

つかもと まろ みつ 塚 本 磨 充

学位の種類	博士(文学)
学位記番号	文博第 384 号
学位授与年月日	平成23年 7 月14日
学位授与の要件	学位規則第 4 条第 1 項該当
研究科・専攻	東北大学大学院文学研究科(博士課程後期 3 年の課程) 歴史科学専攻
学位論文題目	北宋三館秘閣における文物の収集・公開活動と「北宋絵画史」の成立
論文審査委員	(主査) 教授 泉 武夫 教授 長岡 龍作 教授 尾崎 彰宏 准教授 芳賀 京子 准教授 大野 晃嗣

論文内容の要旨

本論文で扱うのは「文物」の歴史である。「文物」とは、ある「モノ」が、人間社会と接触する時に生まれる概念である。それ故に、近代以降に生まれた「美術」と、本論文で扱う「文物」とは、その外見は同一でありながらも、全く異なる内容を持っている。

中国では、その巨大な宇宙は首都と宮廷を中心に構成される。そこでは皇帝を中心に歴代の「文物」が収集、展示、保管され、個々に重要な意味を持ちながら、伝統社会のなかで機能してきた。文物こそは中国社会を成立させる、最も根源的な制度の一つであったと言ってよいだろう。そしてその文物の歴史を語ることは、同時にまた、それを支えてきた社会や人間の歴史を語ることでもある。このような、中国社会の中での文物の意味を理解しなければ、中国の「物」の秩序と、それをとりまく世界のことも理解できない。そして、この文物観の理解なしには、そこから生み出されたモノの理解も出来ないだろう。「美術」を「文物」としてとらえ、それらが社会のなかに存在していた意味を問うことが、本論文の一つ目の課題である。

本論文のもう一つの課題は、交流史を結節点に、モノが移動し、形や意味を変容させて行く過程を総体としてとらえ、そこから人間と作品の関係性によって紡ぎだされる「文物」の歴史を見出すことにあ
る。文物は交流の場に置かれることによって、その意味を拡大させ、変容させる。違った人間集団同士
の「交流」の場こそは、モノの「文物」性が十分に発揮される、最も重要な「場」であったと言えよう。

この課題に答えるために、本論文で注目したいのが、北宋時代を中心とする三館秘閣の存在である。

三館秘閣とは皇帝の蔵として北宋初期から建設がはじめられ、その滅亡まで、一貫して重要な意義を有しながら存在してきた宮廷文物の収蔵・公開機構である。従来までの中国美術史研究に於いて、“秘閣”や“皇帝コレクション”の存在は知られていたものの、それはそこにあったことが「伝来」として語られ、作品の箔付けの一部であり、作品を管理するただの“倉庫”以上の認識はなかったように思われる。ひいていえば、皇帝権力を使って集められた莫大な財宝は、現在に至るまで観衆の目にさらされる見せ物の一つであり、過去の権力者の贅沢や華奢の一部と考えられてきたと言って過言ではない。むしろその社会的な機能について、深く考察されることはほとんど無かったのである。しかし、現在に至るまで、言葉とモノの両方を紡ぎ出し、絶えざる意味の根源となってきたのは、この「天子の庫蔵」、そしてそのコレクションの存在であり、それに携わってきた多くの人間の活動であったのである。

本論文は単に、中国の“皇帝コレクションの歴史”を対象とするものではない。本論文が扱うのは、コレクション活動と作品の関係、そして、作者やそれを取り巻き、管理する人間の自己意識や歴史意識の問題である。そしてコレクション活動から生み出される作品は、これらの意識と決して無縁ではないだろう。そこからは、美術作品の持つより多面的な魅力を考察することができると思われる。

