

第153回 日文研フォーラム



近世後期『美人風俗図』の絵画的特徴  
—日韓比較—

Special Pictorial Features of Paintings of  
Beautiful Women in the 18th and 19th Centuries



李 美 林  
YEE Milim

---

国際日本文化研究センター



日文研フォーラムは、国際日本文化研究センターの創設にあたり、一九八七年に開設された事業の一つであります。その主な目的は海外の日本研究者と日本の研究者との交流を促進することにあります。

研究という人間の営みは、フォーマルな活動のみで成り立っているわけではなく、たまたま顔を出した会や、お茶を飲みながらの議論や情報交換などが貴重な契機になることがしばしばあります。このフォーラムはそのような契機を生み出すことを願い、様々な研究者が自由なテーマで話が出来るように、文字どおりインフォーマルな「広場」を提供しようとするものです。

このフォーラムの報告書の公刊を機として、皆様の日文研フォーラムへのご理解が深まりますことを祈念いたしております。

国際日本文化研究センター

所長 山折 哲雄



● テーマ ●

近世後期『美人風俗図』の絵画的特徴  
—日韓比較—

Special Pictorial Features of Paintings of  
Beautiful Women in the 18th and 19th Centuries

● 発表者 ●

李 美 林  
YEE Milim

国際日本文化研究センター 外来研究員

JSPS Research Fellow, International Research Center for Japanese Studies



2002年9月10日 (火)

## 発表者紹介

---

李 美 林

YEE Milim

国際日本文化研究センター外来研究員（日本学術振興会外国人特別研究員）  
JSPS Research Fellow, International Research Center for Japanese Studies

### 略歴

- 1984年2月 梨花女子大学東洋画学科卒業 学士  
2000年9月 大阪大学大学院文学研究科博士課程修了 文学博士  
2001年1月-12月 大阪大学大学院文学研究科 外国人客員研究員  
2001年4月-2004年3月 京都造形芸術大学 非常勤講師  
2002年4月-2004年3月 国際日本文化研究センター 外来研究員  
（日本学術振興会外国人特別研究員）  
2003年4月-2004年3月 神戸女学院大学 非常勤講師  
2004年現在 韓国 聖潔大学 専任講師（常勤）

### 著書・論文等

- 「申潤福筆『美人図』をめぐる一考察」（『美術科研究』12）1995  
「十八世紀日韓美人画比較研究」（『日韓美学研究会』8）2000  
『世界美術大全集 東洋編11 朝鮮王朝』（共著 小学館）2000  
「理想の美人を描く：圓山応挙と申潤福 比較」（『東方美学研究会』2）2002  
「日本浮世絵美人画の研究動向」（『美術史論壇』16・17）2003

## 日本と韓国の十八世紀における風俗美人図の比較研究

### はじめに

朝鮮後期の十八世紀後半において、市井に遊ぶ男女の姿や比較的階層の低い妓女達の描写に主な興味をもっていた絵師として申潤福がいる。彼は韓国絵画史上最大の美人風俗画家であり、たいへん個人的な絵師である。申潤福の風俗画は【資料1】の題材をみてもわかるように、水墨画が主流であった朝鮮絵画史において異質なものであり、その絵画はにわかには華やぎを帯びている。不思議なことに朝鮮時代においては、申潤福が現れるまで美人風俗画家は見当たらない。十八世紀末から十九世紀初頭という時代の変化の中で美人風俗画が新たに生まれたのであり、その生成や衰退の過程で主な役割を果たしたのは申潤福である。それゆえ、朝鮮時代における美人風俗画の諸問題について考察する際、申潤福の画業と関連させて見る視点が必要である。朝鮮時代において美人風俗画家が稀であった理由の一つとしては、朝鮮全般を通じて朱子学を中心とした儒教が統治理念とされ、文学や芸術における儒学的厳しさがその出現を許さなかったことが挙げられる。では、こういった儒教論理に厳格な朝鮮の封建社会に身をおきながらも、申潤福が美人画や美人風俗画を作りえたのは何故なのであろうか。この点に注目して本稿で

は朝鮮後期に突如現れた申潤福の美人風俗画を、江戸時代後期の日本の美人風俗画と比較してみる。

十八世紀後半から十九世紀後半にかけては、日本も韓国も封建社会の爛熟期にさしかかっており、すでに儒教倫理による統治体制に動揺が生じつつあった点では近似した状況をもつ。また、周知のように日本の絵画史において美人風俗画は主題の点でも様式の点でも実に多様であり、様々に展開しており、それに関連研究も進んでいる。

というのは申潤福は、中国を規範とする傾向がよりいっそう強かった朝鮮の封建社会に身をおくにもかかわらず、妓女を対象とする風俗美人画を描き続けたという点はずでに他の絵師とは異質であるからである。ちなみに、中国の美人風俗画の大部分を占めるのは仕女図と呼ばれる宮廷婦人を主題とした画で、その伝統は古く唐時代に始まり、清朝美人画もおおよそ上流社会の婦人を対象にしたものであつたから、中国の美人風俗画家の興味が一般庶民、すくなくとも比較的階層の低い社会の婦人達に向けられたことはほとんどなかった。それに対し、当世の風俗をこらした遊女に視点をおいた申潤福の美人風俗画は、むしろ日本の江戸期の浮世絵美人画ときわめて近い性格をもつ。比較的階層の低い女性を主題とした点から考えると申潤福の美人風俗画は日本のそれと共通するところを見せる。このようなわけで両国の風俗美人画を比較しようと思う。だが周知の

ように日本絵画史上、とりわけ近世初頭風俗画から浮世絵にかけて、女性の舞姿や遊樂を絵画化したものから、浮世絵以外の美人画としては上方における京派・円山応挙の唐美人画を描いたものなど、多くつくり出され、女性をテーマとしたものは実に多彩を極める。一方、朝鮮では、日本とは全く対照的に、単独像であれ群像であれ、女性をテーマとして描かれた作品はきわめて限られたものである。この点では、両国にかえって大きな格差のあることに気がつく。

以下申潤福の美人風俗画が持つ絵画性を江戸時代後期の日本絵画史の文脈において理解する。そのための比較対象として特に浮世絵師を選ぶ。彼らを輩出した十八世紀後期の江戸は、一大文化圏としての体裁を整えはじめていた。京都・大阪という上方中心だったそれまでの文化圏に加え、新たな文化圏が誕生したのである。その新しい江戸文化圏の新しい芸術として誕生した浮世絵美人画がまず比較分析の対象となるべきであろう。日本美術にそこまで不思議に欠けていた女性の美の美しさを正面から描いた浮世絵美人図の画家のなかで、特に喜多川歌麿と鈴木春信を選び、申潤福の風俗美人図との比較を試みる。日本的な抒情性と装飾性を醸し出す美人図を描いた鈴木春信と、歌麿は春信の才能によって花開いた美人画の様式美にさらに新しい現実美の味わいを加え、浮世絵美人図の頂点を形作ったのである。又、像主とその名前と顔を一致させること以上の

表現力を見せた喜多川歌麿と申潤福の描く真の意味での美人画を問題とする。さらに十八世紀の日本の美人画を考える場合今一つ見落とすことのできない上方における京派・円山応挙の美人図とを比較する。

以上、喜多川歌麿、鈴木春信、円山応挙の三人の日本の画家と比較検討を通じて朝鮮後期の唯一の美人画画家である申潤福との比較を行うことによって、彼の美人画が持つ特性が明らかになる。このように、両国の美人風俗画の共通点と差異を浮かび上がらせることよってほとんど研究されていない朝鮮の美人風俗画の領域にいく分かの光を投げかけることが本稿の目的である。因みに韓国では日本の美人風俗画の本格的な研究はほぼ皆無であり、この比較研究は、その現状を打開する一端となるはずである。

## 第一部 朝鮮後期 美人風俗図—申潤福を中心として

### — 1 — 申潤福考—申潤福に関する史料上の記述と先行研究の概要

朝鮮後期（一七〇〇—一八五〇<sup>1</sup>）を代表する画家の一人である申潤福は、朝鮮画壇の流れから見ると全く異質な風俗美人図を残した画家である。申潤福は金弘道（一七四五—一八〇九以前）とともに朝鮮後期の風俗画家の双壁で、金得臣（一七五四—一八二二）

を含めて三大風俗画家と称されている。しかしながら、伝記が不明なのは勿論のこと、生没年などについても明らかな事實は少ない。ただ、「蕙園」の落款印章を伴う作品が六十点以上【資料1】伝存しているにすぎない。

朝鮮時代の画家や士人などを扱った二十世紀初頭の人名録である『畫士譜畧』の中には「字笠夫。號蕙園。高靈人。儉使漢樅子。畫員。官儉使。善風俗畫」<sup>2)</sup>

と記されている。これが彼についてのほとんど唯一の記述であり、他には何の手がかりも得られない。この記述によると、申潤福は字を笠夫、号を蕙園としていたことがわかる。父の申漢樅は英祖の肖像画を描くほどのすぐれた宮廷画員であり、彼自身も宮廷画員として活発に活躍し、さらに儉使に至ったことがわかる。また、申潤福は『畫士譜畧』には金得臣（一七五四—一八二二）と金得臣の弟子である金硯臣（一七五八—？）の間<sup>3)</sup>に挟まれて記載されていることから、申潤福の生年は一七五四年から一七五八年の間であったと推察できる。さらに、この記述から読みとられることは、申潤福は宮廷画員の家系として繁栄した高靈申氏の直系後孫であり、彼が主に描いたのは風俗画であった、ということだけである。

ところで、申潤福の父親が申漢樅であったことは早くから知られている。申潤福の画風に少なからず影響を及ぼしたと考えられる申漢樅記録についても検討してみよう。ま

ず、申漢枰に関する代表的な記録は『燃藜室記述別集』に次のように現れている。

「申漢枰。號逸齋。高靈人。英祖二年（一七二六）丙午年生。畫員。官儉使。善畫」  
そして、先述したように正祖五年（一七八一）に申漢枰は、英祖の御真（王の肖像画）を模写したという記録<sup>4</sup>が記されている。この記述より、申漢枰は当時五十六歳であったことがわかる。そして、韓宗祐は四十五歳、金弘道はわずか三十七歳であったことから、申漢枰が二十代後半頃の朝鮮画壇では、彼の父親である申漢枰が、金弘道らとともに、宮廷画員としても御真画家としても存在感の大きい画家として活躍していたことがわかる。さらに、彼の作品として広く知られている「圓崎 李匡師肖像画」より、申漢枰は、山水画・花鳥画だけでなく、人物画や肖像画にも優れた技量を發揮していたことがわかる。さらに澗松美術館蔵の「慈母育兒」などからは、彼が風俗画にも優れており、申漢福の風俗画に大きな影響を及ぼした人物であることが推測できる。

それでは申漢福に戻り、彼の名前について検討してみることにする。現時点で確認できた作品で申漢福は主に「蕙園」または「蕙園寫」という署名を用いている【資料2-1】。この蕙園は、先述の『畫士譜畧』の中でも示されているように、申漢福の号であることは知られている。一方、澗松美術館蔵の「美人図」には署名「蕙園」と朱文方印「申可権印」が捺されており、「癸酉」（一八一三年）制作された『醉画帖』にも同じ朱

文方印「申可権印」が捺されている。さらに、国立中央博物館蔵の「嬰兒を背負う女人」の向かって右側に「蕙園申可権字徳如」という八字がある。これらにより、申潤福の名前は申可権であり字は「徳如」を用いたことが確認できる。したがって、「蕙園」は彼の雅号である可能性が高い。

さて、『畫士譜畧』以後今日まで、申潤福については近世風俗画関係の諸書のなかに触れられているが、まとまって申潤福を論じたものは、李東洲氏、文一平氏、李亮載氏、李源福氏、洪善杓氏、の諸論があるにすぎない。以下では、これらの先行研究において明らかにになったことを整理する。

第一番目に李東洲氏は申潤福の経歴について、「申漢枰（申潤福の父親）の伯父も画員であり、また、申漢枰の伯父の伯母は画員の門閥である陽川許氏に嫁ぎ、両家門は姻戚関係にあった。そして申漢枰の曾祖父も画員であり、さらに岳父は画員門閥である豊基・泰再壁で、泰再壁と画員泰再溪とは兄弟である。したがって申潤福は、四代に互って二つの画員門閥と人脈関係がある」と述べている。申潤福の周辺人物、つまり親族関係まで明記しているが、この記述の内容の典拠は詳らかに示していない。

二番目に、文一平氏は、「非常に卑俗なものを描いたため申潤福は图画署より追い出された」と記述している。この記述の内容は、真偽はともかく、これ以降通説とされて

いる。以上の二人の研究者の記述からわかるように、申潤福に関する記述は特に検討されることもなく、根拠も明らかにされぬまま流布してきたため、申潤福の人間像はきわめてつかみにくい状況にあった。しかし、近年李亮載氏、李源福氏によって提示された新たな資料によって、ようやくその人物像への足掛かりが見えてきた。

近年李亮載氏は申潤福の経歴に関する新資料として、『高靈申氏譜帖』、『呉世昌文庫』の『畫士両家譜録』などを調べ、『高靈申氏譜外中人譜』を作成し紹介した。これらにより、ようやく申潤福は申末舟（一四二九—一五〇三）の直系十一番目に当たる人物であることが明らかになった。<sup>7)</sup> さらに申潤福が中人である画員として活動した理由として、申末舟の八代前の祖先の申狩眞が庶子であったために、申狩眞より後の子孫は中人となつて、申末舟から八代目の世潭、九代目の日興、十代目の申漢粹そして十一代目になる申潤福の四代が続けて画員として活動することになったことを明らかにされた。

また、李源福氏は、「蕙園 申潤福の画境<sup>8)</sup>」という論稿に、申潤福についてのさらなる指摘をしている。氏が基にしているのは豹庵藏書に含まれている『青丘畫史』の記述だが、それは、従来知られていた僅かな申潤福の資料のなかでも最も古いもので、その後の申潤福に関する諸説の源<sup>9)</sup>といふべき記述がされている。『青丘畫史』の著者は、申潤福と同時代の実学者である李翼（一六八一—一七六三）の孫である李九換（一七三一

