

氏 名	邱 嘉文 (キュウ カブン)
学 位 の 種 類	博士 (芸術)
学 位 記 番 号	第 81 号
学 位 授 与 日	令和 8 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	動きを宿すもの一流線と変塗りの融合による漆造形の探究
審 査 員	主査 青木 千絵 金沢美術工芸大学准教授
	副査 金保 洋 金沢美術工芸大学講師
	山崎 剛 金沢美術工芸大学教授
	高橋 治希 金沢美術工芸大学教授
	桑村 佐和子 金沢美術工芸大学教授
	外館 和子 多摩美術大学教授

審査対象作品数 12 点

論文分量 本文 A4 判 221 頁 (99,103 字)

附録の図録 A4 判 31 頁 収録作品総数 12 点

論 文 要 旨

申請者 (邱嘉文) の学位申請論文『動きを宿すもの一流線と変塗りの融合による漆造形の探究一』は、「はじめに」、第一章「制作の始まり」、第二章「変塗り技法の歴史的考察と漆造形への展開」、第三章「動きを宿す漆造形の展開」、第四章「変塗りと形の関係から考える動きの表現」、および結論によって構成されている。

本研究は、漆造形における「動き」を、形と塗りの関係から捉え直すものである。近年の漆立体では、単色で仕上げた表面と自由な造形を組み合わせた作品が多く見られる。本論文では、そのような状況を踏まえ、漆造形における形と塗りの関係を改めて見直すことを試みる。特に、変塗りによる層のある塗りが造形と影響し合うことで新たな動きが生まれる可能性に着目し、その仕組みを制作実践と考察を通して明らかにすることを目的とする。以下、本論文の構成に即して各章の要点を述べる。

はじめに

子どもの頃より申請者は、水中を泳ぐ魚や波に揺れる水草など、自然界に現れる流れや揺らぎに強く惹かれてきた。生物の運動に内在する緊張や生命の気配は、後の制作において「動き」という主題として意識されるようになる。

本論文は、この自然への感受を出発点とし、漆という素材と出会うことで形成された動きの表現への関心を整理する。そして、変塗りという加飾技法が造形と結びつくとき、どのような表現上の可能性が開かれるのかを検討する。さらに、自身の作品制作および展示

の分析を通して、素材・技法・空間が相互に関係しながら動きの感覚がどのように現れるのかを明らかにし、最終的に、塗りと形が干渉し合う構造そのものから動きが生じる仕組みを考察する。

第一章 制作の始まり

本章では、申請者が漆造形において動きを表現することに関心を持つようになった背景について、個人的な体験と素材との出会いを通して述べる。幼少期の観察体験から始まり、漆という素材への関心、そしてその技法的選択に至る思考の流れを明らかにし、本研究の出発点を整理する。

第1節 「動き」への関心

この節では、自分が幼い頃から水中生物に惹かれてきた体験をもとに、「動き」に対する関心がどのように芽生えたかを振り返る。水の中で泳ぐ魚の姿に美しさを感じる一方で、実際に自分で泳いでみると、そこには抵抗が伴うことを体感した。それ以来、申請者は「動き」に対してただ美しさを感じるだけでなく、物理的抵抗によって生まれるエネルギーにも関心を持つようになった。生物の動きは、生きていることそのものを感じさせるものだった。

第2節 漆との出会い

この節では、生まれ育った福州市が漆の産地であること、そして身の回りに漆器が存在していた環境について記述する。子どもの頃に見た乾漆の神像や日用品の印象、特に変塗りによる表面の記憶が、自身の表現に影響を与えてきたことを整理する。他の地域の漆器と比較したことで、自分の中にあった好みや美意識の原点に気づいたことにも触れ、現在の制作につながる背景を明らかにする。

第3節 漆で「動き」を表すということ

本節では、筆者が漆画から立体へと制作の軸を移し、漆で動きを表そうと試行してきた経緯を整理する。平面表現では自身の捉える動きの感覚を十分に示すことができないと感じ、立体制作へと関心を向けた。黒漆による単色仕上げや乾漆技法を試みる中で、さらに変塗りにも取り組んだが、当初は造形との関係を十分に自覚していなかった。研究生課程での制作を契機に、漆の層構造と時間の蓄積が造形と不可分に関わることを意識するようになり、この問題意識が博士課程における研究テーマへと発展していく。

第二章 変塗りの歴史的考察と漆造形への展開

本章では、「変塗り」の定義と起源を整理した上で、漆造形における表現手段としての可能性を探る。特に、近年の漆造形において単色仕上げが主流となる背景に注目し、造形と加飾の関係についての見直しを試みる。さらに、変塗りをを用いた現代作家の実践例を参照しつつ、自身の制作がどのような立場に位置しているかを明らかにし、加飾をとまなう漆造形のあり方を再考する視点を提示する。

第1節 変塗りの定義と研究視点

この節では、「変塗り」がこれまでどのように語られてきたのかを確認しながら、自身の研究における定義を提示する。従来のような加飾技法の一分類としてではなく、「動

き」を表すための表面構造という観点から捉え直し、塗りと形の関係に着目するという立場を明確にする。

第2節 中国と日本における変塗りの起源と展開

この節では、中国の犀皮塗りや『髹飾録』に記載された技法、日本の津軽塗などを通して、変塗りが東アジアでどのように展開してきたかを概観する。

第3節 中国における変塗り技法の再興と現代的展開

この節では、現代中国で変塗り技法を再構築している作家、唐明修と甘而可を取り上げ、彼らの技法と表現を紹介する。それぞれが伝統を踏まえながらも独自の視点から変塗りに取り組んでいる点に注目し、自身の制作との違いや学びを振り返る。

第4節 加飾と造形をめぐる現代漆芸の傾向

この節では、1993年の展覧会「塗りの系譜」を契機に、漆造形において黒漆や朱漆を用いた単色仕上げが主流化してきた背景を検討する。近年の国際的な漆の公募展における選出傾向や審査員コメントからは、加飾の少ない表現が高く評価される風潮が見て取れる。以上より本研究は、「なぜ単色が主流となったのか」「なぜ変塗りを造形と結びつけるのか」という問いを立てる。筆者にとって変塗りは、表面を飾る操作ではなく、塗り重ねと研ぎ出しの時間の蓄積を形に組み込み、静止した造形に内側からの動きの感覚を呼び戻す方法である。

第三章 動きを宿す漆造形の展開

本章では、修士課程から博士課程にかけて制作してきた一連の作品と、それぞれの展示経験を通して、「動き」をどう表現してきたかを辿る。水や風、生き物の動きなど、自然の中で目にしてきた現象をもとに形を考え、加飾の方法や展示空間との関係まで含めて、作品づくりの中でどのように「動き」を感じられる表現が生まれてきたかを検討する。

第1節 自然の中に見つけた「動き」の形

水の流れ、風の揺れ、魚の泳ぐ姿や植物の四季の変化など、自然観察を通して蓄積してきた「動き」の記憶を出発点とし、それらがどのように造形制作の動機となってきたかを述べる。スケッチや日常の観察を通して、筆者が「動き」をどのように視覚化・立体化しようとしてきたかを整理する。

