

# 申潤福筆『蕙園傳神帖』について

—朝鮮時代の風俗画にみる女性像—

金 貞 我  
KIM Jeong Ah  
(COE 共同研究員)

## はじめに

本稿は、朝鮮時代の風俗画を代表する作品の一つとして広く知られる申潤福筆『蕙園傳神帖』を取り上げ、作品の紹介およびその表現の特徴をめぐるいくつかの問題を検討しようとするものである。『蕙園傳神帖』は、18世紀末、朝鮮時代の絵画史においてはルネサンスとも云われる開花期に、突然ともいべき特異な画題をもって制作された画帖形式の風俗画である。30点の料紙絵からなる画帖には、都市の人物像が独立した主題で描かれ、すべての場面に女性が登場する。朝鮮時代の絵画制作において、これほど多くの女性が画題にされた作例は皆無に近い。

申潤福筆『蕙園傳神帖』は、このように多数の女性が登場する作例として、韓国の美術史研究でも多くの注目を集めてきた。特に申潤福の描く女性像は男性と戯れる場面が多いことから、早くから「朝鮮時代の絵画史におけるエロチシズムの表出」と評価され、画家申潤福および彼の作品をめぐる固定されたイメージとして定着してきた感がある<sup>(1)</sup>。

しかしながら、最近の研究では、申潤福の画境に関してより広い視点から検討がなされるとともに、画家申潤福の家系に関する緻密な研究が報告されるなど、申潤福の作品がもっぱらエロチシズムと結び付けられてきた従来の研究から脱皮し、多様化してきている。なかでも注目されるものに李源福氏の「蕙園申潤福の画境」とイ・ヤンゼ氏の「蕙園申潤福を求めて」の二つの論考がある。前者は申潤福の作品研究を、『蕙園傳神帖』を中心とする風俗画だけではなく、山水画および翎毛画にまで広げた考察であり、申潤福の画境に関する総合的な様式論を展開している点は注目されよう。また、後者は申潤福の家系について『高靈申氏譜録』、『画士兩家譜録』、および『朝鮮時代雑科合格者総覧』などの文献資料を網羅し、従来、明らかにされなかった申潤福の家系を復元することを試みている。また、美術史の分野ではないが、国文学および漢文学の視点から『蕙園傳神帖』を図像資料として読み取ろうとする研究も登場している。たとえば、姜明官氏の『朝鮮の人々、蕙園の絵から歩き出る』は、『蕙園傳神帖』に描かれる主題の社会背景を漢詩・小説などとも関連させ、図像からその意味を読み取ろうとした著作である<sup>(3)</sup>。

本稿は、これらの先行研究を踏まえながら『蕙園傳神帖』に表れた人物像、特に女性の表現に焦点をあて、その表現の特徴を検討していく。近年、美術史研究の方法論は、欧米を中心にジェンダーや階級、人種の問題まで拡大し、美術史の対象も狭い意味での美術作品から視覚的表象一般に広がっている。また、作品に表れる表現や様式の特徴から主題の選択に秘められたメッセージやイデオロギー

を読み取り、それを通して作品が制作された社会背景やパトロン、そして、鑑賞の実態を明らかにすることも美術史研究の重要な部分とみなされている。この新たな方法論は、様式論や鑑識論がもっとも重要な役割とされてきた東洋美術史にも大きな影響をおよぼして、新しい視点による日本絵画史の見方が確立するに至った。本稿は、日本絵画史研究において、ジェンダーや階級論を新たな視点として提示してきた千野香織氏や池田忍氏などの先駆的な方法論による研究に多くを負いながら、朝鮮時代の風俗画に表れる表象の意味を考察する論考である。<sup>(4)</sup> 以上のような立場から、最初に朝鮮時代の風俗画制作の実態と『蕙園傳神帖』を概観し、作品を理解するために必要である基本的なデータを提示する。次に『蕙園傳神帖』の造形上の分析として、画帖に表わされた特異な人物表現、特に女性とそれを取り巻く男性の表象を分析し、画家申潤福がいかなる図様を選択し、表現しているのかを考察する。その際、画家の選択が誰の眼差しに応えたものなのか、またその眼差しを支える共通の認識はどのようなものであるかに分析の重点をおく。さらに次は、『蕙園傳神帖』の制作における受容の状況と享受者の社会的立場を検討し、『蕙園傳神帖』の表現の背後に隠されたパトロンや鑑賞者、そして画家の意図を探る。そして、『蕙園傳神帖』が制作された背景として18世紀末の朝鮮時代の中人階層の存在について考察を加える。なぜならば、『蕙園傳神帖』に表れた特異な女性像には、中人階層の眼差しが投射されていると思うからである。

## I 朝鮮時代の風俗画と『蕙園傳神帖』

### 1 朝鮮時代の風俗画の制作

『蕙園傳神帖』を論じる前に、まず、朝鮮時代における風俗画の制作、特に画院の制作の実態を概論しておきたい。<sup>(5)</sup>

人間の世俗を描く意味での風俗画は、朝鮮時代の中期にいたるまで、独立した主題として制作されることは少なかった。朝鮮時代が両班官僚の男性中心の社会であるが故に、人物像でさえ絵に表されるのは、宮廷および両班官僚の儀式や饗宴、そして士大夫の詩会の場面や肖像画など、概ね記録画に近いものに限られた。ところが17世紀後半頃から実際の人間の世相を描く風俗的表現が、宮廷の行事を詳細に描く儀軌図や両班知識人の文化活動を描く契会図、雅集図などの添景として表されはじめた。その早い作例が、画院画家韓時覚（1621-1691）による「北塞宣恩図巻」である。1664年に制作されたこの図巻は、咸興城内で行われた別試の様子を国王に報告する目的で描いた典型的な記録画であるが、背景に描かれた村の風景や川を渡る人物と牛車などの図様は、従来の記録画にはみられなかった風俗画的な要素として注目される。<sup>(6)</sup> このように、行事の内容とは無関係である庶民の生活像は、画院画家の制作による記録画の中にその作例を増していく。

しかしながら実際の庶民の生活が絵画の主題となり、生活の営みをより豊かに表現した風俗画の作例を見るには、英祖年間の18世紀半ば頃まで待たなければならない。この時期によりやく画院画家による風俗表現には、庶民の世相そのものが多様に表われるようになり、朝鮮時代における風俗画の制作は全盛期を迎えることになる。この時代、先にふれた画院画家の記録画では、金弘道（1745-1806以降）や金得臣（1754-1822）らの作品に、行事を見物する庶民の姿や生業の場面がかなり詳細に描きこまれるなど、表現の内容がより豊かになる。金弘道筆として伝わる「平壤監司饗宴図」や、

金得臣ほか複数の画院画家が制作した「華城陵幸図屏」が、その典型的な例になろう。「平壤監司饗宴図」は平壤監司の赴任を祝う宴会を描いたものであり、「華城陵幸図屏風」は正祖が父親の思悼世子（1735-1762）のお墓である顯隆園に行幸した場面を描いた儀軌図であるが、背景には行列を見物する人々や市井の町並みがリアルに描写されており、宮廷や官僚の行事に関する記録画でありながらも風俗的な素材が数多く盛り込まれている<sup>(7)</sup>。とはいえ、これらの記録画にみえる風俗の描写は、行事を記録する本来の目的からみれば未だ副次的といわざるを得ない。

一方、この時代に特記すべきことは、民衆の市井雑事や平凡な生活を独立した主題として描く多彩な風俗画が登場し、量産されることである。制作の担い手はやはり画院画家であり、朝鮮時代の中期以後の風俗画は彼らの主導の下で新しいジャンルとして花開く。たとえば、金弘道の『檀園風俗画帖』、「行旅風俗図屏風」（国立中央博物館蔵、韓国）や金得臣の「風俗図屏」（湖巖美術館蔵、韓国）、『菟齋傳神画帖』（潤松美術館蔵、韓国）などは従来の朝鮮時代の画壇では作例の少ない、庶民の日常生活を実写した風俗画として高く評価される。

