慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	朝鮮時代の仏画にみる女性生活像
Sub Title	Women's life as seen in the Buddhist painting of the Korean Lee Dynasty
Author	野村, 伸一(Nomura, Shinichi)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2003
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・ 文化・ コミュニケーション No.30 (2003. 3) ,p.63- 102
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20030331-0063

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

朝鮮時代の仏画にみる女性生活像

野村伸一

I　甘露幀という仏画

1．朝鮮時代の甘露幀とは何か

韓国で一般に甘露幀（かんろちょう）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，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斎や各種の施食(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斎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月の盂蘭盆斎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斎（逆修(ぎゃくしゅ)），四十九斎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

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] 水陸斎とのかかわりについては，姜友邦(カンウバン)，金承熙(キムスンヒイ)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①，参考図②）。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斎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」「往古妃宮嬪婇女等衆」，その他臣下，往古の比丘，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(ナムジャンサ)の甘露幀にもすべてえがかれている。水陸会は元来大規模な法会であるから，帝王や妃の絵も必要であっただろうが，甘露幀は朝鮮後期という時代からいっても国王や大臣などの参席はあり得ず，おそらくかなり小規模な済度儀礼に掲げられたとみられるので，元来そのようなものをえがく必要はなかっただろう。これは全く水陸画の伝統に従ったものとみられる。

このことは何よりも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，堕胎や産褥死の女性（「堕胎産亡厳寒大暑孤魂衆」）[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いえる。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き，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（ちゅうう）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③），奉恩寺甘露幀（1892年）における鍛冶屋（図版３）・市場に甕売りにいく一家・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。上壇は主仏をまつったところで，その背後には上壇幀画（後仏幀）が掲げられる。「霊山会上幀」「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。霊山で

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（霊壇）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霊魂が上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焔口儀軌経』『瑜伽集要焔口施食儀』などは餓鬼供養のための，また明末袾宏（1534-1615）の著わした『法界聖盆水陸普度大斎勝会修斎儀軌』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霊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，そもそも国行水陸斎や霊山斎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霊魂薦度斎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，たとえ小規模な霊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，上述袾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隠逸」「農民工商医卜雑流貴賤男女」「山間海底阿修羅」「焔口鬼王」「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，祖先崇拝・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，佣籙仙人，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。これはまさに袾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，地蔵菩薩，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。

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），双磎寺甘露幀（1728年），雲興寺甘露幀（1730年），仙巌寺甘露幀（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（仙巌寺甘露幀，参考図⑪参照）。仙巌寺甘露幀（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世紀半ばころ）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。

Ⅱ　仏画にみる女性生活像

1．霊魂済度の法会に集う女人たち（図版６）[20]

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④）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」[21]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年という時点は粛宗（スクジョン）（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。[22]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。[23]

図版６二段目の左右には「尊官婦女」「后妃天眷」の傍記のある女人がえがかれている。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，水陸斎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の傍記には「龍象大徳羯磨会」と記されている。羯磨会（かつまえ）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袾宏が『竹窓随筆』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，聖賢を褻瀆し，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。[24]

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」[25] 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。[26]

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ろうが，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ッ（巫祭）のようなものだっただろう。

2．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ので，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。[27] 社会史的にはそうだとしても，それをもっ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みえる。

3．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。

4．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。たとえば双磎寺（サンゲサ）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児を抱く女性は妻とみられる。気落ちした表情である。安城青竜寺（アンソンチョンニョンサ）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⑤）。その図では左に亭主らしき男が座っている。

5．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ではある。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もできる。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）。慶尚南道双磎寺甘露幀（1728年）の図像は安城青竜寺のものとほぼ同じである。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だろう。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（ハン）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「堕胎」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⑥）。同様の構図は朝鮮でも描かれていた（参考図⑦）。それにしても，女性の出産の図像が「堕胎産亡」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，そうした図を描かず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⑧）。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。[28] 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。[29] そしてまた，朝鮮にも智異山聖母（チリサンソンモ）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。