—一七八四—であると推測されている。<sup>⑩</sup>

『青丘畫史』には朝鮮初期に主に活躍した画家催徑、尹儼（一五三六—一五六七）、李汲（一六二三—？）や、十五、六世紀の画家たち、さらには著者李九換と同時代の代表的な画家である催北（一七二二—一七八六）についての記述も見られるという。そして、申潤福については「似彷彿方外人、交結閩巷人……」（傍点筆者）とある。ここでいう方外人の意味については様々に考えられるが、図画署に所属していない職業画家、すなわち、方外畫師あるいは方外畫員と解釈することもできる。なお、李源福氏は、申潤福に方外人という言葉が用いられるようになった理由について、まず、彼の生涯や活動といったものがすべて神秘に近いほど隠されていたこと、そして彼が庶子として生まれたことを理由としてあげている。これは方外の意味として範疇の外、庶子という意味があるからである。

さらに最近、洪善杓氏は、文一平氏の記した申潤福の図画署からの追放について、「一時、御用絵師として選ばれ、王室用の冊架冊架図を描いたが、その作品が問題になり、図画署より追い出された」という記述をしている。しかし、この記述については、この他に触れている文献は無く、根拠も明らかにされていない。

しかしながら、申潤福の家系は宮廷画員として四代も続けて活躍したにもかかわらず、

申潤福以降の代が宮廷画員として務めたという記録はどの文献にも見当たらないことから、文一平氏・洪善杓氏が指摘したとおり、申潤福は図画署から追い出され、彼を最後に高靈申氏の画員家系は衰退したのではないかと推測できる。

さて、李九換の没年（一七八四）から考えると、『青丘畫史』に示されている申潤福（一七五四～五八生）の記録というのは、彼の二十代から三十代の比較的若い時期の姿であると推測される。さらに、『青丘畫史』に記されている申潤福の記録は、図画署から追放されて、宮廷画員ではなく巷間の画家として生活を営んでいた時期のものである可能性が高い。そして、彼が生涯を通じて描いた扇情的な美人風俗画は、彼が世俗の画家として生計のために筆を染めたものであるということとは十分に考えられる。

ここで注意すべき点は、申潤福は先代や彼自身も画員として儉使の職位まで上がっており、その点から考えて見ると、宮廷画員としての一定の評価は得ていたと言えることである。では何故、人々に卑しまれながらも（あるいは宮廷画員の職をあきらめながら）、扇情的な美人風俗図を描き続けたのであろうか。それについてはまず、申潤福が御真を描いたという記録が、『朝鮮王朝実録』をはじめ当時の代表的な中人画員の生涯を記録した『壺山外史』、『里郷見聞録』、『逸事遺事』など、どの記録にも見当たらないことに注目したい。ここから、申潤福は、父親である申漢杵や彼の先輩にあたる金弘道に比べ

ると高い評価を得られなかったことが考えられる。さらに、今のところ根拠は無いが想像しうることで、宮廷や士大夫階級の趣向に合わない個性的分野、つまり美人風俗画に共感し、独自の絵画世界を形成しようとしたところに、申潤福が宮廷画員を離れ美人風俗画を描いたより根本的な理由があるのではなからうか。

以上概要であるが、申潤福の伝記に関する諸説、研究状況を述べてきた。この論文では、主に申潤福と日本の美人画との比較を主眼としているため、申潤福の伝記については、これまでの研究史の流れに従って「美人画や美人風俗画を得意とする画家・申潤福」として今後の論を展開することとする。

## 一―二 申潤福の基準作

### ・『蕙園伝神帖』

本節は、申潤福の制作年代が明らかでない作品における署名「蕙園」「蕙園寫」と印章、そして自賛などの材料を提示し、それらをもとに申潤福の美人風俗画の展開やその作風の推移を探ることを目的とする。この作業は、申潤福個人に関する今後の研究に対しても有益とならう。

申潤福は元来「美人風俗画」を得意とする絵師であったが、第一節で述べたように、

その画才は同時代においてあまり評価されず、扇情的ともいえる美人風俗画を主に描いたため「図畫署より追い出された」という説が伝わっている。申潤福が描いた題材は他にも

「山水画」<sup>(13)</sup>「動物画」などがあるとはいえ、確認し得る限りの作画期のなかで彼が全般を通じて描き続けた主題であることと、作品が相当数残されている【資料1】という二点から、本節では美人風俗画に絞ってその特色を検討する。現存する申潤福の風俗美人画の作品数は明らかでないが、今回の論文の作成にあたっての調査を通じて、申潤福の筆とする作品約六十点を確認することができた。未見ながら図版等の資料から判断した限りでは、現時点でさらに十余点を加えることができる。

確認できた作品のうち、制作年代が明らかな作品は七点に過ぎない。先ず骨格になるべきこれら七つの作品【資料2】と【資料2-1】を基準作とする。【資料3】は【資料2】と【資料2-1】にあげた七つの作品と、おおよそその制作年代が推定される作品やその落款部分を、その年代順に列挙したものである。

まず、現時点で制作年代が確認できた作品【資料2】の印章・署名と『蕙園伝神帖』とを比較し、その制作時期を推測してみることにする。

『蕙園伝神帖』は総計三十枚の美人風俗画で構成されており、その中の第十一枚には<sup>(14)</sup>

五言・七言の自賛と「蕙園」「蕙園寫」という署名、そして印章が見られる。他に自賛は無く「蕙園」と署名されるものが四枚、また「蕙園寫」とともに印章を用いるものが一枚ある。さらに、白文方印「蕙園」、朱文方印「時中」のみ有するもの二枚、署名も印も施されていないもの十二枚が含まれている。【資料4】

比較に先立って、『蕙園伝神帖』では署名・印の使われ方が多様なので、ここでは先ず『蕙園伝神帖』画における「蕙園」「蕙園寫」という落款部分を署名の特徴ごとに類別しておこう。「蕙園」という署名の書き方の特徴は大きく三つのグループに分類できる。

一つ目のグループは、「蕙園」の「蕙」字の心部の最終二画（点画）が一画一画離れて丁寧に書かれており、心字の第二画が外側に湾曲し跳ね上がる傾向が見られるものである。「園」の場合は「園」字の「く」に「がまえ」の右の劃が左の劃の中に入るよう書かれている。【資料4-1】

二つ目のグループは、「蕙」字の心部の第二画も第三・四画も一直線に並べられているものである。また、「園」字の「く」に「がまえ」も丁寧な方形である【資料4-2】。

三つ目のグループは、「蕙」字の心部は一直線に書いているが、「蕙」字の心部の最終二画と「園」字の「く」に「がまえ」の第一画とをつなげて書き、そして「園」字の「く」に

がまえが丸い楕円形になるなど、大きく変化をみせるものである【資料4―3】。

次に、現時点で制作年度が確認できる七つの作品【資料2】の印章と署名とを上の『蕙園伝神帖』の署名と比較し、その使用時期を推測してみることにする。

制作時期の判明する六作品も三つの時期に区分される。第一期の「蕙園寫」と署名を有する作品は、一八〇五年（乙丑）の制作になる『女人俗帖』中の「チヨネをかけている女人」を代表的な例として挙げるができる。この図に用いられている署名は「蕙」字の心部第二画が上側に湾曲し跳ね上がる特徴を示している。しかしながら、「チヨネをかけている女人」に付けられている「寫」字と『蕙園伝神帖』の「路上托鉢」中の「寫」字の書き方は大きく異なっており、相似点が見られない。また『女人俗帖』に用いられている「園」字と比較しても相似点が見られない。『女人俗帖』における「園」字の「く」がまえの第二筆が第一筆の中に入るのに比べ、『蕙園伝神帖』の署名の場合、すべて『女人俗帖』のそれとは反対の形をしていることが確認できる。したがって、『蕙園伝神帖』は『女人俗帖』が制作された一八〇五年と離れて制作された作品であると考えていいだろう。

第二期の、署名「蕙園」に続いて朱文方印「申可権印」が用いられた最初の作品は、一八〇八年（戊辰）の『酔畫帖』および同年の作品「双鶏図」「嬰兒を背負う女人」で

ある。『蕙園伝神帖』にこの朱文方印「申可権印」を有する作品は見当たらないが、こ  
こでも署名の部分に注目すると、「双鶏図」において署名の「蕙」字の“くさかんむり”  
の部分がつながっていないことに気がつく。また「園」字は第一番目のグループとは逆  
の形、つまり二つの作品に示された“くがまえ”の第二筆が第一筆の内側に収まった  
形をしている。『蕙園伝神帖』を調べた結果、「園」字の相似点が見られる作品としては  
「少年剪紅」「林下投壺」がある。

そして、第三期の、「蕙園」の「園」字が丸い楕円形をなし、「蕙」字の心部から「園」  
字の第一筆につなげて書くような特徴が見られるものに、一八〇八年以前に制作された  
と推測される潤松美術館蔵の「美人図」と、一八〇八年の『醉畫帖』、そして一八一三  
年（癸酉）作『行旅風俗図屏風』がある。これらの図版と『蕙園伝神帖』とを合わせて  
調べた結果、「蕙」字と「園」字とをつなげて書くような特徴を示す作品には「少年剪  
紅」「林下投壺」「年少踏青」がある【資料4—3】。

これらのことから考察してみると、『蕙園伝神帖』には、印章・署名が第一期のもの  
と相似する作品は見当たらず、第二期と第三期の「美人図」「醉畫帖」そして『行旅風  
俗図屏風』の署名の書き方において共通点が見られる。したがって『蕙園伝神帖』三十  
枚はある時点で一時に作成したものではなく、一八〇八年以後から一八一三年の間に互

って制作されたものであると考えることができるのではないだろうか。

なお、申潤福の諱「可権」を採った「申可権印」の印章や「蕙園申可権字徳如」という署名が、一八〇八年作「嬰兒を背負う女人」<sup>17</sup>の右に付された別紙において用いられている点は非常に興味深い。申潤福の父親である申漢枰の名が一八〇四年「建立凶鑑義園」の制作を最後に公的記録に現れなくなることから、申潤福が自分の実名の印章を用いたのは一八〇八年には申漢枰が既に死亡していたのではないかと推測される。すなわち、この父の死と申潤福が本名を用いるようになったこととは関係があるのではないだろうか。というのも、宮廷画員として最高の地位にいる父・申漢枰の存在は、画壇の異端者として宮廷を追われた申潤福といえども軽視できるはずはなく、父の在世中に申潤福が自分の実名「申可権」を用いて宮廷の外で自由な活動を展開することは、子として当然憚らざるを得なかったと思われるからである。さらに、朝鮮画壇の代表的な存在であり、申潤福にも大きな影響を与えた金弘道も、この時期、つまり一八〇五—一八〇九年頃に死去したといわれている<sup>18</sup>。申潤福はこれらの画壇の中心人物が死去して初めて「申可権」という本名を表に出し、巷間の画家として花やかに扇情的な美人風俗画を描くことができるようになったのではないだろうか。申潤福が朝鮮画壇では破格の絵を描くことができた背景として、当時の画壇のこのような状況を考慮する必要があるだろう。

・『女人俗帖』

前記のように、申潤福の美人風俗画の制作年代を考えた。しかし、この様に作品を列挙して比較しても、そこに様式の展開を見出すことは簡単ではない。ここでは、制作年代が推測できる『女人俗帖』をとりあげ、より詳細に検討してみることになろう。

一八〇五年に制作された『女人俗帖』中の「チヨネをかけている女人」は、申潤福の美人図の中でも制作年代が確定できるものの初例である。「乙丑」と年記署名が入っていることから、この図は一八〇五年に制作されたものであることがわかる。

なお「チヨネをかけている女人」が含まれている『女人俗帖』は、他に「氈帽をかぶっている女人」「チャン衣を着ている女人」「買い物に行く道」の三枚と、さらに「琴の糸を揃える女人」「蓮塘女人図」二枚と、あわせて六枚で構成されている。<sup>(19)</sup>

「チヨネをかけている女人」に描かれている女性は後ろ姿で佇んでいる。「買い物に行く道」にも二人の女性が描かれているが、そのうち一人の女性は、やはり後ろ立ち姿である。

申潤福の画稿に写生された女性と本画帖の女性とに一致する姿が見られる点と、「氈帽をかぶっている女人」に自ら「前人未發可謂奇」（前人未だ発せず、奇というべし）と賛している点から、申潤福は当時（一八〇五年）すでに、これまで画壇では重視され

ていなかった「写生」というものに拠って美人図画法に新生面を開いていたと考えられる。写生という作画態度により申潤福の女性は実在の人間らしくなったのである。

また、「氎帽をかぶっている女人」、「チャン衣を着ている女人」、「買い物に行く道」  
「チヨネをかけている女人」は女性の単独像であり、当時の女性の姿を切り取ったにすぎない。これらは申潤福の美人図の作品全体を見渡すと、のちの複雑に画面が構成された美人画より、淡泊な印象を受ける。

ただ、『女人俗帖』の中には、申潤福の美人図における独自のスタイルを感じさせる「蓮塘女人図」も含まれている。この図では、妓女のように見える女性が足を大きく広げて座っており、チマの下から覗く白い内袴は申潤福の美人画が持つ特有の扇情的な表現といえる。やや頬が張った丸い顔をしており、署名も「園」字が円形を帯びている点などから、この図は潤松美術館蔵の「美人図」と比較的制作年代が近い作品であり、以後の申潤福の画風展開を暗示しているようである。また、本図における蓮と妓女は、ともに絵画表現における連想的な機能をもつモチーフ、つまり汚泥の中に咲く清らかな蓮を、遊郭というところで生活する妓女に見立たたものである。妓女を囲むように咲いている「蓮」（中国音“lian”）と、彼女が右手で持っている楽器「笙」（中国音“sheng”）の組み合わせも、それぞれ同音である「恋」「生」にちなんだ「恋が生じる」の寓意と



術館蔵の「美人図」に描かれた容貌を見るに、その表情は幾分類型性を持ちながらも、既に申潤福の美人画としての様相、つまり通常の美人画とは異なる個別性を或る程度示しており、この頃には美人画風形成が遂げられていたと思われる。さらに、顔の表情も、類型化に向かう個性的表現をもって描かれるようになる。このように申潤福の作風の展開を見るならば、今日伝わる多くの作品は、申潤福風の確立以後のものがほとんど言えよう。ゆえに申潤福の美人風俗図においては年代による作風の展開を的確にたどることは難しい。

澗松美術館蔵の「美人図」は申潤福の晩年の作品の一つで、制作年代は一八〇五年から一八〇七年頃までと推測される。申潤福の生没年は定かではないが、生年は一七四五年から大きく外れず、「乙丑」（一八〇五年）、「戊辰」（一八〇八年）、「癸酉」（一八一三年）などが彼の晩年作にあたる。そして、「美人図」の向かって左側の自賛（「盤薄胸中万化春 筆端能与物伝神」）（図1—10）につづき、朱文方印「申可権印」白文方印「時中」の二顆、そして、自賛の初頭のところ楕円形の朱文方印が捺されている。この楕円形の朱文方印は申潤福の晩年作に用いられる場合が多く、特に一八〇八年の作になる『酔画帖』帖頭に捺されたものが、それと同一のものである。本図に捺されている款印の輪郭は、左頭部分と右肩部分二カ所が欠けている『酔画帖』のそれよりやや鮮明で整

