

朝鮮時代の仏画にみる女性生活像

野村伸一

付記 本稿は、拙稿「朝鮮時代の仏画にみる女性生活像」『日吉紀要 語・文化・コミュニケーション』No.30、慶応義塾大学日吉紀要刊行委員会、2003年3月、63 - 102頁に若干の補訂を加えたものです。とくに、この「1. 甘露幀の史的展開のなかで」の項は新たに加えたものです。紀要では、図版24点、参考図16点を付したが、ここでは割愛しました。南長寺、^{ナムジャンサ}双?寺、^{サンゲサ トンドサ}通度寺、円光大学博物館、^{フングクサ}興国寺、^{ボンウンサ}奉恩寺などの図版は別掲の「韓国甘露幀撰」を参照していただければさいわい입니다。

甘露幀という仏画

1. 朝鮮時代の甘露幀とは何か

韓国で一般に^{かんるちよう}甘露幀とよばれている仏画がある。それは一枚の大きな画幅のなかに盛大な法会の光景を置き、その上下左右には、仏菩薩から餓鬼、庶民生活までえがいたもので、中国、日本には同様のものがみあたらない。それだけに朝鮮の宗教文化の独特な様相をよく伝えるものとして注目されてきた。ただし、当の仏寺において学僧たちは全く興味がないようで、かれらがこれに言及したものはあったとしても目につかない。要するに甘露幀は美術史の分野を除くとまだ広く研究されているとはいえない^{*1}。日本ではかつて関野貞、

*1 このうち、姜友邦・金承熙『甘露幀』、芸耕、1995年、ソウルは今日残る代表的な甘露幀をカラー図版で網羅した大冊である。ここには姜友邦・金承熙両氏それぞれの視点からの長編の論考二篇と甘露幀の図版(参考図まで含めると五十点)があげられている。今日、残存する甘露幀のほぼ総数であろう。もっとも、日本にある甘露幀のうち、大津市西教寺蔵の「盂蘭盆経説相図」、および明石市光明寺蔵「盂蘭盆曼陀羅図」を除外しているので、これを含めると、もう少し増える(日本に伝来した甘露幀4点については服部良男『薬仙寺所蔵重要文化財『施餓鬼図』を読み解く』、日本エディタースクール出版部、2000年、3頁参照)。また、李慶禾「朝鮮時代甘露幀画下段画税 風俗場面考察」『美術史学研究』220、韓国美術史学会、1998年は甘露幀の下部にえがかれた庶民像に焦点を当てたもので、注目される。

熊谷宣夫が簡単に言及し、近年では西山克、服部良男^{*2}が知られるくらいである。こうしたなか、以下では、東アジアの女性生活史の一端に資するものとして、この仏画を取り上げてみた。このような視点から甘露幀を取り上げたものは従来の研究にはなかったとおもわれる。

甘露幀は制作年代が存外限られている。現在残っているものを基準にしていうと、16世紀末に2点、17世紀に3点、そして18世紀になると盛んに制作され、代表的なものだけでも20点を越える^{*3}。これは朝鮮王朝の後期に盛んに作られたということで、その時期はまた朝鮮の仏教が巫俗などと融合していく時期でもあった。甘露幀下段の登場人物に巫覡や放浪芸人などがくり返し現れるのは、一方でかれらが救済されるべき無祀孤魂の代表だったということもあるが、他方ではそれが世相をごく自然に反映していたということもある。

甘露幀はいつ、何のために制作されたのか。それは死者霊を薦度する各種の儀礼のときに作られたと考えられるが、残されたものすべてについてそれがどの儀礼に用いられたものか特定することはできない。仏教史に沿って考えるならば、まず高麗時代以来の水陸齋や各種の施食^{せじき}の場が考えられるが、朝鮮朝後期には公的には水陸齋が禁止されていたので、実際には「施食」の儀が考えられる。そして、施食の一種である7月の盂蘭盆齋はもっとも基本的な霊魂済度の場とみられるが、それだけでなく、さらに個々人の預修齋^{ぎやくしゆ}(逆修)、四十九齋などにおいても甘露幀は用いられたであろう。

2. 淵源としての水陸画

*2 関野貞「朝鮮美術史」関野博士記念事業会編『朝鮮の建築と芸術』、岩波書店、1942年、熊谷宣夫「朝鮮仏画徴」『朝鮮学報』四四輯、朝鮮学会、1967年、西山克「地獄を絵解く」網野善彦編『職人と芸能』、吉川弘文館、1994年。これらは薬仙寺の甘露幀についての言及である。また、前引、服部良男『薬仙寺所蔵重要文化財『施餓鬼図』を読み解く』および同「大津市所蔵『盂蘭盆経説相』を読む」『アジア遊学』N0.28-32、2001年は薬仙寺甘露幀をはじめ、諸種の甘露幀の図像について、細部にまでわたって言及した本格的な論考である。

*3 姜友邦「甘露幀の様式変遷と図像解釈」姜友邦・金承熙『甘露幀』、芸耕、1995年、405、406頁。ただし、画記のないものは制作時期を推定したものであり、また日本の西教寺のもの(1590年)と光明寺のもの(紀年銘なし)を除外しているため、上に呈示した甘露幀の数はあくまでも目安である。

甘露幀には独特の表現がみられるが、その淵源は中国の水陸画に求められるであろう^{*4}。水陸齋とのかかわりについては、^{カンウバン}姜友邦、^{キムスンヒイ}金承熙また服部良男などが、視点の違いはあっても同様に論究している。中国では唐末あたりから水陸会が盛んとなり、それは元明にいたっていよいよ民間に普及した。そして明清の時代には、水陸会^{*5}の場に百枚を越える画幅が掲げられた。今日、伝存する水陸画としては、たとえば、15世紀の山西省宝寧寺のものがある。『宝寧寺明代水陸画』^{*6}はそれをまとめたものであるが、ここでは仏菩薩、神衆の図はいうまでもなく、また「起教大士面然鬼王衆」や諸種の地獄に苦しむ餓鬼がみられる(参考図、参考図)。起教大士面然鬼王は阿難に救済されるべき餓鬼である^{*7}。この僧と餓鬼のいる構図は水陸齋の宗教的な意味を根源的に表現するもので、いわば核心部分である。甘露幀でも中央部分の法会の図のなかで必ずえがかれる(図版1、図版2^{*8})。また水陸画には「往古帝王一切太子王子等衆」「往古妃宮嬪?女等衆」、その他臣下、往

*4 水陸齋という法会を重視することは、姜友邦、金承熙いずれも同様であるが、特に金承熙は水陸齋、その縮小化された施食を甘露幀制作の思想的背景としている。これは妥当な見解である。前引、姜友邦・金承熙『甘露幀』、芸耕、1995年、384頁以下。また403頁以下の図表(朝鮮王朝実録における水陸齋施行の記録)参照。服部良男の前引書第二部も参照のこと。