このように、朝鮮時代の風俗画は、中期を境に記録画の添景としてのものから独立した画題へと発展していくが<sup>(8)</sup>、主題の選択においては、すべてが画家の創意に委ねられていたわけではなかった。朝鮮時代の絵画制作は、基本的に両班士大夫を中心としたいわゆる余技画家と宮廷に属す画院を中心とした職業画家との二元構造で行われていたが、自ら楽しむのが目的であった士大夫の絵画制作とは異なり、宮廷や国家の運営に必要な図画の活動を担当した画院画家の絵画制作は、主題の選択において、自ずと宮廷の枠組みの制限を受けざるを得なかった<sup>(9)</sup>。実際の生活の場面に即して、生動感あふれる新しいジャンルの風俗画を開拓したと賞賛される金弘道も、主題の選択においては画院の画題に強く影響された。たとえば、金弘道の『檀園風俗画帖』の中には、耕作図や職人図から借用した「耕田図」、「収穫図」、「鍛冶図」、「瓦葺図」のような図柄が存在することや、士大夫の饗宴を記録した「耆老世聯契図」の舞童の図様が『檀園風俗画帖』の「舞童図」に展開されたとみられることは<sup>(10)</sup>、画院画家の風俗画制作には、画院での記録画制作や宮廷から統制された画題の影響が大きかったことを物語る。

このような朝鮮時代の風俗画制作の流れを考慮すると、申潤福の描く『蕙園傳神帖』は、ジャンルおよび形式についてみれば、当時画院で流行した風俗画帖の系統にたつ作例といえる。しかしながら、その主題においては、まったく画院の画題の影響はみられない<sup>(11)</sup>。『蕙園傳神帖』の特異な主題については、次章で検討を続ける。

## 2 『蕙園傳神帖』の概略

30点の料紙絵からなる『蕙園傳神帖』は、18世紀末、画家申潤福による画帖形式の風俗画である。国宝135号に指定されている本画帖は、韓国ソウル所在の潤松美術館に所蔵される。画家申潤福については、図画署の画員でありながら、卑俗な絵を数多く描いたことで画院から追い出されたという伝承の他は、画家としての足跡の多くが不明なままである。作品に関する基本的なデータ、すなわち、制作年代と背景、注文主などを窺える文献資料がほとんど残されておらず、現在伝わる『蕙園傳神帖』の題字および所蔵印までも20世紀初頭に呉世昌（1864-1953）が申潤福の号を借りて付けたものに過ぎない<sup>(12)</sup>ということから、作品そのもの以外の多くのことは闇の中にある。さらに、30点の料紙絵のすべてが申潤福一人の筆によるものとは考えられず、『蕙園傳神帖』が当初から揃った一式の画帖で

あったのか、その形態を推測する手がかりもない。ただ、各料紙には中心を横切る折り目や装丁のために糸を通した痕跡などが確認できることから、おそらく一時は冊子の形態として仕立てられていたと考えられる。<sup>(13)</sup>

色彩はすべての料紙絵において淡彩を基調とするが、時には発色のいい鮮やかな顔料が加わり、全体としては装飾的ともいえる趣を呈する。画帖形式に関しては、同時代の画院画家金弘道の『檀園風俗画帖』を意識したように見受けられるが、題材においては両者に共通する場面は少ない。背景の空間の扱いについてみても、『檀園風俗画帖』が図様のみを大きく取り上げ、背景をほとんど省略しているのに対して、『蕙園傳神帖』の場合は、町の一角、裏庭、溪谷、江、そして山寺周辺といった一種の舞台を設定し、視野を広くとった背景に人物を配するのを特徴としている。

背景の岩壁や樹木の表現技法は、申潤福の画歴を考える上で重要な様式上の要素になる。人物画に比べると作例は極めて少ないが、画院画家であった申潤福の技量を窺わせる山水画として「溪鳴谷暗」、「臨僻人間」、「松亭雅会」（いずれも潤松美術館蔵）「帰路山水」（湖巖美術館蔵）などが知られている。<sup>(14)</sup> いずれも南宗文人画様式の山水画で真景を描いた作例ではないが、岸壁の捉え方や樹木の描き方において画院画家にふさわしい技量を窺うことができる。このような技量が『蕙園傳神帖』における優れた背景の描写につながったことであろう。

法量は縦約 28.2 センチ、横 35.6 センチで、30 点の料紙の大きさはほぼ揃っている。料紙絵の中には「蕙園」の落款と印章をもつ作例が 16 点、印章のみが捺される図が 2 点、そして落款や印章のない図が 12 点ある。<sup>(15)</sup> 11 点の図は画題にふさわしい漢詩を有するが、その書風は画家の落款の筆致に共通する特徴を備えることから判断して、申潤福自らの筆跡と見受けられる。各料紙の主題と題詩の内容からは、この 30 点は一連の物語として展開されているものではないようである。落款・印章を有する作品群と、落款がない図との間に、様式や技法などにおいて必ずしも明白な区別は認められない。30 点を繰り返しみていくと、作例のなかには個性の違いが見受けられる。すなわち、広く設定した背景の一角にやや小ぶりにとらえた人物を配置する作品群と、人物をかなりクローズアップして大ぶりに描き、背景は簡略に表わす作品群とで大別できる。より緻密な検討を要するが、本画帖の制作の背景には複数の画家が存在していたのではないかと推測される。<sup>(16)</sup> 画風は統一されていることから、複数の画家が分担して制作した場合も申潤福がその集団を主導し、共同制作したと考えるべきであろう。

『蕙園傳神帖』の筆者や制作背景などについて殆どが不明であるにも関わらず、『蕙園傳神帖』が韓国の国宝に指定され、朝鮮時代の代表的な風俗画として賞賛される理由は、類のない表現の斬新さと特異な主題の選択にあらう。『蕙園傳神帖』が描く人物は両班および良民階層のみに限られない。むしろ主体となるのは朝鮮の社会から疎外された最下階層である妓女、巫女、下女、下僕など、いわゆる賤民である。このように最下層階級の人々が独立した画題として取り上げられた作例は、申潤福以前には皆無である。そして、画帖の 30 点のすべてに女性が登場することも特筆しなければならない。朝鮮時代にこれほど多くの女性が絵画の主体として描かれたのは画期的なことである。

前述したように朝鮮時代の風俗画の制作は図画署の画員が担っており、礼曹に属した図画署の画員はごく限られた主題の風俗画や人物画を制作していた。しかも、主題の選択は宮廷の制度の枠組みや図画署を管轄していた官僚の統制下にあった。<sup>(17)</sup> その傾向は、正祖（1752-1800）が 1783 年に昌徳宮の奎章閣に差備待令画員と呼ばれる新たな宮廷画院の職制を設け、図画署の絵画制作を吸収した後も続

表1 申潤福筆『蕙園傳神帖』の目録

作品番号	作品名	印章と題詩	人物表現	作品番号	作品名	印章と題詩	人物表現
30-1	春意満園	落款・印章あり (春色満園中, 花開爛漫紅)	常民の女性と両班	30-16	聞鐘尋寺	落款・印章あり(松 多不見寺 人世但聞 鐘)	両班の女性と僧侶
30-2	少年剪紅	落款・印章あり (密葉濃堆緑繁 枝碎剪紅)	常民の女性と両班	30-17	端午風情	落款・印章あり	妓女, 常民の女性
30-3	媿婦貪春	落款・印章あり	両班の女性と下女	30-18	溪辺佳話	無款・無印章	常民の女性と両班
30-4	井辺夜話	無款・無印章	常民の女性と両班	30-19	月夜密会	落款・印章あり	妓女と常民の男性
30-5	紅樓待酒	無款・無印章	妓女と男性	30-20	携妓踏楓	落款・印章あり(洛 陽才子知多少)	妓女と両班
30-6	酒肆拳盃	無款・無印章	妓女と常民の男性	30-21	双六三昧	落款・印章あり	妓女と両班
30-7	賞春野興	無款・無印章	妓女と両班	30-22	三秋佳縁	落款・印章あり	常民の女性と両班
30-8	年少踏青	無款・無印章	妓女と両班	30-23	路中相逢	無款・無印章	常民の女性と男性
30-9	巫女神舞	印章のみ。	巫女	30-24	妓房無事	無款・無印章	妓女と男性
30-10	双剣対舞	無款・無印章	妓女と両班	30-25	漂母逢辱	印章のみ	常民の女性と男性
30-11	路上托鉢	落款・印章あり	僧侶と女性	30-26	青樓消日	無款・無印章	妓女と男性
30-12	納涼漫興	落款・印章あり	妓女と両班	30-27	月下情人	落款・印章あり(月 沈沈三更, 兩人心事 兩人知)	妓女(?)と両班
30-13	尼僧迎妓	無款・無印章	常民の女性と尼僧	30-28	夜禁冒行	無款・無印章	妓女と両班
30-14	聴琴賞蓮	落款・印章あり (座上客満, 酒 中酒不空)	妓女と両班	30-29	林下投壺	落款・印章あり	妓女と両班
30-15	舟遊清江	落款・印章あり (一笛晚風聴不 得, 白鷗飛下浪 花前)	妓女と両班	30-30	遊廓争雄	無款・無印章	妓女と男性