6．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。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。

7．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ったにもかかわらず，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（イヌンファ）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，粛宗10（1684）年に粛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[30] 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。[31] また粛宗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。[32]

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（フングクサ）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ッの光景である。

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。

8．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（チェイン），クゥンデなどとよばれた。図には鞨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⑨）。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（クッ）の楽士を表現しているのか。なお，この右側に「鮮愁楽士」[33]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。[34] 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。

9．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，安巌，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に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，尼僧が庵を構えて斎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名が両班の婦女10人余りと檜巌寺にいき，ここで男女

入り乱れてあそび，僧が無導(ムエム)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）。[35]

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，追放するようにと（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。

10. ソッテノリと舞妓（図版17）

慶尚南道双磎寺甘露幀（1728年）の最下壇左側。姜友邦は男寺堂の図とする[36]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(サダン)（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，最も初期の甘露幀である薬仙寺(ヤクソンサ)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⑩）。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幀（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⑪）。また，全羅南道興国寺の甘露幀（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(コサ)（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，甘露幀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。

11. さすらいの家族（図版18）

双磎寺甘露幀の下壇右側。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巌寺(ソナムサ)の甘露幀（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，この姿態も甘露幀ではよくみられる。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⑫）。また直指寺(チクジサ)甘露幀（1724年）には背負い商人(ポッタリチャンサ)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⑬）。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(ケソン)商人の行商は名高い。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。[37] 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。

12. 盲人夫婦ほか（図版19，図版20）

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だ。奉恩寺(ポンウンサ)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⑭）。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。

13. 綱渡りの芸人と女たち（図版21）

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ろう。竹玉投げがおこなわれ，楽器に奚琴(ヘダム)がみられるのも男寺堂とは異なる。

14. 物見する女ほか（図版22・図版23）

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⑮）。

15. 働きにいく女たち（図版24）

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。また右下の図像は甕売りの一家である。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③参照），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いて，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っただろう。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。[38] 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。

16. 処刑される男女（参考図⑯）

参考図⑯は全羅南道仙巌寺甘露幀（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ったようで，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。[39] 大胆な色恋沙汰が事件を引き起こしたのだろうか。

Ⅲ　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。

1. 甘露幀の用いられた場は水陸斎，施食，あるいはそれに類似の霊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もえがかれるが，（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. 市場には甕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，自殺する女の霊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霊に対する慰霊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。

注

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의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。

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）を除外しているので，上に呈示した甘露幀の数はあくまでも目安である。

4）水陸斎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，特に金承熙は水陸斎，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斎施行の記録）参照。服部良男の前引書第二部も参照のこと。

図版１　南長寺甘露幀(1701年)。最上段、左より引路王菩薩、七如来、地蔵菩薩、観音菩薩。これと同じ段には左に六秋天女、右に三梵天人、次段に左から尊官婦女、大臣輔相、中央より右に帝王名君、后妃天眷、三段に左より、□学書生、法会(羯磨会)の僧、中央より右に比丘、比丘尼、佣籙仙人、四段以下が僧侶、餓鬼、衆庶など(後述)。

図版７　南長寺甘露幀最下壇右側、婦負乳児行乞の図。

図版９　南長寺甘露幀四段目左には自殺、産褥死などの図がみられる。

5) 中国では「水陸会」，朝鮮では「水陸斎」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『薬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。

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い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，時代がくだれば当然，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。

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⑧参照。

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의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。

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。

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。

20) 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（双磎寺，大興寺）の踏査時に撮影したものである。

21) 前引，姜友邦「甘露幀の様式変遷と図像解釈」，355頁。

22) 前引，姜友邦「甘露幀の様式変遷と図像解釈」，353頁。

23）同上。

24）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。株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。