*5 中国では「水陸会」、朝鮮では「水陸齋」の語を比較的多く用いる。儀礼の詳細にいたれば、差異はあるだろうが、仏教儀礼としてはじまり、やがて民間の治病、祈子儀礼を兼ねたことなどまで、両者には同様の性格がうかがわれる。中国の水陸会の性格を的確に述べたものとしては牧田諦亮「水陸会小考」『東方宗教』十二(1957年)、のち同『中国仏教史研究』第二、大東出版社、1984年所収がある。

*6 山西省博物館編『宝寧寺明代水陸画』、文物出版社、1988年。

*7 ここで「起教大士面然鬼王」は餓鬼そのもののことと解釈する。この起教大士について、服部良男は餓鬼に対面する僧侶を指すのか面然鬼王のことなのか判読しにくいと問題提起をしている(前引、服部良男『葉仙寺所蔵重要文化財『施餓鬼図』を読み解く』、63頁)。だが、大きな餓鬼像を「南無大聖悲増菩薩」とした甘露幀もあり(国清寺、1755年)、餓鬼を起教大士とするのは無理がない。図中の僧侶は伝承に従って阿難としておく。上記『宝寧寺明代水陸画』の解説でも阿難の伝説は記すものの、起教大士については明確には指摘していない(195頁)。とはいえ、阿難をすなわち起教大士とすることは辞書類にもみえていないので、上のように解釈したい。

*8 南長寺甘露幀の餓鬼二体。そこに「起教大士面燃鬼王」と傍記されている。左の僧は阿難あるいは目連とみられる(前引、姜友邦「甘露幀の様式変遷と図像解釈」、354頁参照)。以下、「図版」としたものは筆写撮影。

古の比丘、比丘尼などがえがかれる。これらはたとえば後掲、慶尚北道南長寺の甘露幀にもすべてえがかれている。中国でも、朝鮮でも後宮の女性たちは仏教を陰に陽に支えた。そして、水陸画においては梵天などの図像と後宮の女性が美人画の様式でえがかれる。同じことが甘露幀にもみられる。ここにも水陸画の伝統に従ったあとがみられる。

このことはさらに次のことから証明されるであろう。すなわち、水陸画には衆庶の生前の生活風景がえがかれている。それは多彩でたとえば、墮胎や産褥死の女性(「墮胎産亡嚴寒大暑孤魂衆」^{*9})、客死者、あるいは「巫師神女散楽伶官」などを済度するための図像であるが、これがやはり朝鮮の甘露幀にえがかれているのである。このことは水陸会の民間への浸透ぶりをものがたると同時に、朝鮮朝で中期以降、特に後期にかけて盛んに作られた甘露幀の性格をもものがたる。すなわちそれは仏事のかたちをとってはいるが、かなりのていど民間信仰を吸収したものと見える。いいかえると、民間で盛行した死霊慰撫の巫俗と対応するものであろう。そしてその端的な表現は女性の出産の図像がえがかれることにみられる。若い女性の死が特に救済対象として取り上げられ、さまざまな儀礼がおこなわれたのは主として巫俗においてであった。

甘露幀の図像は水陸画を通してみると、その意図するところをはっきりとつかむことができるだろう。すなわち産褥死、巫覡、芸人、ゆき倒れの者たちなどの生前の様子をえがき、これを儀礼の場に掲げることで、中有にさまよう亡魂を儀礼の場に迎えるよすがとする。かれらの生前のさまは苦楽を織り交ぜつつも図像としてえがかれることによりこの世に生きたことの意味が賦与される。

そして、これを大胆なまでに発展させたのが朝鮮の甘露幀下段部にみられる庶民像なのである。えがかれる人物は明代水陸画に較べると^{*10}より多彩になり、やがて18世紀後半になると、労働の現場、市場の光景などまでもえがかれる。円光大学博物館蔵甘露幀(1764年)最下段にみられる農作業の図(参考図)、奉恩寺甘露幀(1892年)における鍛冶屋(図版3)・市場に鬻売りにいく一家・犬や子供を連れた若い母親と亭主(?) (図版4、図版5)などの図像は孤魂を予兆する図像というよりは、庶民の生きる姿そのものであり、これはまたそれぞれの人生を意味あるものにしようとした民衆の意向を反映したものであ

*9 もっとも、実際にえがかれた図は出産直後の母親と家族の姿である。そのことについては後述する。

*10 ただし、ここでは明代の水陸画に較べるとそのように見えるというだけのことである。中国では水陸画が清代にも多数えがかれていたので、時代がくれば当然、庶民生活の諸相がえがかれていったとおもわれる。しかし、現在、われわれの前に呈示される中国水陸画の量は非常に限られている。

ろう^{*11}。

なお、水陸画と甘露幀の差異については李慶禾^{イギョンファ}にも指摘がある。それによると、甘露幀の下段部にえがかれる艱難の場面は法華経の「観世音菩薩普門品」にみられる内容と密接な関係があるという。また朝鮮で作られた水陸斎の儀軌「水陸無遮平等斎儀撮要」(1574年)の下位疎には多数の人物が言及されていて、それがそのまま甘露幀にえがかれている。ところが、それらは中国の水陸斎儀軌にみられる人物とはかなり異なるという^{*12}。もっとも場所が異なれば内容に異同が生じるのは当然のことで、これをもって水陸画を淵源とすることが否定されたことにはならない。

3. 甘露幀の構図について

甘露幀の構図を知るためには、朝鮮の仏教寺院の構造、またそれに伴う儀礼の構造を理解しておく必要がある。すなわち、朝鮮の寺院では本堂(大雄殿)内部を上壇、中壇、下壇に区分する。上壇は主仏をまつたところで、その背後には上壇幀画(後仏幀)が掲げられる。「靈山会上幀」「極楽浄土会上幀」「三身仏幀」などがそれである。中壇は上壇の右側が通例で(左側もあるが)、神衆壇といい、ここには中壇幀画が掲げられる。靈山での説法を護る神将をえがいたものである。そして中壇の向かい側には下壇(靈壇)があり、下壇幀画が掲げられる。甘露幀はこの下壇に掲げられる仏画である^{*13}。下壇は亡魂を招いて供養するところである。ここにはまた個々人の位牌が安置されていて、七七斎のような臨時の儀礼がおこなわれる。下壇は一般信徒と最も身近な関係にあり、そこでは求福、長寿、多子、救病、薦度などが祈願された^{*14}。

甘露幀は下壇での信仰を反映したものである。そして、そのなかにえがかれた個々の図像は時代とともに変化をみせるが、構図全体を大きくつかむならば次のようにいえる。すなわち、下部にえがかれた衆生とその変容した餓鬼の状態から抜け出て上部へと靈魂が上

*11 荷物を背負って行商にいく商人の姿が1724年の甘露幀にすでにみられる。かれらは多くは妻子を故郷に残してでかけたが、その図像にみられる家族の表情はやはり明るい。後掲参考図版 参照。