った形をしていることから、本図の制作は一八〇八年以前、つまり一八〇五―七年頃と推測される。

申潤福の美人図が持つ特徴というのは、同時代の女性、その中でも妓女を好んで取り上げ描いたところにある。言い換えれば、朝鮮時代における風俗画は上流社会の雅やかな世界を取り上げたものが多いが、申潤福によって、身分に拘泥せず、庶民の姿を盛り込むようになったといえる。申潤福の美人図以前にも美人画、麗人図、仕女図などが制作された記録はあるが、それは中国の女性を描いたものであり、仮に李朝の女性を取り上げたとしても宮廷の女性が多かったのである。

さらに本「美人図」は、描写の側面において、同時代の肖像画制作に見られる傾向、顔貌表現は極めて精密であるのに比べ、身体表現は大胆に図式化及び省略化される、例えば金弘道の「仕女図」、および仇英・周肪などの中国の明時代の美人画様式に就いて制作したものであり、妓女の生活を主に描いた風俗美人画の延長線上の制作であると言える。しかしながら、本図における申潤福の意図は、なごらく美人の規範として仰がれてきた一つの理想型を示すことにあるのではなく、そこには特定の女性をモデルとしてその個性を捉えようとしている肖像画の傾向が見られる。つまり、本図に描かれた美人の顔は、明らかに或る特定の妓女の顔である。妓女の名までは分からなくとも、顔や

身体の表現に見られる實在感は、或る特定の妓女の絵姿であることを想像せしめるのである。図に描かれた妓女の顔の輪郭や小さい目、丸くて高くない鼻などは、その個人的な風貌を示している。そして幅広いチマの襜の描写も自然であり、多分に実感的に表現している。これらのことから、申潤福が自ら望む意図にふさわしい絵画技法を選んでいることもよく理解できるのである。

もちろんこのような画家の意図は、写生を行う制作過程では直感の後ろに隠れがちなものであろうが、しかし申潤福の場合、制作の後に記述したと思われる自賛によって、彼が本図における意図を明らかに自覚していたと考えられるのである。

「盤薄胸中萬化春 筆端能与物傳神」(盤薄たる胸中、万化の春。筆端よく物にあずかつて神を伝える)というこの自賛が意味するところは、精神さえ若々しく保って筆を運べば、描く対象である妓女の本質を捉えることができるということであろう。実際、申潤福の描く妓女像に対しては、彼自身が妓女のところにひそむ性格までをも筆におさめているように読みとられる。申潤福自らの賛で記す「傳神」という言辞がまさしく画面に達成されていると思われる。

### 一—三 小結

以上、申潤福の伝記及び周辺人物、そして彼の基準作、さらには美人画における画風展開などを大略ながら検討してみた。

朝鮮後期には多くの風俗画が描かれたが、女性、あるいは美人風俗画が題材に含まれることは少なかつた。画題に女性を取り上げ始めたのは言うまでもなく申潤福であり、「蕙園」という款記を持つ作品はかなり多く残っている。このように、作品上は確かな足跡を残している申潤福だが、経歴には今も不明なところが多く、先述の李源福氏によると、今日伝えられている文献資料の限りでは、申潤福が宮廷画員画家とつとめた可能性は低いと仮説を立てられるほどである。文献資料が少なすぎるといふ点については、風俗美人画を専ら描いた申潤福は同時代において「大衆的な絵かき」という低い見方をされていたために、文献が残りにくかつたということが考えられる。現在遺っている多数の作品は、申潤福が同時代には非常に人気のある職業画家であつた可能性を物語っている。現在不明なところの多い申潤福の伝記や師系関係については、他の朝鮮時代の画家や周辺人物の研究にも助けられて、さらなる新たな糸口が得られることを期待するところである。

従来、扇情的な美人風俗画を主に描いた画家であつたという事情から、韓国絵画史に

において申潤福は他の画員と比すれば異質な画家という扱いを受け、その美人風俗画の画風が考察される機会はこれまで無かったように思われる。現在残っている申潤福の多数の作品の内訳は大半が個々の優れた美人風俗画で、同時代の女性のなまの姿をとらえようとすると動きを読みとれる。特に澗松美術館蔵の「美人図」からは、妓女の単なる美しさだけでなく、ありのままのモデルの姿をとらえようとすると動きを読みとれる。また、すでに見てきたように、申潤福の美人風俗画には、女性像の描写において「伝神」の意が発揮されたもの、すなわちその性格や心理を捉えようとしたものがある。同時代の朝鮮画壇においては、理想的な（しかし類型的で没個性な）仕女の姿を描くことはあっても、ある人格をもった人間としての女性を描くことは、鑑賞者の側からも画家の側からも要求されなかったことであろう。にもかかわらず、申潤福の美人風俗画においては、題材である女性は単なる絵画制作のためのモチーフとしてだけ存在するのではなく、自らの固有の内面生活を営みつつ人生を生きる存在としての人間像あるいは女性像として表現されたのである。こうした点において申潤福が朝鮮時代の画壇に与えた影響は非常に大きく、申潤福や彼の作品群に対し、さらなる評価がなされるべきであろう。

## 第二部 江戸時代 美人図との比較

### 二―一人立ち美人図との比較

#### ・喜多川歌麿の「更衣美人図」と申潤福の「美人図」との比較

今章では申潤福の美人図と歌麿の一人立ち美人図との表現上の類似点について考察することにしよう。

喜多川歌麿は浮世絵版画家として広く知られており、作品数も現在知られているだけで千点以上に及ぶ。それに対し、肉筆画は数は少ないものの、喜多川歌麿の芸術の本領が発揮されている領域と言つて良いだろう。そして、どの浮世絵師もそうであるように、数多い版画よりも数少ない肉筆画のほうに、絵師自身の精魂は尽くされていると言える。なかでも「更衣美人図」(図2)は喜多川歌麿の技量が十分醸成されている作である。一方、申潤福「美人図」

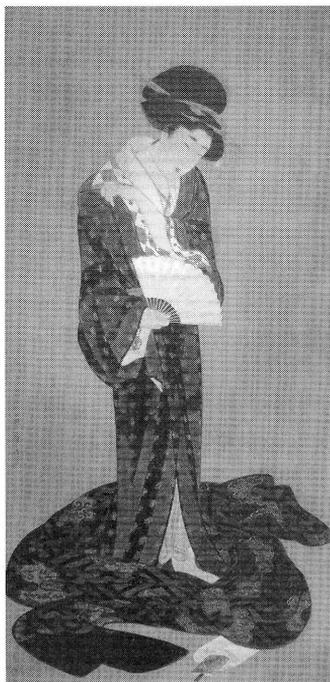


図2 喜多川歌麿「更衣美人図」

(図1) は当時としては珍しく、妓女の着衣を脱ぎ始めようとする瞬間がとらえられており、このような女性の裸形を想像できる脱衣の過程や、「端午風情」に見られるヌードに近い描写は、申潤福の官能美の表現の一つであった。そして、このような描写は、浮世絵師歌麿も多くとりあげた表現である。その中でも歌麿の「更衣美人図」は最もすばらしいものの一つである。

ここで、申潤福の「美人図」と歌麿の「美人図」とを取り上げ、両画家の美人図の持つ類似点について更なる検討を試みたい。具体的には姿態や顔貌表現、そして髪表現の三点を取り上げて分析することにする。

まず、第一番目は衣装の中に体の存在することを確実に感じさせる姿態の表情である。申潤福の「美人図」であるが、簡素に彩られ、神経の行き届いた肥瘦の少ない描線によつて、妓女の細い上体や大きな広がりを見せるチマの下に、体の存在することを確実に感じさせている。つまり、画家申潤福は妓女の姿態や服飾はもちろん、その上、妓女の身体の立体感までをも十分意識しているといえる。

一方、歌麿の「更衣美人図」は、美女の衣装の色とりどりの模様に洒脱な黒い薄物、その下には赤と白の釘抜きつなぎ模様の下着を重ね着している遊女の肉体の輪郭を、細線を以て描き起しており、見る者をうっとりさせるように完結したかたちで作り上げて

いる。ここから、歌麿もまた人体の立体性の表現を意識していたことがわかる。

ところで、二人が意識していた人体の立体性の表現は、女性の正面が持つ美しさに対してのみ発揮されたわけではなく、美人の後ろ姿を巧みに描いた作品も数多く遺されている。それらの例を幾つか挙げてみよう。

申潤福の早い時期の美人図のなかに、女性の後ろ姿を意識的に取り入れて描いた作が現存する。

例えば、一八〇五年度に制作された国立中央博物館蔵の『女人図画帖』の4枚のうち3枚において、申潤福は女性の後ろ姿に視点を当てている。その中でも「市場に行く道」は、若く健康な女性の正面の姿と、やや痩せ気味の年増の女性の後ろ姿を組み合わせ描き、年齢の異なる二人の女性の体の表裏を立体的に表現するという新しい視点を設けている。

ここで中国に目を向ければ、かなり早い時期、例えば東晋の顧長康による「女子箴図卷」や、唐代の美人図の名手張萱の「宮女宴樂図卷」など、女性の後ろ姿に関心を示した作例が多く見られる。すなわち、後ろ姿への関心は、中国・韓国を問わず、様々な造形活動において、特に女性の姿を描写する際に取り入れられる可能性を持っている。

さらにもう二、三の例をあげると、同画帖の一図である「チヨネをかけている女人」

(国立中央博物館蔵)では、美人の後ろ姿のみが写され、正面からの美人図ばかりを見慣れている眼には、実に新鮮な驚きを与えてくれる作品である。

ほかに、「双剣対舞」では、旋律に乗って踊り続けている正面姿の舞妓と踊りを一瞬停止している動きのない舞妓のうしろ姿とを対にして描いている。

一方、歌麿の寛政四年(一七九二)作「高島おひさ」(ギメ東洋美術館蔵)「難波屋おきた」(ホノルル美術館蔵)は、当時評判の水茶屋の看板娘の前後から見た立ち姿を一枚の紙の表と裏の両面に描いた作品である。身体から持ち物に至るまで、全て表裏をほとんど完全に一致させ、細判に両面摺した珍しい例である。

歌麿が女の後ろ姿に関心を示し始めたのはかなり早い時期と思われる、その具体的例として、天明元年(一七八二)〜天明二年(一七八三)の「契情婦美姿一、二」(東京国立博物館蔵)が挙げられる。<sup>22</sup> 上部に遊女(傾城)が書くような文の一部を記し、表題「契情婦美姿」に通わせている小判錦絵である。「契情婦美姿」は吉原の遊女の風俗を描いたシリーズで8枚が知られており、中でも図「契情婦美姿一、二」は、冬の吉原、二階にある遊女の室内を描いたもので、左図の中央に、語りながら廊下を歩いている遊女の一人を後ろ姿でとらえている。

ただし大久保純一氏は、喜多川歌麿が女性の後ろ姿に関心を示し始めた具体的な例と

して、天明三年（一七八三）の「青楼仁和嘉女芸者部・大万度末ひろ屋」<sup>23</sup>を挙げている。この「青楼仁和嘉女芸者部」シリーズは、殊に肢体のバランスもとれており、当時の女性の美点とされた白いうなじが描かれるなど、当時の美人観もうかがえる。『色道大鏡』の著者によれば、「禿の時より磨きたつるには、いづくにおろかはなけれども、耳のわき、うなじのあたりを専に磨べし、いかに余のかたをあらためたりとも、此所黒きはおぼえ劣り拙く見ゆ、生まれつきにもよるべけれど、実は年を重ねてみがきたらむには、そのしるしなくてやはあるべき」とあり、実際、喜多川歌麿の錦絵には女性の白いうなじの美しさを表現した作品「襟粧い」（ギメ東洋美術館蔵）がある。

以上のように、申潤福と歌麿の「美人図」は、女性の顔面を持つ美しさのみならず、その後ろ姿も意欲的に用いるなど、立体表現に意を払うという共通点を持っている。

申潤福と喜多川歌麿の類似点の第二点目は、限定された部分の美しさ、特に顔貌表現において、モデルの個性（あるいは性格）をとらえようと努めている点である。

朝鮮後期の美人図には、中国美人図の伝統や慣例の影響があつて、顔貌の写実的差異、すなわち面貌自体の個性の表現はほとんど存在しないと行って良い。同様に、日本の浮世絵の場合、歌麿以前の鈴木春信（一七二五—一七七〇）においても、女性の顔貌は、いわゆる夢見る美女の類型的容貌に統一されており、鳥居清長（一七五二—一八一五）

においても、清長風の健康的な長身の美人という類型的容貌に終始している。朝鮮・日本両国の美人図においては、面貌表現の写真は、あまり重んじられなかったと言つてよい。ところが歌麿は、女性の生き生きとした瞬間の表情・動作をも描き分けている。寛政七年（一七九五）頃制作した「高名美人六家撰 辰巳路考」（シカゴ美術館蔵）はその良い例であろう。本図の題名「辰巳路考」より、深川と縁のある女性を描いたと思われるが、何かに声をたてて笑っている美人が描きとらえられており、歯と舌がのぞいている。ほほえみ、笑いという表情は、一瞬の表情のゆえ、近世美人図では描写される例に乏しく、そういう点からも珍しい例である。本図は美人図のなかで、類型的なよう、女性性の表情を描き分けているところを見せる一枚である。

両画家の目の表現にも注目したい。中国の顧長康の「傳神寫照 正在阿堵中」という言葉や、「画龍点睛」という言葉からわかるように、人物を描くにあたって、生かすも殺すも目の表現次第であると東洋の伝統では考えられていた。人物図においては顔の表現、特に目を中心とした表現によつて、その人物図の出来不出来を左右するのである。申潤福の妓女の眼の表現は、下瞼の線を二重にするなどにして、僅かながらも目の立体感を持たせており、モデルの目のかたちに即して描こうとしているため、運筆はつとめて慎重である。高くない鼻や小さい口も同様のことが言える。実際、本図と対面して