(作品番号は李源福「蕙園申潤福の画境」『美術史研究』11号, 1997年, 韓国美術史研究会, による。人物は服装により特定。特定が困難な場合はただ男性または女性と記した。紙本淡彩, 法量: 各 28.2×35.6 センチ)

く。奎章閣の差備待令画員に関する資料は『内閣日曆』の記録として伝わるが、それによると正祖は人物画を好み、当時の風俗を描いた、いわゆる「俗画」を画題としてたびたび画員に制作させたとい<sup>(18)</sup>う。しかし、『内閣日曆』に記された人物画および俗画の画題を注意深くみていくと、その内容は無逸図、耕織図、城市図、幸行図など、王室の教育に用いる手段、または宮廷の行事を記録する目的で制作されたものが大半を占めることがわ<sup>(19)</sup>かる。図画署および差備待令画員が制作した当時の俗画に登場する世俗の描写には、良民が主体になる場合はあっても、賤民を取り上げて描いたものはない。最下層の人々が描かれる場合も、宮廷や支配階級の記録画に副次的に描き添えられるのが一般的であった。その意味でも『蕙園傳神帖』は、画題においてひととき異彩を放った風俗画なのである。以上、『蕙園傳神帖』を理解するための基本的なデータ概観したが、それではより具体的に作例を取り上げ、申潤福が描く女性の表現の特徴をみていくことにしよう。

## II 『蕙園傳神帖』とその表現

### 1 女性の表象

『蕙園傳神帖』には両班の男性に添う女性像が16点に描かれるが、最も多く取り上げられたのが妓女である。その中でも野外で両班の男性と戯れる妓女を表わした図は9点にのぼる。申潤福の『蕙園傳神帖』における様式上の特徴の一つは、金弘道の『檀園風俗画帖』と同様にクローズアップした図様を画面の中心に配置することであるが、『蕙園傳神帖』のように妓女が絵画の中心となり、画面を支配する主要モチーフとして描かれる作例は朝鮮時代の絵画には前例がない。

勿論、妓女が登場する作例は、申潤福が活躍していた時代にも制作されていた。画員画家の金弘道筆と伝承される『平壤監司饗宴図』は平安道の監察司の赴任を祝う饗宴を描いた三幅からなる図である。『平壤監司饗宴図』の中の「月夜船遊図」(図1-1, 図1-2)には、官僚の宴会に付き添う妓女の姿が描かれている。また、筆者未詳の「新官到任宴会図」(図2, 高麗大学博物館蔵, 韓国)も官僚の赴任の宴会の様子を記録したものであるが、この場合にも妓女は宴会の添え物として点在する。

厳格な身分制度を維持した朝鮮時代には、妓女の身分と処遇についても厳しく明文化されていた。朝鮮時代の妓女は基本的に国に所属していた官妓であったが、その種類は細かく細分化されていた。柳得恭(1749-?)による『京都雜記』は官妓について次のように記述する。

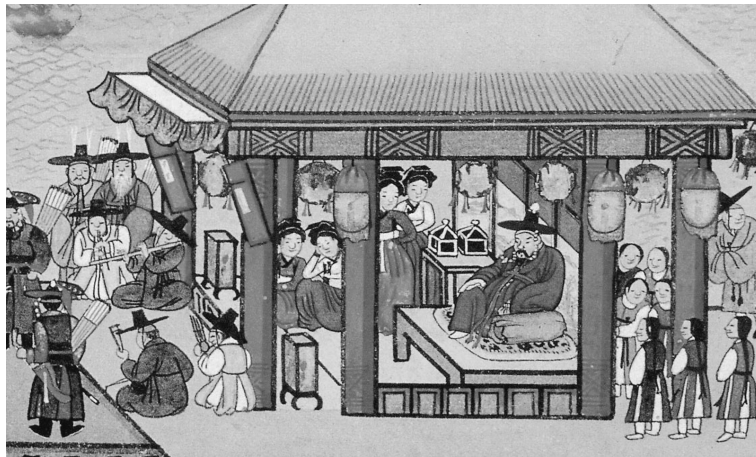


図1-1 伝金弘道筆『平壤監司饗宴図』「月夜船遊図」部分(中央博物館蔵)



図1-2 伝金弘道筆『平壤監司饗宴図』「月夜船遊図」部分(中央博物館蔵)

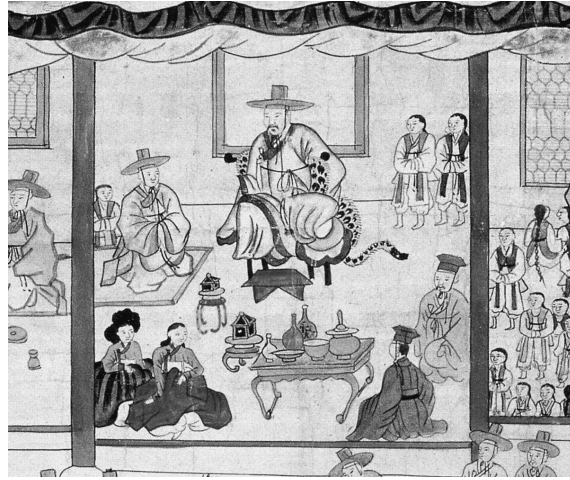


図2 筆者未詳「新官到任宴会図」部分（高麗大学博物館蔵）

「内医院と惠民署に医女がある。工曹と尚衣院には針線婢がある。みな関東地方や三南地方から選ばれた妓女である。宴会が開かれると妓女（内医院と惠民署の医女および工曹と尚衣院の針線婢）を呼び、歌舞をさせた。内医院の医女は黒の絹で作った加里磨を頭に被り、他は黒い布の加里磨を被った。加里磨は被り物との意味で、その格好は便箋の封筒のようで頭を覆う。」<sup>(20)</sup>

『平壤監司饗宴図』の中の「月夜船遊図」に描かれた妓女は四角い被り物を被っており、『京都雑記』が述べる加里磨と見られる。すなわち、この女たちは官妓である。官妓は宮廷や上流社会の宴会に音楽と舞踊を提供することがその役割であったことはいまでもないが、その他に、妻を帯同せず辺境に赴いた軍人や地方官僚の侍寝をすることも妓女の仕事であった。朝鮮時代の身分制度は支配階層の両班と被支配階層の常民で構成された両常体制であった。常民には士農工商に従事する良民と賤役に従事する賤民があったが、その間には厳しい身分の区別が存在していた。妓女はそのなかでも最下層の賤民で、官に属していた官妓は公賤であった。<sup>(21)</sup>

申潤福はこのような妓女をどのように表しているのだろうか。まず、『蕙園傳神帖』のなかで妓女が描かれる場面から「年少踏青」、「携妓踏楓」、「納涼漫興」、「舟遊清江」、「聴琴賞蓮」などを例として取り上げよう。これらの図はいずれも四季を象徴するモチーフであしらわれた背景に、野外で戯れる妓女と両班の男性を描いている。なかでも「踏青」と「舟遊」は朝鮮時代の両班が世俗と離れ雅やかに風流を楽しむ遊びである。「踏青」とは3月に漢陽（ソウル）の郊外の名所を歩き回る春の風流で、時には春の一ヶ月もの間その遊びが続いたという。<sup>(22)</sup> 正祖12年（1788）3月13日に奎章閣差備待令の俗画の画題で出されたこともあり、「花柳」とも呼ばれた。<sup>(23)</sup>