*12 前引、李慶禾「朝鮮時代甘露幀画下段画の風俗場面考察」、82 - 83 頁。

*13 また山神幀、七星幀などもこれに属する。これらは甘露幀とともに掛けられることもあるが、別の建物に掲げられることもある。以上の三壇構造については洪潤植『高麗仏画税研究』、同和出版公社、1984年、27頁以下、金承熙「甘露幀の図像と信仰儀礼」前引『甘露幀』、379頁参照。

*14 前引、金承熙「甘露幀の図像と信仰儀礼」前引『甘露幀』、379頁。

昇していくということ、そして、そのためには中央にえがかれた法会に参与する必要があるということである。一方、個々の図像の根拠となる経典は諸種挙げられていて、特に『瑜伽集要救阿難陀羅尼焰口儀軌経』『瑜伽集要焰口施食儀』などは餓鬼供養のための、また明末? 宏(1534-1615)の著わした『法界聖盆水陸普度大齋勝会修齋儀軌』は横死者済度の重要な拠り所とみられる^{*15}。

甘露幀が水陸会のような靈魂供養を背景にしていることは今や確実であろう。姜友邦は、そもそも国行水陸齋や靈山齋のような大規模な法会は屋外でおこなわれたといい、そこでは盛大な供物を並べて靈魂薦度齋がおこなわれたので、甘露幀はこの光景を描写したものだという^{*16}。それは考えられることだろう。つまり、たとえ小規模な靈魂薦度の祭儀をおこなったとしても、甘露幀を掛けて、その前で儀礼をおこなえば、水陸会などに匹敵する盛大なものとなるのである。

ここで付言すると、上述? 宏の水陸儀軌の内容によって甘露幀をみるならば、その主要な骨格はみてとれるということである。すなわちまず、上堂三宝十位の賢聖奉請がある。仏菩薩、僧侶、神仙、神衆はもちろん、阿難、誌公尊者、梁武帝などがここには含まれる。そして次に、下堂聖凡十位の神霊が奉請される。このなかには、「帝王后妃文武官僚儒宗賢哲仙道隱逸」「農民工商医卜雜流貴賤男女」「山間海底阿修羅」「焰口鬼王」「餓鬼衆横死孤魂」「閻魔羅王十王」「諸大地獄諸独孤獄一切受苦囚徒」「七七内七返受生中陰趣衆」が含まれる。このことを説明して牧田諦亮は「宋以後の幾多の三教交渉の試練を経て中国人社会に同化されて、インド仏教とは全く異質の、祖先崇拜・延寿増福等、現世利益の民俗仏教となりきってしまったのであろうか」と嘆いた^{*17}が、実は、同じことは朝鮮でもおこなわれていて、それが甘露幀に集約されたのである。後掲の南長寺甘露幀に例をとるならば、そこにも仏菩薩のもと、中段に帝王名君、后妃天眷、比丘、比丘尼、?? 仙人、大臣輔相、尊官婦女などが、下段には面燃鬼王やさまざまな衆庶、孤独な死がえがかれている。これはまさに? 宏のいう下堂聖凡十位の神霊にほかならない。

さて、甘露幀の図像に即してもう少し詳細にみると、まずは三部分に分けられる。上部には、七如来、観音菩薩、地藏菩薩、引路王菩薩などがえがかれる。中央部には法会の場とそこに集う僧侶、王、后、官僚、道士などがえがかれ、下部には餓鬼たち、あるいはさまざまな原因による死の場面、そして死後、中有にさまよいかねない者たちの世上の姿がえがかれる。

*15 前引、服部良男『薬仙寺所蔵重要文化財『施餓鬼図』を読み解く』、41頁、86頁以下参照。

*16 前引、姜友邦「甘露幀の様式変遷と図像解釈」、347頁。

*17 前引、牧田諦亮「水陸会小考」、230頁、また227頁以下も参照。

この構図は基本的には一貫しているが、時代とともにえがかれる対象が変化していく。朝鮮時代の絵画史を論じる際、一般に全体を四期に分けるが、甘露幀についてもこれが妥当である。以下、李慶禾によると次のように特徴づけられる^{*18}。第一期は 16 世紀後半から 17 世紀半ばのもので、薬仙寺甘露幀(在日本、1589 年)、朝田寺甘露幀(在日本、1591 年)が代表作品である。下段部の内容は簡単ではあるが、数少ない初期作品であるから甘露幀の歴史にとって重要なことはいうまでもない。

第二期は 17 世紀末から 18 世紀半ばまでで、甘露幀の図像が定着した時期である。この時期の作品はまた二種に分けられる。ひとつは伝統をよく生かした作品で、宝石寺甘露幀(1649 年)、青龍寺甘露幀(1682 年)、双? 寺甘露幀(1728 年)、雲興寺甘露幀(1730 年)、仙巖寺甘露幀(義謙筆、1736 年)などである。これらにより三段構図が確立した。他のひとつは、艱難や刑罰の場面を大幅に増やしたもので、そこには姦通罪による処刑の場面などもある(仙巖寺甘露幀、参考図 参照)。仙巖寺甘露幀(無画記、18 世紀半ばごろ)、興国寺甘露幀(1741 年)、刺繍博物館甘露幀(18 世紀半ばごろ)が代表作である。なお、以下の図版で多数取り上げた南長寺甘露幀(1701 年)は李慶禾の分類ではどちらに属するか明らかにされていない。私見ではそれは両者の特色を併せ持つといえる。

第三期は 18 世紀後半から 19 世紀初にかけてのもの。このころ朝鮮では風俗画が発展していて、それとの対比ということが問題となる。この期のものには艱難や刑罰の場面がなくなり、市井の風俗がえがかれるようになる。その描法には流動感がみられる。これには一般絵画の画家たちの絵を意識したか、あるいは画園画家たちの参与があったのかもしれない^{*19}。竜珠寺甘露幀(1790 年)、観龍寺甘露幀(1791 年)、高麗大学博物館甘露幀(18 世紀後半)が代表作である。

第四期は 19 世紀後半から 19 世紀末のもので、儀式壇が拡大してえがかれるのが特徴である。また、農業、商業に関連した市井の場面が登場するのも特徴といえる。興国寺甘露幀(1868 年)、弘益大学博物館甘露幀(19 世紀後半)が代表作である。

仏画にみる女性生活像

1. 甘露幀の史的展開のなかで

現存する甘露幀は 16 世紀から 20 世紀にかけてのものである。そこで、このなかにえがかれた女性像を時間軸に沿ってみることで、その時々々の社会の様態があるていどはみえて