いると、妓女の心にひそむ曇りをおびた性格・心理までも画家が注意を払い、顔に納められているように読みとられる。

一方、歌麿の寛政五年（一七九三）「当時三美人」<sup>(25)</sup>（ニューヨーク公立図書館蔵）は、実在の三人の美人である、高島おひさ、難波屋おきた、富本豊ひなをモデルとした作である。また、この三人を別々に描いたものもある。本図は各美人の個性を、歌麿美人図の枠内ではあるものの、微妙に描き分けていると評されている。例えば、左下の高島おひさは目元は柔和で眉も穏やかに描いてあり、鼻も比較的小ぶりに表現している。これに対して右下の難波屋おきたは、特徴的な切れ上がった目尻、きりりとつりあがった眉、中が高いやや太めの鼻で描かれている。いずれかといえば、難波屋おきたのほうが愛嬌があつて評判がよかつたようである。<sup>(26)</sup>この絵は美人図の類型的容貌（規範性）の中で実在のモデルとの肖似性をかなり実現した描写のように見える。

ただし筆者は、これらの巷間の美人を描いたということによつて、肖像画としての意義を見出そうとしていない。単独で描かれたそれぞれの三人と「当時三美人」や他の作例に描かれた三美人の顔は、必ずしも一致しない。すなわち、この歌麿の絵は写実的な肖像画ではなく、あくまでも実在の人気のあつた美人に託して歌麿特自の美人の典型を創造したものといえる。

肖似性を追究し、リアリティを指すことが肖像画とするならば、肖像画と美人図は本来相反する方向性を持った人物表現になる。奥平俊六氏によれば、肖像画が個別性を追究し、視覚的現実の再現に向かうのに対し、美人図は一般性を追究し、時代の好尚を反映した理想化に向かう傾向<sup>27</sup>を持っているという。申潤福と喜多川歌麿は特定の女性を描いたわけであるが、二人の画家は肖像画を指向したのではなく、同時代の人々の好尚において今までにないほんとうらしく感じられるイメージが求められていることを察知し、美人図に取り入れた。その結果として、上のような作品が残されたのであろう<sup>28</sup>。実際、当時の円山応挙など、上方の写生派の台頭が直接・間接的に歌麿の刺激となっていたのである。

申潤福と喜多川歌麿の類似点の第三点目として、それぞれの髪表現について考えてみたい。一方は版画で、一方は肉筆画であることなど、一考すべき点はあるが、美人の真实性を強調しようとする髪<sup>の</sup>綿密な描写は共通していると言える。

まず、申潤福を見てみよう。朝鮮時代における肖像画において、例えば「趙氏三兄弟像」(個人蔵)や「尹斗緒の自画像」(個人蔵)のように、申潤福は画主の内面を表現する際、「一毫不似便是他人」(一毫も似ざれば便ち他人なり)というほど、一筆もゆるがせにしない態度で描いた。申潤福の美人図の髪<sup>の</sup>描写は、柔らかな描線をもって行わ

れた綿密なものであり、妓女そのものの本当らしさに迫る傾向がうかがえる。

一方、歌麿の寛政六、七年頃の作品「五人美人愛嬌競 兵庫屋花妻」（個人蔵）シリーズでは、美女の表情がクローズアップされている。ほかに、髪の毛の表現に当たっては、生え際や髪の毛などに精巧さを求めている。ただし、「五人美人愛嬌競」シリーズより若干遅い（寛政六―七年頃）作例「青楼七小町 玉屋内花紫」（千葉市美術館蔵）などの歌麿の後期の大首絵には、櫛目跡を表す複雑な毛割など、彫師の技術の進歩<sup>29</sup>が見られる。だが、寛政四年（一七九二）「大首絵」シリーズほど女性表現の豊かさは伴わなかった。

・「楊貴妃図」について―申潤福の「美人図」との比較―

円山応挙と申潤福の美人図における独自の絵画性を具体的に較べるため、応挙の作としては天明二年作「楊貴妃図」（図3）申潤福のものとしては「美人図」（図1）を取り上げ、その絵画表現の特質について見ていくことにする。



図3 円山応挙「楊貴妃図」

先ず、応挙の楊貴妃図は、画面左下の落款によって天明二年（一七八二）六月に制作されたことがわかる。このとき応挙は五十歳であり、すでに京都画壇を代表する画家とみなされていた。<sup>30</sup> 応挙が本図を制作するさいに参考として用意した画稿が少なからず残されており、この図にも女性の身体を写した下絵やその下絵による「楊貴妃図」が幾つか見られる。したがって、この作品にも写生を標榜した応挙の美人図の様式が十分に発揮されているといえる。

本図のテーマである楊貴妃<sup>31</sup>は、唐玄宗皇帝の時代の人で、はじめは玄宗第十八王子女王瑁の妃となつたが、玄宗が溺愛していた武惠妃が没した後、玄宗皇帝の寵妃になつた絶世の美人である。歌と舞とに長じ、音楽にも精通し、人並すぐれて聡く、相手の心をすばやく読みとる機転を備えていたと伝わっている。唐時代、嫋々たるたおやかな美人としてよろこばれた梅妃に対して、楊貴妃は豊満でふくよかな美人として称えられていた。

つまり、後宮三千の美女に大凡二つの型があつて、その一つは豊満型であり、他の一つは瘦身型であつて、楊貴妃が前者の代表であり、梅妃が後者の代表であつたとい<sup>32</sup>う。しかしながら、応挙の楊貴妃の姿は故事に示されているような豊満型で描かれたことは少なく、なで肩で楚々とした姿態の美人として描かれている。それは、応挙の美人画様

式が中国明代の仇英に影響をうけている事に因んでるのである。仇英は明清の中国版画の挿し絵を手掛けており（例えば乾隆四十四年には『列女伝』の挿絵を制作していた）、ここから、蘇州版画が仇英の影響を受けていた可能性も浮上する<sup>33</sup>。おそらく、中国版画技法の研究が日本でも行われるなかで、応挙自身も版画を実見して唐美人画を制作し、美人画の作風を完成させていったのではなからうか。実際、<sup>34</sup> 応挙の「仇英写美人図」やそれを模写した「卓文君図」は、明清の中国版画との関連を明らかにする美人図であるからである。

応挙図の女性は、ゆるやかな乙字形をなす樹木を後ろにして、それと対角線をつくるように画面におさめられており、背景には樹木の枝や岩、そして小さな水流などを置き、構図に仄かな奥行きをもたらしている。楊貴妃にまつわる故事を示すように、女性は中国の衣装をまとい海棠の幹に寄りそいながら、枝先の海棠花の一輪を右手にして視線を投げているポーズをとっている。一五五センチメートルの画面一杯に描かれている人物を描く力量は、「人物正写惣図巻」などで考察したように、写生的で、筆致に寸分の揺るぎも認められない、現実感あふれる美人図であるといえる。

しかしながら、もとより本図は当時実在した女性をモデルとするものではなく、楊貴妃という中国の歴史上の美人の典型を表すものであるから、その顔や手の表現に一定の

制約があることは理解しなければならぬ。十八世紀半ば、京都は中国志向の時代にあったので、美人図や風俗画が描かれることは少なく、王朝時代の悠揚たる長袖をつけた縉紳や緋の袴に身を包む官女など、また、具体的には楊貴妃、西王母のような、中国の画題が採用されたのである。

応挙はこうした典型を画像として構想するため、理想化した女性の顔貌を工夫したことは言うまでもない。しかし、その工夫の跡を最もよく示しているものほど、一般に類型であつて、対象の个性的特徴を捉えたと見るべきものは殆ど無いと言える。仮に、応挙の美人図を集めると、そこに応挙の年齢の変化による力量の差異からくる巧拙は認められるにせよ、モデルの容貌姿態は判で押ししたように類型的であり、特に群像となると、どれを見ても同じ型の美人ばかりで変化というものが無い。楊貴妃図は類型化された美人図の典型的な作品としてあげられる。

いうまでもなく、応挙のこのような美人図は、もはや故事の忠実な絵画化ではあり得ない。すべて応挙自身の表現のために借りられている主題に過ぎない。主題が中国であっても、それらの人物は、応挙の恣意的な自己表現の恰好のモチーフとなっただけである。

田能村竹田が『山中人饒舌』のなかで「京派羽毛花卉、専力写生、用筆最是柔媚、賦

色亦極新鮮（中略）其雖法不古、亦有足觀者」と述べている。応挙の京派の特色は第一に「写生」にあり、その筆使いはあくまで「柔媚」、色づかいはひたすら「新鮮」であり、古法に準じていないものではあるが見るべきものがある、と評している。つまり田能村竹田は、応挙が古法に準じていないとはいえ、「写生」を強く意図しており、「用筆柔媚」「賦色新鮮」といった在り方に準じていると評しているのである。

田野村竹田が評している言葉の中で、まず一番目に「写生」ということについてであるが、これは、人物画の基本基調である対象の個性把握を主眼とする態度、つまり唐宋より清朝美人画に至る「伝神写照」の伝統を継承したということを指しているのではない。

応挙の中国人物における制作経緯については、『萬誌』<sup>35</sup>「秘聞録」（「明和四年丁亥從七月到十二月」冊より）中の応挙自身が示唆した言葉である「漢人物モ和人物書得タル風ヲ漢ニスベシ」によると、彼の美人・人物画を描く方法というのは、例えば、中国の人物を描く場合、まず日本人を写生してその形態を描いた後、中国の着物を着せ、飾りを付けてそれらしき雰囲気を出すのがよいと述べている。

以上のことから、応挙が意図している写生というのは、ある女性をモデルとしてその個別性をとらえることではなかったといえるだろう。当時舶来の南蘋の写生的手法、或

いはオランダの銅版画や、眼鏡絵などを加味し、一段と写生を推進したことであり、それによつて新生面を開いたことであつた。それらについては諸氏の詳細なる検討が発表されている。

前記の田野村竹田の評文の中で応挙に見出されるこの二つの傾向について言うと、「賦色新鮮」の狙いは美人をとりまく雰囲氣の表現に置かれており、「用筆柔媚」の狙いは美人そのものの把握にある。これら二点は、背景を欠いた申潤福の美人図とは違った趣向であり、応挙で言えば、彼の作品の中でも、特に楊貴妃図に近接している観がある。当然ながら、これらをもつて直ちに申潤福の美人画が、応挙のそれと同軸のものとすることはできない。

美人の背景に海棠花の樹木を配した応挙の楊貴妃図は、色彩を主に取り入れた補景仕女図の一態と見ることができ、補景仕女図というのは、美人の容貌姿態のみを対象とした美人画とは異なり、自然の背景を補益した美人画である。更に具体的に言うと、応挙の「楊貴妃図」は、樹石や籬牆を背景とした美人図であるが、本図は古くから行われた樹下美人図の形式に則つたというよりは、特に清朝の新様式としての美人図の形式に拠つたものである。その美しさは、美人の顔や手の描写に胡粉を用いて表されており、衣服とくに花柄の襟・袖などには厚手の彩色を念入りに施している。こうした点は、白

描風で背景を欠いた申潤福の美人図と違った趣向である。一方で申潤福の図像は、元・明間にしばしば白描で描かれてきたものから基本的な形を学び、近くは丁雲鵬による版本『程氏墨苑』（萬曆三十四年・一六〇六）や、当時朝鮮にも渡来された『八種畫譜』や『十竹齋書畫譜』に代表される画手本などを参考にしたものと見られる。この時期に奇古の人物画で名高かった陳洪綬の影響も考えられる。<sup>36</sup>

さて、応挙は補景仕女図の一態を、申潤福は白描風の一態をもちいて、それぞれ美人の姿を描写しているが、その筆線はどうであろうか。

応挙の「楊貴妃図」の場合、右手の袖から袂にかけて施された濃墨による運びの強い描線の流動感、鑑賞者に心地よい視覚的效果をもたらす。このことは特に仇英の表現に非常に近い。仇英の線には、いわゆる唐美人画に学んだ古拙朴訥なものと、宋画風の爽勁なものとの二種あるが、この図の線は後者をうけたものである。

一方、申潤福の美人図と応挙楊貴妃図とを対照させてみると、描線それ自体がもつ表現力や技巧は、応挙のみせる技巧の方がたしかに優れているといえる。筆線の運びにおいて、申潤福の場合はしばしば自制力を見せ、流暢な運筆を控える傾向が顕著である。筆致に抑揚を持たせる点においても、応挙は実に手慣れた技巧を発揮する。楊貴妃の着衣の襞の作り方から、付け立て技法による海棠の幹や枝の描写に至るまで、快いリズム

感が画面の随所に見られる。応挙の美人図は主張を極力抑えた鑑賞画としての絵ではあるが、女性の姿態や衣紋の描写に用いられている線描は、彼の確かな写生力を示すとともに、筆線の流れや反転も、美しさを保って流麗に運ばれていると言える。さらに、先ほど検討したように、着衣の中に身体を存在させる写生の痕跡も確かに認められる。

両図ともに同じ立ち姿であり、どちらも首を俯げ、やや伏し目がちにポーズを作る共通点が見られる。しかし、応挙の描く女性の顔つきは、無表情で一定の型を示しているのに対して、申潤福の妓女像の顔の表現、つまり薄い青色を施した細長い目、しっかりと閉じている小さな口などからは、控えめながらも翳りをもった表情がはつきりと窺える。それに較べ応挙はまず、時には望遠鏡や鏡を使った写生によって人物のあらゆる形態をつかみ、次に外科書の知識を生かして骨法を確認しながらポーズを構成し、そこに画題にあった衣装を書画譜等を参考に描き加え、更に顔面表現において、相書や『三才図繪』などを用いて理想的な美人図を完成している<sup>37</sup>。そのため、顔つきは無表情に取りすましたような印象を与えている。応挙の美人図に見られる線描は、起筆から終筆まで、どの描線も抑揚に富んだなめらかな動きを見せている。しかしながら、目鼻立ちに用いられた流暢な線を見ていると、あまりに様式化されすぎていて、描かれている女性の表情なり個性といったものを画面から少しも感じ取られない。たとえ中国の古典上の人物とい

った設定にせよ、女性としての感情なり性格というものが些かも見られない。一方、応挙の「楊貴妃図」との比較において、申潤福の描く妓女像からは、彼女の内面に潜む複雑な心理が、その表情や姿態の描写から伝わってくるのである。いわば、申潤福の美人図に用いられている線描は、描かれる女性の身体や姿態が持つ個別的特徴を促えようと工夫されたものである。

このように考えれば、同じく女性の姿を描きながら、対象の本質を促えようとした申潤福の美人図は、写生派独自の技法による絵画表現をめざした応挙とは異質の絵画表現を目指した結果であることがわかる。

