

## 修士論文要旨（令和二年度）

令和二年度に提出された修士論文は、文学研究科文化財史科学専攻十六編、同研究科地理学専攻一編、社会学研究科社会学専攻（臨床心理学コース）七編の、合わせて二十四編である。

各論文の要旨を次に掲載する。



## 鄭氏政権三代の軍制

鄭氏政権は南明の皇族、特に永曆帝を奉じ、南明政権最後の皇帝である永曆帝の死後も三代にわたって清朝との抗争を展開した政権である。一方で『清実録』では「海寇」や「海逆」の蔑称が使われており、大陸の沿岸地域を荒らしまわる実態はまさに海寇といえる。

鄭氏政権は福建省の廈門・金門の二島、また一六六一年にオランダから台湾を奪取した後は台湾島を根拠地とする海上勢力となったが、清朝との抗争は浙江、福建、広東の沿岸地域での陸戦が多く、一六四六年の起兵以後勢力の増長に伴って軍の整備を行ったがその大半が陸軍であり、国内研究では海外貿易などの視点から海上勢力としての鄭氏研究が盛んであるが、軍事面では陸上での戦闘を重視していたことが窺える。

当時の中国王朝では一世一元の制が採用されていたが鄭氏政権は永曆帝死後も永曆の年号を清朝に降伏するまでの三十七年間に亘って使用し続けた。これは明王朝への反乱を起こした李自成が国号を大順、元号を永昌と定めたのとは対照的である。

\*  
辻 野 満

明末清初に限らず王朝に抵抗する地方勢力は事例が多いが、中でも鄭氏は軍制及び官制が存在していたことを示す史料が存在する貴重な例であり私的集団でありながら全容はいかぬまでもその内情を知ることができる政権である。

国内の鄭氏研究は石原道博（一九四五）田中克己（一九六六）の海外貿易などの海の鄭氏に注目されており軍制の研究が確認できない。また林田義雄（二〇〇三）は鄭氏の軍制は制度化されるに至っていないと論じているのみである。

鄭氏史料の中でも最も軍制に関する記述が多い『從征実録』であれどもその軍職や任命されている部将の名称が分かるのみで各職の役割については明確に記されたもの少ないという点も国内での軍制研究が盛んでない理由である。

しかしながら鄭氏研究が盛んな台湾では日本と事情が異なり石万寿（一九六七）（二〇〇四）、楊和之（一九九二）らによって鄭氏の軍制について体系的に論じられている。

しかしながら石万寿を初めとして鄭氏政権における軍制の上下関係を示す根拠となる史料考査が特に鎮においては調査が不十分である。これは同じ鎮の職にあつてもその上下関係を示していると思われる記述が見られるにもかかわらずすべて同じであるかのように扱われている問題がある。この問題解決法として各武官の任命に焦点を当てることにより提督や鎮内での上下関係があることを明らかにする。

さらには鄭氏の軍制では軍や提督と異なる総督や提調が存在する。これは明王朝の総兵官と類似しており征討の必要があれば任命される職であり、事が終われば元の官に戻った点も同様である。どの職に就いている者がこの総督や提調に任命される傾向があるのかという点についても調査を行うことでより鄭氏の軍制の内部事情を少しでも明らかにすることができよう。

このように国内では海外貿易など海の鄭氏研究が盛んであったが軍制を軸に陸の鄭氏に焦点を充てることよって鄭氏政権がどのような組織を構成していたかを明らかにする。

構成としては第一章では鄭氏の軍制における基本単位となる五軍、五提督、鎮、営について述べる。史料上ではその名称数のみが溢れかえっており、各職の役割や構成についても記述はほとんど見られない。そのため前述の各武將の任命などに焦点を当て僅かながらではあるが軍制における組織としての動きを明らかにする。