*18 前引、李慶禾「朝鮮時代甘露幀画下段画の風俗場面考察」、84 - 88 頁。

*19 前引、李慶禾「朝鮮時代甘露幀画下段画の風俗場面考察」、87 頁。

くるだろう。これを上述の四期の分類に従って概観すると次のようになる(なお具体的な図像の多くは次節で提示する)。

第一期

この期の甘露幀の女性像は次のようにまとめられる。

- 1)法会に参加する後宮の女性あるいは高官の夫人たち 薬仙寺甘露幀(1589)
- 2)士族の女性たち 薬仙寺甘露幀(図版)
- 3)女芸人 薬仙寺甘露幀
- 4)子連れの花たちの流浪 薬仙寺甘露幀
- 5)赤子を背負って困窮した女 朝田寺(1591)

以上の図像のうち、2)を士族の女性とするのは姜友邦・金承熙『甘露幀』による説明で、さしあたり、これに従う。

第二期

この期の女性像では、上記 3)の女芸人の表現がより多彩になることのほかに次のものが付け加わる。

- 6)比丘尼 南長寺甘露幀(1701)
- 7)優婆夷 刺繍博物館甘露幀(18世紀中葉)
- 8)盲目の占い師 刺繍博物館甘露幀
- 9)顔覆いチャンオッを着けた母とむすめ 鳳瑞庵甘露幀(1759)
- 10)赤子に乳を飲ませる女性 南長寺甘露幀
- 11)自殺する女性 双?寺甘露幀(1728)
- 12)井戸に身を投げた父母と子 円光大学博物館甘露幀 (1750)
- 13)産褥死の女性 南長寺甘露幀
- 14)市場巡りの商人の妻 直指寺甘露幀(1724)
- 15)水汲みの女性 南長寺甘露幀
- 16)男と一対で処刑される女性 仙巖寺(推定 18世紀前半)
- 17)亭主に殴られる女性 刺繍博物館甘露幀(18世紀半ば)

上記 14)では、市場巡りの商人が道中、盗賊による災難をこうむる状況がえがかれる(図版)。朝鮮の農村市場は 15 世紀の後半から全羅道一円で台頭しはじめる。市場は当初は「場門チャンムン」とよばれていた。官僚側からみると、興利の徒が月に二度、集まり商いをするの

は弊害が多い。そこで、これを禁止させるようにという報告がなされている(成宗 3(1472)年)。しかし、「城門」はやがて、慶尚道、忠清道にも広がったことが『朝鮮王朝実録』に記されている(中宗 15(1520)年)^{*20}。これを踏まえれば、市場巡りの商人たちの図像は第一期にあってもよいくらいのもので、むしろ、登場が遅いくらいである。

この第二期は 16 世紀以来、新儒学(性理学)を首唱する士林派がたびたびの土禍や国難にもかかわらず、政治の主導権を取り、士族支配を実現^{*21}したものの、各派に分裂し、徐々に妥協のない党争にはいつていく時でもあった。それはまた支配身分層あるいは農民階層の動揺の時期でもあり、一方では、危機意識を抱いた士族により礼学の強化が押し進められもした。それは、巫俗や仏事などの禁圧となって表れもする。女性たちが朱子学の倫理規範の強制のもとで社会的な活動の幅を狭められていったことはいうまでもない。

しかし、甘露幀には、民間の仏道実践者である優婆夷や旅商人の妻など、農村をはなれる女性あるいは規範から完全にはずれて処刑される女など、むしろ、多様な生活像がえがかれることになる。同時に妻を殴りつける男の図像(図版)などからは、朝鮮朝後期における庶民の家庭生活の一端がうかがわれる。朝鮮後期に成立したとみられる仮面劇などにも、むやみと権威を振り回す亭主が戯画的に表現されるが、それは一面の現実でもあったのだろう。

第三期

風俗画の影響を受けた時代ともいわれる。この期に新たに加わった図像としては

- 18) 農事にいそしむ農婦 円光大学博物館甘露幀 (1764)
- 19) 抱擁する男と女 高麗大学博物館(18 世紀末)
- 20) 出産直後の女性 観龍寺甘露幀(1791)
- 21) 墮胎した子を抱く女性たち 白泉寺雲台庵甘露幀(1801)

などがある。農婦の種蒔きの光景(図版)や男が妓生のような女性を抱き抱える図像(図版)はまさに風俗画の感がある。一方、墮胎した子を抱く女性が並んでえがかれている

*20 李泰鎮著・六反田豊訳『朝鮮王朝社会と儒教』、法政大学出版局、2000 年、100、118 頁。

*21 李泰鎮は、士族による支配体制は、壬辰倭乱や金、清の侵攻にもかかわらず、その後、再建され維持されたとし、16 ~ 17 世紀は「朝鮮中期」と設定した。そして、従来いわれている朝鮮後期の社会変動は 17 世紀末からはじまり 18 世紀に成熟段階にはいったという。前引、李泰鎮著・六反田豊訳『朝鮮王朝社会と儒教』、191 頁。

のはいたましい(図版)。第二期までによくみられた赤子を抱く女性の図像とは志向する方向が異なる。

第四期

- 22)物見する女性たち 興国寺甘露幀(1868)
- 23)市場に物売りにいく家族 仏巖寺甘露幀(1890)
- 24)市場で酒を売る女性 興国寺甘露幀
- 25)煙管をくわえた若い女たち 興国寺甘露幀、仏巖寺甘露幀
- 26)渡し船に乗った女 地蔵寺甘露幀(1893)
- 27)洋服を着た妻 興天寺甘露幀(1939)

この期では宗教的な雰囲気よりは派手な催し物を見物するといった感じの図像が目につく。煙管をくわえた四人の若いむすめは背後の男に声をかけられ、そちらに関心がある(仏巖寺甘露幀図版 45)。その当時の「現代っ娘」ということなのだろう。また船に乗った女性は餓鬼たちがすがりつくのを余所目に平然としている(図版 43)。これは、過去に善行をして救われた女性ということなのか、あるいは、救われない者と救われる者がいるのが三途の川の現実だということなのか。いずれにしても、この期の甘露幀では近代に近づいた現実社会が反映されている。

2. 霊魂済度の法会に集う女人たち(図版 6)^{*22}

以下、1～9までは慶尚北道南長寺の甘露幀(1701年)にみられる図像である。時期区分でいうと第二期のもので、第一期と較べると、下段の図像が豊富であり、後代の甘露幀にみられる図像をよく呈示している。特に、ここにみられる戦争の図(参考図)は宝石寺(1649年)のものとともに画面全体中に占める割合が大きいことで知られる。姜友邦は「服装は中国式だが、おそらく壬辰倭乱(豊臣秀吉による侵略戦争)のときのわが国と倭との戦争をえがいたものではないか」^{*23} という。日本人の侵略を直接反映した図像とするには少し時間が経ちすぎている感もあるが、いずれにしても、戦争の惨状はまだ十分伝承されて