本稿ではそのために、基本として次のような構成をとった。まず、中国の文物世界を理解するために、縦軸として漢魏六朝から唐にいたる宮廷の文物機構を概観する（第一章）。このような時間の縦軸の理解の後、中国の古典主義時代とも言える宋代について特に詳細に検討し（第二章、第三章、第五章）、空間的な横軸として、同時代の遼や高麗、日本との文物交流の世界を概観することとしたい（第六章）。後者では特に、郭熙画山水様式の成立が、これらの伝統中国の総決算としての意味を持って登場したことを論述し（第四章）、さらに時間軸を縦に延ばして、郭熙画山水・北宋絵画史が以降の中国絵画史においていかに展開していくのかについて、北宋、明清、近代に至るまで具体的に考察する（第七章、第八章、第九章）。郭熙山水は文物としての強い意味を持っていたがゆえに、高麗・朝鮮に北宋の規範としての強い影響を及ぼすと同時に、中国においては古典としての地位を獲得し、言葉と作品を通じて、絶えざる模倣の対象としての機能を果たしていったのである。それは、靖康の変以降、北宋宮廷は地上から消え去っても、消えることのない永遠の宋画であり、言葉とイメージによって紡ぎだされる新しい北宋絵画史の成立であった。本論文の名称を「北宋三館秘閣における文物の収集・公開活動と「北宋絵画史」の成立」としたのはこのような理由からである。本論文では、北宋絵画史を、この「文物」と「交流」を結節点にした交差する二つの軸から考察することによって、中国芸術の高峰の一つとして、後世に至るまで東アジア全域に巨大な影響を与え続けた宋代美術の特殊性と普遍性を明らかにしていきたいと思う。

まず、本論文であつかう「文物」という概念について述べておきたい。「文物」とは、社会秩序のなかに位置づけられた「モノ」の総体を指す概念である。たとえば、至道元年（九九五）十月、北宋・太宗はかつて九弦の琴を宰相らとともに聞いて「朝廷文物の盛、前代の及ばざる所なり」と感慨を述べたことが、その端的な例としてあげられる。新しい国家建設のためには「文物の制度」、すなわち礼楽とモノ、現代の言葉で言うところの「作品」を集めて再生産し、それが天子である自らの秩序のもとに、整然と整理されていることが必要だったのである。文物が見事に揃い、それを群臣とともに楽しむ空間の創出こそは、自らの平和な治世が可視化された重要な徴候（しるし）としての意味を持っていたのである。

本論文で扱う「文物」という概念は、このような、中国の世界観と密接に結びついた概念と言うこと

ができる。一般に近代は、「古物」が「美術」へと変化していったとされる時期であるが、それは博物館、大学、美術史家の三者の連結の中に、新たに古物が再編され、そしてその所有者・観者が、国民へ、そして大衆へと、主体が変化していった過程として捉えることが出来る。本論文では、そのような近代の経験を超え、すでに失われてしまった「文物」たちが本来持っていた豊穡な世界観を復元し、あわせて東アジアの古典文化の成立に大きな役割を果たした宋代美術の在り方について考察することを目的とするものである。

そのために、本論文の各章では、以下のような構成で論じていくこととした。まず、序論「近代における「中国美術史」とその認識の成立」では、近代そのものの経験を問うことを目的とし、近代における中国美術史認識の形成について考察した。従来まで、日本における中国美術史学史についてはいくつかの研究成果があるものの、中国におけるそれ、もしくは、中国と日本の比較については、あまりなされてこなかった。そのため本稿では、近代中国の生んだ非常に重要でかつ悲運の美術史家・滕固について、同時代の矢代幸雄の経験とも重複させながら、各自の中国美術史観の形成と西洋美術史学の関連を中心に論述した。このことで、現代美術史学のよってたつ様式論や、モノが中国の伝統社会から切り離され、「国民」「共有」の財産・文化財としての作品へと生まれ変わる過程について、より一層明確な視点を持つことが出来た。

第一章「漢魏六朝から隋・唐の文物収蔵と文物観の変遷」では、漢魏六朝から隋唐へいたる、文物観の変化を論述した。詩経の時代より天子が文物を宮廷に集めることは、その重大な任務として認識されていたこと、そしてそれは決して奢侈のためではなく、聖人としての務めとして認識されてきたことを確認した。このような伝統的な価値観のもと漢代には、皇帝の蔵、宮廷文物の蔵が、天人感応の舞台としても機能していく。魏晋南北朝を通じて、芸術としての書画が成立すると、天子の庫蔵にも、それらを管理する専門職が配置され、鑑定が行われるようになり、目録が誕生する。そして隋になると、これら中国の文物世界は大きな変化を迎える。天と地、天子と宮廷で構成されていた中国社会に、仏教が深く浸透することによって、新たな世界観を生み、新しい皇帝の宝、すなわち舍利が中国文物社会で重要な働きをなすようになるのである。隋朝は舍利を以て国土を荘厳しようとするが、それは皇帝の新しい文物政策でもあったことを述べた。唐時代にはさらに宮廷と学士を中心とする収蔵制度が整えられ、北宋へと連続していくのである。