「年少踏青」（図3-1）は画面右上に両班の男性と妓女を二組、左下にはもう一組を配置する。三人の女性は三回装チヨゴリを着ていることから妓女であることがわかる。<sup>(24)</sup> 両班の男性に導かれて馬に乗り、春の名所回りに出る妓女は春の花を髪に飾り、踏青の興を増している。加髻で大きく飾った妓女の髪は美しい曲線を描き、左下の妓女の被り物は柔らかい春風が吹いているかのように風に靡いている（図3-2）。画面全体には春の陽気が漂う中、華やかに風流に興ずる男女が表わされている。部分図でもわかるように、妓女が着る三回装チヨゴリは極端に短い、女性のチヨゴリが短くなったのは



図 3-1 申潤福筆『蕙園傳神帖』「年少踏青」（澗松美術館蔵）



図 3-2 申潤福筆『蕙園傳神帖』「年少踏青」部分



図 3-3 申潤福筆『蕙園傳神帖』「年少踏青」部分

18世紀半ば頃からとされる（図3-3）。チョゴリの袖は細く、丈は以前に比べると半分以上に短くなり、肌がみえるほどであったという。その分、下半身のチマが強調され、チマはより長く、よりふっくらと脹らむ。儒学者李徳懋（1741-1793）はその女性の服装に関して次のように記している。

「最近の女性の奇妙な服装は袖が細すぎて、腕を曲げると袖が破れそうである<sup>(25)</sup>」

このような当時の女性の服装は妓女から流行り、常民の女性にだけでなく、両班の女性にも広く歓迎されたというが、「年少踏青」に登場する妓女は最新流行の服装で身をまとい、春の風流を楽しむ堂々とした洗練された都会の女性として表される。

さて、儒教道徳が支配する朝鮮時代において両班の男性が妓女と遊ぶことの意味はどのようなものであったのだろうか。朝鮮時代に両班の官僚が妓女と風流を楽しむことは法律に逆らうことではなかったが、禁忌や制約がまったくなかったわけではなかった。妓女を侍寝ではなく無理やり犯すことや職務中に官庁に妓女を呼ぶこと、そして、官妓を側室にすることなどは禁忌であり、なかでも最も厳しく罰せられたのは国喪や父母の喪中に妓女と戯れることであった。李能和の『朝鮮解語花史』にはその事例が挙げられる。<sup>(26)</sup>

「翰林琴克和は太宗の国喪の時に妓女と私通して廢族の律が適用された。成宗の国喪に全羅監司李克墩が妓女を（馬に乗せて）連れ周り、史官金駟孫がその事実を史草に記したが、このことで恨みをもった。後年士林が酷禍を被ることになったのは李克墩の仕業である。光海君の時、林健が王命で使臣として西道にゆき、国洫も考えず妓女と遊んで罪を被った<sup>(27)</sup>（略）。」





図4-1 申潤福筆『蕙園傳神帖』「舟遊清江」（潤松美術館蔵）



図4-2 申潤福筆『蕙園傳神帖』  
「舟遊清江」部分

このように喪中には妓女を避けることが両班士大夫の道德であった。ところが、『蕙園傳神帖』の「舟遊清江」には喪中の両班が妓女と遊戯する興味深い図様が登場する（図4-1，図4-2）。

画面には三人の両班の男性と三人の妓女が舟遊びをする場面が、立体感のあふれる岩石を背景に展開される。画面の中央には樂童が描かれ、舟の右端に座る妓女の演奏するのが、宮廷音楽に用いられる笙簧であることから、優雅な船遊であることが示唆される。朝鮮時代において船遊は権力の中心部の官僚か両班、または、富豪のみに許され、風流人の最高の遊びとみなされた。成俔の『慵斎叢話』は次のように記述する。

「成宗の時、樂員の官僚任興が満月の夜、舟に乗り、漢江から祖江の間を往来しながら自ら琴を演奏し、声妓が歌で答える遊びをし、見る人はだれもが仙人だと思った。」<sup>(28)</sup>

「舟遊清江」は仙人の遊びを連想させようとしたものか、妓女の姿態は優雅に表わされ、風雅な舟遊びの状況を描いている。興味深いことに、画面に登場する三人の両班のうち、樂童の左に立っている男性は道袍の上に白色の帯を巻いていることから喪中にあるように描かれている。道袍は士大夫が日常着の上着であるが、帯は黒、赤、紫色が一般的である。しかし、図の中の男性の帯は喪中に使用する白色の細條帯である。<sup>(29)</sup> 喪中の両班が妓女とともに船遊を楽しむという画題には、少なからぬ風刺がこめられているよう。両班男性は画家にとって共感すべき同類ではなく、他者として描かれているように思われる。両班に向けられた視線とは対照的に、妓女は奢侈な風流を体現する者のように描かれるなど、画家が状況の描写を綿密に仕込んでいることが伝わる。妓女は身分では賤民である。男性中心の封建官僚社会に奉仕する公賤の妓女が、いかにも上品で、美しい女性として表現されるのは、前掲の『平壤監司饗宴図』、「新官到任宴会図」などに登場する妓女の表現と比較するとかなり異質であり、そのことから画家の意図はより明白になろう。

妓女と戯れる両班官僚の表現がより露骨で直裁的に描かれる作品が「聴琴賞蓮」である（図5-1，図5-2）。口にキセルをくわえた妓女は黒の加里磨を被っていることから官妓であることは明らかである。背景の庭に見える蓮の池や瓦葺の堀から設定される場所は、官庁または豪邸の裏庭であろう。画面の左には両班士大夫が公務以外の私服のときに用いられる四方冠が置かれている。そのことから



図 5-1 申潤福筆『蕙園傳神帖』「聴琴賞蓮」(潤松美術館蔵)



図 5-2 申潤福筆『蕙園傳神帖』「聴琴賞蓮」部分



図 6 申潤福筆『蕙園傳神帖』「井辺夜話」(潤松美術館蔵)



図 7 申潤福筆『蕙園傳神帖』「少年剪紅」(潤松美術館蔵)

図は私的な遊びに官妓と興ずる両班官僚を表わすものと読み取れる。『朝鮮解語花史』には、官僚が官妓と私通するのは禁じられているにもかかわらず、実際には官妓を私物のように取り扱った例が数多く取り上げられていることから、官妓を私用する両班は珍しくなかったらしい。画家は、妓女を膝の上のせて露骨に戯れる両班の図様を風刺の目で描いているようである。

申潤福の描く『蕙園傳神帖』には、妓女を馬に乗せて踏青にでる両班が描かれるかと思えば、喪中でありながら風流の遊びに興ずる両班の姿もある。そして裏庭で官妓と遊びにふける場面が描写される。これらの図では、封建社会において権力の中心をなす支配階級であり、かつ儒教の信奉者としての士大夫のイメージはおとしめられ、契会図、宴会図にみる権力者の威厳はどこにもない。『蕙園傳神帖』において両班階級をいわば他者とみるこのような視線は、他に「井辺夜話」(図6)や「少年剪紅」(図7)などにも描かれる。身分の低い女性をのぞき込んだり私物のように弄ぶ両班の男性の姿態に鋭く同様な視覚的装置が働くことは明白である。

## 2 美化する視線と蔑む装置

そしてまた、前例の作品に確認された妓女の表現と好対照をなすのが、両班家の女性の表現である。申潤福筆『蕙園傳神帖』のなかには両班家の女性を描いた場面がいくつか確認できるが、絵画作品で

両班家の女性を描く作例は極めて少なく、申潤福以前に制作されたものは皆無に近い。身分の高い両班家や王室の女性を画題にした絵や肖像画は朝鮮時代の初期にその制作が限られ、中期以降の作例は管見の限り見当たらない。たとえば、肅宗（1661-1720）は仁顯王后（1667-1701）の影幀の制作を試みたが、官僚にはげしく反対され、実現しなかったという事実も残ることから、朝鮮時代には身分の高い女性を描くことは厳しく制限されていたことがわかる。<sup>(30)</sup>