*22 図版 1 も参照。以下に掲載する図版は 2002 年 2 月(南長寺、興国寺、奉恩寺)、8 月(双? 寺、大興寺)の踏査時に撮影したものである。

*23 前引、姜友邦「甘露幀の様式変遷と図像解釈」、355 頁。

いたであろう。だが、庶民の記憶は大方移ろいやすいもので、甘露幀においても時代とともにえがかれる対象の比重が少しずつ変化していくのはいうまでもない。

ところで 1701 年という時点は^{スグジヨン}肅宗(1675 - 1720 年)のもとに朝鮮朝が安定を取り戻し、やがて英祖、正祖のもとで中興していく時期でもある。それはまた、朝鮮朝文化の独自性が形成されていくときでもあり、いろいろな意味で注目される。たとえば、朱子学の方からは社会秩序の確立のために礼の施行が強力に推進されたが、これとの対応で仏教の側でも孝と祖先崇拝の積極的な受容がみられ、それが甘露幀の制作に結びついたとされる^{*24}。またこの時期には仏教と巫俗の混淆が進み、寺院には巫俗的な要素が流入して山神図が流行し、巫神図に仏教的な要素がえがかれもした^{*25}。

図版 6 二段目の左右には「尊官婦女」「后妃天眷」の傍記のある女性がえがかれている。ここには「帝王名君」や「大臣輔相」など、男たちもえがかれてはいるが、王朝実録などを通してみると、水陸齋をはじめとした各種の法会を推進した主体はこの女性たちであったといえる。こうした信仰心篤い人びとの菩提を弔うということも法会のひとつの目的である。儀礼をする僧の箇所傍記には「龍象大徳羯磨会」と記されている。^{かつまえ}羯磨会は密教儀礼のようであるが、下段に餓鬼が登場していることからみて、その実質的な内容は餓鬼への施食の儀礼とみられる。

ちなみに、明代の水陸会の混雑ぶりは明末の高僧? 宏が『竹窓隨筆』のなかで次のように批判的に述べている。

繁文を陳設して、以て士女老幼紛れ至り、沓し来ることを致す。俗中の看旗看春のごとし。足を交え肩を摩して、男女混乱して日に千計を以てして、而して、聖賢を褻? し、鬼神に衝突することを免れず。失多くして過重く、禍有て而して功無し^{*26}。

このうち看旗は芝居、看春は色町のことであるらしい。要するに明代の水陸会の場合は、儒者はおろか正統な仏教者の目からもいかがわしいものといわざるをえなかった。しかし、それは清代にいたっても変わらなかった。その例は、牧田諦亮が呈示している。すなわち、李宝華(1867 - 1906)の『官場現形記』には湖北省武昌の竜華寺での水陸会のようなすがえがかれている。牧田は次のようにいう。総督の養女宝小姐が水陸会に喜捨をする。そのと

*24 前引、姜友邦「甘露幀の様式変遷と図像解釈」、353 頁。

*25 同上。

*26 前引、服部良男『薬仙寺所蔵重要文化財『施餓鬼図』を読み解く』、49 頁に引用されている。? 宏はこのように批判的な視点を持ちながらも、一方で水陸会の儀軌を著わしたことで名高い。

き「一山数百人の僧衆を挙げてこれに参加する。本堂以下諸堂宇に数百枚の生きとし生けるもの(水上陸上に棲息する動物)の像を描いた軸物を掛けて、その前にそれぞれの供物を供える。これらの追善法要に名をかりて、一門一家の繁栄を祈念するのが水陸会の真義である」^{*27}と。また、それは7日、14日にとどまらず49日にわたってつづけられる。宝小姐は最初の「開懺」の日に五百両の大金を寺に寄付する。寺には遠方から何百という篤信の人たちが集まり、7日間寝起きをともにして寺で受戒する。宝小姐ももちろん髪をつけたまま受戒の儀式を受ける^{*28}。

上記のうち、数百枚の水陸画が掛けられたというのは誇張もあるが、そこに世上のあらゆるものがえがかれていたのは推測に難くない。この描写からは、清末にいたっても女性の水陸会詣でが盛んであったこと、女性たちの受ける受戒はかたちだけの仏道実践で実質は盛大な祭礼のようなものであったことが知られる。それは朝鮮でいえばクツ(巫祭)のようなものだっただろう。

3. 婦負乳児行乞(図版7)

図版1の最下壇右側。姜友邦は「婦負乱児行乞」とするが、乱児ではなく「乳児」が正しい。乞食の女性二人がいる。この二人は乞食仲間なのか。いずれも乳飲み子を背負っている。まだ若いのであろう。左の裸の子供、右の半裸の子供はともに男児。中央の服を着ている子は女児であろうか。この子は母親と同じく器を携えている。右側の女性は左手で子供の頭を撫で、笑っているかのようである。夫のいない、こうした女だけの物乞いが1700年ごろの朝鮮社会には確実にいたものとみられる。しかし、右側の女性の表情は貧しいけれどもこころは健やかという感がする。子供の背負い方は腰のあたりに重心がかかるようにして負うかたちで、今日のそれと同じである。

この図は、後掲の「さすらいの家族」などと同じ範疇のものともみてもよい。これらの図について、18世紀当時、商品経済と農業生産力の発展に伴い農村から弾き出された流浪民がいたことをものがたるという指摘もある^{*29}。社会史的にはそうだとすると、それをもつてただちに底辺僧の悲哀の図像とみるわけにはいかない。何よりも表情が明るい。わたしには、これは行乞しつつも子育てに励む母親のたくましさの表現に見える。

*27 中村元・笠原一男・金岡秀人友監修・編集『アジア仏教史中国編 民衆の仏教』(牧田諦亮執筆)、佼成出版社、1976年、138頁。

*28 同上、139、140頁。

*29 前引、李慶禾「朝鮮時代甘露幀画下段画の風俗場面考察」、90頁。

4.落井(図版 8)

井戸には二人の亡者がいて、器を差しかざしている。腹を空かせているようで、生前、食うに困って身投げでもしたのか。あるいは身寄りのないまま井戸に飛び込んだのであろう。その井戸端には日常風景そのもの、水汲みにきた女二人がえがかれる。水桶は頭に載せて運ぶ。これは朝鮮の女性たちの日常であった。

5.夫に死なれた女性その他(図版 9)

左側では男が胸先からのど元に長い棒のようなものを突き立てている(自刺而亡)。この棒の先には刃物が付いているのか、鋭い切っ先になっているのか。自害にしても凄い構図である。右側樹木のもとにも首を吊った者(自縊殺傷)がいるが、自殺は世間によくみられたということであろう。特に女性の自殺も少なくなかったようで、こののちの甘露幀にその図がみられる。たとえば双? 寺甘露幀(図版 16)の女性は歩きながらみずから紐で首を絞めている。これでは死にきれないだろうが、「死んでやる」という激しい意思表示なのか。

自殺者のすぐ右にいる、赤子を抱く女性は妻とみられる。気落ちした表情である。^{アンソン}安城^{チョンニョンサ}青竜寺の甘露幀(1682年)最下壇にも胸をはだけて赤子に乳をのます女性がいる(参考図)。その図では左に亭主らしき男が座っている。