25）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Ⅱ　民衆の仏教』（牧田諦亮執筆），佼成出版社，1976年，138頁。

26）同上，139，140頁。

27）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。

28）カロリヌ・ジス=ヴェルマンド，明神洋訳「明景泰五年在銘「水陸斎図」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。

29）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。

30）天然痘への対処として巫俗では肉食を断つ。

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

32）前引，拙稿「李能和「朝鮮の巫俗」註（上）」，91頁。

33）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。

34）浜一衛『日本芸能の源流　散楽考』，角川書店，1968年，225頁。

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

36）前引，姜友邦「甘露幀の様式変遷と図像解釈」，356頁。

37）安宇植編訳『アリラン峠の旅人たち』，平凡社，1982年，24頁参照。

38）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である。

39）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。

図版２　中央、右寄りの箇所にえがかれた「起教大士面然鬼王」。左にいる僧は阿難か。

図版３　奉恩寺甘露幀(1892年)の一部。図の左端に仕事中の鍛冶屋がみられる。左下にひとりしゃがんで鎌を研ぐようなかっこうの者がみられる。またその右には男たちに酒を酌む女性がみられる。

図版4（上）・**図版**5（下・図版4の一部）　奉恩寺甘露幀の一部。図の中央に甕売りにでかける一家、犬や子供を連れた若い母親、それにその夫とおもわれる男の後ろ姿がみられる。子供連れの女性と荷を負う男の図像は通度寺甘露幀(1786年)にもあり、そこでは「奔趁流離」と傍記されている。また図版4の左上には男女5人の芸能者がみられる。居士と社堂だろうか。中央下にも楽器を奏でる芸能者がみられる。

図版 6　南長寺甘露幀の右側にみられる女人像。上段から三梵天人、后妃天眷、比丘尼たち。梵の人格神化である梵天は性を超越したものだが、この図像では女性の印象が濃い。

図版 8　南長寺甘露幀最下壇右寄り、落井の図。

図版10　南長寺甘露幀図版９の一部、乳をのませる女。沈んだ表情は夫を失った若い母親なのか。

図版11　双磎寺甘露幀(1728年)下段中央。図の中央上に抱児の女性。左に彼岸に向き合う男女がいる。最下段中央にはいざりのような夫婦がいる。

図版12　図版11の一部。乳をのませる女。この女性の左側にも亭主らしき男がいる。女性は顔を横に向けている。この姿態はのちの甘露幀にも踏襲されている。特に意味はないかもしれないが、あるいはその視線の方向には喧嘩をする男たちがいるので、彼岸よりは娑婆世界により関心があるという意味だろうか。

図版13　興国寺甘露幀（1868年）最下段中央、赤子を抱く女。ひとり坐して乞食をしているようだ。

図版14. 南長寺甘露幀四段目右側、「師坐神女」と「散楽伶官」。巫女(左から2番目)は中国式の服装だが、巫儀の活動そのものは非常に日常的であったといえるだろう。朝鮮朝の巫女はこの法会と同じような霊魂済度儀礼をし、あるいはまた呪医の役割を果たした。