第二章では鄭氏の軍制における統率関係鄭氏の軍制において最高責任者は鄭氏の当主であり、鄭成功時代には鄭成功自ら作戦指揮を執る事

例が多く見られる。しかし全ての戦場にて鄭成功自ら指揮を執ることではなく、その場合には軍制において提督や五軍戎政といった高位の將が指揮を執っている。岳成馳氏の論文によれば大規模な戦役の際には総督・総領・提調を任命している。『従征実録』では提督、五鎮の將を総督・提調・統領に任命し指揮を執らせる例も多々見られる。軍制における統率関係について提督などといった職と関連して考察したい。

鄭氏政権、特に鄭成功の時代には一族や文武官に対する嚴罰主義が挙げられる。主に軍事面での失態に関する処罰がほとんどではあるが史料の調査のなかで『監督』や『監紀』の語が見られこちらも文武官の功罪を記録して報告するという役割が記されている。軍事や外交、兵糧の徴収などその職掌はそれに留まらず多様であり、鄭氏の軍制、および組織を理解するうえで検討が必要な職である。

今後の課題としては軍制に関する鄭氏史料種類の少なさが顕著であり、それも大半は『従征実録』によるものである。清朝や野史の類の中でその名称が分からずとも運用についての記述があればより膨らみを持たせることができよう。

## 「春日厨子」成立考

\* 日 高 結 友

仏教寺院所用の「厨子」の形式を述べる際に、しばしば「春日厨子」という用語が用いられる。これは仏堂・仏殿などを模して製作された「厨子」の中でも、屋蓋に偏平な天板を載せ、組み物などを省略した簡素な形式のものを指す用語として認識される。しかし「春日厨子」は、その語源はもとより発生・由来も明確でなく、形式・装飾等の特徴の定義も曖昧であると言わざるを得ない。にもかかわらず、「春日厨子」は「春日形厨子」と称して使用される場合もある。

本研究では、まず従来の研究の中で「春日厨子」という用語がどのような形式・装飾を持つ厨子に対して用いられるかを辿ることで、用語に対する理解の変遷と認識の「ゆれ」を指摘した。同時に、どのような形式・装飾の作例が「春日厨子」と呼称されるのか、その特徴をまとめて「春日厨子」という用語の概念規定を試みた。

第一章では、従来の「厨子」という用語の理解について概観した。そもそも厨子（豆子）とは仏像や経巻などを安置する収納具を指す用語である。「厨」は「厨房」を意味し、「厨子」は食物や食器・調度品

等を収納する箱や棚を指したが、その後、生活具や室内調度、仏像や仏画などを奉安する荘厳具へ用いられるようになる。

厨子が設置される場合は、概ね貴顕の邸宅と寺院の二カ所に大別される。設置場所によって納置物は異なり、邸宅では書物や宝物・装飾品等を、寺院では仏像・仏画・舍利・経巻等の奉安のために用いられた。これらの用途に合わせて多種多様な形式・様式の厨子が数多く製作された。

厨子についての研究成果は、美術工芸史または建築史の分野から多く発表されるが、厨子そのものに着眼した研究は十分とはいえない。その理由に、取り上げられる視座が①厨子構造・形式、②納置物、③彩絵・嵌装等の装飾、④伝来等、極めて多岐に渡ることが指摘できる。

現在、一般に「厨子」と呼ばれる「尊像奉安の収納具」の多くは、飛鳥・奈良時代には厨子と呼ばれておらず、文献史料に載る「宮殿」・「仏台」・「台」・「六角殿」・「六角漆殿」・「宝殿」がこれに相当する。今日ではこれらは全て「厨子」に統一され、これに①形態、②機

能、③仕上げ、④場所、⑤様式などを表わす名称が冠せられることが多い。

第二章では、「春日厨子」という呼称について概観した。「春日厨子」は一般的に「頂上の大棟を偏平に造った宮殿形厨子である」と解説されるが、従来の研究や作品解説中ではどのように捉えられているか改めて検証した。それにより次のような問題点が浮上した。第一に「春日厨子」の形式・名称起源が不明瞭なままである点、第二に「春日厨子」・「春日形厨子」の使い分けの基準点が明確でない点、第三に「春日」の名を冠する根拠を示した解説がほとんどない点、第四に「春日厨子」についての認識・解説が研究者によって異なる点である。