6.抱児 乳(図版 10)

姜友邦は「抱児浮」とするが、図では明らかに漢字四字で記されている。ただし三番目は判読できない。幼児に乳を飲ませるという意味であろう。赤子は母親の乳を含みつつ右手でもう一方の乳房をつかんでいる。女性は上半身裸の大胆な図像であるが、母子ともにごく自然な姿態である。他の甘露幀にも胸をはだけた姿でえがかれているので、子供に乳を飲ませるときにはこうするのが普通だったのかもしれない。ただ母親の乳房は小さく乳の出が悪いようだ。周囲をみるといずれも不幸な図柄であり、この子供も幸せな環境にはないことが示唆される。前述したように、夫は不幸なことに自殺したと解される。すぐそばには小さな女の子が座って外の方をながめている。この女性のむすめであろう。赤子を抱く若い母親は髪飾りなどをみると、相応の家に住む女性のようにはある。しかし、赤子を抱いている表情は沈んでいる。

この図はまた出産後まもなく死んだ若い女の生前をえがいたものとみることできる。哀切な図柄であることは変わらない。この「抱児」の図柄はのちの甘露幀にもくり返し現れる(図版 11、図版 12、図版 13)。慶尚南道双? 寺甘露幀(1728年)の図像は安城青

竜寺のものとはほぼ同じである。これらは特に女性の信徒たちにとって興味ある図像だったのであろう。少なくとも何らかの理由で子供を育て損ねた女性、あるいは子が授からなかった女性の恨はこの図像で解かれるであろう。いや、それ以上にこの率直な図像は生命を育むことへの励ましとなる。

ちなみに明代の水陸画では「墮胎」の傍記のもとに出産直後の女性がえがかれている。相応の家の出産風景であり、横たわる女性の下には赤子を産湯につかわせるところがみられる。こうした赤子のいる光景は出産後に死亡した女性の弔いの図というべきなのだろう(参考図)。同様の構図は朝鮮でも描かれていた(参考図)。それにしても、女性の出産の図像が「墮胎産亡」を悼む場面ともなるのはなぜなのか。それは、母親の立場になれば、そうした図を描かすにはいられなかったということもあるだろうが、一方では死者の追悼供養の果報として、やがて図のように赤子が授かるという期待もあったとみられる。

なお明代水陸画には「往古孝子順孫等衆」の傍記のもとに赤子を抱いた若い女性がみられる(参考図)。この図は、子供を得て一族のなかに加わった嫁は死後も当然供養の対象となるということを意味するが、一方では、それは嫁に対して、このような光景を生み出すべく務めなければならないという、宗族の倫理規範の押しつけともなった。こうした強制がある一方で、出産は必ずしも順調にはいかなかった。中国でも、朝鮮でも女たちの目は赤子を抱く女の図にさまざまな視線を送ったはずである。憧憬もあり、苦痛の体験との重ね合わせもあり、また受胎への強迫もあったであろう。

そして、こうした錯綜した女たちの思いをすべて一身にになってくれる根源の姿として「聖母」の姿があった。カロリヌ・ジス=ヴェルマンドによると、明代、景泰 5(1454)年の水陸画に牡丹夫人が小さな子供の手を引く図像がみられるが、この背景には注生娘々や観音、また臨水夫人や媽祖などの女神の姿があるという^{*30}。このことは中国の水陸画に限ったものではないだろう。朝鮮においても高麗時代この方、観音は子授けと密接な関連があり、たとえば江原道洛山の観音窟は名高かった^{*31}。そしてまた、朝鮮にも智異山チリサンソンモ聖母のような古代の女性山神と重ね合わされた聖母がいたのである。

7. 受胎独亡(図版9 右上)

身重で、しかも介護する者のない若い女が腕枕をし、足を跳ね上げて横たわっている。

*30 カロリヌ・ジス=ヴェルマンド、明神洋訳「明景泰五年在銘「水陸齋図」をめぐる図像学的考察」『佛教藝術』215、佛教藝術学会、1994年、116頁および口絵7。

*31 これについては、「忘れられた芸能史、序説(第二稿)」『朝鮮文化研究』第九号、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部朝鮮文化研究室、2002年、28頁参照。

腹はかなりふくれていて臨月間近なのであろう。そして、そのまま死んでしまったという構図である。なお、この図像のすぐ下には「父病 身」の図がある。子供二人がそばにいるが、病んだ父親は手当もできないまま死んでいこうとしているかのようだ。

8. 師坐神女(図版 14)

姜友邦は「師坐神女」とするが、「師巫神女」が正しい。ここでの巫女はお供を連れた身分高い女性のようにみえる。実際、1700年当時の巫女は政府の禁圧があつたにもかかわらず、宮中や士大夫の家に自由に出入りしていた。このことについては、李能和が「宮中好巫」として数々の資料をあげて述べている。たとえば、肅宗 10(1684)年に肅宗が天然痘を患ったとき、明聖大妃は巫女をよんで祈らせた。そのとき巫女の進言により大妃は精進に努めたが、その度が過ぎて^{*32}衰弱し、死去した。これにより当事者の巫女莫礼は島流しになった^{*33}。また肅宗 27(1701)年、これはちょうど南長寺の仏画が描かれた年だが、宮女四人がひそかに神堂を設け巫女をして王妃を呪詛させたということで取り調べを受けている^{*34}。

巫女はまた活人署に属して医療活動にも携わり、その活動は当時宮中から庶民に至るまで広く支持されていた。図版 15 は京畿道興国寺の甘露幀(1868年)にみられる巫女の図で、これは完全に今日知られているムーダンのクツの光景である。

なお水陸画にも「一切巫師神女散楽伶官族横亡魂諸鬼衆」があり、そこでは巫女と散楽伶官が対になってえがかれている。この取り合わせは甘露幀においても同じである。

9. 散楽伶官(図版 14)

散楽は中国伝来のさまざまな演戯であり、その担い手が伶官である。これは尊称であろう。実際には散楽の担い手は伶官から放浪芸人に近いものまで千差万別であった。朝鮮ではその身分は賤民扱いで才人、クワンデなどとよばれた。図には鞀鼓と横笛がみえるが、これを女性が担当しているのは注目される。明代の水陸画でも男と女の散楽伶官が並んでえがかれている(参考図)。楽士は一般に男の役割とみられがちだが、この図によれば、男も女も一緒になって楽器を奏でたことがわかる。図版 14 では女性三人のうち、左端の

*32 天然痘への対処として巫俗では肉食を断つ。

*33 拙稿「李能和「朝鮮の巫俗」註(上)」『日吉紀要 語・文化・コミュニケーション』No.28、慶応義塾大学日吉紀要刊行委員会、2002年、37頁。

*34 前引、拙稿「李能和「朝鮮の巫俗」註(上)」、91頁。

女性は両手を合わせて拝むかたちをしているので、これはあるいは巫女の儀礼の楽士を表現しているのか。なお、この右側に「鮮愁楽士」^{*35} がいて、ソッテノリ(竿乗りあそび)と踊りをみせている。こちらは男たちの集団である(図版16)。のちの甘露幀には、男寺党^{ナムサダン}をおもわせる芸能者が登場し、その演戯がくり返し描かれるが(後掲9「ソッテノリと舞妓」参照)、これはその早い例である。