図版15 興国寺甘露幀(1868年)にみられる巫女。今日おこなわれているムーダンのクッの光景そのものである。

図版16　南長寺甘露幀四段目右側、ソッテノリ(竿乗りあそび)とそのもとでの踊り。

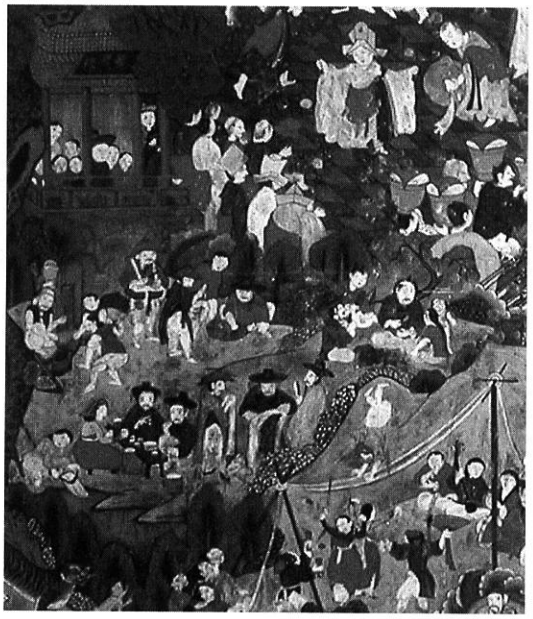
図版17　慶尚南道双磎寺甘露幀（1728年）の最下壇左側、ソッテノリと舞妓の図。下部に踊る女性、琵琶を奏でる女性がみられる。

図版18　双磎寺甘露幀の下段右側、さすらいの家族と首をくくる女。

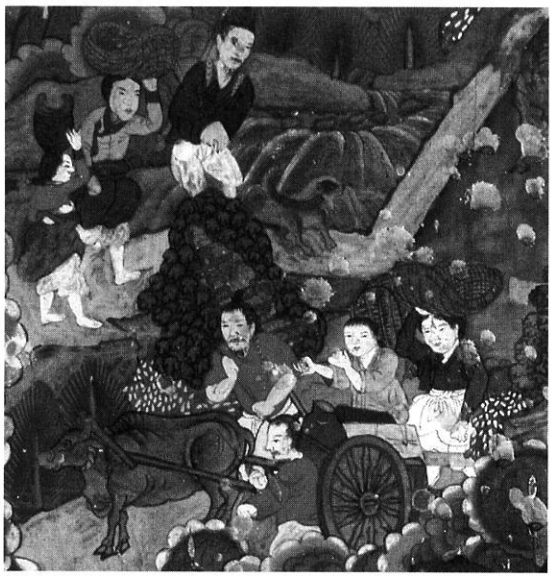
図版19　京畿道興国寺甘露幀(1868年)。上段に地蔵菩薩、引路王菩薩、七如来、阿弥陀三尊。中央には巨大な餓鬼がいる。また中央右側には働く農民の姿がみられる(図版25はその拡大図)。下段には、市場の風景、雑技、巫女のクッ、喧嘩、乞食、占い、刑罰など庶民の日常の姿が展開される。

図版20　興国寺甘露幀の最下段右側、盲人夫婦(右端)、男女で踊る芸人たち(中央上)がみえる。

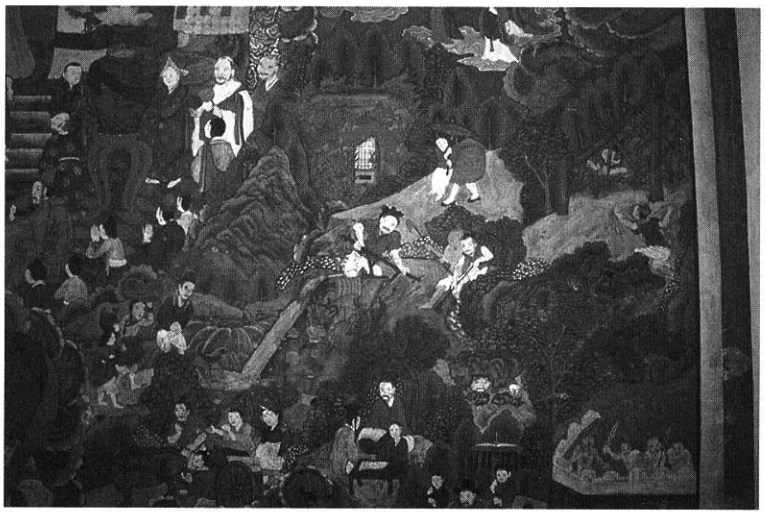
図版21　興国寺甘露幀下段左側、綱渡りの芸をはやしたてる女たち。社堂か。その左には竹玉を投げて取る芸がみられる。