『蕙園傳神帖』の中で両班家の女性がお寺を参拝する主題を描く図が、「聞鐘尋寺」（図8-1）である。図は童奴が導く馬に乗った女性が、お供する下女とともにお寺に向かっている場面を描く。画面の右奥には紅刹門が見え、お寺はさらにその奥にあることがほのめかされることから、僧侶はお寺からかなり離れているところまで女性を出迎えにきていることがわかる。馬に乗った女性は三回装チヨゴリを身にまとい、羅兀をかぶっている（図8-2）。朝鮮時代に馬に乗ることは、女性には両班にしか許されていなかった。李能和の『朝鮮女俗考』によると、身分の高い貴婦人が外出する時には、屋轎と呼ばれる駕籠に乗るか、馬またはロバに乗ることが一般的であった。屋轎の場合は屋根の付いた、中が外からは見えない有屋轎か、馬またはロバに乗る場合は羅兀で顔を隠したという。<sup>(31)</sup> 紗で作られた羅兀は、四面から垂らして顔を隠し、肩まで覆うようになっている。図の中の女性は羅兀から顔を出しているが、服装からも、乗り物からもまさに身分の高い士大夫の夫人であろう。

さて、両班の女性による寺院参拝には、どのような意味があったのだろうか。朝鮮を建国した李氏王朝は仏教を弾圧し、儒教を建国の理念とする抑仏崇儒政策をとった。しかし、実際には仏教は民間の宗教として一般に広く支持されていた。朝鮮時代において女性がお寺を訪ねることは法律で禁じられていたが、<sup>(32)</sup> それにもかかわらず、仏教を信奉する女性は少なくなかった。なかでも王室や士大夫階層の女性の信者の参拝は途絶えなかったという。ところで、朝鮮時代の儒教のイデオロギーは、女性、特に両班家の女性を外の世界と遮断することが厳しく要求されていた。両班家の女性は中門から外に出ることが禁じられ、やむなく外出することになった場合は顔を隠すことが義務付けられた。このような抑圧のなかで、女性がつかの間の自由を味わえる機会が、参拝を理由にしたお寺への外出であった。

しかし、このようなお寺の参拝は『李朝実録』に度々社会問題として取り上げられている。世宗27年の記録は、法律ですでに禁止したにもかかわらず密かに僧寺に出入りする婦女子がいることについ



図8-1 申潤福筆『蕙園傳神帖』「聞鐘尋寺」（潤松美術館蔵）



図8-2 申潤福筆『蕙園傳神帖』「聞鐘尋寺」部分

て言及し、その取締りを司憲府が要請したことを記している<sup>(33)</sup>。また、『朝鮮女俗考』によれば女性が寺院に出入りするのを禁止されたのは、女性がお寺で男性と接触し、不道德な出来事がおきるからであったという<sup>(34)</sup>。そして女性のお寺参拝の禁止は両班家に限って適用され、両班家以外の女性は自由に参拝ができた。画家がこの図様を画題として選択したとき、「両班家の女性がお寺を参拝する」という主題が、こうした不道德な意味合いをも備えることを、鑑賞者と画家との共通認識として理解していたことであろう。間接的でありながらも、両班階層の女性を「他者」とする視線が読み取れる。「両班家の女性がお寺を参拝する」ことはすなわち「不道德」であるとの風刺が、絵をみるものに共感する装置として用いられている。

両班の女性を他者とするもう一つの例が喪中の寡婦を描いた「嫠婦貪春」(図9-1)である。「聞鐘尋寺」に比べると描写はより直接的である。描かれた人物は二人の女性であるが、一人は素服姿であるから寡婦で、もう一人の若い女性は未婚の小間使であろう(図9-2)。背景の裏庭には瓦塀がめぐらせていることから背景は身分の高い人の邸宅の一角であろう。

ところが、驚くべきことにここに描かれる寡婦は、交尾する動物を見つめているのである。朝鮮時代の男性中心の儒教倫理は、女性の生活と行動を細かく規定し、制限したが、その中でも女性が守るべき美德の一つとして強調され、また推奨されたのが寡婦の再婚を禁じることであった。朝鮮時代には女性が貞操を守ることを道德倫理の模範とみなす中で、寡婦は貞操を守るべく人生を強いられた。両班家の寡婦が再婚する場合は、社会から指弾されるだけではなく、家族にも制裁が加えられた。その子孫は官僚になれず、家系は門閥貴族として名を馳せることができなかった。両班家の寡婦は内室に閉じ込められ、外の世界と断絶されたまま、家族の監視の下で一生を過ごす運命になる<sup>(35)</sup>。

しかし、再婚が厳しく禁止されたのは両班家の女性のみであって、常民の女性の再婚に対しては意外と寛大であった。村に寡婦がいると、求婚する男性は村人と共謀し、夜中に寡婦を盗んで嫁にするという不問の習俗があったが、官からの制裁はまったくなかった。それは村の誰もが認める寡婦の再婚の儀式であった<sup>(36)</sup>。両班家の女性だけに厳しく要求された再婚の禁止は、家系継承において純粋な血統を保証したい男性の欲望から出たものであり、女性の貞操は口実にすぎない。

このような背景を考えれば、性を抑圧された両班家の寡婦が交尾する動物を眺めながら微笑む図様を、両班階層が楽しむために制作したとは、どうしても理解に苦しむ。貞淑であるはずの両班の女性



図9-1 申潤福筆『蕙園傳神帖』「嫠婦貪春」(潤松美術館蔵)



図9-2 申潤福筆『蕙園傳神帖』「嫠婦貪春」部分

が、淫行の間接的なメタファーとされたお寺を参拝する図様、あるいは交尾する動物を眺めながら微笑む両班家の寡婦の姿は、美しく華やかな都市の女性に描きあげられた妓女の姿と、あまりにも鮮明に対比される。両班の女性がエロチシズムを助長するかのよう描かれることは、朝鮮時代の絵画では『蕙園傳神帖』以外にその作例はない。その反面、妓女の華やかで優雅な遊びは風情ともいえるロマンとして表象される。画中の人物のうち、両班の男性の姿は、儒教の代弁者である自らの立場を欺くものであり、また、両班家の女性の姿は貞操を至極の倫理に作り上げた社会の虚構を告発するものであった。当時の人々には共通の認識であった「他者」としての支配階層の表象が、画中人物に対する共感や反感を引き出す装置として絵を観るものに働きかける。ここで、画家が何を描き、なぜそのように描いたのかに注目すると、『蕙園傳神帖』の制作をパトロネージュした注文主や鑑賞者が浮かび上がってくるのである。

### III 共感する視線——画家、パトロン、そして鑑賞者に関する試論

それでは『蕙園傳神帖』に描かれた人物像にみえてくる表象そのものから、画家申潤福の足跡をたどることは可能であろうか。オ・ジュソク氏は「檀園風俗帖と蕙園傳神帖」の中で、申潤福の『蕙園傳神帖』をパトロネージュしたのは両班士大夫であり、上層貴人とその周辺の人々が『蕙園傳神帖』を鑑賞した受容者であると推測された。その理由として氏は、作品に書き込まれた題詩の漢詩を、両班が画帖を鑑賞した証拠として捉え、両班のパトロン説を展開している<sup>(37)</sup>。しかし、果たして、『蕙園傳神帖』のパトロンは両班階層であったのだろうか。

『蕙園傳神帖』の注文主、鑑賞者、そして制作の背景などに関しては、文献資料の多くが不明のままである。ところが、ここで、千野香織氏の次のような記述を想起してもらいたい。「(前略)しかし、たとえ文献史料の裏付けがなくとも、視覚的表象そのものから何かを読み取ることは可能だし、また必要なことだと、美術史学の立場からは考える。(中略)視覚的表象それ自体が何ものにも勝る史料であり、根拠だと考えるからである<sup>(38)</sup>」。筆者はこの指摘に強く共感しながら、『蕙園傳神帖』の作例から読み取ったメッセージを根拠に、そのパトロンや制作背景に接近してみることにはしたい。『蕙園傳神帖』の作例にみえる女性の表象やそれを取り巻く男性の表現には一体どのような制作意図が貫かれているのであろうか。この問題に答えるためには、まず、画家申潤福と『蕙園傳神帖』が生み出された朝鮮時代の社会状況について言及する必要がある。

#### 1 画家申潤福

まず、申潤福の家系についてである。申潤福は朝鮮時代の風俗画の大家と呼ばれながらも、彼の伝記は定かではない。生涯に関する記録のみでなく、画家としての足跡を伝える文献の記録や作品にまつわる言及も極端に少ない。同じく画院画家であった金弘道については豊富な文献資料が残っており、金得臣の場合も画員としての活動が『内閣日誌』から確認できるが、申潤福については、呉世昌(1864-1953)が編纂した『權域書画徴』に記された短い記述が唯一の記録である。『画士譜略』から採録したとされる申潤福に関する『權域書画徴』の記録は次のようである。