第2節 主要作品における「動き」の試み

本節では、博士課程までに制作した《漂う姿》《変容するかたちⅠ・Ⅱ・Ⅲ》《赤のMotion》《いぶきⅠ・Ⅱ》の立体作品を通じて、「動き」を表す造形と加飾の工夫を整理する。それぞれの作品では、緊張・解放・揺らぎの身体反応や自然界の変化に着想を得て、流れて連なる曲線を構成した。また、塗りでは絞漆、時雨塗り、多層の色漆による研ぎ出しなどを用い、見る角度や光の変化によって表面が変化する表現を追求した。これらの制作を通して、形と塗りが互いに影響し合うことで「動き」の感覚を呼び覚まし、そしてその感覚が観賞者の身体と結びついて伝わるような展示構成を目指してきたことを明らかにする。

第3節 展示における動きの見え方

本節では、これまでの展示経験を振り返り、作品と空間との関係において「動き」がどのように見えてくるかを考察する。例えば、作品が空間の中に置かれると、鑑賞者は歩きながら位置や距離を変えることによって、異なる印象を受ける場面が多い。視点の移動に伴い、形の起伏や塗りの層が異なる表情を見せることで、静止した造形の中にも「動き」が浮かび上がる。展示空間において、形と塗り、そして観賞者の視点が交差することにより、作品が本来持つ「動き」の感覚はより強調され、多様に解釈され得る。

第四章 変塗りと形の関係から考える動きの表現

この章は本研究の核として、変塗りと形の相互作用から「動き」を引き出す方法を論理的に構築する。

第1節 形をつくる時の手の動きと感覚

本節では、粘土などの素材を用いたマケット制作と原型の制作方法において、手の動きと素材によって自然に形が決まっていく過程を取り上げる。重い粘土から軽量粘土・樹脂粘土への素材の変遷を紹介しながら、直感的な造形の重要性和「考える」より「感じる」ことで動きが形として現れることを説明する。

第2節 自作における変塗りの試み

この節では、自身の制作における変塗りの応用事例を取り上げる。修士課程の《漂う姿》における水塗りの使用や、時雨塗りと犀皮塗りからの独自技法の開発を通じて、塗りの中に「動き」をどのように表現しようとしたのかを整理し、変塗りの可能性を実践的に検討する。

第3節 複雑な形に複雑な塗りを重ねるということ

本節では、「複雑な形に変塗りのような複雑な加飾を施すべきか」という問いに対する自身の考察を述べる。実際の制作を通して、変塗りは凹凸や流れのある形と相互に作用し合うことで、視線や見る角度に応じて印象を変える力を持つことを実感し、「塗りと形が対等である」という立場を提示する。

第4節 塗りと形がぶつかり合うことで生まれる「動き」

本節では、塗りと形の関係が単に調和するのではなく、互いに干渉し合い、緊張を生みながら新たな「動き」を立ち上げる可能性に注目する。変塗りの線や色が、複雑な形の面や起伏と響き合い、見る人の視線の流れを誘導し、多様な印象を与える構造を、自身の作品から具体的に分析する。

結論

本研究では、漆造形における「動き」が、生物の形を再現するのではなく、水の流れや風の揺れのように時間とともに変化する状態を、塗りと研ぎの積層によって示すことで生じることを明らかにした。変塗りの層のずれや研ぎ出しは形と呼応し、塗りと形が互いに作用することで、静止した造形の中に変化としての動きが立ち上がる。また、複雑な形に複雑な塗りを施しても、両者の流れを揃えることで動きが成立し得ることを制作実践から確認した。本研究は、漆造形における表面と形との関係を再検討し、変塗りと造形を融合させる表現の意義を示した。

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7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。主査の青木千絵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という形式で行われた。質疑応答の内容は以下の通りである。

○ 口述試験概要

外館審査員

外館：邱さん、発表ありがとうございました。細かい指摘は後ですとして、まず一番大きいことからお尋ねします。第三章「動きを宿す漆造形の展開」の第2節「主要作品における『動き』の試み」で、ご自身の初期の《漂う姿》から《いぶき》まで解説されているのですが、その中で《赤の Motion》という非常に大きい作品を制作されていますね。邱さんの作品の中でも一番大きい作品を経験されたと思います。それについて、身体運動の積み重ねが痕跡として表現になっていくということに触れているのですが、その後、少し作品が小さくなっていきますよね。邱さんのキーワードが「動き」ということなので、やはり大きい作品を作ったときの動きのダイナミズムとか、動きのスケール感みたいなものを、大きい作品を作ったときに結構感じられたのではないかと思います。《赤の Motion》を制作し、その制作を通して邱さんが感じた「動きとの関係性」を、説明していただけませんか。

邱：わかりました。ありがとうございます。正直、《赤の Motion》を作る前は、作品のサイズもだいたい同じで、あまり苦勞を感じずに制作していました。でも《赤の Motion》は初めて、これまでにないスケールの大きな作品で、実際にかなり肉体的にも大変でしたし、片側の作業だけで一週間かかるという経験も初めてでした。そうした制作を通して、やっと自分が本当に体を使って作品を作っているということに気づきました。それから、自分の作り手としての身体運動が、作品とつながっているなと感じるようになりました。

外館：作者自身の身体運動と作品の動き（ムーブマン）が関連するということを、大きい作品に対して強く実感したということですね。それからもう一つ、その後に続く第3節「展示における動きの見え方」ということで、空間と作品との関係について論述しているのですが、例えば《赤の Motion》は床に直接置いています。床に自立させていますよね。対照的に、その後の作品《いぶき》はサイズの的にはかなり大きいのですが、壁に留めてある、壁付けというわけです。そのような、作品を壁につけた状態での動きの力の見え方と、作品が床に立っている、自立しているときの作品の存在感や強さと動きとの関係、もう一つ言えば、展示台に乗せてあるときの動きの見え方、つまり展示方法というか、空間における作品自体の存在の仕方、先ほどのサイズとも関係するのですが、作品の存在の仕方と動きの見

え方との関係性は、ご自身で何か気づいていますか。

邱：ありがとうございました。《赤の Motion》を制作する前に、修了制作を振り返って、どこが足りなかったのかを考えました。前に話した三点の作品では、ベタという魚の三段階の動きを表そうとしていたんですけども、展示空間に置いてみると、展示台の高さで観賞者の視線を誘導している感じがして、どこか不自然というか、違和感がありました。それを問題点として、《赤の Motion》では展示台を無くして、もっと鑑賞者と作品の直接の関係を強くしたいと思いました。ギャラリーなつかでの個展では、空間自体はそれほど広くないのですが、自分にはちょうどいいスケールで、作品の存在感を強く感じられました。そこで空間を一つの水槽のように想定して、人が入った瞬間に水槽の中に入ったように感じてもらえたらいいなと考えました。自分より大きいベタと対峙するような関係というか、そういうふうに観賞者がもう少し直接作品と関われば面白いなと思っています。《赤の Motion》でも、展示台から離れて、もっと深さの中で自然に感じてもらえたらいいなと考えていました。

外館：ということは、やっぱり直置きすると、観賞者と作品が、より一体感を持って対峙できるというような効果を感じたということですね。ありがとうございます。

高橋審査員

高橋：高橋です。私の方から本論文の副題にもある流線の「線」についてお聞きしたいと思います。邱さんの作品を見た時に立体でありながら、線の要素が強く感じられます。論文でも線について触れられていて、私はまず邱さんの線の捉え方や考え方が気になっています。最初に先ほど言われたことの確認ですが、自然の環境をドローイングというか、鉛筆で線を描くのは、自然感覚を自身に身につけるために行うのですね。