これを承け、第三章では「春日厨子」の特に「春日」という語が、いかなる理解で使用されるか検証した。「春日厨子」には①「春日曼荼羅を描く厨子」、②「春日形厨子の省略形（＝春日形の形式をした厨子）」、③「奈良地方で生成された内部に彩絵を施す厨子様式」の三通りの認識がみられた。厨子形式に関する専論では、あえて「春日形厨子」と称する場合があった。また「春日舍利厨子」など春日信仰との関連性を明確化する名称も散見された。

形式の起源は、①宮殿形厨子が定形化したとする説と②奈良時代の箱形厨子の様式を留めるとする説があった。屋蓋形式にも微妙な認識の差異があり、結局のところ「屋蓋の四方向が傾斜する形式」であることのみが共通認識であった。納置物は①木彫の本尊像、②舍利容器、③経典、④板彫曼荼羅の四種に大別される。まず納置される尊像は、

南都に因む信仰を造像背景とするものが広く取り入れられる。舍利納置を目的とする厨子には、内部に別製の舍利容器を祀る例と、半肉彫りの舍利容器を奥壁に嵌装する例がみられた。施される内部荘嚴は、本尊を中心とする仏教世界観を現世に再現する曼荼羅図的表現となっている場合も多い。伝来をみると、厨子伝来の寺院が南都周辺に所在する、納置物が南都と所縁がある、彩絵が南都絵所の作風を残すなど、数多くの作例に南都周辺地域との関連性が見出せた。また、江戸時代には南都周辺地域に存在するものに対し「春日」の名を冠する慣習が存在したことも同時に認められた。これらを総合して、「春日厨子」の名称起源は、「作風や伝来、納置物が南都に所縁がある」と考察できる。そのため、冠する名称は「春日」に限定せず、やや広域的な「南都」を用いて「南都厨子」とすることも有効ではなからうか。

いずれにせよ、彩絵などの荘嚴や奉安の納置物への認識が曖昧なまま形式的特徴のみに注目して使用する現況では、本来伝えるべき意図とは異なった理解を受け手に与える恐れもある。用語の使用には慎重を期すべきであろう。

## 十一面観音像の受容と造像の諸相

\* 不二山 あかり

令和元年に調査した木津川市阿弥陀寺の十一面観音像に目を引く表現があった。それは脚部左右側面、膝よりやや低い位置に見られる、外側に小さく張り出した裾の表現である。同様の作例を十一面観音像から探すと、その形状は一樣ではないが、管見の限り法隆寺九面観音像が最も早い作例であり、以降全時代にわたり確認できる。本稿ではこの表現をもつ作例を検討し、その成立時期と、日本において十一面観音像に多く見られる理由を考察する。

この表現は十一面観音に限らず菩薩像全般に見られる。早期の作例としては、法隆寺九面観音像の他、室生寺弥勒菩薩像やMOA聖観音像が挙げられる。これらは全て瓔珞によって裾がたくし上げられており、本来の表現はこのようなものであったことがわかる。つまり阿弥陀寺像の表現は瓔珞が省略され、形骸化したものと考えてよい。

早期の作例として挙げた像は、いずれも請来像や唐彫刻との関係が指摘される菩薩像であるため、その成立は中国唐代以前であると推測し、中国美術における類似例を博搜した。その結果、壁画では隋代の

敦煌莫高窟壁画が、彫刻では七世紀後半の法隆寺九面観音像や武周期の龍門石窟像などが、中国における早期の作例であることを確認できた。

この表現の成立の一因は、前面から体側を通り、背面へまわる瓔珞にある。X字状瓔珞、ななめがけ瓔珞、「八」字形瓔珞の三種類があるが、それらはそれぞれ、北魏代、北斉代、隋代に存在していた。つまり、裾のたくし上げの成立以前から存在していたこととなる。