現実の美人の實在感のある描写に当たって、写生と伝神という見方は異質のものである。応挙は、人物図においては、「人物正写惣本」に見られるように、実際の写生体験を反映した作品も残したが、美人図に限っては、写生に基づいて現実の美人を描こうとはせず、自分の中で消化された美人の理想形を典型化して描いた。

応挙による中国美人画とはこういう意味合いを持つものであつて、仇英に私淑し、それに倣おうとする応挙の古典臨模趣味の一面によって成立したものである。そして、応挙の描き出した美人図も、写生的要素と実見とに裏付けられた感動を伴わなければ、現在の我々の眼には没個性な作品にしか映らなくもない。しかし、応挙のねらいは

まさにそのところにあつて、独自の美人を描き出すよりも、誰もが美しいと感じる普遍性の方をこそ選んでいるのである。

## 二―二 男女二人組み合わせ図との比較

・鈴木春信と申潤福の男女二人組み合わせ図

それでは、喜多川歌麿と申潤福の「一人立ち美人図」に見られる独自の絵画性と相違性について一通り理解した上で、さらに本章では、

鈴木春信と申潤福の男女二人の人物が組み合わせられて描かれた場合の絵画表現の特質について、比較・検討してみたい。このような比較を行う理由は、人物の組み合わせについて考えることによって、人物の構成における両作家の様々な制作傾向や作画態度といったものがうかがえるからである。この比較を通じて、浮世絵初・中期における春信の絵画様式と朝鮮後期における申潤福の絵画様式との相違点が、さらに明らかになると思われる。

両画家における人物の組み合わせの図柄の傾向は、男女の恋愛や婦女子の日常生活のあらゆる生活場面を主にしたものもつとも多く、特に男女二人をテーマとして描かれている場合、その二人は非常にバランスよく、緊張感を保っている。

そのなかでも、男女二人をテーマとしていて画面構成も類似する作品を選び、その描写内容を比較し、それぞれの絵画表現の特質について具体的にみていくことにする。

男女の恋の場面を主題に合わせて、バランスよく表現されている両者の作品のなかで、春信の「雪中相合傘」(図4)と、申潤福の「月下情人」(図5)は大いに興味をそそるものである。

これらは、しっとりした男女の情感を描いたものであることはもちろん、その基本構成をなすところも非常に近接している。両者ともに男女のアドリブでドラマチックな世界に正面から取りくんでおり、画面の主題を親しみやすい恋愛の場面に仕上げている。ただし、春信の「雪中相合傘」は実存の美人あるいは俳優を描いたのに対して、申潤福の「月下情人」の場合は必ずしも実在の人物ではなく、理想化された人間として描かれ、対象の個別化を離れており、その意味での普遍性をもつ図様である。

ところで、相合傘の図は、風俗画や浮世絵の画材としてしばしば取り上げられてい



図4 鈴木春信「雪中相合傘」

るし、春信もこれ以外に大判、中判<sup>39)</sup>、柱絵などに相合傘のモチーフを繰り返し返し使っている。このことはそれだけ春信の「相合傘」が当時代の鑑賞者の間で人気を博し、それに対する需要も高かったことを推測させる。実際、宝暦期（一七五一―一六四）頃、相合傘図は浮世絵の主題として流行していたようである。<sup>40)</sup>一方、申潤福の男女二人の組み合わせの場合、自己模倣した作例が見られないことから、月下情人の需要層はかなり限られていたと推測される。

まず、春信の「雪中相合傘」では、しんしんと降り積もる雪の中に、一本の傘を男は左手で、女は右手で支え合



図5 申潤福「月下情人」

い、そこには恥じらいながら寄り添う恋人同士の情感が秘められている。二人がまとう対照的な黒と白の着物と、それを縁取る赤い着物の裏打ちが、銀世界にたたずむ恋人二人をいっそう印象ぶかく作り上げている。女性は、恋人の方に首を少し傾けた姿、すなわち前節の「立ち姿美人図」に準ずる姿勢で描写されており、穏やかで優しいその顔の表情や柔らかな描線と相まって、恋の温かな想いが見るものに伝わってくる。そして、本図の特徴としてはさらに、雪におおわれた垂柳が印象強い背景である点が挙げられる。そこから第一に思い浮かべられるのは、芝居の書き割りの描写であろう。

ここで、相合傘が歌舞伎における道行の場面（心中の場へと向かう場面）であることが注目される。心中の目的地まで行く途中の哀艷な場面が、役者絵以外の相合傘図にイメージされたのは当然のことであった。

ところで春信は、京都の浮世絵師・西川祐信に代表される他の絵師たち（春信に先行する江戸の浮世絵師奥村正信（一六八六—一七六四）、石川豊信（一七一—一八五）、鳥居清満（一七三五—一八五）の筆になる多種の絵本から図柄を借用し、その組み合わせにより作画したということは以前から指摘<sup>41</sup>されており、事実、春信は、その美人図の構図・着想のあらゆることを祐信の黒白の絵本の世界から借用している。西川祐信の古典趣味が、春信の手で、美しい色彩と柔軟な描線とを以て一枚絵の上に再現されたので

ある。しかし、図柄を他から借りながらも、春信は明らかに独自の新鮮な芸術世界を作り出すことに成功している。したがって春信は、本図「相合傘」において、奥村正信をはじめとする江戸浮世絵の先達と同じ図柄を別趣で見せるといふ面白さを見いだしたのではないだろうか。

なかでも、春信の画風にもっとも近いと感じられるのは、アレン美術館蔵の豊信の「相合傘」である。図版では見にくいだが、この豊信の図で、二人の持つ傘には小さく佐野川市松と瀬川菊之丞の紋が両側に記されている。しかし、実際にあった芝居に取材したというよりは、当代きつての人気役者二人を見立で合わせた作品と思われる。

また、役者絵に相合傘図を求めてみると、享保四年春市座「福寿海近江源氏」中の演出に取材したらしい初代鳥居清信の「半七 市村竹之丞 三かつ 三條かん太良」という漆絵や、鳥居清広の紅摺絵で、「笠やさんかつ・中村富十郎 あかねや半七・山下又太郎<sup>(42)</sup>」という作品を挙げる<sup>(43)</sup>ことができる。

さて、春信の「雪中相合傘」図は、二人への集中度や情感あふれる世界を表現し得た意味において、道行の図のなかでも最も先練されたものである。画面の男女が持つ情感の密度は、単純鮮明な白黒の色調により表現されており、その意味で、男女の黒と白の衣装は象徴的といえるかもしれない。すでに小林忠氏は、この黒と白には、善悪を象徴

する「烏鷺図」、広義には「黒白図」という画題が意識されていることや、雪中柳下の男女が「雪中鴛鴦図」を偲ばせると指摘しており、さらに言うならば、白黒の色彩上のコントラストのなまめかしさは、思わず息を飲む緊張と衝迫力を画面に与えている。同時に黒と白は生と死を象徴していると言えるかもしれないし、また何か非現実的な印象を与える色でもあり、俗塵の入りこむ余地のない二人だけの世界が描かれている。こういう意味で道行きと黒と白のイメージを重ねる時、それは一層切実で抒情的な恋の図となるのであろう。

こういったところから、鈴木春信の錦絵が持つ一つの特色は、色彩表現を含めた描写のすべてが一つの主題に向かって協奏していることであると言える。換言すれば、色面を細分化して散漫な印象を与えるのではなく、大きく広い色のかたまりを明快に対比させて鮮やかな色彩効果を生み出す技法で、意識的な色彩の演出を積極的に試みていると言える。

一方、申潤福の図「月下情人」は男女二人の人物を組み合わせた作品であり、春信の「雪中相合傘」と違って、現世の関心に応えて作られたものである。つまり、春信の「相合傘図」のように高尚な内容を盛り込んだものとは言い難い。しかし、純粹に造形的美をたずね質を計るならば、意外なほどに充実した、高い達成の度合いを示している。

申潤福の「月下情人」は、妓女とハルリヤン（若衆）との恋の物語という非日常なるテーマが取りあげられた作品であり、相当に風変わりなものであるといえる。

周りは夜の闇に包まれ、静寂そのもの、画面を斜めに走る古屋の壁には流れるように男女二人がいる。男女の逢った時が描かれたのか、別れるときが描かれたのか、それは決定しがたい。男は右手には手持ち提灯をかざし、左手を懐に入れ、頭を振り向けながら女に何かささやきかけているようである。応答するかのごとく、女は乱れるツゲチマを気にして、右手を添え身をすくめて無関心を装い、視線をさりげなく男へ注いでいる。そして、斜線の古屋と対比させるように、細丸い三日月が夜空に置かれており、寄り添う男女二人の姿を照らし出しているように見える。演劇の舞台で照明を当てられると同じように、人物たちは明るい色調の中に浮かび出され、その周囲は比較的暗く冷たい色調に抑えられている。鼠や薄茶の背景から白く浮き出て見える三日月は、二人だけの世界のために一段と効果を添えている。

申潤福の視点は、何か恋に関することでもささやいているような男のそぶりと、しなやかな姿勢を持つ女の、その見えぬ心を眉目の間に漂わせるといふ微かな趣の描写におかれている。この絵の描写は物語性を持ち、舞台演劇のような性格が仕込まれていると言えよう。申潤福の「月下情人」も、春信の「相合傘」と同じように緊張感のある場面

や書き割りのな描写、すなわち舞台装置のような背景を持つことから、そのドラマ性という面で共通していると言える。

特に春信の錦絵には、発想のモチーフを古典和歌の詩情に得た作品にしる、日常眼に触れた市井の風俗に直接依拠した作品にしる、常に季節が特定されているものが多い。その中で人物は、三次元の空間において現実の生活を営む存在というより、四季の流れや、時間の流れの中の非現実的な存在として捉えられている場合が多い。春信の「雪中相合傘」は、夜のしじまに包まれた銀世界に雪が霏霏と舞い降りる冬のイメージが演出されている作品であり、直接時間を示すモチーフは描かれていないが、ふけてゆく夜が設定されている光景であることが想像できる。

また、「雪中相合傘」と同様の組み合わせをもつ図様に、春信の柱絵「吉原大門口」があるが、本図が持つドラマ性は申潤福の「月下情人」と大いに近似する性格を持つ。「吉原大門口」では、別れの場でもあつた吉原の入り口大門口前で、着物の袖口を重ねて寄り添う遊女と男の交歓の場面が切り取られている。漆墨で潰された背景は、闇をあらわした効果が甚だ大きく、男女二人のみをこの闇中に浮き立たせたのにもまた成功している。「吉原大門口」の背景の墨一色は夜闇を暗示するもので、春信が好んで用いた手法の一つであり、まさに彼の浪漫的なモチーフと合致し、調和するものである。春信

の漆墨を用いた夜闇の表現、さらにはその黒一色の背地に支えられ、いつそう淨らかに美しく映える人物表現は、見る人の全てに甘美な夢想を与えてくれるようだが、やはり裝飾的な平面性が、強く表面を飾っている。

一方、申潤福の画面「月下情人」は、季節の特定はできないが、雲間から覗く眉のような三日月の下に附された自賛「月沈沈夜三更 兩人心事兩人知」（月沈沈たる夜三更 兩人の心事は兩人のみ知る）に見える「三更」より、時間の流れが仕組まれていることがわかる。もう一つ、提灯の光は、情趣纏綿たる男女が持つドラマチックな雰囲気をおぼわすことに貢献しており、人物描写、背景描写などにも、光と影の効果を樂しむ態度が見られる。

なお、着物の衣褶は外隈の技法を採って、対象をぼんやりと浮かび上がらせるように薄い墨をひき、夜の雰囲氣を表している。朝鮮時代の十八世紀後期においては他に例が少ない明暗処理、例えば、わずかではあるが、男性の外出服であるドルマギ<sup>45</sup>に胡粉、鼠色、薄藍に紅をきかせるなど、明暗の二様が凹凸によって巧みに施されている<sup>46</sup>。また、「月下情人」と同じく『蕙園畫帖』に含まれている「酒肆拳盃」を見ても、これも消極的ではあるが確かに明暗の二様、物の立体感を表しているのがわかる。

鈴木春信と申潤福の共通点と相違点とを検討するため、双方における、女性と男性と

二人を組み合わせたものの図様を特に選び、そこに求められる絵画表現の特色、主に図様の性質について考察した。その結果、春信の錦絵には古典文学的要素が強く結びついており、文学的主題を明確に伝え、かつ鑑賞者のイメージが膨らむ表現を心掛けていたことが判明した。また、比較考察のため取りあげた「雪中相合傘」においては、近世大和絵の本質、すなわち装飾的表現と情趣的表現とを促進しつつ、現実性とは相容れない要素、言い換えれば抒情性に富む画面を作り上げていることがわかった。さらに、絢爛たる色調と可憐な人物描写というこれら二つの要素も、春信の画面に非現実的で抒情的な雰囲気漂わしめているという点で、よく効果を發揮している場合が多いのである。

一方、申潤福の一人立つ美人図と春信のそれとを比較してみた結果、大きな相違点があることに気づいた。まず、春信は写生を重んじる絵師ではなく、他の絵師の作品に倣いながらも、自己の中で十分に消化された人物や背景の型を持ち、描こうとする主題に合わせてそれらを組み合わせ、細部に変化を付けることによって作品を完成していた。次々に行われる他の絵師からの図柄の踏襲は、春信の旺盛な探求心の表れと見てもよいかもしれない。しかしながら、こういう点から申潤福の作品と春信が描く美人図とを比較するとき、両者の相違は大きい。申潤福の美人図を見るならば、彼が「伝神」を念頭におき、実在の妓女の個別性にできるだけ近づけようと努力していたことは一目瞭然で