邱：はい、そうです。

高橋：それが目的で最初に線を引くってことですね。私も立体を作る上で線を引いたりするのですが、でもそれは粘土でもできると考えています。粘土はぎゅっと伸びたりもするし、立体のイメージを一気につかまえたときは有効で、線だと一方向のイメージだけですが、立体ですと全体のイメージをすぐに形にできます。でも邱さんには粘土では形にできない、もっと大きなものがあるから鉛筆で引いたりとかして描くというのが、今の説明でわかりました。実は最初それを聞こうと思っていたのですが、外館先生からの質問の答えから分かったので質問を変えますが、邱さんにとって作品の輪郭線や稜線、それから論文に記載されていた「研いで出てくる線」或いは行為として描く線など、「線」とはどのようなものなのでしょう。

邱：まず、私が言う「流線」とは、単なる曲線の模様ではなくて、自然界で見られる力の流れや痕跡から得たイメージです。水が流れるときの軌跡や、風で揺れる植物の葉、魚のヒレがしなる姿など、動きそのものが線の形となって現れているものだと考えています。私の造形制作では、こうした自然の線を観察しながら、粘土や発泡素材でマケットを作る過程の中で形に取り入れています。魚のヒレのしなりや植物の成長のリズムを意識しながらひだや

曲面をつくり、全体として線に流れを持った動きが生まれるようにしています。

高橋：線の一般的な考え方ですが、線を引くことによって、図と地の関係に切り分けることができます。また線を目で追っていくと途中から空間が切り開かれるということもあるかと思います。そうした線の特徴が邱さんの造形の中に非常に活かされているように思います。線を表現しているのに、いつの間にか面を表現して、いつの間にか空間を表現していく。邱さんの作品は空間の中に線を引っ張っているようにも見えます。言い換えれば空間を切り開いているように感じます。作品を全体の空間の中にどのように置くかによって空間が切り開かれて行きますが、邱さんの作品にはそのような印象を持ちます。その上で論文の142ページにある鉛筆ドローイングがありますが、これは明らかに作品の形体ではない線が描かれています。この線はどういう線でしょうか？

邱：あの線は、自分が観賞者の立場で、観賞者の視線がどういう感じでこの空間に動いているのかを想像して、描きました。

高橋：視線の線なんですね。造形的な線と観賞者の視線を併せ持つ流線として理解できます。そういった立体を形成する線と、視線を有した空間の線との連続性は実は作品にとって非常に大きいのではないかと感じています。ただしこれまで輪郭線についてあまり触れられていないのでそのあたりはちょっと課題と思いますが、今の返答で線に対する邱さんの片鱗を感じることができました。

邱：ありがとうございます。

高橋：もう一つ邱さんの「動き」についての考えに興味があります。予備審査のときにも少し質問させてもらいましたが、今回ある程度論文の中でも書けています。動きでも自然現象の動きは、例えば水の流れだったら高低差によって作られ、天気だったら気圧の差とか、季節だったら気温差によって動きが作られます。そうした自然の動きと邱さんが言う身体的な動きは、似ているけどちょっと違うような気がしていて、それを一つの「動き」としてまとめるには違和感があるなと感じていました。論文では「動きとは自然の中で感じ取ってきた連続的な変化の質」と書かれていますが、これをもう少し、どのような意味か説明できますか？

邱：私は基本的に作品を作るとき、特に形を作るときは、まず自然のものを観察して、その後形を作ります。前に話したスケッチのときも、自然の現象をそのまま描いているわけではなくて、見た自然現象の動きをいったん頭に入れて、イメージを通して線を描いています。自然の中には、水の流れのように連続した動きがありますよね。それをまずスケッチで描いて、その後、実際にマケットを作るときに、そういう動きが、自分の身体の中に残っている感覚というか、筋肉の記憶のようなものとして形に出てくる感じがあります。

高橋：自然の動きでもないし、体の動きでもない。それを合わせた、何か邱さん独自の動きというものがあるんだろうなと思って、そこが非常に重要だと思います。私が邱さんの論文を読んで理解したのは、「動き」とは「移ろう」ことで、要するに前も後ろもなく、変化する状態そのもののことであり、形が違う何かに変わることに、色も違うものに変わることに、形

が色に影響し同時に色が形に影響すると書いてあったように、形と色それぞれが違う次元のものに飛躍することが、邱さんのいう「動き」と捉えましたが、そういう理解でよろしいですか？

邱：そうです。

高橋：予備審査の時に分からなかった「動き」について今確認させてもらいました。

桑村審査員

桑村：桑村です。よろしくお願いします。三点お伺いします。まず一つは、一番最後に「私が目指しているものは、塗りと造形がただ調和する関係ではない。塗りが形に影響を与え、形もまた塗りに作用するような互いの干渉によって新たな動きが生まれること」と書かれていますが、塗りが形に影響を与えているというのは、私の解釈では、ある形の流れを変塗りによって強調していることかと思います。そういう意味で、午前中の講評会でお話を聞いていたら、やはり塗り重ねるとどうしても全体の形が甘くなってしまうと。そこをさらに元に戻せるような、そういう力が塗りにはあるのかなというふうに解釈しました。一方で、形が塗りに与える影響というのが、いまいちちょっとつかめなくて。これまでの審査員の質問への回答を聞きながら、形が少し重くなると塗りの線も少し整理されてシンプルになるみたいなことをおっしゃっていたように思うのですけれども。形が塗りに与える影響ということについて、もう少し説明していただけますか。

邱：はい。形が塗りに与える影響ですが、例えば《流れのかたち》では、先端部分が少し盛り上がっています。そうすると、やはり研いでも下の塗りの模様が出にくくなってきます。それに対して、後ろのひだがたくさん集まって密度が高いところでは、研ぎの力が入りやすい。つまり、先端のように形がシンプルな部分では、研いでも下の模様があまり出ません。そういう違いによって、形によって表面に現れる表情が変わってきます。それが、私が考えている形が塗りに与える影響です。

桑村：ありがとうございます。制作の中でそういったこと（形が塗りに影響すること）が自然と生まれていくといえますか、それは制約といえど制約ですし、それが特徴であると理解しました。

桑村：二点目ですけれども、11 ページに邱さんが田中信行先生を見たときに、「形と表面が一体となり、まるで水の流れが落下するような印象」があったと書かれています。他にも、今、黒漆とか赤漆の単色仕上げの作品が非常に多いし、評価もされているということを書かれていました。そういう実態があるということも、なんとなくわかります。一方で、ご自身がやってこられた造形物に変塗りをするのはやりすぎじゃないかといったご批判も頂いたけれども、内包される流れのリズムの可視化ができるんだ、ということも書かれています。今回そういう意味では、形と加飾との関係を、主従関係から、対等な関係にもできたというところがすごく面白いと思うのですけれども、今の状況・立場で、ここまで研究を進めてきて、もう一度、黒漆・赤漆といった単色の造形作品について、今どういうふうに評