そこで、瓔珞以外にこの表現を成立させる要因があると考え、河北省博物館修徳寺址出土石造菩薩像のうち、裾のたくし上げが表される唐代像と、表されない隋代像を比較し、その成因を検討した。その結果、考えられた理由は以下の二つである。

一つは、初唐期における新形式の受容と、写実的な様式の成立である。修徳寺址出土唐代菩薩像は、隋代菩薩像に比して薄い裾と精緻な瓔珞を身に着け、右足に重心を乗せるようにして立つ。この脚部にまとわりつくような薄い裾と動きのある姿勢は、玄奘が関与したと思わ

れる「大唐善業」銘磚仏や、六五〇年代から六七〇年代の制作とされる「印度仏像」銘磚仏の菩薩像に確認できる。これらはその後の菩薩像にも多く採用されている。

また、唐代菩薩像に見られる抑揚ある写実的な肉身表現は、則天武后期に成立した様式である。写実性の進展は、裾のたくし上げに関わる肉身、裾、瓔珞の各要素の写実性を高めるだけでなく、それらの現実的・有機的な関係性をも表現することに繋がり、裾のたくし上げが生じる一因となったと思われる。

もう一つの理由が、鄭禮京氏が指摘した「透き間」の成立である。北魏以来、中国彫刻には、裳や天衣で肉付けの凹凸を覆い、平面的な塊状の身体を構成する「漢民族様式」が定着していた。この様式を持つ菩薩像は垂下する天衣が体側に密着しているが、六世紀にインド系彫刻を受容することにより、天衣あるいは腕と胴体との間に「透き間」が見られるようになる。「透き間」は隋代になると定着・進展し、隋代末期から唐にかけて垂下する天衣と体側との間に大きな空間ができる。これこそが裾のたくし上げを表す空間の獲得と言える。

ところで、十一面観音はその經典において、修法の本尊として造像する際の像容が規定されているが、この裾の「たくし上げ」を意味する、あるいはその表現を暗示させるような記述は無い。しかし、法隆寺像以降、この表現をもつ作例は全時代、全国にわたって確認できる。

十世紀から十二世紀頃には阿弥陀寺像のように形骸化したものが目につくが、鎌倉時代には再び本来の表現を理解したうえで造立されたと

思われる作例が多く見られることは注目される。これは、十一面観音像の造像において、特定の像が規範や手本となっていた可能性を示唆するものと言えよう。十一面観音信仰は經典を唐から請来することで日本に流入したと思われるが、それと同時に請来した像または図像が、經典記載の修法を行う際の本尊像容の典拠となったのではないだろうか。

承和四年(八三七)には畿内七道諸国の国分寺において「十一面之法」が行われており、十一面観音の修法と造像が全国に広がっていたと思われる。こういった全国的な修法が、各地に規範・手本となる像の制作を促し、後世にまで特異な形式が踏襲されることに繋がったのかもしれない。

ただし、大同四年(八〇九)には衰退・滅失した国分寺に代わり、国家的な読経を定額寺が行うことが定められている。また、天慶二年(九三九)の太政官符から、この頃には多くの国分寺の堂舎や仏像等が大破朽損していたことがわかる。今後は国分寺の衰退はもとより、定額寺やその他の私寺による造像などに留意しつつ、裾のたくし上げという細部表現が全時代、全国にわたって踏襲されるメカニズムを新たな課題として考察を続けたい。

## 長谷川等伯「十六羅漢図屏風」(智積院蔵)について

三宅 良 宜

本論文では、真言宗智山派総本山智積院が所蔵する「十六羅漢図屏風」(以下、本作)を取り上げる。本作は、十六羅漢を主題とし、各隻に八人ずつ羅漢を描いた作品である。また、各隻の画面端には「自雪舟五代長谷川法眼等伯筆」という落款がある。この落款は、狩野永徳や海北友松と並ぶ、桃山時代を代表する巨匠長谷川等伯(一五三九～一六一〇)に関わる落款である。