「申潤福、字笠父、号蕙園、高靈人、僉使漢杵子、画員、官僉使、善風俗画（画士譜略）」<sup>(39)</sup>

『画士譜略』は筆写本として伝わる『画士両家譜録』のことであるが、申潤福が活動した時期に近い19世紀の記録の中でも、すでに申潤福に関する情報はさほど存在しなかったことが窺える。呉世昌の父、呉慶錫（1831-1879）は、「天竹斎」と知られる膨大な絵画のコレクションを所持していたことが知られ、朝鮮時代の書画の鑑識にすぐれた識見を持っていたにも関わらず、呉世昌が編纂した『槿域書画徴』に申潤福に関する記述はあまりにも少ない。一般に、申潤福は宮廷の画院の画家でありながら、卑俗な絵を数多く描き、画院である図画署から追い出されたという伝承が流布しているものの、それは20世紀に入ってから作られた記録である。<sup>(40)</sup>

ところが、最近、申潤福の画歴を伝える重要な資料として『青丘画史』が紹介された。<sup>(41)</sup>『青丘画史』は、実学者の李九煥（1731-1784）の編纂による朝鮮時代の画家集である。この記録は、申潤福に関する文献資料の中で申潤福が活動した時代に最も近いもので、申潤福の『蕙園傳神帖』の制作背景をうかがわせる貴重な記述を含んでいる。『青丘画史』によれば、申潤福は「東家食西家宿」する放浪画家であり、閭巷人と交流が深かったという興味深い内容を伝える。それは『蕙園傳神帖』を理解する上にも非常に貴重な記録である。「東家食西家宿」する放浪画家であったという記述は、申潤福の遺作の質と量を考慮すると、文字どおりに信用するわけにはいかないが、閭巷人との交流が事実とすれば、伝承どおり申潤福が画院の画家でありながら卑俗な絵を制作したことで、画院から追い出され、その後の画歴は閭巷人のために絵を描いた職業画家であったと見なすことができよう。ただし、申潤福が工房を構え画家集団を率いて、注文主から注文を受けて絵画を制作したかどうかは、文献資料の乏しい現時点では断言できないが、民間の職業画家として需要に応じて絵画制作を続けていたことは十分に推測できる。

## 2 閭巷人——パトロン、鑑賞者に関する試論

さて、閭巷人とはどのような階層の人であったのだろうか。閭巷人は委巷人とも呼ばれ、両班士大夫以外の、いわゆる中人以下の下級階層を指す。<sup>(42)</sup>中人は支配階級である両班士大夫と被支配階級である常民の中間に位置する少数の中間階級である。申潤福が活躍したと思われる正祖年間には、中人は両班でもなければ、常民でもない、いわゆる中間階級であるとの認識が一般的に広まり、具体的には、高級技術官員や胥吏、そして地方の郷吏、校生などを中人とみなした。

だが、階層間の身分上の区別は厳しく、たとえば、衣服や称号あるいは行事の座席などにおいて画然とした分別が定められていた。その階層間の分別は、常民と中人の間よりも、中人と両班の間でより厳しく、相互にはまったく交遊がなかったとされる。朝鮮時代の両班体制のもとでは、中人以下の下級階層は、支配階級から様々な社会的な制約を受けるばかりか、文学や書画など文化活動も両班に独占されていた。特に漢学は士大夫階級のみが享受できるものとされ、詩社は両班の組織であり、詩集を発行することも両班のみが享有するものとされた。両班士大夫にとっては、漢学をはじめ学問や文壇の活動は、常民と自らを区別する有効な手段であると認識された。

ところが、17世紀に入ると、漢学において徐々に閭巷詩人が登場し、18世紀末になると閭巷文学はピークを迎える。<sup>(43)</sup>特に18世紀末期には、閭巷文学の勢いは中人以下の下級階層における身分上昇

を求める動きまでに発展し、庶孽通清運動（庶子の身分上昇運動）が高まることになる。中人の医官、訳官、律官、曆官、画員などの技術官員や胥吏には庶孽出身が多かった。正式の妻でないほかの女性との間に生まれた子供を庶孽というが、庶子は良民の女性との間で生まれた子で、孽子は私家や官の下女あるいは妓女など賤民の女性との間で生まれた子を指す。そして、いずれの場合も父親の身分とは関係なく、「従母法」により、子供は母親の身分を継ぐことになる。庶子も孽子も技術職以外の官職につくことはできず、徹底した身分上の差別を強いられた。

庶孽に対する朝鮮社会の厳しい制約のなかで、中人は庶孽出身をその身分の背景とし、新しい社会階層として台頭した。そして、両班士大夫の教養と知識の象徴である漢学の詩社を組織し、詩集を発刊するなど、積極的に文化活動を広げた。閭巷人の共同詩集の序文には、しばしば身分差別に対する鬱憤と抵抗が現れる。中人の洪世泰（1653-1725）は、詩集『海東遺珠』の序文で「人の感情を言葉で表した詩に貴賤がないのと同じく、人間の身分にも差はない」と記し、『昭代風謡』を刊行した高時彦（?-1734）は「貴賤は人間が作ったものであり、天は善には同一の響きをならす」と記し、身分による不平等を訴えた。また、18世紀末の中人階級の詩社の一つであった「玉溪詩社」の同人、車佐一（1753-1809）は、朝鮮中期の大文豪であった車天輅（1556-1615）の庶孽であるという身分の束縛を受け、一生を鬱憤の中で過ごした逸話が知られる<sup>(44)</sup>。閭巷知識人たちの社会的な不平等に対する抵抗は、士大夫文化の吸収と共有につながり、漢学のほか、絵画においては南宗文人画を積極的に受容する動きとしても表れ、そのレベルは士大夫の文人画を凌駕したとも言われる。18世紀後半の中人階級による南宗文人画の制作は、身分上昇の欲求の発露であると理解されるが、前述した申潤福の山水画がすべて南宋文人画様式であるのは注目すべきことである<sup>(45)</sup>。一方、閭巷知識人たちは共同の伝記や族譜など中人階級の歴史を編纂する活動をも展開した。中人の系譜を記録したものの中に、申潤福の家系を伝える有力な手がかりになる『姓源録』が含まれている。『姓源録』によれば、申潤福は朝鮮王朝の開国功臣である名門の両班家申末舟の11代目の子孫である。しかし、その4代目の申埵真が庶出であったため、申潤福の家系は中人階級に身分が転落したようである<sup>(46)</sup>。そして、最近紹介された『高靈申氏族譜』のほか、『朝鮮時代雑科合格者総覧』などの記録と照らし合わせた時、申潤福に至る5代にかかる家系は、両班の庶孽の身分を背景に、医官、訳官、画員などを務めた典型的な中人階層であるという<sup>(47)</sup>。

申潤福の家系が中人階級であることは『蕙園傳神帖』を理解する上で、そして制作のパトロンや享受者を考える上で、きわめて重要な手がかりを提供する。『蕙園傳神帖』に一貫してみられる「風刺」の表象は、両班をそのように表わそうとする意図的な眼差しに支えられているのであろう。勿論、封建的儒教のイデオロギーの代弁者であり朝鮮社会の支配者である両班が、『蕙園傳神帖』にみえるロマンの世界を楽しむために制作させた可能性も排除できない。実際、朝鮮時代の絵画制作は、宮廷および支配階級の絵画の需要に応じて制作していた図画署の画員のほかに、両班士大夫階層は自らが余技として絵を描く、いわゆる文人画を堪能した。しかし、『蕙園傳神帖』における主題および形式は、画員の制作のようにその鑑賞の主体を支配階層とするにはあまりにも主題が偏っている。そして、料紙絵に伴う漢詩自体がもはや両班の独占するものではなくなっていた事実は、先にふれた閭巷人の漢学活動からも推察できる。