価されますか。

邱：自分は単色仕上げの造形作品はとても良いと思っています。実際に、そういう単色の作品を見て刺激を受けて日本に来ましたし、今でも単色仕上げの作品は美しいと思っています。ただ、やっぱり自分が作り手として制作していく中で、自分なりの表現をしないといけないという思いがありました。単色仕上げは表面がとても美しい。でも、自分に似合うかどうかということをずっと考えていて、やっぱり自分には変塗りと造形を合わせたやり方が一番似合うと感じています。ですので、単色仕上げの作品に対して批判があるわけではなく、自分の表現として変塗りを選んでいきます。

桑村：批判する必要ないと思うのですが、動きという点では、自身の制作方法の方が感じられるのではないかと、というような評価を邱さん自身がされているのですが、自分が表したい動きと、田中先生らの作品に感じる動きというのは違うと考えたらいいのかなと思っています。その動きの違いというのは、例えば黒漆などの単色で表せる動きと、邱さんが今回トライしている方法で表せる動きの違いはどこにあるのでしょうか。

邱：田中先生の作品を初めて見たとき、私は滝のように水が流れている作品ではないかと感じました。でも、ご本人に伺うと、動きを表現するつもりはないと言われました。つまり、表面に対する向き合い方が、私とは違うのだと思います。例えば、私が多層の塗りで変塗りを行うのは、自分の日々の感情や身体の変化を記録として表面に残したいという思いがあるからです。田中先生は、おそらくそういう方向とは違う考え方なのだと思います。

邱：田中先生の作品を初めて見たとき、私は滝のように水が流れている作品ではないかと感じました。でも、ご本人に伺うと、動きを表現するつもりはないと言われました。つまり、表面に対する向き合い方が、私とは違うのだと思います。例えば、私が多層の塗りで変塗りを行うのは、自分の日々の感情や身体の変化を記録として表面に残したいという思いがあるからです。田中先生は、おそらくそういう方向とは違う考え方なのだと思います。

桑村：分かりました。ありがとうございます。最後の質問なのですが、今日の午前中に見た一番最後の作品《流れのかたちⅡ》ですね。あの作品はある意味、今の集大成と伺いました。最後にご質問させていただきたいのですけれども、もう少し大きい作品を作られて身体感覚をつかまれた後に、サイズを戻されていますね。実際にサイズが小さくなっても、大きな外側に広がる動きというものをイメージできるような作品になっているんじゃないかなと、個人的には思っているんです。そういうふうに見るとですね、何となく私には不自然に急に曲がっているカーブがあると思うんです。例えば水の中或いは水の流れだとして、流れもいろんなものによって自由ではないところがあって、その外あるいは内側で何かが生み出されているのか、外側で流れを変えるものが作られているのか、というものを鑑賞者が想像する余地があるように作られているのかどうかという部分について、考えを聞きたいです。

邱：実は自分が作品を作るときも、動きが負けていると感じることがあって、いつも自分の動きが奥へ奥へと入っていくような感覚を出したいと思っています。でも、実際の制作では

作品のサイズに限界があるので、その限られた中でどうやって動きを出せるのかということ、ずっと考えてきました。だから、自分の作品でもエッジの部分を曲げたりするなど、工夫をしてきました。

桑村：ありがとうございます。

金保審査員

金保：金保です。よろしくお願いします。まず、色漆の扱いのところについてお話を聞きたいと思っています。予備審査のときに、変塗りににおいて非常に重要な要素になる色漆について、どのように捉えているのかということが論文中にも足りない部分があったので指摘しました。それ自体は85ページの「色漆への考え」のところで加筆してもらいました。そこにかけて質問します。86ページで、「優れた発色を持つ作品であっても、ウレタンの使用が疑われることがあり、漆の純粋な魅力が誤解される傾向がある」という記述があります。中国の絵画のほうでウレタン系塗料も併せて使ってしまうことがあるという事例を挙げています。これは論文中の主張の一つである漆における単色仕上げという問題とも関わるのかなと思っています。論文中で問題視されている単色仕上げの「単色」というのは、ピンクとか黄色の単色という意味ではなく、黒とか朱とか、あるいは透漆のような、視覚的にもある種漆らしいというか、純粋に漆の物質性が強調されている仕上げのことを指しているのだと思います。邱さんの作品や試みは、そこからあえて純粋性から離れたところで漆造形の新しい可能性を見出そうという主張をされていると思うのですが、そのところで一旦、色漆というものの自体の漆らしさの問題、つまり漆の物質性が見えにくくなるような問題をどう捉えていくのか。もう少し言うと、そういう多層の色漆が重なって露出しているところで作品を作っているわけですが、そういう印象が鑑賞者にとって、ぱっと見て漆と認識されることを望みながら作っているのか、それとも漆という先入観というか、それから離れたところでの知覚というか、印象みたいなものを意図しているのか、その辺りの色漆の漆らしさについての考え方を聞かせてください。

邱：ありがとうございます。私はたくさん色漆を使っています。でも赤と黒は基本的に自分で顔料を買って入れています。他の色漆は中国から買ったり、日本で作られたものをそのまま使ったりしています。でも自分にとっては、発色、特に変塗りに向いているかどうかという点で、発色はとても重要です。正直、ウレタンなどが入った色漆は発色も良いし、乾燥も良いので、それを使えば作品の色は良くなると思います。でも私は、漆という天然の素材で層をつくることで、自分の動きが記録されていくと考えているので、そこにウレタンのような人工的なものや毒性のあるものを入れるのは違うなと思っています。色がどんなに良くても、それは認められない。だから既製の色漆も、そのままではなく、自分で調整しながら使っています。

金保：ありがとうございます。例えば、作品をぱっと見て、漆として認識されたりされなかったり、そういう経験はあったりしますか。要はこれ、漆なんだ、みたいな。黒とか赤の単

純な塗りだったら、わりとすぐ漆だと分かれると思うのですけれども、少しそこから離れたときに、どう見られるか。そういうことを気にするのか、あまり気にしないのか、そのあたりの考えはありますか。

邱：今まで個展や公募展に参加してきましたが、あまり鑑賞者に「これは漆じゃない」と言われた経験はありませんでした。変塗りを使うと、漆らしく見える視覚的効果があるからかもしれません。

金保：そうすると、変塗りを重層的に使うというところで、一種の漆らしさ、漆の扱いとしての特徴が出てきているということですね。そういうところも議論に含まれてくると良いと思いました。印象としては、今までの作品は最後に透漆をかける、あるいは仕上げで艶を出すところで、どこかまだ単色で見せるというか、漆の物質性で見せるという意識が残っているのかなという印象があったものが、今日の新作《流れのかたちⅡ》や青い壁掛けのパネル《テクスチャⅡ》では、そこからの展開が感じられたので、そうした意識も今後の展開で大事な点ではないかと思って質問させてもらいました。加えて、88 ページでは、「中国の漆絵が実際には複数の変塗りの集合体」であることについて触れられています。また「中国には日本のような蒔絵技法が存在しないが、変塗りが持つ表現の幅は非常に広く、平面表現の中で独自の発展を遂げている」と書かれています。中国では漆をある種、絵画の媒体として扱うことが主流であったので、それが実際に変塗りの表現の幅を広げてきた、という指摘はすごく重要だと思いますが、それがひいては色漆に対する考え方、日本的な漆らしさや変塗りに対する考え方との違いにもなっていると思うのですが、中国で漆絵を学び、日本で漆を学んできたご自身の感覚としてはどうですか。