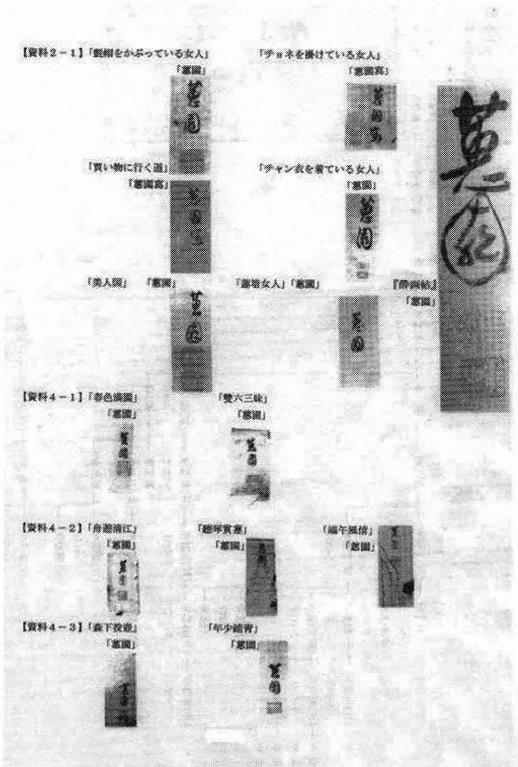
ある。つまり、春信の錦絵「雪中相合傘」と申潤福の「月下情人」を見比べると、両者とも同じく遊女や妓女を中心テーマとして「美人風俗画」をつくったのであっても、春信は一定の型に沿った美人像を類型的な技法を用いて描き、彼の得意とする抒情的かつ装飾的な効果を高める画面の制作を意図していた一方、申潤福にあつては、類型的に妓女を描くのではなく、一人の明確な個性を備えた存在として描くことに専念していたことがわかる。申潤福が描いた妓女は言うまでもなく名も無い存在であるが、彼はこれらの女性たちをも、一喜一憂する存在感のある人間として捉えようとしていたのである。

## 終わりに

以上、鈴木春信、喜多川歌麿、そして円山応挙などのような十八世紀の日本の画家の筆になる美人画と、同じ時代の申潤福の美人画を取り上げその絵画表現の特質を比較を試みた。その結果、美人画あるいは美人風俗画というものがその時代の好尚や流行を単的に示すという特徴は、日本の場合にも韓国の場合にも、同様に見られ、申潤福が描く美人画もそれを具有している。さらに、しばしば少女を対象とした春信の女絵、遊里や街角の小町娘に美の典型を探しあてた歌麿、そして実在人物を理想化された人物として描き、対象の個別化をはなれ、その意味での普遍性を描写した上方の応挙、これら三人の絵画様式つまり美人風俗画の命題は、暢達した描線による適確な写形と賦色の美しさを見せることであり、情緒にみちた画面を作り上げることであつた。そして、そのいづれにも申潤福の美人画様式と一致する部分が存在した。ただし京派・円山応挙の場合は、女性の姿を描きながらも、その性格や心理をとらえることよりは、むしろ美人像としての類型によりながら、流派における様式や技巧を示すことに力を注いでいた。一方で、流派を持たず、同時代の一世を風靡した鈴木春信・喜多川歌麿などの浮世絵版画においては、それぞれの美の理想像を表現したという点で応挙とは異なる。ここで注目すべき

点は、歌麿の場合は西洋の似顔絵や肖像画のような感覚で美人を描いたとは言えないが、対象に対して鋭い観察の目をむけ、面相に対する知識によって女性の表情を描きあげたことは、やはり浮世絵史において画期的なことだったということである。

一方、朝鮮における儒教倫理を核とする伝統的道德観念の衰退は、宮廷外において申潤福の美人画が流行する下地を作り出したと考えられる。そういった状況の中で、技女を絵画の題材として取り上げ、技女の個性へと関心を払い、その性格や心理を捉えようと努力した申潤福の「美人図」は朝鮮絵画史においてはとりわけ異質な作品と考えられる。



【資料1】申潤福作品目録

一連 番號	作品名	制作年度	形状大小（縦×横）	所藏處	備考
1	「蕙園傳神帖」30點		紙本淡彩，各28.2×35.6	澗松	國寶135號
	30-1 「春色滿園」	1808-1813			
	30-2 「少年剪紅」	1808-1813			
	30-3 「嫠婦耽春」	1808-1813			
	30-4 「井邊夜話」	1808-1813			
	30-5 「紅樓大酒」	1808-1813			
	30-6 「酒肆舉盃」	1808-1813			
	30-7 「賞春野興」	1808-1813			
	30-8 「年少踏青」	1808-1813			
	30-9 「巫女神舞」	1808-1813			
	30-10 「雙劍對舞」	1808-1813			
	30-11 「路上托鉢」	1808-1813			
	30-12 「納涼漫興」	1808-1813			
	30-13 「尼僧迎妓」	1808-1813			
	30-14 「聽琴賞蓮」	1808-1813			
	30-15 「舟遊清江」	1808-1813			
	30-16 「聞鐘尋寺」	1808-1813			
	30-17 「端午風情」	1808-1813			
	30-18 「溪邊佳話」	1808-1813			
	30-19 「月夜密會」	1808-1813			
	30-20 「携妓踏楓」	1808-1813			
	30-21 「雙六三昧」	1808-1813			
	30-22 「三秋佳綠」	1808-1813			
	30-23 「路中相逢」	1808-1813			
	30-24 「妓房無事」	1808-1813			
	30-25 「漂母逢尊」	1808-1813			
	30-26 「青樓消日」	1808-1813			
	30-27 「月下情人」	1808-1813			
	30-28 「夜禁冒行」	1808-1813			
	30-29 「林下投壺」	1808-1813			
	30-30 「游廓爭雄」	1808-1813			

	『蓮俗圖帖』 6點			中央博	徳1103
2	6-1 「蓮塘の女人」	1805-1808	絹本彩色, 29.6×24.8		
	6-2 「氈帽被っている女人」	1805	絹本彩色, 28.2×19.1		
	6-3 「チヨネをにかけている女人」	1805	絹本彩色, 28.2×19.1		
	6-4 「チヨジャツ道」	1805	絹本彩色, 28.3×19.1		
	6-5 「ジャン衣を着ている女人」	1805	絹本彩色, 28.5×19.1		
	6-6 「琴の糸を揃える」	1805	絹本彩色, 29.7×24.5		
	『旅行風俗圖四曲屏』 4點			中央博	徳3750(4曲)
3	4-1 「相撲」	1813	絹本淡彩, 119×27.3		
	4-2 「寺を訪ねる婦女たち」	1813	絹本淡彩, 119×27.3		
	4-3 「休息の一時」	1813	絹本淡彩, 119×27.3		
	4-4 「旅人の土人」		絹本淡彩, 119×27.3		
4	「背負う女人」		絹本淡彩, 23.3×24.8	中央博	徳2291-13
5	「妓女出行」		紙本淡彩, 32.5×42	個人	
6	「濃熟」		紙本淡彩, 26×31.1	個人	
7	「アイロンかけ」			個人	
8	「美人圖」	1805-1807	絹本淡彩, 114.0×45.5	澗松	
	『山水對聯』 I 2點				澗松
9	2-1 「溪鳴俗暗」		紙本淡彩, 59.7×47.7		
	2-2 「臨癖人間」				
10	「擧帆渡江」		紙本淡彩, 27.4×32.7		
11	「松亭雅會」		紙本淡彩, 32.7×37.8		
	『山水對聯』 II 2點				個人
12	2-1 「山水圖」		紙本淡彩, 25.7×15.6	個人	
	2-2 「歸路山水圖」		紙本淡彩, 25.2×15.5	湖巖	
13	「讀書餘暇」		紙本水墨, 23.5×13.8	個人	
14	「蘿月不吠」		紙本水墨, 25.3×16.0	澗松	
15	「描犬圖」		絹本淡彩, 31.8×16.3	梨大博	
16	「礎石飛擒圖」		紙本淡彩, 100×40	個人	
17	「鷄圖」	1808	紙本淡彩, 23×23.6	中央博	徳2291-14
18	「醉畫帖」 帖頭	1813	紙本墨書, 27×37.5	個人	
19①	傳申潤福『風俗圖帖』 7點				徳4377
20②	傳申潤福『四時長春』 7點		紙本淡彩, 27.2×15.0	中央博	
21③	傳申潤福『大決圖』 7點		紙本淡彩, 42.0×15.0	中央博	
22④	傳申潤福『風俗圖』 7點			中央博	徳939
	2-1 「春立つ」		紙本淡彩, 46.2×31.2	中央博	徳940
	2-2 「船遊び」				徳941

【資料2】 申潤福作品目録（落款）

\*法量 單位cm、縱×横

番號	作品名	制作年度	形質	法量	所藏
A-①	氈帽を被っている女人	一八〇八	絹・彩	二八・二×一九・一	中央博
A-②	チヨネをかけている女人	一八〇八	絹・彩	二八・二×一九・二	中央博
A-③	市場に行く道	一八〇八	絹・彩	二八・二×一九・三	中央博
A-④	ジャン衣を着ている女人	一八〇八	絹・彩	二八・二×一九・四	中央博
B-①	美人圖	推定一八〇八以前	絹・彩	一四〇・〇×四五・五	潤松美
B-②	醉畫帖	一八〇八	紙・淡彩	二七・〇×三七・五	個人

【資料3】

畫題	署名	印章
(一八五〇) 〔女人俗帖〕	〔惠園〕	〔申潤福印〕〔笠〕〔不〕
戊辰(一八〇八)以前 〔美人圖〕	〔惠園〕	〔申可權印〕〔時中〕〔朱文方印〕
戊辰(一八〇八) 〔双鶏図〕	〔惠園〕〔蕙園申可權字德如〕	
〔嬰兒を背負う女人〕	〔惠園〕〔蕙園申可權字德如〕	
戊辰(一八〇八、秋) 〔醉畫帖〕	〔惠園〕	〔申可權印〕〔時中〕
		〔朱文方印〕〔白文方印〕
(一八一三) 〔行游 風俗図屏風〕	〔惠園〕	

【資料4】『惠園傳神帖』の作品名と署名と印章

	作品名	制作年度	形状大小(縦×横)	所藏處	備考
1	「春色滿園」	第一校日	「惠園」	「一片雪」	
2	「少年剪紅」	第二校日	「惠園」	「片月」	「一片雪」
3	「離婦耽春」	第三校日	「惠園」	「惠園」	
4	「酒肆舉盃」	第六校日	「惠園」	「惠園」	「一片雪」
5	「年少踏青」	第八校日	「惠園」	「片月」	「一片雪」
6	「巫女神舞」	第九校日	無し	「時中」	「惠園」
7	「路上托鉢」	第十一校日	「惠園寫」	「權氏」	
8	「納涼漫興」	第十二校日	「惠園」	「時中」	「惠園」
9	「聽琴賞蓮」	第十四校日	「惠園」	「權氏」	
10	「舟遊清江」	第十五校日	「惠園」	「一片雪」	
11	「聞鐘尋寺」	第十六校日	「惠園」	「權氏」	「一片雪」
12	「端午風情」	第十七校日	「惠園」	「一片雪」	
13	「月夜密會」	第十九校日	「惠園」	「一片雪」	
14	「雙六三昧」	第二一校日	「惠園」	「權氏」	「片月」
15	「三秋佳綠」	第二二校日	「惠園」	「片月」	「權氏」
16	「漂母逢辱」	第二五校日	無し	「惠園」	「時中」
17	「月下情人」	第二七校日	「惠園」	「片月」	「一片雪」
18	「林下投壺」	第二九校日	「惠園」	「權氏」	「一片雪」

注

- (1) 本論文では、安輝濬氏の時代区分法により、朝鮮王朝時代を初期、中期、後期、末期に分けることとする。
- (2) 吳世昌「畫士譜畧」「權域書畫徵」、啓明俱樂部、一九二八年。
- (3) 「畫士譜畧」における画家の名前は出生順によって記載されており、金得臣と金硯臣の生没年は「金氏家譜」によって明らかにされている。
- (4) 安輝濬編著『朝鮮王朝実録の書畫史料』（韓国精神文化研究院 一九八三年）『正祖実録』巻十二 辛丑五年八月丙申年（一七八一）。「仍命畫師韓宗祐申漢？金弘道 各模一本」（正祖五年 辛丑 八月二十六日に、画師韓宗祐・金弘道とともに御容描写の命に応じた）
- (5) 李東洲「俗画」『月刊 亜細亜』第4号、一九七五年。
- (6) 文一平氏による『湖巖全集』第2巻（一九三九年、朝鮮日報社）の解説参照。
- (7) 李亮載「蕙園 申潤福を探して——彼の父親 逸齋 申漢稗？とともに」『美術世界』第一〇八—一〇九号、一九九三年、十一、十二月。
- (8) 李源福「蕙園 申潤福の画境」『美術史研究』11号、美術史研究会、一九九八年。
- (9) 豹庵・姜世晃の十代目の世孫で、文学者である姜景勲氏の教示による
- (10) 李九換の父の李猛休（一七三—一七五二）が著述し、未完のまま残した『蓮城同遊録』二冊を、その子九換が完成し、九換は更に『蓮城同遊録』に基づき『青丘畫史』を編纂した。両方とも豹庵藏書に収められている。李源福「蕙園 申潤福の畫境」（『カナ』）
- (11) 冊架図については李奎象の「併世才彦録」に「當時院畫創倣西洋國之四尺量畫法 及畫之成

瞬一目看之 則凡物無不整立 俗目之曰 册架畫必染丹青 一時貴人壁 無不塗此畫」とある。民族文学史研究所漢文学文科の翻訳による。

(12) 洪善杓『朝鮮時代絵画史論』(韓国美術叢書) 文芸出版社、一九九九年。

(13) 申潤福は妓女図ばかりでなく伝統的な画題であった山水図も数多く描いているのであり、この意味であまりに美人風俗画家としての個性のみを強調することは、彼の画業の特質を理解する上で一面的に過ぎるだろう。とりわけ山水図において、繊細さと奔放さの交錯する独特な筆法を見せるだけに、画題の選択だけで彼の画業を意義づけることには疑問がある。

(14) 『蕙園伝神帖』を構成する三十枚のうち、署名、印章、自賛などを用いるものは十一枚で以下のもものが挙げられる。

- ① 「春色満園」第一枚目 「春色満園中 花開爛漫紅(春色 園中に満ち、花 開きて爛漫たる紅)」
- ② 「少年剪紅」第二枚目 「密葉濃堆緑 繁枝碎剪紅(密葉 濃く緑を堆み、繁枝 碎けて紅を剪る)」
- ③ 「酒肆擧盃」第六枚目
- ④ 「年少踏青」第八枚目
- ⑤ 「聽琴賞蓮」第十四枚目

(十四枚目になる本図の画題は中国の昔の宰相である孔北海の文章によるものであり、本図以外の他の二九枚は申潤福の本人によるものであると推測される)