中国の宋代の文献『清異録』によれば、「優伶」は頭をまるめて僧の姿をしていた^{*36}。朝鮮でも日本でも古来、芸能者は法体の者が多かった。かれらは寺院の法会に勧進のようなかたちで参与し、また、法会の場で実際に演戯を披露したものとおもわれる。そうした縁からも仏画には頻繁にその姿がえがかれるのだろう。

10. 比丘尼(図版1三段目右側参照)

朝鮮朝では巫女と比丘尼(尼僧)は密接な関係をもって活動していた。歴史的には比丘尼の活動が先に顕著になり、やがて、この活動、居住が抑圧されるに伴い、地方あるいは山谷において巫女と類似の活動をするにいたったとみるべきであろう。尼僧に対する官憲の側の記事はたとえば、『朝鮮王朝実録』太宗11(1411)年6月にみられる。それによると、懶惰な僧徒らが南山、安巖、沙乙閑などで草幕を構え、男女を聚めて法会をしているという。それゆえその草幕をすべて撤去させ、また浄業院以外には山内の尼僧房をも禁じ、これもすべて撤去するようという上申がなされている。つまり、京城の内外の小さな山に勝手に僧、尼僧が庵を構えて齋会を催していたのである。世宗7(1425)年6月には、女たちが気安く尼僧となり、しかも途中で還俗する傾向があるという。また世宗16(1434)年5月の記事によると、尼僧7、8名が兩班の婦女10人余りと檜巖寺にいき、ここで男女入り乱れてあそび、僧が無[△]舞[△]をすると女たちがこれに褒美を与えたことなどが指摘されている。15世紀には、日常生活を送る女たちが僧、僧尼の群れに加わることがそれほど難しくなかったのであろう。それゆえ、尼僧とはいうものの実態は「遊女」「花娘」だった者もすでにいた(1472年7月)^{*37}。

ところでこうした尼僧に対しては当然、禁圧が加えられたのだが、これは巫女の活動に対する禁圧と同じく、実効性がなかったというべきであろう。17、8世紀の王朝実録には

*35 現存の南長寺甘露幀では、確かにこのように傍記されているが、他の甘露幀の例では「解愁楽士」とあり、こちらのほうが意味が通る。誤記であろう。

*36 浜一衛『日本芸能の源流 散楽考』、角川書店、1968年、225頁。

*37 拙稿「朝鮮文化史における死者霊の供養」『日吉紀要 語・文化・コミュニケーション』No.28、慶応義塾大学日吉紀要刊行委員会、140 - 141頁。

比丘尼の活動に対する記事がみあたらないが、たとえば、19世紀になってもなお、次のような記事がみられる。すなわち、歴代の王は左道の者たちを都城から追放してきたのだが、近ごろはまた城内に巫覡と比丘尼が多くなって寺刹ごとに勝手に祈祷をしている。よって厳しく取り締まり、追放するようと(1815年1月)。これによれば、歴代の禁制にもかかわらず、尼僧もまた巫堂と同じく民間にあって活動をつづけていたことがわかる。

11. ソッテノリと舞妓(図版17)

慶尚南道双? 寺甘露幘(1728年)の最下壇左側。姜友邦は男寺堂の図とする^{*38}が、女性がいっしょにいて踊ったり、琵琶を奏でたりしているので、これを男性の芸人集団男寺堂と断定することはできない。今日、知られている男寺堂は琵琶を演奏しない。むしろのちに社堂(女性中心の芸妓集団)、男寺堂と分かれていく以前の芸人集団とみるべきだろう。

なお、最も初期の甘露幘である薬仙寺のもの(1589年)に三人の女だけの流浪芸人がえがかれている(参考図)。当時、すでに社堂のような芸人集団が徘徊していたことも考えられる。刺繍博物館所蔵の甘露幘(18世紀ごろ)は女僧の姿の社堂が舞うところをえがいたとおもわれる(参考図)。また、全羅南道興国寺の甘露幘(1868年)ではより一層放浪芸人化した社堂が舞っているとみられる。女の周囲の男たちは居士(差配する男)であろう(図版20参照)。芸人を仏画にえがくのは水陸画以来の長い伝統であり、甘露幘でもこれは一貫している。かれらは死して無主孤魂となる者たちのひとつの代表でもあった。

12. さすらいの家族(図版18)

双? 寺甘露幘の下壇右側。孫のうしろに腰の曲がった爺さんと婆さん、そして物乞い姿の女がみられる。老人二人は夫婦でうしろの物乞いの女は二人のあいだのむすめか。ひどく頼り無げな一行である。そのすぐ後ろにはみずから縄で首をくくる女がみえる。

流浪する家族の図は仙巖寺の甘露幘(18世紀中葉)にもみられる。ここでは老母と幼い子供を連れた夫婦がえがかれている。妻は頭上に食器を載せ、夫は小さな箱に所帯道具でも入れて背負っている。子供は裸で、この姿態も甘露幘ではよくみられる。底辺層の子供は実際にこうして過ごしていたのだろう(参考図)。また直指寺甘露幘(1724年)には背負い商人とその家族たちの姿がみられる。かれらはいっしょに旅をするのか、亭主だけが家族を残してでかけるのか。どちらもありえただろう(参考図)。この時代、全国的に市場が成立してそこを目当てに荷を負って歩きまわる商人が現れた。なかでも開城商人の

*38 前引、姜友邦「甘露幘の様式変遷と図像解釈」、356頁。

行商は名高い。かれらの多くは家族を残して旅に出、一年中家に戻らなかった。そのため妻に逃げられもし、道中で盗賊に出逢うこともしばしばだった。かれらはどこへいくにもすべて徒歩であり、しかも、次の市の開催日に間に合わせなければならず、時間の余裕はなかった^{*39}。こうした旅に女子供がついていくのは容易ではなかったはずだが、17世紀にかれらが存在したのもまた事実であろう。

1 3. 盲人夫婦ほか(図版 1 9、図版 2 0)

京畿道興国寺の甘露幀(1868年)の最下段右側。夫が右手で鈴を振っている。妻も盲人であろう。その前に座るのは結婚前の女性で、二人を助けるむすめのような^{ボンウンサ}だ。奉恩寺甘露幀では女性が鈴を振り、斜め前に坐すむすめは太鼓を持っている(参考図)。父母の読経を助けるものとおもわれる。一方、興国寺の図像では若い女二人をなかにして小鼓を打ちつつ踊る芸人がいる(左上)。社堂と居士であろう。

1 4. 綱渡りの芸人と女たち(図版 2 1)