邱：中国の漆絵は、特にアート思考が強いです。ただ素材よりも表現が先に来る。だから、漆という素材が分からなくても、例えば最近漆絵が流行っていて、中国で人気になっていると、油絵や中国水墨画を描いていた作家が漆を使って描き始めたりします。でも、そんなに漆に対して特別な感情があるわけではない。発色が良ければ効果があるので使う、という感覚です。私はそういう教育を受けてきましたが、やっぱり自分には日本の漆の考え方のほうが合っていると思っています。

金保：そういう経験を踏まえた視点は、邱さんの立場だからこそ書けるところでもあるので、そこをもっと論文に入れていくと、より充実した内容になると思います。では、もう一つ。先行作家の事例で、中田さんの蒔醬という技法を変塗りと比較して論じていますが、蒔醬は彫り込んで色を出していく技法で、作為性が強い。変塗りはコントロールを効かせつつも、偶然性がある。最新作ではかなりコントロールを強めているようにも感じましたが、変塗りにおける作為性と偶然性をどう捉えていますか。

邱：中田さんの蒔醬は、まず模様を彫って、その模様を作ることを前提に工程が進み、最後に研ぎ出して模様が出てきます。一方で、私が使っている変塗りは、本当にコントロールしにくくて、偶然性が8割ぐらいあると思います。最後の研ぎ出しの作業でも、そのときの力の入り方が毎回違うので、出てくる表面も違ってきます。その予想通りにならないところが、

自分らしさだと思っています。だから蒔醬とは全然違います。

金保：偶然性と自分の身体性をうまく反映させながら制作するということですね。分かりました。最後、桑村先生が言っていたことと重なるところなのですが、形に自信があるならば、赤一色或いは黒一色のようにわざわざ複雑な加飾を使う必要もなく、形が主で加飾は従ではないか、という造形志向、ある種の純粹化に対する異議ですね、それが論文の主張の中の一つにあったと思います。それを考えていくときに、単色仕上げの漆造形というものが、要は形が主であるところに行こうとする。つまり、形、大きさみたいなものが一次性質、色や質感は二次性質というふうに分けられると思うのですが、ただ漆は液体だから、それ自体では形にならない。そもそも漆造形で立ち上げようと考えている人たちは、漆自体を何とか一次性質的なものとして見なすというか、形にならない漆を形にするみたいな、ある種矛盾めいた意識と工夫の中でやってきた側面もあったわけですね。そこからさらに展開を求めているということ、第4節の「加飾と造形をめぐる現代漆芸の傾向」で、公募展での評価傾向から単色仕上げが優勢だというものから説明しているわけですが。その前段階として、どういうふうにして漆造形というものを立ち上げていこうとしてきたのか、といった議論や歴史みたいなものが組み込まれていると、より積極的な議論になったのかなと思っています。もしこのあたりで補足があればお願いします。

邱：単色仕上げの作品のどこが私と一番違うかということ、まず制作工程です。私の場合は、毎回、形を作る前に変塗りの実験をします。乾漆で形を作ってから加飾をするのではなく、最初に変塗りをどうするかを考えて、そこから造形を決めています。だから、そこが一番違うなと思っています。例えば、単色仕上げの作品は、まず形を大事にしている、その後の加飾も、形に影響しないようにできるだけシンプルにしているのだと思います。

金保：ありがとうございます。

山崎審査員

山崎：よろしくお願いします。まず、予備審査を振り返って、そこで指摘されたところを随分踏まえて書いてきたという印象を持ちました。予備審査の際に指摘された、複雑な変塗りと形の組み合わせが新たな目標であるという主張を検証するために客観的な比較対象を設け自分自身の作品以外の対象も分析して結論を導くという点も、努力して書いていると思いましたし、色漆に関しても、盛り込んでいます。また、これは予備審査の時の高橋先生の質問ですが、出発点は生物の動きであって、その後に水や風などの自然現象に広がり、動きの捉え方が多様化しているため、用語を整理すること。これも意識して整えられていると思います。あとは私から質問したのですが、塗り重ねる行為、そして、研ぐという行為、それによって生まれる表層という観点から作品を再構成している。これについても、ある程度踏まえて書いていると思います。今回の私の質問は、まず29ページ、二人の中国の作家を取り上げているところについてです。一人の方は絵画的な表現でそこに変塗りをを用いる。もう一人の方は器に加飾をする。確かに今、中国の絵画の領域では、もともと漆絵（漆画）と

いう、漆で絵（画）を描くというジャンルがある一方で、いわゆる油絵や水墨画の画家たちのなかにも、漆で絵（画）を描くという人が増えて、つまりこのジャンルへ流入する傾向が見受けられます。ただし、それと一人目の唐明修の漆絵は発想が違っていて、だからこの人を取り上げている、その理由を教えてください。

邱：はい。まず一人目の唐明修ですが、彼は長年漆を使ってきた作家で、漆絵だけでなく巨大な漆造形もやっています。例えば10メートルぐらいの茶碗を乾漆で作ったりする、凄い人です。実際に会ったこともあります。彼は中国の古代文化について多くの本を読み、そこから学んだことを自分の表現に取り入れています。今回取り上げた作品も、漆絵をベースにしながら古代の器の形を現代に取り入れ、その表面に自分が得意とする変塗りを施しています。彼のすごいところは、装飾的な変塗りをしても形の美しさが損なわれないことです。形と表面のバランスをよく保っている。そこが私にとって非常に重要な点でした。

山崎：私は邱さんの論文でこの方の存在を知ったのですが、一つは中国の歴史に意識的に連なり思考する作家であること、もう一つは、立体造形から、その造形の表面、そして平面へと展開する思考が、あなたと共通しているように思います。では、もう一人の甘而可を取り上げた理由を教えてください。

邱：甘而可は、中国の古代の器、特に宋時代の器がもともと好きで、彼自身も漆の職人です。中国の伝統的な器の形を、もう一度現代の中に取り入れたいと考え、彼が得意としている犀皮塗りをその表面に施しています。宋時代の茶碗や花瓶は単色仕上げのものが多く、形がとてもシンプルで美しいと思います。しかも彼の場合、犀皮塗りをしても形の美しさが損なわれることはなく、全然うるさくならない。すごく、形と表面の加飾のバランスがよく保たれています。そこが私にとって一番重要なところです。

山崎：たとえば、日本の彫漆の歴史は中国からその技法を学ぶことから始まっています。ですから中国の宋時代の彫漆と日本の室町時代の彫漆はよく似ています。ただ、同じ技法による表現でも、中国の彫漆の名品は日本のそれよりも、表面に現れる図様や模様の奥行き感が深い、視界が奥へ奥へと誘われていくと、私たち漆工史の研究者は認識しています。その意味で、彫漆と同じく漆の層を重ねて表面をつくる邱さんの作品は、中国の漆工史の歴史に連なるもので、かつ深い奥行き感を受け継いでいることが、論文でもう少し強調されてもよかったと思います。最後に、論文の中で、「表面から立ち上がる線や層は、もはや過剰な動きの象徴ではない。それらは、形に内包された流れのリズムを静かに可視化し、抑制された中に宿る希望の兆しや再生への予感を、穏やかな息吹として鑑賞者に語りかけてくる」と述べていることについてお聞きします。この言葉は、タイトルの「動きを宿すもの」というところに直結しているので、あらめて、過剰な動きの象徴にしなくなかった、静かに可視化しなかった、抑制された中に宿る希望の兆しを表現したかった理由を教えてください。