第二章「北宋初期秘閣の成立とその意義」では、五代の戦乱を経て再び中国を統一した北宋が、開封を中心に、文化首都としての建設をいかに進めていったのかを論述した。その初期の過程は、一言で言えば、全国からのモノと人の開封への集約という動きに概括出来る。新しい首都開封に、北宋宮廷は全国から書籍・絵画・書法をはじめとしたありとあらゆる文化資源を集約し、同時にそれを管理できる人間もまた開封に集めた。その場所が、北宋宮廷に置かれた三館秘閣であり、淳化三年（九九二）九月の大宴会においてその初期の完成を迎えることとなった。特に、江南の豊かな文化の中心であった南唐、呉越、そして蜀は、北宋初期文化の重要な来源となり、また、その文化は集めるだけではなく、再生産することではじめて、宮廷の文化活動としての意味を持った。北宋初期においてその舞台になったのは、開封の皇室寺院であった大相国寺などの寺院の修繕活動であり、そこには皇帝と仏教の関係を賞賛する壁画が描かれた。その北宋初期文化が最も高峰を迎え、多くの文化統合が行われていた時期に入宋したからこそ奮然は、ほかの多くの五代以来の亡国の君臣たちとともに開封に迎え入れられ、啓聖禪院の梅檀釈迦瑞像を模刻し、持ち帰ることができたのである。しかしそれを梁武帝以来の皇帝の文物として位置づけたい北宋とは違い、奮然にとっての梅檀瑞像の将来には、三国伝来の霊像を将来するという、北

宋とは別の思惑も働いていた。また、このような宮廷で繰り広げられていた文化政策は、大相国寺という宮廷と民間の中間的な場を利用することによって、民衆にもその一端が開かれ、そのことによって初めて皇帝の文物の秩序が完成したのである。このことを、宮廷の三館秘閣、啓聖禪院、大相国寺という三つの重要な文化活動の場所から説明し、北宋初期における文化首都建設の具体相について論述した。

第三章「観書会の変遷」では、このような北宋初期の文化活動を継承する宋朝の重要な文化行事である観書会について考察した。観書は皇帝と共に士大夫たちがその収蔵品や新しい文化的再生産物とともに鑑賞、楽しみ、詩歌を応酬して、皇帝の治世を言祝ぐ行事であり、宋朝を通じて六十余回の開催が確認できる。当初、観書会は三館秘閣で行われ、太祖、太宗朝を経て、真宗朝に最も多く行われるが、その治世の途中に訪れた三館秘閣の火災を契機に、その性格は次第に変化していく。まずその場所が秘閣はあまり使われなくなり、次第に六閣とよばれる皇帝の御書閣へと移っていく。このことは観書会の目的が、建国当初の建国を祝い、偃武盛文政策に転換したことを天下に、特に五代の国々から降ってきた人たちに示す北宋初期の目的から、皇帝や宋朝、とくに三朝への顕彰と変化していったことと関係がある。特に仁宗朝になると、講学とともに観書が行われ、それは強い政治的な意味を以て行われ、特に嘉祐七年十二月の仁宗最後の観書会が重要な意味を持っていたことを論述した。またこれら観書会は、館職という北宋の文化官僚制度と密接に結びついて運営されていたことを指摘し、観書会の政治的な機能、及び宋代の宮廷における政治文化のあり方と観書会の関係についても論述した。その後、神宗朝ではあまり観書が行われなくなり、曝書会の記事が目立つようになるが、おそらくここには、瑞物出現に対しての士大夫たちの態度の変化とも関係する可能性が高い。最後に、徽宗朝には再び瑞物出現が重視されてそれが絵画化され、現在も残されている「宣和叢覽冊」のような、高度な描写を持つ絵画表現が、君臣に鑑賞されるべき絵画として、宣和殿という場にふさわしい作品として制作されたことを明らかにした。