さらに女性が、特に妓女がこれほど華やかな都会の主人公として扱われることは、決して現実に見

合った客観的な描写ではない。描かれた妓女には、どこにも卑しい身分の刻印はない。そしてその姿は両班の虚構の姿と鮮明に対比される。描かれる人物像に刻まれたメッセージを読み取ると、風刺の眼差しが『蕙園傳神帖』の背景にあることは明らかである。その視線を共有するのが、『蕙園傳神帖』の制作を依頼したパトロンであり、鑑賞者であるとすれば、18世紀末の朝鮮時代に、民間の職業画家にこのような絵を制作させたのは、画家申潤福と交流が深かったとされる閭巷人と呼ばれた中人階級である、と想定できないだろうか。医官、訳官を中心とした技術職の中人は18世紀に入ってから活発になった対清貿易などで富を築き、文化活動をもって身分上昇を図った。その代表的な人物が朝鮮後期最大の書画の收藏者になった医官の金光国(1727-?)であり、中人の文化活動を支えた漢訳官であった金漢泰(1762-?)であった。胥吏などの中人は、彼らの文字能力を活用して身分の上昇を図り、正祖年間には奎章閣胥吏を中心とした閭巷文学運動を展開して影響力のある勢力として成長したことは前述したとおりである。<sup>(48)</sup> 残念ながら、申潤福が中人と交流があったことを伝える『青丘画史』にも、それ以上の詳しい記述はない。しかし、両班階級に風刺の眼差しを向ける『蕙園傳神帖』は、この中人の存在なしには成立不可能であったと、考えられる。『蕙園傳神帖』にみる妓女は美しく、堂々とし、時代のファッションで身を包んだ華麗な都会の主人公として描かれる。その反面、権威の最上層にすわる両班階層は身分に甘んじ、虚構に満ちているように描写される。いわば理想化された妓女の姿は、他者にされた両班の姿と鮮明に対比される。庶孽という共通の身分背景をもつ中人画家の目でとらえられた妓女や下女そして巫女らの姿は、まさに中人の肖像でもある。同時に両班階級は、中人にとって完全に否定しうる、異質の存在ではない。両班の階級まで身分を高めた願望と憧憬の念とともに、支配階級に対する強い強迫観念をも重ね持つ、中人階級の眼差しが『蕙園傳神帖』の制作に投射されたのではないだろうか。

## おわりに

以上、本稿は申潤福筆『蕙園傳神帖』に描かれた女性像とそれを取り巻く男性像の表象を分析し、画家申潤福が選択した図様がいかに表現されているのかを考察してきた。画中に表象として存在する人物の描き方から、画家やパトロン、そして享受者に共感する視線が鮮明に浮かび上がってくることに注目し、眼差しの背後に中人階級が存在することを指摘した。すなわち、『蕙園傳神帖』の特異な主題や人物表現を理解するためには、画家申潤福が18世紀末の中人階層に属していたことが重要であることについて言及した。画院から追い出された申潤福が、市井の閭巷人と深い交流をもったとされる18世紀末は中人階級の身分上昇運動が絶頂期をむかえた時期と重なっている。『蕙園傳神帖』のパトロンは、18世紀末期に経済力と教養を身につけ、新たな文化の担い手であるとの強い意識と自覚を持ち、文化活動を展開した中人階級であったに違いない。こうした中人階級こそが申潤福のような中人の職業画家の制作を可能にしたと思うのである。『蕙園傳神帖』は、支配階級の両班を風刺の視線で眺める閭巷人の身分の対比の意識が鮮明に映し出された稀にみる作例として位置づけられるのではないだろうか。

だが、『蕙園傳神帖』に表わされた人物像に投射される視線の意味が理解されず、女性、特に妓女を描いたものや男女のロマンスを主題とした絵は、真贋を問わず申潤福の筆とみなす傾向は、申潤福



の時代にのみならず、現代にも続く。「朝鮮時代の絵画史におけるエロチシズムの表出」という従来のステレオタイプの申潤福論は、描かれた図様を客観的な記録として容易に受け止め、絵の背後に閉じ込められた画家やパトロンといった主体の存在に目を向けてこなかった結果ではなかろうか。人間の世俗を描く風俗画は、“俗”なるものであり、それを描く絵を当時“俗画”と呼び、両班士大夫の鑑賞画と対比された。そして、その俗画は常民の現実の生活の断面をそのまま伝える画証とみなされる傾向がある。俗なる表現に表れる客観的な描写とその裏に潜む主体の視線を均等に読みとることが、『蕙園傳神帖』を考察する上で重要な視点であることを、もう一度注目すべきであろう。

本稿は、近年の日本美術史研究におけるジェンダー論や階級論を積極的に取り入れ、朝鮮時代の絵画史では例のない、多様な女性を画題とした『蕙園傳神帖』を新たな方法論で考察した試論である。しかし、申潤福の作品を考察する上に重要な、民間職業画家の制作の実態や工房の存在、そして中人とのかかわりの具体的な実証までは考察が及ばなかった。これは、今後の課題としたい。

## 注

- (1) その代表的なものとして崔淳雨「朝鮮絵画に現れたエロチシズム」(韓国、『空間』1968年、3月、47～53項)を参照。崔淳雨氏のエロチシズムと結びつけた申潤福論はその後、長らく申潤福の作品に対するイメージとして定着した。崔完秀「蕙園の女俗図、韓国の伝統美」(韓国、『世界』13, 世代社, 1974年)、洪勇善「蕙園申潤福論」(『釜山女大論文集』5, 1977年)、李源福「風俗画の巨匠申潤福の絵の世界」(韓国、『歴史散策』3号1990年11月号)などにおいても引き続きエロチシズム論が支配的である。因みに2000年8月5日に韓国KBSで放送された申潤福に関する「歴史スペシャル」の番組のタイトルも“朝鮮最初のエロチシスト画家申潤福”であった。
- (2) 李源福「蕙園申潤福の画境」(韓国、『美術史研究』1997年、第11号)とイ・ヤンゼ「蕙園申潤福を求めて」(韓国、『美術世界』1993年11月号、12月号)。また、米国における申潤福の作品論については、Chung, P. Saehyang. “Sin Yunbok’s Women on Tano Day and the Iconography of Common Women Washing Clothes by a Stream.” *Oriental Art*, 2001, No 5を参照。
- (3) 姜明官『朝鮮の人々、蕙園の絵から歩き出る』(韓国、プルン歴史、2001年)。本稿も同書から多くの示唆を得た。
- (4) ジェンダー論は西洋美術史分野ではすでに重要な方法論の一つとして定着した。ジェンダー・クラス論に関する方法論としては次の文献を参照した。

Baron, Dennis. *Grammar and Gender*. 1986. Bryson, Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. 1988. Broude, Norma, and Mary D. Garrard, eds. *The Expanding Discourse-Feminism and Art History*. 1992. Nelson, Robert, and Richard Schiff, eds. *Critical Terms for Art History*. The University of Chicago Press, 1966.

そして新しい西洋美術史方法論を日本美術史研究に積極的に取り入れ、新しい日本美術史論を展開した千野香織氏や池田忍氏の論考には次のものがある。千野香織「嘲笑する絵画——『男衾三郎絵巻』にみるジェンダーとクラス」(『女と男の時空——日本女性史再考』藤原書店、1996年)。「日本美術のジェンダー」(『美術史』136号、1994年)。「醜い女はなぜ描かれたか——中世の絵巻を読み解く『行為本』とジェンダー」(『歴史学研究』729号、1999年10月)。池田忍「合戦絵の中の女性像——『性』を印された身体——」(『女と男の時空——日本女性史再考』藤原書店、1996年)。「日本美術と『女』」(『歴史評論』634号、2003年2月号)。他に、亀井若菜氏の「室町時代の土佐派をめぐる言説——ジェンダーの視点からの分析」(学習院大学文学部『研究