邱：やっぱり一番大きいのは、《赤の Motion》を制作したときの経験です。あの作品では、長い時間をかけて、すごく身体を使いながら制作しました。そのとき、自分の身体の動きと作品がつながっているのを強く感じました。だから、その長い期間で作った作品が、ただの

作品というよりも、自分の中の感覚や精神のようなものが、そのまま作品の中に入っているように、勝手に感じました。そこから、「動きを表す」というよりも、「動きを宿す」という言葉が気になるようになりました。表面の問題だけではなくて、そうした制作の積み重ねの中で残っていくものを大切にしたいと思っています。

山崎:少し質問が抽象的すぎましたね。邱さんが持っている制作時のリズム、生活のリズム、あるいは震災があった時に、いち早く駆けつけて様々な人の話を聞き、それを穏やかに受け止める感性、そういったものが作品や文章に反映されていると思います。あとは繰り返しますが、作品が漆造形の歴史の中で、どの点が新しい試みであり、中国や日本を含む東アジアに視野を広げて見てもなお、独自の新しい試みとして強調できるところを、簡潔に話していただけますか。

邱:わかりました。従来の漆造形では、形を整えてから加飾を施すという流れが多かったと思います。つまり、形と加飾が分けて考えられることが少なくありませんでした。私はそこを分けずに、造形と加飾の関係そのものから動きが生まれると考えています。形の流れによって塗りの重なり方が変わり、塗りの層によって形の見え方も変わります。そのやり取りの中で動きが立ち上がります。動きは単に見た目の勢いではなく、構造の中から生まれる現象として捉えている点が、自分の新しさだと思っています。

青木審査員

青木:青木の方から質問させていただきます。まずは予備審査の際の指摘事項として、論文題目にある「融合」という言葉が、実際の制作工程などと整合しているかを再考して、必要に応じて題目の修正を検討すること、と予備審の段階では指摘がありました。しかし今回提出された本論文の題目は、そこが変わることなく「流線と変塗りの融合による漆造形の探求」ということで変更はありませんでした。しかし、今回提出された論文を拝読した結果、「融合」という言葉の示す意味については、私自身も十分に納得することができました。先ほどの30分間の本人からの説明にもありましたが、例えば32ページの「加飾が形と拮抗したり対等な関係を築いたりする試み」という記述であったり、97ページの「私は塗りを単なる加飾としてではなく形と拮抗しながら共に作品の生命を構築する要素と捉えている」という記述からも、その考えは明確に示されています。正直私も当初は「なぜ融合なのだろう」と疑問を持った一人でした。しかし、本論文を読み終えた段階で、邱さんが目指していた「融合」、すなわち形と塗りが拮抗しながら混ざり合い、一体として立ち上がる状態を最終的に提示しようとしていることが理解できました。現時点での集大成である《流れのかたちⅡ》は、まさにその到達点を示す作品であり、予備審査での指摘には十分に応答できていると考えます。ここから質問なのですが、論文中にも触れられていましたが、改めて邱さんの独自性について確認したいと思います。日本で博士号を取得しようとしている立場として、漆芸分野、とりわけ「漆造形」という日本的文脈の中で、ご自身の研究はどのような新しい視点を加えたといえるのでしょうか。漆造形という概念は、日本の中で形成されてきたカテゴリー

であり、中国ではまだ明確に確立されているとは言い難い領域かと思います。そのような日本の漆造形の文脈において、どのような新しい視点が得られたか、簡潔にお答え頂けますか。

邱：はい。まず、日本の漆造形の中で、私の作品のように、制作の段階から、複雑な形の上にさらに複雑な加飾を重ねていくようなやり方は、これまであまりなかったのではないかと考えています。そこが、自分の一番の特徴だと思いながら制作しています。また、先ほども述べたように、従来の漆造形、特に単色仕上げの作品では、形を整えてから加飾をすることが多かったと思います。でも私はそうではなくて、形と加飾を分けずに、まず加飾のことを先に考えて、そこから形をつくっていく、そういう状態が今は新しいなと思っています。

青木：ありがとうございます。変塗りを付加的な装飾として捉えるのではなく、形態と拮抗しながら機能するもの、すなわち構造的な要素として定義した点は、先ほどの「融合」という概念とも通じる重要な視点だと思います。単なる加飾ではなく、変塗りを構造的要素として位置づけたことは、漆造形における評価軸そのものを拡張する試みであり、意義深いものだったと受け止めています。続いて、論文と制作の関係についてお聞きします。今回、論文を執筆してみて、ご自身の制作と論文とはどのような関係にあったと感じていますか。

邱：はい。私の場合、制作の中で生まれた疑問を、後から論文で整理していくという形で進めてきました。制作の初期には、形を大きく広げたり捻ったりすることで動きを出そうとしていましたが、実際に展示してみると、形は動いているように見えても、どこか時間が止まっているように感じました。そこで見方を見直し、層を重ねて研ぎ出すことで、表面にも変化をつくらうとしました。そうした経験から、形と塗りを別々に考えるのではなく、一緒に考える必要があると思うようになりました。博士論文は、こうした制作の中での気づきを、自分の言葉で整理したものです。

青木：ありがとうございます。私も論文を拝読し、常に制作が中心にあり、それを言語化している、まさに制作者が執筆した論文であると感じました。制作と理論が往復しながら研究を深化させている点は、高く評価できると思います。理論と制作が相互に補完し合う関係にあることが、本論文を通して明確に示されていました。最後に、将来の展望についてお聞きします。論文後半では、「動き」を作品単体の内部にとどめるのではなく、展示空間や鑑賞者の身体、さらには時間の流れとの関係性の中で捉えようとされています。本論文で得られた視点や方法を、今後どのように発展させ、どのようなかたちで継続していきたいとお考えでしょうか。

邱：私は、動きというテーマを今後も続けていきたいと考えています。作品単体の中だけでなく、空間や鑑賞者との関係まで広げて考えていきたいと思っています。展示の仕方やスケールによって、動きの感じ方が変わることを実感してきました。今後は、より大きな空間や異なる環境での制作にも取り組みながら、漆という素材の可能性を広げていきたいと思っています。また、今回の審査で指摘された照明や展示方法についても含めて、これからも研究していきたいと思っています。

青木：ありがとうございます。本学で高められた本研究が、一過性の成果にとどまることなく、今後も継続的に更新され、発展していくことを期待しています。

追加質疑：

青木：講評に入る前に、追加で質問がある方はお願いします。

外館：追加で質問します。第一章第2節、自身の「漆との出会い」について中国の歴史から書き始めているところも興味深かったのですが、例えば、論文の7ページに挙げられている「沈紹安」についてです。ページ下の註2に「1767年生」とありますが、一般的に論文では1767~1835と生没年を表記します。生年だけだと、まだ存命のように受け取られる可能性があります。故人の場合は生年と没年を併記することが論文としては一般的です。もし、その人の仕事代代家業としてその後も続いている場合は、その旨も注記するとよいと思います。これは加筆修正した方がいいでしょう。