第四章「郭熙画山水の成立」では、このような北宋朝の文化政策を受けて、北宋国家そのものを代表する山水画家・郭熙が現れた背景を論述した。郭熙は河南省温県に生まれ、晩年にいたって北宋開封の宮廷に至り、若き神宗の寵愛を受けて活躍、新法改革によって宮殿を新設する際にあたり、それらの殿閣の壁画を一手に描いた山水画家である。その山水は、北宋宮廷が開国以来追及してきた、宮廷における文化統合・三館秘閣の活動と密接に結びついていた。郭熙は三館秘閣のコレクションを自ら目睹し、その画論では従来までの地方画風追及にとどまっていた画家たちを批判し、新しい総合様式を打ち立てる必要性を説いていた。その成果こそは「早春図」(熙寧五年〔一〇七二〕、台北・国立故宮博物院)に他ならない。このような文化背景のもとで登場した郭熙画山水は、唐朝を上回る宋朝待望の新文化であった。まさにそれゆえに、郭熙山水は北宋の国家的文化資源としての地位を獲得し、同時に当時国交を回復した高麗へも下賜され、その皇帝の文物世界を構成する一員となったのである。そのため高麗もそれを北宋の規範として受け取り、その後の朝鮮半島における李郭派画風流行の先駆けとなっていったことを論述した。

第五章「宋代皇帝御書と社会」では、南宋孝宗が太白山天童寺に下賜した御書の碑拓である「太白名山碑」(東福寺)について考察した。皇帝御書については、昨今の宋代史研究においてすでにその重要性が指摘されているが、まず美術史の分野から、皇帝御書の流れをたどり、その上で宋代の御書の変遷を押さえて、それが当時から特殊な意味を持った書体と認識されていたことを考察した。また皇帝御書の文物としての動きを確認してみると、そこには宮廷を中心として献上と下賜を繰り返す「文物循環」とでも言うべき流れを想定することが出来た。皇帝御書はこの循環のなかで意味を持ち、機能する存在であったのである。そのため、この「文物」としての意味の循環が消滅してしまうと、作品としての価

値を残すことが困難になり、中国ではほとんど皇帝御書は存在していない一方で、日本では禅の墨蹟として鑑賞されていったため、日本に作品が残存したことを論述した。

第六章「北宋秘閣と東アジアの文物交流の世界」では、三館秘閣を中心とする東アジアの文物の流れについて論述した。北宋は与えるだけでなく、海外からも多くの文物を受け取り、それを価値づけていった。まず遼とは皇帝の兄弟関係を以て、それぞれを表象する「鹿」と「飛白書」、御容などの文物が対等な関係を以て交換されていることを論述した。次いで高麗は、開城宮城に清讌閣のような北宋の文物制度をそのまま受け入れる庫蔵を建設し、北宋皇帝の文物の循環の中に積極的に参入していくことで、北宋美術を直模するような作品を生み出していく。一方日本は北宋と直接の国交をもたず、従ってこのような庫蔵ももたなかったため、北宋皇帝の文物の世界に入ることは出来なかった。十世紀以降、東アジア各地で独自の美術意識が生まれてくるのは、このような庫蔵の機能とも関係がある。また十世紀日本人の書跡で、北宋期に中国に「贈られた」ことがわかる「海外書」をとりあげ、「二王に似る」という北宋諸人の跋が、当時北宋三館秘閣が海外に求めた古物の価値観とも合致し、北宋と日本が相互に補完するアイデンティティーを確立していったことを想定した。最後に、後白河院のコレクションと北宋皇帝のコレクションを比較することで、蓮華王院のコレクションが仏教と密接に関係しているという特徴を抽出し、中国と日本の国王コレクションの違いが、そのまま社会制度や、王権のありかたの違いをも表していることを論述した。

第七章「李公年「山水図」と北宋後期山水画の動向」では、郭熙以降の山水画展開として李公年「山水図」（プリンストン大学）をとりあげた。郭熙山水様式は次代の徽宗朝以降急速に解体していくと考えられるが、その後南宋院体画が成立するまでの過渡的様相を示すと思われるのが李公年「山水図」である。まず、李公年の伝記について、文献資料から従来の研究に若干の補足をなすとともに、その表現と趙令穰「秋塘図」（大和文華館）等の共通点を指摘し、李郭派山水が展開していく様相を、小景画との関連から、また、「雪図」（台北・国立故宫博物院）、「秋江漁艇図」（大阪市立美術館）等の作例をあげて指摘することができた。また、『宣和画譜』の批評語を分析することにより、それらが当時、「思致」などの言葉を使って批評される対象であったことも指摘し、それらが皇族や文士などによる作画に多用される傾向があったことなどの、制作主体の問題にも言及することができた。最後に朝鮮絵画の問題を取り上げ、朝鮮の李郭風山水画が、郭熙によるもの、李公年によるもの、より時代の下がる金代絵画によるものなど、中国における多層的な北宋絵画の展開を、意図的に受容していることを指摘した。