本作は、取り上げられることの少ない等伯作品であるが、熟覧調査を行ったところ等伯真筆の可能性が高い作品であることが判明したため、以下の問題を順に論じたい。

まず、十六羅漢の図像について述べる。等伯は信春時代に七尾市・霊泉寺蔵「十六羅漢図」を李龍眠様で描いた。しかし、本作には、李龍眠様の霊泉寺蔵「十六羅漢図」や禅月様、貫休様の「十六羅漢図」にはあまり見られない珍しい羅漢が描かれている。それは、紙繕りでくしゃみを誘う羅漢や獅子、象に乗る羅漢である。前者の図像は兵庫県・個人蔵本、後者の図像は愛知・妙興寺蔵本や禅林寺蔵本に見られ

る。妙興寺本は中国より舶来され、個人蔵本と禅林寺本は中国から舶来された十六羅漢図を基に、日本で制作された作品である。つまり、獅子や象に乗る羅漢の図像は、中国絵画作品に由来する。『等伯画説』の記述から判明するように、等伯は中国画人や日本に所在する中国絵画について多く言及している。このことは、等伯が中国絵画に強い関心を持つており、作品を実際に見たからだと考える。これらの図像も、そうした中国絵画学習の成果と言えるのであろう。

次に本作が規範として機能していることを、瑞巖寺本堂障壁画(以下、瑞巖寺本)との比較を通じて述べたい。瑞巖寺本の制作は元和六年(一六二〇)に始まり、元和八年(一六二二)に完成した。障壁画は等伯の弟子である長谷川等胤と狩野派の狩野左京らが制作した。その障壁画群の中に、長谷川等胤が描いた十六羅漢図の板戸がある。この板戸が本作の図像と酷似しているのである。瑞巖寺本は本作を手本あるいは祖本として制作されたのだろう。瑞巖寺本の制作年代を考慮すると、本作は少なくとも元和八年(一六二二)までには制作されて

いたと推察できる。

さらに、顔貌表現や身体の描き方、輪郭線などについて、他の等伯作品と比較しながら詳細な様式的検討を行い、京都・本法寺蔵「日通上人像」や京都・大徳寺蔵「羅漢図」に通じる表現がなされた尊者が存在することを確認できた。つまり、様式的に、等伯の関与が認められるのである。

しかしながら、必ずしも真筆として評価されてこなかった原因として、補筆や金泥の補彩などが存在することを指摘したい。金泥の補彩は、主に尊者の衣に施され、輪宝文、菱文、蓮華文、渦卷文など様々な文様が描かれている。この金泥の文様の下に、鳥の文様があることを確認できた。この鳥の文様は、おそらく銀泥で描かれ、酸化し不鮮明になったのだろう。金泥の文様は、この銀泥の文様を取り繕うために、描き加えられたと考えられる。

最後に落款について述べる。「白雪舟五代長谷川法眼等伯筆」という落款は、法眼落款と称されるが、法眼落款を有する作品についての評価は以下に大別できる。落款は後入れで、絵も等伯真筆ではないと全否定する評価、あるいは、落款は後入れであっても絵は等伯真筆であるとする評価である。

本作は、武田恒夫氏、中島純司氏、宮島新一氏らが述べられているように、画風などから等伯真筆である可能性が非常に高い。筆者も、本作の熟覧調査の結果、同意見に達している。さらに、特に法眼落款を詳細に観察した結果、左隻の法眼落款が羅漢の衣の裾あたりで、文

字に掛からないように、衣の輪郭線を一部描いていないことがわかった。つまり、制作する段階で法眼落款を書き入れることを想定していたと考えられる。このことから、本作の法眼落款は等伯自筆の可能性が高いと言える。そこで、本作の法眼落款の文字の特徴を述べ、それを基にして、本作の法眼落款と他の法眼落款作品の落款を綿密に比較した。

以上により、本作は長谷川等伯真筆作品であることが判明した。しかしながら、法眼落款の問題は工房制作や長谷川派の次世代問題とも関わり、複雑な様相を呈していることも判明した。この点については、より慎重に精査を重ねる必要がある。今後の課題としたい。