⑥ 「舟遊清江」第十五枚目 「二笛晚風聽不得 白鷗飛下浪花前(二笛 晚風に聴くを得ず、白鷗 飛び下る浪花の前)」

⑦ 「聞鐘尋寺」第十六枚目

⑧ 「雙六三昧」 第二一枚目

⑨ 「三秋佳縁」 第二二枚目

⑩ 「月下情人」 第二七枚目 「月沈沈夜三更 兩人心事兩人知 (月 沈沈として 夜三更、兩人の心事は兩人のみ知る)」

⑪ 「森下投壺」 第二九枚目

(15) 『醉畫帖』の帖頭と帖尾は次のような申潤福の自賛を有するが、画帖を構成している山水人物画については贋作説もあることから、本論文では取り扱わないこととする。

「戊辰」(一八〇八年)

「山中宰相陶弘景」 「洞裡真人葛稚川」 「時中醉書」

「古調詩吟山色裏 無絃琴弄月明中 (古調の詩 山色の裏に吟じ、無絃の琴 月明の中弄す)」

「戊辰孟秋 蕙園」 (陰曆七月)

(16) 『行旅風俗図屏風』(国立中央博物館蔵)は一八一三年(癸酉)に制作されたものであり、制作年代が知られた申潤福の作品のなかでは最晩年作であるが、筆者は未見であることから本論文では考察の対象から省く。『行旅風俗図屏風』が本来は8曲あるいは12曲屏風であった可能性は高い。現在は以下の掛け軸として表装されている。

① 「相撲」

② 「お寺を訪ねる婦女たち」

③ 「休息の一時」

④ 「旅立つ土人」

(17) 一八〇八年度に制作された「嬰兒を背負う女人」は、もう一つの申潤福の作品「双鶏図」とともに画帖の一枚図である。本来は金斗梁（一六九六一一七六三）、李寅文（一七四五一一八二四）などの画員と文人画家の作品18枚がともに含まれている画帖である。李源福「蕙園 申潤福の画境」『美術史研究』11号、美術史研究会、一九九八年。

(18) 陳準鉉『壇園 金弘道研究』（『韓国文化芸術大系』13）、一志社、一九九九年。

(19) ①「氈帽をしている女人」 ②「ジャンオ衣を着ている女人」 ③「買い物に行く道道」

④「チヨネをかけている女人」 ⑤「琴糸を揃える女人」 ⑥「蓮塘女人図」

図版①～④の形状は、タテ二六・六×ヨコ二四・八寸であり、⑤と⑥はそれぞれタテ二九・七×ヨコ二四・五、タテ二九・六×ヨコ二四・八寸である。よって、①～④と⑤、⑥は別々の画帖のものを後の人が合成したものと考えられる。また、①～④において背景を持つものは④のみであり、①～③は地面と背景との区別がなく人物表現を重視している。

(20) 例えば、金鎮圭（一六五八―一七一六）の「彩女図」や尹徳熙（一六八五―一七六六）の「馬上の婦人」、そして金弘道の「仕女図」などをあげる。

(21) 吉田映二氏は、喜多川歌麿の肉筆画と称せられている70点のうち眞偽を決定できないものもかなり存在していると言っている。吉田映二「美人画における歌麿的特質」（『ブック・オブ・ブック ス日本の美術23歌麿』小学館 一九七二）

(22) 『喜多川歌麿』展図録』（朝日新聞社、一九九五年）第20図参照

(23) 『青楼仁和嘉女芸者部』は、吉原で毎年8月に催される吉原俄に取材したシリーズで、計6図が知られている。

(24) 『世説新語』 工藝編に「顧長康畫人 或數年不点目睛 人間其故顧曰(中略)、四體妍蚩本無關於妙處 傳神寫照 正在阿堵中。」(顧長康 人を描くに、或ひは數年目睛を點せず。人 其の故を問ふに、顧 曰はく、(中略) 四體の妍蚩は本より妙處に關はる無し。傳神・寫照は正に阿堵の中に在り)とある。

その他としては、「伝神之難在目 顧虎頭云 伝神写照 都在阿堵中」(宋・蘇軾撰『傳神記』)、「精神有取於阿堵中」(『宣和畫譜』「人物叙論」)、「人物鬼神生動之物 全在点睛 晴活則有生息」(趙希鵠撰『洞天清綠集』「論畫人物」)や「若夫造微入妙 形模為先 氣韻精神 各極其變 如頰上三毛 伝神阿堵 豈非酷求其似乎」(明・徐沁撰『明畫錄』「論人物畫」)などがある。

(25) 本図(千葉市立美術館蔵)より、やや小さく紙も少し粗悪である普及版と見られる第二版も遺されており、「当時」と美人名(富本豊ひな、難波屋おきた、高島おひさ)とを削除し、ただ「三美人」と命名した大判錦絵もある。

(26) おきたについては、『わすれのこり』に「容色極めて綺麗にして、愛嬌あふるる許りなり、茶代の少なき客といへども、かるがる取り扱わず、況や多く患む者においておや、その姿を見ずとも、其の名を知らざるものなし」とある。吉田映二「美人画における歌麿の特質」『ブック・オブ・ブックス日本の美術23歌麿』小学館一九七二、p.180-181。

(27) 奥平俊六「美人図と肖像画」『京都文化博物館開館5周年記念特別展』(展覧会カタログ、一九九三年)

(28) 佐藤康宏氏は、日本におけるこのような傾向の具体例として、北尾政演(山東京伝)筆「青楼名君自筆集」や狂歌師の肖像『吾妻曲狂歌文庫』(一七八六年)などを挙げている。

(29) 浮世絵版画の芸術特質は画工と彫工と摺工と、三者の共同制作である。天保五年（一八三四）頃、浮世絵版画板行の上で、頭彫・胴彫という分業制度が行われるようになった。それについて、石井研堂氏は『錦絵の彫と摺』、橋口五葉氏は『やまと錦絵』の中で、彫師の修業法について述べている。（菊池貞夫「豊国芸術の展開」〔浮世絵大系6豊国〕集英社、一九七三年）阿部次郎（『徳川時代の芸術と社会』角川選書48、一九七一年）

(30) 安永四年版『平安人物志』の画家の部の冒頭に藤応挙の名前が見える（図4-34）。前の明和五年版（図4-35）では西酔月に続き二番目だった応挙が、この版では最初に揚げられ、若仲、大雅、蕪村が続く。原在中（原致遠）や長崎派の大友月湖などが新たに掲載されている。また、呉春や曾我瀟白が登場するのもこの時期である。（『京の絵師は白花繚乱』『平安人物志』にみる江戸時代の京都画壇』、京都文化博物館、一九九八年）

(31) 楊貴妃の素姓については、さまざまな伝があつて、詳らかでない。『新唐書』は、隨の梁郡通守楊汪の子孫、玄淡の子としているが、『旧唐書』卷三八「冊寿王楊妃文」では、河南府士曹參軍楊元激の長女となっている。玄淡についても蜀州司戸であつた以外はわからない。天宝十四（七七五）年、安祿山が反乱をおこし、楊妃妃は彼女の従兄楊國忠と交して国を乱した罪で縊殺された。古賀登「楊貴妃伝」『新唐書』（中国古伝新書51）明徳出版社、一九七一年。

(32) 楊妃、梅妃に代表される唐美人は、トゥルファンのアスターナ出土の胡服の美女や正倉院御物の屏風の樹下美人図や唐の俑などによって見ることができ。古賀登「楊貴妃を通して見た唐美人像」『新唐書』（中国古伝新書）51、明徳出版社、一九七一年。

(33) 仇英は太倉（江蘇省）の出身であつたが、後に年画の盛んな蘇州城内に移住して作画活動を展

開している。その画風は楚々とした美人図を得意とした。永田生慈「中国木版画技法と浮世絵に關する私考」『蘇州版画—中国年画の源流』駉々堂、一九九二年。

(34) 円山応挙は宝暦五年（一七五五）頃に中国風景の眼鏡絵を制作していることより、中国乾隆期の蘇州版画に多大な影響をうけていると考えられる。永田生慈「中国木版画技法と浮世絵に關する私考」『蘇州版画—中国年画の源流』駉々堂、一九九二年。

(35) 『萬誌』については、佐々木丞平「応挙関係資料『萬誌』抜粹」（『美術史』第一二二号）、佐々木丞平「円山応挙の絵画論—『萬誌』を中心に—」（『哲学研究』3号、京都大学文学部美学美術史学研究室）参照。

(36) そうした先行の諸図も背景は殆ど描かないが、たなびく雲に乗る姿の、あるいは一人ないし二人の従者を伴う図像が共通して使われている。これに対して朝鮮においても評判を呼んだといわれている陳洪綬は、雲も従者も大胆に省略して各篇の主要人物一人の表現に集中しており、各像とも細部にわたってよく神経の行き届いた丹念な描写になっている。毛奇齡「陳洪綬別傳」（『宝繪堂集』収録）に陳洪綬は幼年期から画才豊かで、その書画の人氣は若くして高く、北京で当時有名だった催子忠と「南陳北催」と並び称され日本、朝鮮、サマルカンドなどでもてはやされたという記事がある。

(37) 佐々木丞平「江戸時代の外科書及び相書と人体表現の關係—円山応挙の人物図研究序説」（『哲學研究』47・48号、京都大学文学部美学美術史学研究室、一九八四年）

(38) 「女子と小人とは養い難し」として女を劣等視した旧中国社会においては、美人も一個の人間としてよりは、美しい快樂の対象物と看做されていたに過ぎず、したがってそれを描いた美人画も、

人物画というよりは、花鳥画などに近い享樂的な意味しか認められなかった。このように物として取り扱われた美人には、花や蝶と同様に、個性的差異などのあり得ようはずがない。だから美人図に千篇一律の類型化が生じて多少しも不思議ではない。中国美人図の類型的形態は、こうした旧中国社会の封建的人間観の反映に他ならないのである。

(39) 中判 (Jack Hillier "Japanese Print & Drawing from the Vever Collection") ヒリア氏は、中判は、弟子の作品かまたは剽窃者の作品、あるいは春信自身による末期の作品だと述べている。『浮世絵聚花』の図版概説2参照。

(40) 道行には、宝暦六(一七五六)年三月、中村座の『三つ傘小袖』における三勝半七の道行の場面を描いたものと、その三年前の宝暦三(一七五三)年七月中村座の『名所の夕暮』の中村富士郎の揚巻と、中村七三郎の助六の道行の図を一部改刻した図がある。『原色浮世絵大百科事典』第11、概説「道行」参考、日本浮世絵協会編、大修館、一九八二年。

(41) 田辺昌子「鈴木春信の図柄借用―見立の趣向としての再評価―」『美術史』一二七、一九九〇年。瀬木慎一「春信」(「謎の画人」)6『日本美術工芸』四三三三)日本美術工芸社、一九七二年。近藤市太郎「錦絵の創始と鈴木春信上、中、下」『国華』六五五、六五六、六五七号、一九四六年。

(42) 『原色浮世絵大百科事典』第11号、図録番号56。

(43) 田辺昌子「江戸の恋人たち」(「春信」『浮世絵を読む』1)朝日新聞社、一九九八年。

(44) 雪におおわれた垂柳の下の黒と白の男女像は、この図が「烏と白鷺」とよばれる所以でもあり、すでに小林忠氏によって指摘されているごとく、漢画の画題「雪中鴛鴦図」を見立てたものである。『浮世絵聚花』の図版概説2参照。

- (45) 貴族(ヤンバン)の男性が外出する時に羽織る上着。
- (46) 「月下情人」以外に微かな明暗法の見られる作品としては、「酒肆拳盃」(図、2—13)がある。

## 発表を終えて

この度、日文研フォーラムを発表するにあたって、ご助言とアドバイスをいただきました稲賀繁美先生に深甚の感謝の意を表したいと思います。またとりわけ、有意義な議論を通して数多くの提案を御教示くださった 朴銓烈先生、鄭在書先生、林容澤先生、劉建輝先生、戦暁梅先生にもここに記して感謝の意を表します。なお、長らくお世話になった日文研の職員皆さまと研究協力課の奥野由樹子さん、佐々木彩子さん、そして置塩真理さんにも心よりお礼を申し上げます。

李 美林

日文研フォーラム開催一覧

回	年月日	発表者・テーマ
⑩①	9.11.11	<p>KIM Uchang 金 禹昌 (高麗大学校文科大学教授・日文研客員教授)</p> <p>Livia MONNET (モントリオール大学準教授・日文研来訪研究員)</p> <p>Carl MOSK (ヴィクトリア大学教授・日文研客員教授)</p> <p>Jan SYKORA (カレル大学助教授・日文研客員助教授)</p> <p>Kinya TSURUTA 鶴田 欣也 (プリティッシュュコロンビア大学教授・日文研客員教授)</p> <p>パネルディスカッション 「日本および日本人—外からのまなざし」</p>
⑩②	9.12. 9	<p>ジョナ・サルズ Jonah SALZ (龍谷大学助教授)</p> <p>「猿から尼まで—狂言役者の修業」</p>
103	10. 1.13 (1998)	<p>KANG Shin-pyo 姜 信杓 (仁済大学校人文社会科学研究所教授・日文研客員教授)</p> <p>「京都考見録：韓国文化人類学者の経験」</p>
⑩④	10. 2.10 (1998)	<p>GAO Wenhan 高 文漢 (山東大学教授・日文研客員教授)</p> <p>「中世禅林の異端者—休宗純とその文学」</p>
105	10. 3. 3	<p>シュテファン カイザー Stefan KAISER (筑波大学教授)</p> <p>「和魂漢才、和魂洋才—語彙・表記に見る日本文化の特性」</p>
106	10. 4. 7	<p>スミエ A. ジョーンズ Sumie A. JONES (インディアナ大学教授・日文研客員教授)</p> <p>「幽霊と妖怪の江戸文学」</p>
107	10. 5.19	<p>リヴィア・モネ Livia MONNET (モントリオール大学準教授・日文研来訪研究員)</p> <p>「映画と文学の間に—金井美恵子の小説における映画的身体」</p>
⑩⑧	10. 6. 9	<p>Hiroshi SEMAZAKI 島崎 博 (レスブリッジ大学教授・日文研客員教授)</p> <p>「化粧の文化地理」</p>