- 年報』43号, 1997年), 「サントリー美術館蔵『日吉山王・祇園祭礼図屏風』の制作意図——京都と近江を見る眼差し」(『国華』1238号, 1998年)も参考にした。
- (5) 朝鮮時代の風俗画の展開はここで概観している以上に多様に展開していることはいうまでもない。両班士大夫画家が、耕織図に代表される中国の勸戒図に倣って制作した作例もあるが、ここでは、画院画家の制作に絞って、画帖形式である『蕙園傳神帖』の制作に至るまでの風俗表現の展開を概観した。なお、本文中に使われる画員は朝鮮時代の宮廷の作画機関である図画署に所属する画家をさす。一方、画院は1783年、図画署に代わり、新たに設けられた宮廷画院を含め、朝鮮王朝の作画機構の総称として用いる。注17参照。
- (6) 韓時覚筆「北塞宣恩図鑑」の図については韓国国立中央博物館編著『朝鮮時代風俗画』(2002年)を参照。
- (7) ここでは代表的な作例をあげたが、記録画に表れた風俗表現に関しては、ユ・オクキョン「朝鮮時代記録画にみえる風俗的要素」(韓国国立中央博物館編著『朝鮮時代風俗画』2002年)を参照。
- (8) 朝鮮時代初期にも勸戒図を中心とした風俗画は制作されたが、民衆の実際の生活の場面に即して描く意味での風俗画は、画院画家の記録画の添景から発展していたと考えられる。イ・テホ『風俗画』(韓国, デウン社, 1995年, 15-25頁)を参照。
- (9) 姜寛植『朝鮮後期宮中画院研究』(韓国, ドルベゲ社, 2001年)。
- (10) オ・ジュソク「檀園風俗帖と蕙園傳神帖」(韓国国立中央博物館編著『朝鮮時代風俗画』2002年), 257-259頁。
- (11) 申潤福は金弘道, 金得臣とともに朝鮮時代風俗画の三大画家と呼ばれる。画院画家であった経歴から、特に絵の形式においては金弘道, 金得臣の強い影響が読み取れる。
- (12) 姜明官『朝鮮の人々, 蕙園の絵から歩き出る』(韓国, プルン歴史, 2001年), 17頁。
- (13) 所蔵先の潤松美術館からまだ総合的な調査の許可が得られなかったため、すべての作品をみる機会はなかったが、2002年度、韓国中央博物館特別展「朝鮮時代風俗画」に『蕙園傳神帖』のかなりの作品が出品された際に近くで拝見する機会に恵まれた。
- (14) 申潤福の山水画論に関しては、李源福「蕙園申潤福の画境」(韓国, 『美術史研究』1997年, 第11号, 103-105頁)を参照。
- (15) 落款, 印章, 漢詩に関しては、探究堂『蕙園傳神帖』の影印本(1974年)を参照した。
- (16) 申潤福の民間職業画家としての工房論はまだ推測の段階であるが、慎重に考察を深めていく必要があると思う。日本美術史でも宗達が俵屋という工房をかまえ、複数の絵師をかかえて町人のために絵を制作したことが明らかになり、現在、様式は宗達風でありながらも異なる個性の画家の存在が具体的に指摘されている。小林忠「宗達工房論(上)——保元・平治物語扇面画を中心として——」(『琳派絵画全集宗達派一』, 日本経済新聞社, 1977年)。また、拙稿「宗達派『伊勢物語絵色紙』の考察」(『美術史』139号, 1996年)も複数の宗達工房画家による共同制作の実態を、異なる筆づかいの特徴に基づいて分析を試みたものである。
- (17) 姜寛植『朝鮮後期宮中画院研究(下)』(韓国, ドルベゲ社, 2001年), 13-17頁。
- (18) 姜寛植『朝鮮後期宮中画院研究(上)』(韓国, ドルベゲ社, 2001年), 526-527頁。
- (19) 姜寛植, 前掲書, 『朝鮮後期宮中画院研究(下)』, 26-112頁及び115-186頁。
- (20) 柳得恭『京都雑記』については李錫浩他訳『韓国思想大全集12』(良友堂, 1988年, 155-156頁)を参照。
- (21) 李相佰『韓国史』, 近世前期篇(韓国, 乙酉文化社, 1966年), 303頁。
- (22) 柳得恭『京都雑記』(韓国思想大全集, 良友堂, 1988年, 155頁)。洪錫謨『東国歳時記』(韓国思想大全集, 良友堂, 1988年), 70頁。
- (23) 前掲書, 姜寛植『朝鮮後期宮中画院研究(上)』。
- (24) 趙孝順『韓国服飾風俗史研究』(韓国, 一志社, 1988年), 250-251頁。朝鮮時代の服飾については同書のほかに李明子『韓国服飾史論』(韓国, 一志社, 1983年)を参照。チョゴリの襟, 袖などに異なる色の布を当

- てるのを回装というが、三回装は、襟、袖、ゴ름（むすび）、脇の周辺を紫色で飾るチョゴリのことで、民間女性には最高の礼服であった。両班家の女性のほかにこのような奢侈が許されたのは妓女だけであった。
- (25) 李徳懋『七小節』（民族文化推進会、1980年）、123-124頁。
- (26) 金東旭「李朝妓女史序説—李朝士大夫と妓女対する風俗史的接近」（韓国、『亜細亜女性研究』、1966年12月101頁）。
- (27) 李能和『朝鮮解語花史』（李在崑訳、韓国、東文選、1992年）、168頁。
- (28) 李能和、前掲書、136頁。
- (29) 趙孝順『韓国服飾風俗史研究』（韓国、一志社、1988年）。姜明官、前掲書、186頁。
- (30) 姜寛植、前掲書、『朝鮮後期宮中画院研究（上）』、14頁。
- (31) 李能和『朝鮮女俗考』（金尚憶訳、韓国、東文選、1990年）、349-350頁。
- (32) 李能和、前掲書、『朝鮮女俗考』、351頁。
- (33) 李朝実録の僧寺訪問禁止については多くの文献が言及しているが、ここでは、李能和『朝鮮女俗考』（金尚憶訳、韓国、東文選、1990年、351頁）を参照した。
- (34) 李能和、前掲書、『朝鮮女俗考』351頁。姜明官、前掲書、220頁。
- (35) ジョン・ソンヒ『朝鮮の性風俗』（カラム企画、1998年）、117-124頁。姜明官、前掲書、34頁。
- (36) ジョン・ソンヒ、前掲書、124-125頁。
- (37) オ・ジュソク「檀園風俗帖と蕙園傳神帖」（韓国国立中央博物館編著『朝鮮時代風俗画』2002年、264-265頁）。氏は、両班の表現には風刺の様子は感じられず、『蕙園傳神帖』は両班のあそびの世界を素直に再現した作品とみなす。そして『蕙園傳神帖』に認められる詩・画・書の共演は両班士大夫が享有するもっとも典型的な教養であると主張する。
- (38) 千野香織「嘲笑する絵画——『男衾三郎絵巻』にみるジェンダーとクラス」（『女と男の時空——日本女性史再考 2巻』藤原書店、1996年、150-151頁）。
- (39) 文一平『湖岩全集 2』（三文社、1978年）、90頁。
- (40) イ・ヤンゼ「蕙園申潤福を求めて」（韓国、『美術世界』1993年11月号、12月号）。
- (41) 『青丘画史』については、李源福「蕙園申潤福の画境」（韓国、『美術史研究』1997年、第11号、99頁）を参照。
- (42) 以下、朝鮮時代の中人については鄭玉子「朝鮮後期の技術職中人」（『震檀学報』61号、1986年）、韓永愚「朝鮮時代中人の身分・階級的性格」（ソウル大学韓国文化研究所編『韓国文化 9』、ソウル大学出版部、1988年）を参照した。
- (43) 以下、閭巷文学については鄭玉子「朝鮮後期の文風と委港文学」（『韓国史論 4』1978年）、同「詩社を通して見た朝鮮末期の中人層」（『韓治勳博士停年紀念史学論叢』、知識産業社、1981年）を参照。
- (44) 鄭玉子、前掲論文、「朝鮮後期の技術職人中人」、51-56頁。
- (45) 姜寛植「朝鮮後期美術の思想的基盤」（『韓国思想史大系 5』、韓国精神文化研究院、1992年）、565-566頁。
- (46) 『姓源録』高麗大学図書館本。
- (47) イ・ヤンゼ「蕙園申潤福を求めて」（韓国、『美術世界』1993年11月号、12月号）。Chung, P. Saehyang. "Sin Yunbok's Women on Tano Day and the Iconography of Common Women Washing Clothes by a Stream." *Oriental Art*, 2001, No 5 にも申潤福が中人画家であることを言及している。
- (48) 姜寛植、前掲書、『朝鮮後期宮中画院研究（上）』、18頁。