとして世の中のことを眺めるようになってきています。そんな観点・世界観から、陰と陽の話を盛り込んで行ければ、さらなる発展が期待できる研究だと思います。晁男さんの学位審査は、論文と実技がセットのものであります。コースワークにおいて一定の成果を上げたことを認め、自立した研究者という意味で学位を認めたいと思います。

高橋(明) 審査員

論文について講評します。全四章が構造も非常によくできていると、指導した立場からは言いたいと思います。最後まで読まないといけない、あるいは全体の割合がひずんでいる、まさにパロ

ックのように、という指摘はごもつともですし、それから難しい、分かりにくい、等々はあるんです。が、ずっとこの1年間一緒にやってきて、ドゥルーズの『襞』をやはり読みたいんだっていう、これは博士1年生の時から知っていましたが、こうやって論文指導する立場になってみて、それを一緒に経験してきたものとしては、非常によくできた論文に完成したと思います。それから、何にせよ1冊の本を読み切るっていうことは、本当はすごく難しいことです。この、実際読めるのは1冊どころじゃないですけども、『襞』というこの非常に難しい、ドゥルーズ自身の潜在性のモチーフを、バロックとライブニッツに引っ掛けて論じた本。それをよくここまで読んでだなと、僕も毎週火曜日に一緒に読んだので、だいぶわかりました、という感謝も含めて。また、「素材から物質へと」は、樋田豊次郎先生のテーマなんでしょうけれども、これを晁さんが自分の力で制作も理論も含め展開したと思います。ここで言うところの素材すなわち工芸的素材とは、おそらく何かしらの形相に支配されているものでしょう。工芸性というアイデア、あるいは漆らしさというもの。そこから解放されたものとして、物質ということが想定されているんだろうと思いますが、ここで言う物質とは触発力、ドゥルーズ的には諸力でしょうけれども、感覚を触発するもの、という事だろうと思います。アイデアから解放された感覚を触発するもの。岡崎乾二郎ふうに言うならば「感覚のエデン」です。宋代の素髹漆器は一色塗りの漆器だそうですが、『髹飾録』には、『論語』由来の中国伝来の文と質という対概念、飾られたもの「文」と、飾りのないもの「質」という対比の中で、この素という言葉が使われています。素はまさに質素であって、文が陽であるのに対して、こちらは陰だと言うんですけども、おそらく晁さんが今やってきたこの「小さな知覚」とは、一色に塗られているだけしか見えないこの素の中に、可能な限りの差異（彩）を見いだす営為だろうと思いました。納得します。論文の「終わりに」には、「人と漆の共存」あるいは「表現主体としての漆」とあり、当たり前そうに見えますが、単なるキャッチフレーズのようにも聞こえますが、これは、僕が論文指導してきた中でも最近こだわっているというか、ベルクソンの「ものの知覚」というテーマがあるわけです。脱人間化された身体性です。身体性という時に、やっぱり人間中心の身体性になりがちなんですけど、そうじゃないものを切り開くものです。この論文は、難しい哲学を自分の言葉で要約しています。要約すること、つまり巻き込み、そして、そこからそれを自作として展開すること、繰り返しです。あなたの先輩たちの論文と比べても、それらに十分比肩する。こちらとしても、的確に内容を整理できないほどに難しい理論でしたけれども、それがよくできた論文ですし、作品も含めて、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います。

以上で晁男さんの博士学位審査会を終了した。

総 合 評 価

審査委員一同は、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。