第八章「明・清時代における郭熙と李成——宋代画家像の受容と変容の一例として——」では、李成・郭熙によって完成された、北宋李郭系山水の画風が、元から明・清にかけてどのように変化・受容されていったのかを論述した。「はじめに」の「三 美術史学と歴史学」でも述べたように、美術史学の対象は作品であり、その内的な展開を追うことが、そのもっとも核心の方法論としてある。ここでは、郭熙の山水世界が、千年以上の長きに渡って継承されていく様相を、「崇高性」「故事性」「図様」などの用語を使いつつ、具体的な作品から示した。中国絵画史において特徴的なのは、これらが作品自身の造形性に加え、文字によっても受容されていくことである。自身の作画（イメージ）と画論（テキスト）の両方が残された郭熙は、その最も早い時期の画家であり、それ故に絵画史上も非常に特殊な位置を占める宋代画家であると言える。郭熙の子である郭思は、その言葉を『林泉高致集』としてまとめるが、後世そのなかから名言の一部分が断片的に引用され、図版とともに合わせられて画譜などの媒体によって広がり、伝説の大画家郭熙のイメージ作り上げていった。そこには、北宋の文化国家としてのイメージも投影されていたことも忘れてはならない。実際の作品は実見できなくとも、さまざまな画論や画史、ひいては版本などといったイメージソースから、後世の画家たちは郭熙山水、北宋山水の像を作り上げ、

受容し、創作し、時には偽作をなしていったのである。そのことを、「倣」郭熙とされる画作を分析することによって逐次的に分析した。またその中であって石濤「廬山観瀑図」が、郭熙「早春図」を直接の淵源とした例外的な画作である可能性があること、また袁派の近代につながる墨法や、影響・被影響、師弟関係だけではつかむことができない李郭系山水の拡散の歴史について論述し、そのような過程を経て、郭熙を中心とする「北宋絵画史」が形成されていったことを論述した。

第九章「二つの趙令穰——「秋塘図」・「湖荘清夏図巻」とその受容史について——」では、趙令穰「秋塘図」(大和文華館)と、同じく趙令穰の作とされる「湖荘清夏図」(ボストン美術館)の二者の受容史上の比較を行った。「秋塘図」は古くから日本に伝来し、江戸初期には名声を不動のものとしていた。一方中国では「湖荘清夏図」が明代には董其昌の絶賛を経、清宮でも名品としての評価を得てきた。この両者は、構図や画法は似ているが、実際の技法や描写は全く別のものである。しかしながら、それぞれの社会の最も重要な中国絵画のコレクション機構であった、清朝宮廷と木挽町狩野家に收藏されることによって、それぞれの絵画が、それぞれの社会で「名画」としての機能を果たしていったことは、同じ一人の画家の作品としては、希有のことと言わねばならない。近代になって日本人は、中国にはもう一つの趙令穰の名画がしていることを知ることとなるが、その時すでに、日本人の中国絵画観は大きく転換していた。中国絵画が近代日本では影響力のある美術から文化財へと転換し、新しい「美術」制度であった西洋の批評言語に立脚したやり方でそれを語るようになったこと、そして結論として、日本と中国は二つの異なる「中国絵画史」を紡いできたことを、近代社会の中国絵画の新たな位置づけと趙令穰の二つの名画を例として論述した。

終章「宋画の技法と空間理解——「雪中帰牧図」「蜀葵遊猫図」「萱草遊狗図」を一例として——」では、南宋院体画を中心に、その描写と意味について論述した。近代以来、南宋画は「写実」と言われてきたが、それはモノをそっくりに描くという意味の写実ではない。すでに沈括が指摘するように、絵画はフィクションであり、絵画的な再構成が行われてはじめて、絵画として成立する。南宋院体画もそうであり、そのことを、「萱草遊狗図」「蜀葵遊猫図」「雪中帰牧図」の技法と構図の分析から論じた。