興国寺の甘露幀下段左側。綱渡りは今日、男寺堂が伝承しているが、二本綱の上に逆立ちする演戯は伝わっていない。また、この綱の下で女が二人踊っている。雑戯を演じる芸人たちにはさまざまな集団があったということで、必ずしも男寺堂というわけではなからう。竹玉投げがおこなわれ、楽器に奚琴^{ヘグム}がみられるのも男寺堂とは異なる。

1 5. 物見する女ほか(図版 2 2・図版 2 3)

興国寺の甘露幀下段左側。綱渡りする芸人たちの左上に、萬歳楼があり、そこには物見高い女たちが集まっている。この女性たちは法会を名目にして外出したのだろうが、法会そのものよりも綱渡りなどのあそびに関心があるようだ。またそのすぐ下には市場で男たちに酒を売る女性がみられる。すでに 18 世紀末の甘露幀には男に色を売っているとおもわれる女性もえがかれている(高麗大学博物館蔵、参考図)。

1 6. 働きにいく女たち(図版 2 4)

興国寺の甘露幀下段餓鬼の右側。図の左上は夫婦と一人のむすめが野良仕事にでもでか

*39 安宇植編訳『アリラン峠の旅人たち』、平凡社、1982年、24頁参照。

けるところであろう。女性はいずれも裸足で、犬が前を歩いている。いかにも農村の日常といった光景である。また右下の図像は鬻売りの一家である。男二人は徒歩で女二人は牛車に乗って市場にでもでかけるのであろう。この一家の表情は生き生きとしている。18世紀後半からすでに農耕の図像がみられるが(参考図 参照)、19世紀の甘露幀になると巨大な餓鬼はいるものの、凄惨な地獄の描写がなくなり、代わりに農耕のさまや世俗の生活がより多くえがかれるようになる(図版 19、図版 25 参照)。そこでは、男たちは取っ組み合いの喧嘩をしている。あるばあいには刃物を振り回して、それこそこの世の修羅場が現出することになるのかもしれない(図版 19、最下段中央)。この図にみられるように基層社会の女たちは顔も素足もさらして生きていた。朱子学の礼に則り顔や足を隠していたのではとても生きていけなかつただろう。新羅の時代、女たちは市で「貿販」をしたと『新唐書』はいうし、『高麗図経』によれば、高麗時代の庶民女性も市場でぬけめのな商いをしていた。このことは、かつて李能和が「朝鮮女俗考」の「婦女市販」の項で述べたことがある^{*40}。そのたくましさは長い歴史があったというべきであろう。

17. 処刑される男女(参考図)

参考図 は全羅南道仙巖寺甘露幀(18世紀中葉)の下段右側の図。他の甘露幀には同様の図像に「為色相酬」つまり姦通をなしたための処刑ということが記されている。ただし、姦通だけではここまでの公開処刑はしなかつたようで、李慶禾は「朝鮮時代の刑典を通しては」どんな罪なのかわからないという^{*41}。大胆な色恋沙汰が事件を引き起こしたのだろうか。

まとめ

甘露幀を通して、朝鮮後期の女性生活の一端を考えてみた。もとより宗教画という枠内のものであり、生活全般の様子がみられるわけではない。結婚や育児、機織り、家事の光景など、もう少し具体的に知りたいとおもわれる図像がここにはないので、これだけをもって女性生活を云々することは早計であろう。とはいえ、呈示された図像の範囲で何がいえるのかを考えておくことはやはり必要である。そこで、まとめると、次のようになる。

*40 ただ、日本の『朝鮮学叢書本 高麗図経』の系統<邦訳本>にあたってみたが、この記述はみられない。李能和が別の系統の本をみたのか、記憶違いか、多少問題が残るが、当時の女性の生活像を考慮すればありうることだ。

*41 前引、李慶禾「朝鮮時代甘露幀画下段画の風俗場面考察」、97頁。

1. 甘露幀の用いられた場は水陸齋、施食、あるいはそれに類似の靈魂供養の法会であるが、そこにはさまざまな階層の女性たちが参与している。それはちょうど中国の明清代における水陸会の場の光景と類似している。
2. 甘露幀には地獄のさまえがかれるが(図版 1、下壇左下)、女性の陥るとされる血の池地獄はみられない。血の池地獄は中国や日本では近世の図像や説話に特に顕著なものだが、朝鮮の基層社会ではそれが説かれた痕跡がない。これは朝鮮では間引きが一般になされなかったことと関係があるのだろうか。
3. 職業を持つ女性としては、巫女、舞妓(社堂あるいはそれに類似した「花娘」「遊女」など)、尼僧(比丘尼、優婆夷)、市場の物売りがいた。これらの女性、特に巫女や尼僧、舞妓は中国、朝鮮、日本に共通した存在である。ちなみに阿国をはじめとした女歌舞伎が日本の各地におこなわれたのは 17 世紀の前半であった。朝鮮の甘露幀では最初期の薬仙寺のものにすでに女たちだけの演戯がえがかれていて、これは以後も途切れることなくえがかれていく。女歌舞伎は痕跡を留めなかったが、朝鮮の女の芸人はかたちを変えて存続した。そして、19 世紀の甘露幀には市場で酒を売る女性も現れる。また 18 世紀後半以降の甘露幀下段には農作業や商いなどに携わる女性の姿もえがかれる。
4. 市場には鬻売りなどのように女が男と共に物を売りにいくこともある。
5. 社会の方々に流浪する女たちがいた。あるばあいは一家で、あるばあいは女同士で流浪することも可能だったようである。若い女は芸人や「遊女」「花娘」に転じもしたであろう。
6. 産死した女はもちろん、自殺する女の靈魂も弔いの対象になる。女性がみずから縄で首をしめる図像などはそれをよくものがたる。
7. 水陸画では子供を抱く女性は「孝女」のところにえがかれるが、甘露幀における抱児の女性像は中有にさまよう女性靈に対する慰靈を意味するものとおもわれる。朝鮮では間引きは一般的ではなかったから、これは出産に伴う母や子の死、あるいは子が授からないまま死んだ女性に対する鎮魂の図像といえるだろう。そして、それが 17 世紀後半以降の甘露幀でくり返しえがかれることは、やはり子を生むことが強制された結果だと一応は考えられる。つまり無子ということが恨^{ハン}となるのである。ただ、その上になお、行乞をしつつも子を育てる健気さに女性たちは共感を覚えたのだろうとおもわれる。「婦負乳児行乞」の図像(図版 7)、こうしたものを流浪民の悲哀の表現とみるか、子を育てるたくましい女たちの表現とみるか。それは実はどちらもありうるのであるが、朝鮮朝の民衆にとっては後者の表現としてより多く受け取られていたのではなかろうか。図版 10 や図版 7 の図像は、わたしには、朝鮮の女たちの気丈さ - 生命、生長への絶えざる希求を証すものとみられるのである。