邱：分かりました。

外館：それから、中国では「脱胎乾漆」という表現が一般的ですか。日本では「脱活乾漆」などと言いますが。

邱：はい、中国では「脱胎乾漆」という言い方が一般的です。

外館：中国の脱胎乾漆という言葉は、「胎を脱ぐ（取り除く）」という意味で分かりやすいですね。中国での一般的な言い方では、分かり易い表現を使用していることが分かりました。また、15ページの「変塗り」の英語表記についてですが、まだ「変塗り」は英語表記が統一されていないところがあるのですが、邱さんは “decorative lacquer technique” など幾つかの表現をピックアップしてくれています。例えば伝統工芸作家が所属する「日本工芸会」では “alternative lacquering” を “kawari-nuri” と書いた後に括弧書きで併記したりもします。ただ、現時点では変塗りの英訳が定まっていないこともあり、その点を邱さんが検討しているのはよいと思います。今後の研究の進展に伴って整理されていく部分かもしれませんね。もう一点、31ページあたりから各種公募展や団体展における漆造形の傾向をデータ化する努力をされていました。数値データは論文において説得力を持つのですが、37ページで敢えて日本現代工芸美術展を取り上げている理由は何でしょうか。勿論、日本現代工芸美術展も重要な大きな団体展ではあるのですが、日本ではまず一番大きく歴史も長いのが日展—その分派団体として日本現代工芸美術展、日本新工芸展、日工会展があります—なので、日展を取り上げるのが自然に思えたので質問させてください。

邱：タイトルに「現代工芸」が含まれていることや、漆の最新の造形が提示されていること、また日展出品作家が多く参加していることを踏まえて、日本現代工芸美術展を取り上げました。

外館：なるほど。日本現代工芸美術展をピックアップすることで、より現代的な動向を強調できるということですね。ありがとうございます。

青木：その他に、ご確認されたい点はございますか。

高橋：形の魅力について感想になるかもしれませんが、作品《赤の Motion》は包み込む形である一方で、作品に包み込まれると光が乱反射して、自分がまるで発光しているように感じられる時があります。この作品は大きさがあることで、空間に対しての扱いが他のものと全く違うと思います。邱さんはどう思いますか？

邱：形が大きくなったことで、鑑賞者が中に入りたいと言ってくれるようになりました。それは、中の空間に魅力があり、同時に安定感が感じられるからだと思います。

高橋：不安定な形でありながら、実は安心感を与えていると思います。何かどこかの部分のような形であり全体的な形をしていないようで、全体感もありながら部分のような形であり、縮め込まれているようで拡散しているようでもあり、そういった中庸的な美しさがこの大きな作品だからこそ表現できたのではないかと思います。

邱：ありがとうございます。

青木：ありがとうございます。もう一点、細かな確認になりますが、15 ページに記載されている「水塗り」という言葉について伺います。これはご自身が開発された技法で、名称もご自身で付けられたものなののでしょうか。

邱：はい、自分が開発した上塗りの技法です。名称も自分で付けました。塗った後に水を付けることには最初違和感がありましたが、普段あまり考えられていない方法を試してみたところ、よい表情が生まれました。水との関係が強く感じられたため、「水塗り」と名前を付けました。

青木：論文を読んでいると、あたかも従来からある変塗りの一種のように自然に読めました。が、非常に独自性のある試みであると感じました。

○ 審査の講評

外館審査員

造形と装飾の分ちがたい一体感。これ実は漆芸だけでなく、工芸全般に通じるというか、あるいはさらに様々な芸術表現にも関係する大きなテーマですけれども、それを邱さんは「変塗り」や造形の「動き」（動勢）をキーワードに、構造的に探究してくれました。やはり漆造形というのは、重ねたり、研いだり、層を充実させていくという基本的な性質があるので、より深く造形と装飾の分ちがたい関係性という、工芸の作り手の根本問題に強く切り込んでくれました。それと、こういう博士論文で、ともすれば、論文のために作品のつじつまを合わせましたみたいなことが出てきがちなのですが、邱さんの素晴らしいところは、やはり作品ありきといたしますか、まず制作を誠実に進めていく中で、そこから論理が生まれてくるというか、言葉が生まれてくる、言語化されていく。そういう、作り手が書くべき論文として非常にいい姿勢を感じました。この論文がまた作品に反映されていって欲しいで

すし、今後の制作が更なる漆芸研究の進展にも繋がると思われます。そして私も個人的には、大きい作品も作って欲しいと期待しています。大きな造形作品の中での「動き」や変塗り、装飾性についても更に探求してほしいと思っています。簡単ですが、以上です。

高橋審査員

邱さんは、昨今の漆造形において、変塗りを通して、形態と対等にある色彩との関係、形と色、絵画なら線と色というのかもしれませんが、そうした造形のあり方について、動きや層を切り口に探求されたと思います。まず形があって色がそれを覆うのではなくて、邱さんの場合、最低限の躯体は別のものであっても、形態と色は層の構造を持っていて、その層とは地層のように止まっているのではなくて様々な物質の違いによって光と影を纏いながら、形と色が互いに影響を与え、形も色も移り変わる動きを持っているのだと理解できました。色に形が、形が色に影響を与えながら、それぞれが全く違うものになっていくという一体的な動きを表現する事、それこそが邱さんの漆造形の中での答えだと思いました。そしてまたその技法すらも自分で研ぎ澄まして探求する行為が邱さんの成果だと思います。

私が邱さん関わるようになったきっかけは、《赤の Motion》に感動したからでした。作品を遠くから見ていて、この透けた造形は何だろうって近づいていったら、邱さんから全く透けてないと言われて、どういうことかと思ったのをよく覚えています。それがまさに私が先ほど述べた中に入ってみたくするような、そしてまた逆に自身が拡散していくような、そういった表現ならではの感動をこの作品に感じ取ったことがきっかけでした。でもなかなかそう再現できないですね。実は今日の展示でもできていませんでした。邱さんも分かっていますが、原因は光ですね。輪郭線もそうですけども、どのような光でどのような順番で輪郭性を見せていくか、要素を見せていくか、色を見せていくか、形を見せていくのかその先に何を見せるか？具象的な作品は物語が見えてきます。抽象的な作品は素材や技法が見えてきます。でも《赤の Motion》を最初に見た時には抽象的でありながら物語が見えました。そこには光をどう使うか？輪郭線をどう出していくか。今回は美術館という難しいところでしたから、短い時間の展示だからできなかったと思うけども、やはり1週間位かけて展覧会の準備をする場所だったら多分できると思います。是非そういった展覧会を開いてほしいなと心から思います。邱さんの制作活動は本当に応援していますし、素晴らしい内容だと思います。以上が私の感想と講評です。

桑村審査員

私も先生方と同じですが、漆造形というところで、形と加飾の関係を主従であったところから対等へと変化させるという意欲的な研究だと感じました。論文では、その研究の深化を丁寧に報告していただきましたし、技法と展示とテーマの関係について、一つの答えを出して、そこでの課題をまた見つけて、それにトライしていく、非常に誠実な研究の進め方だと感じております。そういう意味では、この変塗りと造形の両方の組み合わせによる、表現の広が