⑩	10. 7.14	Peipei QIU 丘 培培 (バツサー大学助教授・日文研来訪研究員) 「なぜ荘子の胡蝶は俳諧の世界に飛ぶのか —詩的イメージとしての典故—」
110	10. 9. 8	ブルーノ・リーネル Bruno RHYNER (チューリッヒ大学講師・ユング派精神分析家・日文研客員助教授) 「日本の教育がかかえる問題点」
⑪	10.10. 6	アハマド・ムハマド・ファトヒ・モスタファ Ahmed M. F. MOSTAFA (カイロ大学講師・日文研客員助教授) 「『愛玩』—安岡章太郎の『戦後』のはじまり」
⑫	10.11.10	アリソン・トキタ Alison McQUEEN-TOKITA (モナシユ大学助教授・日文研客員助教授) 「『道行き』と日本文化—芸能を中心に」
113	10.12. 8	グレン・フック Glenn HOOK (シェフィールド大学教授・東京大学客員教授) 「地域主義の台頭と東アジアにおける日本の役割」
⑬	11. 1.12 (1999)	DU Qin 杜 勤 (華東師範大学助教授・華東師範大学外国語学院 第2学部副学部長・日文研客員助教授) 「『中』のシンボリズムについて—宇宙論からのアプローチ」
115	11. 2. 9 (1999)	シーラ・スミス Sheila SMITH (ボストン大学助教授・日文研客員助教授) 「日本の民主主義—沖縄からの挑戦」
⑭	11. 3.16	エドウィン A. クランストン Edwin A. CRANSTON (ハーバード大学教授・日文研客員教授) 「うたの色々：翻訳は詩歌の詩化または死化？」
⑮	11. 4.13	ウィリアム J. タイラー William J. TYLER (オハイオ州立大学助教授・日文研客員助教授) 「石川淳著『黄金傳説』その他の翻訳について」
⑯	11. 5.11	KIM Ji Kyun 金 知見 (韓国・仏教教育大学大学院長・日文研客員教授) 「内藤湖南先生の眞蹟—高麗太祖顕陵詩」

119	11. 6. 8	<p>マ リ ア ・ ヴ ヲ イ ヴ ヲ デ ィ ャ ッ チ Marija VOJVODIC (モンテネグロ共和国政府民営化推進部外資担当課長・ 日文研客員助教授) 「言葉いろいろ—日本の言葉に反映された文化の特徴」</p>
⑫0	11. 7.13	<p>R E E C E Sachiko Taki リース・幸子 滝 (米国・ケドレン精神衛生センター箱庭療法トレーニングコン サルタント・日文研客員助教授) 「心理臨床の場に映った私生活の中の暴力と社会の中の暴力」</p>
⑫1	11. 9. 7	<p>SONG Min 宋 敏 (韓国・国民大学校文化大学学長・日文研客員教授) 「明治初期における朝鮮修信使の日本見聞」</p>
⑫2	11.10.12	<p>ジャン・ノエル・A. ロベール Jean-Noël A. ROBERT (フランス・パリ国立高等研究院教授・日文研客員教授) 「二十一世紀の漢文—死語の将来—」</p>
⑫3	11.11.16	<p>ヴラディスラフ・ニカノロヴィッチ・ゴレグリアード Vladislav Nikanorovich GOREGLIAD (ロシア科学アカデミー東洋学研究所サンクトペテルブルク 支部極東部長・日文研客員教授) 「鎖国時代のロシアにおける日本水夫たち」</p>
⑫4	11.12.14	<p>X. Jie YANG 楊 曉捷 (カルガリー大学準教授・日文研客員助教授) 「鬼のいる光景—絵巻『長谷雄草紙』を読む—」</p>
⑫5	12. 1.11 (2000)	<p>エミリア・ガデレワ Emilia GADELEVA (日文研中核的研究機関研究員) 「年末・年始の聖なる夜 —西欧と日本の年末・年始の行事の比較的研究」</p>
⑫6	12. 2. 8	<p>LEE Eung Soo 李 応寿 (世宗大学校副教授・日文研客員助教授) 「東アジア獅子舞の系譜—五色獅子を中心に—」</p>
127	12. 3.14	<p>アンナ・マリア・トレンハルト Anna Maria THRÄNHARDT (デュッセルドルフ大学教授・日文研客員教授) 「皇室と日本赤十字社の始まり」</p>
⑫8	12. 4.11	<p>ペッカ・コルホネン Pekka KORHONEN (ユワスクラ大学教授・日文研客員助教授) 「アジアの西の境」</p>

129	12. 5. 9	KIM Jeong Rye 金 貞禮 (国立全南大学校副教授・日文研客員助教授) 「五・七・五、日本と韓国」
130	12. 6.13	ケネス L. リチャード Kenneth L. RICHARD (県立長崎シーボルト大学教授・日文研客員教授) 「出島—長崎—日本—世界 憧憬の旅 サダキチ・ハルトマン (1867—1944) と倉場富三郎 (1871—1945)」
131	12. 7.11	リュドミラ・ホロドヴィッチ Lyudmila HOLODOVICH (ソフィア大学助教授・日文研客員助教授) 「お盆と正教の五旬祭—比較的なアプローチ—」
132	12. 9.12	マーク・メリ Mark MELI (日文研外来研究員) 「『物のあはれ』とは何なのか」
133	12.10.10	リチャード・ルビンジャー Richard RUBINGER (インディアナ大学教授・日文研客員教授) 「読み書きできなかったのは誰か—明治の日本」
134	12.11.14	SHIN Yong-tae 辛 容泰 (東国大学校日本学研究所研究員・日文研客員教授) 「日本語の『カゲ(光・蔭)』外—日本文化のルーツを探る—」
135	12.12.12	CAI Dun da 蔡 敦達 (同済大学日本学研究所助教授・日文研客員助教授) 「中国文人が観た明治日本—旅行記を読む—」
136	13. 2. 6 (2001)	バルト・ガーンズ Bart GAENS (日文研中核的研究機関研究員) 「長者の山—近世的経営の日欧比較—」
137	13. 3. 6	ポール・S. グローナー Paul S. GRONER (ヴァージニア大学教授・日文研客員教授) 「仏教の戒律とは何か？」
138	13. 4.10	LI Zhuo 李 卓 (南開大学教授・日文研客員教授) 「中日姓名の比較について—親族の血縁性と社会性—」
139	13. 5. 8	エッケハルト・マイ Ekkehard MAY (フランクフルト大学教授・日文研客員教授) 「西洋における俳句の新しい受容へ」

⑭⑩	13. 6.12	XU Subin 徐 蘇斌 (日文研外国人研究員) 「中国現代建築の成立基盤—留日建築家・趙冬日と人民大会堂—」
141	13. 7.10	ヘンリー D. スミス Henry D. SMITH, II (コロンビア大学教授 日文研外国人研究員) 「忠臣蔵再考—四十七士の三百年—」
⑭⑪	13. 9.18	ジョナサン M. オーガスティン Jonathan M. AUGUSTINE (日文研外来研究員) 「聖人伝、高僧伝と社会事業—古代日本、ヨーロッパの高僧を中心に—」
143	13.10. 9	アレクサンダー・ボビン Alexander VOVIN (ハワイ大学準教授・日文研客員助教授) 「日韓上代言語域：神と国と人と」
144	13.11.13	GUAN Wen Na 官 文娜 (日文研外国人研究員) 「日本社会における『近親婚』と中国の『同姓不婚』との比較」
⑭⑫	13.12.11	チグサ キム ラ スティーン Chigusa KIMURA-STEVEN (ニュージーランド・カンタベリー大学準教授・日文研外国人研究員) 「大庭みな子『三匹の蟹』：ミニスカート文化の中の女と男」
⑭⑬	14. 1.15 (2002)	SHIN Chang Ho 申 昌浩 (日文研中核的研究機関研究員) 「親日仏教と韓国社会」
⑭⑭	14. 2.12 (2002)	マシミリアーノ ト マシ Massimiliano TOMASI (ウェスタン ワシントン大学準教授・日文研外国人研究員) 「近代詩における擬声語について」
148	14. 3.12	JEONG Hye Kyeong 鄭 惠卿 (世宗大学校人文科学大学副教授・日文研外国人研究員) 「日韓言語文化の比較—語る文化と語らぬ文化—」
149	14. 4. 9	マッシュュー フリップ マッケルウェイ Matthew Philip McKELWAY (ニューヨーク大学助教授・日文研外国人研究員) 「初期洛中洛外図の人脈と武家作法—三条本を中心に—」

⑮	14. 5.14	LEE Kwang Joon 李 光濬 (東西心理学研究所所長・日文研外国人研究員) 「禅心理学的生命観」
⑮	14. 6.11	LU Yi 魯 義 (中国・北京外国問題研究会教授・日文研外国人研究員) 「中日関係と相互理解」
152	14. 7. 9	アレクシア ボロ Alexia BORO (イタリア カ・フォスカリ大学助手・日文研外国人研究員) 「建物と権力—明治初期の東京の建築について」
⑮	14. 9.10	YEE Milim 李 美林 (日文研外国人研究員) 「近世後期『美人風俗図』の絵画的特徴—日韓比較—」
154	14.10. 8	マルクス リュッターマン Markus RÜTTERMANN (日文研外国人研究員) 「伝授から伝統へ—中・近世日本における『啓蒙』の一面について」
⑮	14.11. 5	KIM Moon Gil 金 文吉 (韓国・釜山外国語大学校教授・日文研外国人研究員) 「神代文字と日本キリスト教—国学運動と国字改良」
156	14.12.10	スーザン L. バーンズ Susan L. BURNS (米・シカゴ大学準教授・日文研外国人研究員) 「問題化された身体—明治時代における医学と文化」
157	15. 1.14 (2003)	デビッド L. ハウエル David L. HOWELL (米・プリンストン大学準教授・日文研外国人研究員) 「天保七年常州那珂湊仇討ち一件顛末」
158	15. 2.18	Zhan Xiaomei 戦 曉梅 (日文研研究機関研究員) 「隠逸山水に秘められた『近代』—富岡鉄斎を読む—」
159	15. 3.11	リチャード H. オカダ Richard H. OKADA (米・プリンストン大学準教授・日文研外国人研究員) 「『母国語』とは誰の言葉? : 言語と国民国家」

⑩	15. 4. 8	ビル スウエル Bill SEWELL (カナダ・セントメアリー大学助教授・日文研外国人研究員) 「旧満州における戦前日本の町づくり活動」
161	15. 5.20	Park JeonYull 朴 鎰烈 (韓国中央大学校教授・日文研外国人研究員) 「神々の使者に扮装する愉しみ—門付け儀礼の演劇性をめぐって—」
162	15. 6.10	RHEEM YongTack 林 容澤 (韓国・仁荷大学校副教授・日文研外国人研究員) 「詩の翻訳は可能か—金素雲訳『朝鮮詩集』の場合—」
163	15. 7. 8	ボイカ エリト ツイゴバ Boyka Elit TSIGOVA (ブルガリア・ソフィア大学準教授・日文研外国人研究員) 「ブルガリア人の日本文化観—その理解と日本文芸作品の翻訳をめぐって—」
164	15. 9. 9	インゲ マリア ダニエルズ Inge Maria DANIELS (ロイヤル・カレッジ・オブ・アート客員講師・日文研外来研究員) 「現代住宅に見られる日本人と『モノ』の関わり方」
⑪	15.10.14	WANG Cheng 王 成 (首都師範大学助教授・日文研外国人研究員) 「阿部知二が描いた“北京”」
⑫	15.11.11	CHEN Hui 陳 暉 (中国社会科学院亜太日本研究所研究員教授・日文研外国人研究員) 「明治教育家 成瀬仁蔵のアジアへの影響—家族改革をめぐって—」
167	15.12. 9 (2003)	エフゲニー S. バクシェエフ Evgeny S. BAKSHEEV (国立ロシア文化研究所研究員・日文研外国人研究員) 「人と神とが出会う場所 沖縄県宮古諸島の聖地・場所—その構造と形態を中心として—」
168	16. 4.13 (2004)	MIN Joosik 閔 周植 (韓国・嶺南大学校教授・日文研外国人研究員) 「風流の東アジア—美を生きる技法—」
⑬	15. 5.11 (2004)	コンスタンティン ノミコス ヴァポリス Constantine Nomikos VAPORIS (米国・メリーランド大学準教授・日文研外国人研究員) 「参勤交代と日本の文化」

⑩70	15. 6. 8 (2004)	WANG Shukun 王 述坤 (中国・東南大学教授・日文研外国人研究員) 「近代における日本、中国の文人・作家の自殺」
⑩71	15. 7.13 (2004)	ヴィクター ヴィクトロヴィッチ リビン Victor Victorovich RYBIN (ロシア・サンクトペテルブルグ大学助教授・日文研外国人研究員) 「知られざる歌麿—『百千鳥狂歌合はせ』の詩的、文法的分析」
172	15. 9.14 (2004)	スコット ノース Scott NORTH (大阪大学大学院人間科学研究科 助教授) 「セールスマンの死 : サービス残業・湾岸戦争・過労死」
173	15.10.19 (2004)	SE YIN 色 音 (中国社会科学院民族研究所研究員 教授・日文研外国人研究員) 「シャーマニズムから見た〈日本的なるもの〉」
174	15.11. 9 (2004)	LEE HanSop 李 漢燮 (韓国 高麗大学校日語日文学科 教授・日文研外国人研究員) 「明治期の外国人留学生と文明開化」
175	15.12.14 (2004)	アレクサンダー マーシャル ヴィーシー Alexander Marshall VESEY (米国 ストーンヒル大学 助教授・日文研外国人研究員) 「近世村社会における仏教僧侶の村人との仲介役的役割」
176	16. 1.11 (2005)	ロイ アンソニー スターズ Roy Anthony STARRS (ニュージーランド オタゴ大学 シニア・レクチャラー・日文研外国人研究員) 「国家主義者としての三島由紀夫—戦後の原点」
177	16. 2. 8 (2005)	マッツ アーネ カールソン Mats Arne KARLSSON (ストックホルム大学 助教授・日文研外国人研究員) 「僕はこの暗合を無気味に思ひ… 芥川龍之介「菌車」、ストリンドベリ、そして狂気」
178	16. 3. 8 (2005)	WU WUYang 呉 咏梅 (北京日本学研究中心 専任講師・日文研外国人研究員) 「アジアにおけるメディア文化の交通—中国人大学生が見た日本のテレビドラマをめぐって—」

○は報告書既刊

なお、報告書の全文をホームページで見ることが出来ます。

<http://www.nichibun.ac.jp/dbase/forum.htm>

\*\*\*\*\*

発行日 2005年2月28日  
編集発行 国際日本文化研究センター  
京都市西京区御陵大枝山町3-2  
電話 (075)335-2048  
ホームページ：<http://www.nichibun.ac.jp>

\*\*\*\*\*

© 2005 国際日本文化研究センター





■ 日時

2002年9月10日（火）

午後2時～4時

■ 会場

国際交流基金 京都支部

第五回

近世後期美俗圖

の松岡固的待做

目録比較

第五回

近世後期美俗圖

の松岡固的待做

目録比較