付論「宋・元画のなかの器物表現——画中の古物表現とその意味を中心に——」では、絵画の中の器物表現を、その画意から再考したものである。従来絵画のなかの器物は、工芸史研究からは注目されてきたものの、絵画史研究では単なる添景としての意味しか持っていなかった。しかし、中国絵画を子細に観察してみると、画中の器物に大きな意味が込められることがある。それは、中国思想を貫く復古・崇古の象徴としての意味を持ち、さまざまな場面に利用されてきた。歴代の器物が青銅器を模することでもわかるように、絵画もまた、復古的な場面において、器物を効果的に描きこみ、時には復古の名を借りたイリュージョン創出へともつながる。その意味と機能を、四つのパターンに分類して分析した。

私たちは古物に出会う時、物言われぬ深い感動を覚える。それはもちろん古物自体の形式が持つ美しさに魅せられる側面が強い。しかしそれだけではない。古物を通じて我々はそれを支えてきた人間や、それに感動する自分自身と出会う。古物とこれらの自己のアイデンティティーは、中国社会の中で深く結びつき、中国社会の不可欠の一部として機能し、多くの美しい作品を生み出してきたのである。モノは作り出されると同時に、その長い生命を多くの異なる人達と過ごす。そしてそれらは集められ、展示されることで、時にはその人、または社会をも変えてしまうような力を持つ。このことこそは、人間が飽くことなくコレクション活動を行ってきた大きな理由であろう。社会が美術作品を生み出すのではなく、文物・古物は、社会をも生み出す機能を持っている。宋代書画の大きな魅力の一つは、その造形的に卓越した表現にあるばかりではなく、中国美術史において絶えず古典とも言える地位を占め続けたこ

とにある。北宋三館秘閣の歴史は、人間と文物・古物の関係の本質の一端を示してくれるはずである。

論文審査結果の要旨

本論文は、中国絵画史の頂点をなす北宋時代の絵画を中心に、その作品と評価の成立を歴代皇帝による「文物」の収集、展示、保管という視点から考察するものである。

論者は、書画を美術作品としてよりも、社会秩序のなかに位置づけられたモノすなわち「文物」として捉える考察の基軸を示し、文物をめぐる歴史意識と文化活動、なかでも皇帝の蔵の形成と意義付けがどのように絵画様式ないし書法と関連するかを主要な課題として提起する。

第一章では、漢魏六朝から隋唐へいたる宮廷の文物機構を概観し、文物の収集が聖人の努めであると認識されるとともに皇帝の蔵は天人感応の舞台としても機能してゆくことを指摘する。第二章では、唐代に整備された収蔵制度を、北宋が発展的に継承し、三館・秘閣を宮廷に設置して文化資源を集約、管理するに至った状況を詳述する。第三章では、三館秘閣の観書会について考察し、それが宋朝の歴史意識を高めるといふ政治的機能を帯びていたこと、やがて観書会から曝書会に傾斜し、鑑賞的性格が強まる過程を分析する。第四章では、こうした北宋朝の文化施策を受けて、郭熙画山水が成立する背景を論述する。中国の文化的伝統の総決算ともいえる郭熙画は、画家が三館秘閣のコレクションを目睹し、従来の地方様式を批判的に継承することによってなしとげられた総合様式であり、国家的文化資源としての地位を獲得したことを強調する。第五章では、宋皇帝の御書を取りあげ、それが特殊な意味をもった書体と認識されていたこと、文物としての御書は献上と下賜を繰り返す循環的運動を通じて、皇帝秩序を示威する機能をもっていたことを論じる。第六章では、三館秘閣を中心とする東アジアの文物の流れを、日本からの「海外書」に対する価値観を通じて考察し、日中の国王コレクションの差異を分析する。第七章では、郭熙以降の山水画の展開を李公年の作品を通じて論述し、南宋院体画様式への過渡的様相を明らかにする。第八章では、李成・郭熙に代表される李郭派様式が、宋以降、明清に至るまでどのように受容されたかを論述し、北宋の文化国家としてのイメージの投影を指摘する。第九章では、趙令穰の作品に対する中国・日本の価値観の相違から彼我における「中国絵画史」の認識の差異を論じ、終章では南宋院体画における対象の描写法と意味について、写実の概念を基軸に分析を試みている。

いずれもその考察の視点と解釈は独創性に富んでおり、論旨も十分な説得力をもっている。この分野の研究に資するところ大である。よって本論文の提出者は、博士（文学）の学位を授与されるに十分な資格を有するものと認められる。