りの可能性というものを感じさせてもらえた研究だったと思っています。一方で、今日質問させていただいた赤とか漆の単色表現と自分の技法との差別化、自分のこの表現方法にはこのような特徴があり、これだからこそこういうことができるんだというのを、もっと深めていって頂きたいなと思います。さらには、鑑賞者に見せたい意図ですね、あるいは、展示方法について更に考える余地があるということが、今回わかってきたと思います。細かいことと言えば、作品の端の作り方など、さらなる研究の展開が期待されるということも、この研究の価値だと思います。今回審査員に、大きい作品をと続けて言われたんですけども、今の最後の作品のようなサイズの大きさでも大きなサイズの作品と同じようなダイナミックさを感じられるような、そういう作品を今後に期待しております。論文に関しては、少し表現に若干の揺れがありますし、作品の記載ですけれども、写真のところで作品のサイズを示して頂いたり、あるいは他の方の作者名が抜けていたりするところもありますので、そうしたところの若干の文章修正を、今後公開するときには補って提出していただきたいと思っています。

金保審査員

邱さんの指導に関わって一年が経つのですが、非常に素直な性格というか、言えばよく響くような性格で、よくいろんなことを吸収しながら、非常に努力されたなというふうに思っております。制作展の方も、3年の成果というのは非常に充実した形で出ておりましたし、そういった点に対しては、しっかり評価したいなと思います。色と形というのは、造形芸術における広い命題の一つでもある。そういう射程の広さを持ちつつ、変塗りという、漆芸の中でも少しニッチな存在と、造形という課題を複合させてやっていく。それは造形的な作品に変塗りが今まで用いられなかったということではなく、ある種試みてきた人たちももちろん多くいるのだけれども、それが形と一体化して表現することのやりきりという点で、非常に難しいことに正面から向き合って一定の成果を出したということがオリジナリティにつながっていて、評価できるポイントだと思いました。漆の純粋性と違うところで、それでもなお、漆で表現するということは、非常に難しいことだと思います。そういうことに正面から立ち向かったことには、敬意を評したいと思います。一方で、論文としては、構成としては分かりやすくまとめてくれましたし、こちらの指摘もよく読み込んでやってくれました。ただ、言語的なハンディキャップもあるかなと思いますが、概念的な部分に関しては、やはりちょっと表記のブレというか、概念の認識が甘い部分が少し目立つかなというところは指摘したいと思います。特に主題になっている動きというものについても、実際のところ、それが本当にどういうもので何を表していきたいのか、単純に動きを表したいって言うだけではないと思うのですよね。ただ今日の口頭諮問の中ではそれにつながる内容が先生方との受け答えの間で見受けられたので、そこは良かったかなと思います。《赤のMotion》という大きな作品の話が最後よく出ましたが、これはやはり単純なサイズだけの問題ではなくて、動きというもののよりもう一步深いところ、どういうことを伝えたかったのかと

ということとつながっているから、そういう評価が出るのだと思います。なので、作品のサイズ如何にかかわらず、最後は、その動きを通して、何を漆を通して、何を人に伝えていきたいのかという部分がもっとはっきりとしてくることで、サイズの問題だけではないかたちで、人に伝えられることが増えていくだろうなというふうに思っています。その展開にこれから期待したいなと思っております。

山崎審査員

1990年代の初頭に注目され始めた、漆を塗るという行為を起点として立体を立ち上げて行く漆造形の展開は、今日に至るまで現代漆芸の大きな潮流となっています。しかし、この論文で書かれているように、形から動きが感じられる作品は多数存在しますが、その表層の奥に「動きを宿す」作品には、なかなか出会うことができないというのも確かです。そして論文に明記されたように、邱さんが中国や日本の漆工芸の歴史に学びつつ、現代における漆造形、とくにその表面の表現を探究していることは、理論研究と作品制作の双方において意義のあることだと思います。ただ、探究の余地はあります。中国の古代、中世の素晴らしい作品をもっとよく鑑賞し、その表層を深く観察すれば、さらに新しい発見があり、自身の表現を改善することができるでしょう。もう一つは、作品の艶のあげ方に関しても改善できると思います。流線は実体のあるものとその外側の空間との接点に現れる、だからそれをテーマにする以上は空間をもっと意識して研究を深める必要があります。論文は、制作から素直に立ちあがる独自の造形言語に満ち、かつ中国と日本の漆工芸の歴史との連なりを明確にした上で自身の作品の新しさを強調した、とても魅力的な内容に仕上がっています。私はこのことを高く評価しています。

青木審査員

本日は一日お疲れ様でした。午前中の作品説明では、これまでで一番頼もしい姿が見られ、主査として誇らしく思いました。今日までの準備、審査も含め、お疲れ様でした。

邱さんは、博士課程在籍中を通して、非常に誠実に、そして粘り強く制作と研究に向き合ってこられました。私も身近に制作の過程を見てきましたが、一つひとつの作品に丁寧に向き合いながら、自身の表現を模索し続ける姿勢は一貫しており、本審査に先立って拝見した作品からも、その積み重ねの確かさが強く感じられました。素材や技法への深い理解に支えられた造形には、内側から立ち上がるような緊張感と生命感が宿っており、表現者としての成熟さが明確に表れていると受け止めています。

また、そのような制作の継続が、すでに学外での発表や評価につながっている点は重要です。作品が社会の中で受け止められ、実績として形になっていることは、本研究が閉じた制作にとどまらず、外部と接続した実践であることを示しています。

本日の口述試験においても、邱嘉文さんは、ご自身の作品と論文の関係性を自身の言葉で説明し、「動き」という概念が、流線的な造形と変塗りの融合、さらに制作過程における身体

的行為と時間の蓄積によって形成される層構造の中に宿るものとして捉えられていること、また制作や展示の経験を通して、その理解が深化してきた過程を具体的な実感をもって語られていました。これらの応答から、今後も自立して制作研究を継続していく力を十分に備えていることが確認できました。

博士論文「動きを宿すもの—流線と変塗りの融合による漆造形の探究—」は、理論が先行するものではなく、あくまで作品制作を中心に据え、その実践から生まれた問いを丁寧と言語化した、制作者としての論文となっています。流線と変塗りを分離せず「融合」として捉え、複雑な造形と複雑な加飾を重ねることで、層構造の中に「動き」を宿らせようとする試みは、本研究の独自性として認められ、漆造形における新たな表現の可能性を示すものとして評価できます。制作と考察を往復しながら思考を深めていく姿勢も一貫しており、作品研究を支える理論として、博士論文としての完成度も十分に備えています。

従って、邱嘉文さんは、制作と研究の両面において自立した探究を継続していくことのできる表現者であり、本学博士課程修了者として相応しい資質を備えていると判断します。今後は漆造形を軸としながら、作品と空間、鑑賞者との関係にも視野を広げ、さらなる表現と研究の探究を続けていくことを期待したいと思います。

以上の点を踏まえ、本作品研究及び論文を総合的に判断し、邱嘉文さんは博士の学位に相応しい水準に達していると認めたいと思います。

以上で邱嘉文の博士学位審査を終了した。

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。