図版22・図版23（図版22の一部）　興国寺甘露幀下段左側。市場をめぐる光景。楼閣に集う女人たちはこの世の楽しみにうつつを抜かしている。しかし、法会に向って坐す女人もいる。市場には酒を売る女もみられる。

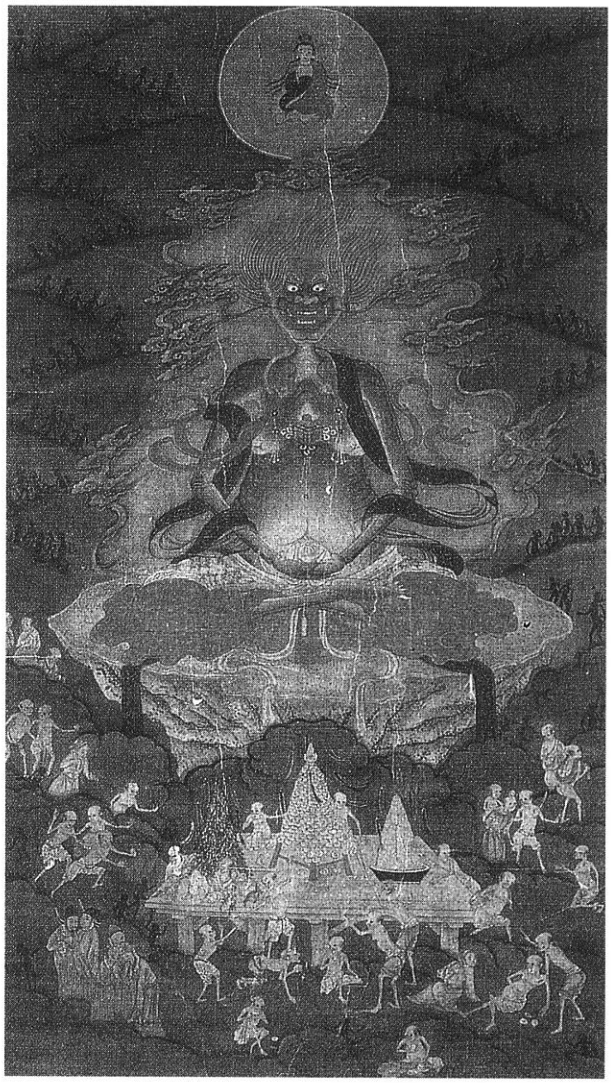


図版24　興国寺甘露幀下段餓鬼の右側、働く女たち。



図版25　図版19の一部。興国寺甘露幀中段右側、農耕の図。上部には傘をさす者、蓑と笠を着けた者がみえる。

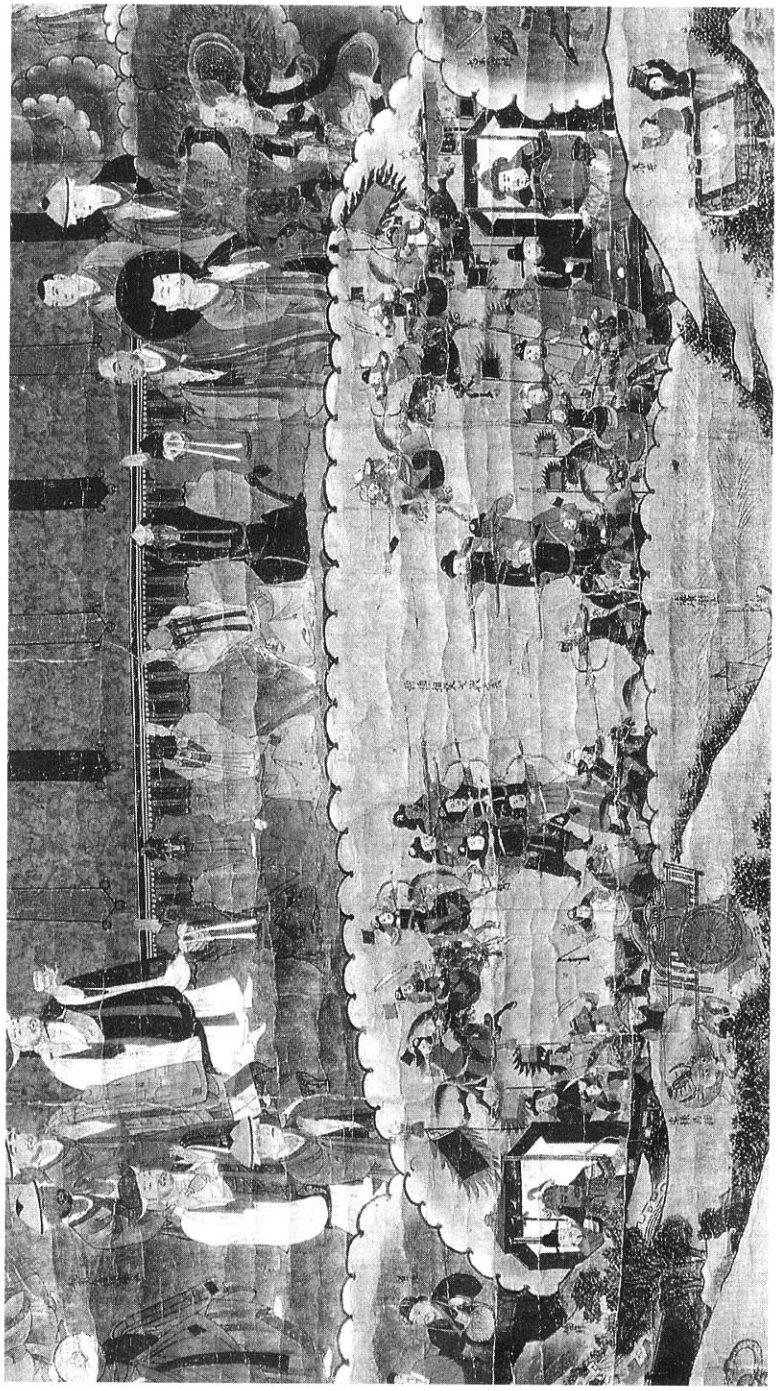
参考図①　起教大士面然鬼王衆。図の下部に炎を吐く起教大士面然鬼王二体と餓鬼三体，また上部に阿難とふたりの小僧がいる。『宝寧寺明代水陸画』



参考図②　孤魂の図。上から菩薩，面然鬼王，供物に群がり寄る餓鬼たち。『宝寧寺明代水陸画』

参考図③　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。種を撒く女性，間食を器に入れて運ぶ女性がみられる。『甘露幀』

参考図⑤　安城青竜寺の甘露幀（1682年）
最下壇，乳を飲ませる女。『甘露幀』



参考図④　南長寺甘露幀の戦争場面。屏風のなかに両陣の首将がいる。また双方とも弓矢のほかに鳥銃をもって戦っている。馬上の将兵などは躍動感がある。『甘露幀』

参考図⑥　堕胎産亡厳寒大暑孤魂衆。『宝寧寺明代水陸画』

参考図⑦　銀海寺甘露幀（1792年）
下段，出産した女。『甘露幀』

参考図⑧　水陸画の往古孝子順孫等衆の一部。赤子を抱く女（右上）。『宝寧寺明代水陸画』

参考図⑨　水陸画の散楽伶官。女性の手にあるのは拍板と令箭。図の男女は散楽，雑技の担い手である。『宝寧寺明代水陸画』

参考図⑩　薬仙寺甘露幀（1589年）の女芸人（左側）。三人のうち二人は琵琶と琴を奏で，一人が踊っている。『甘露幀』

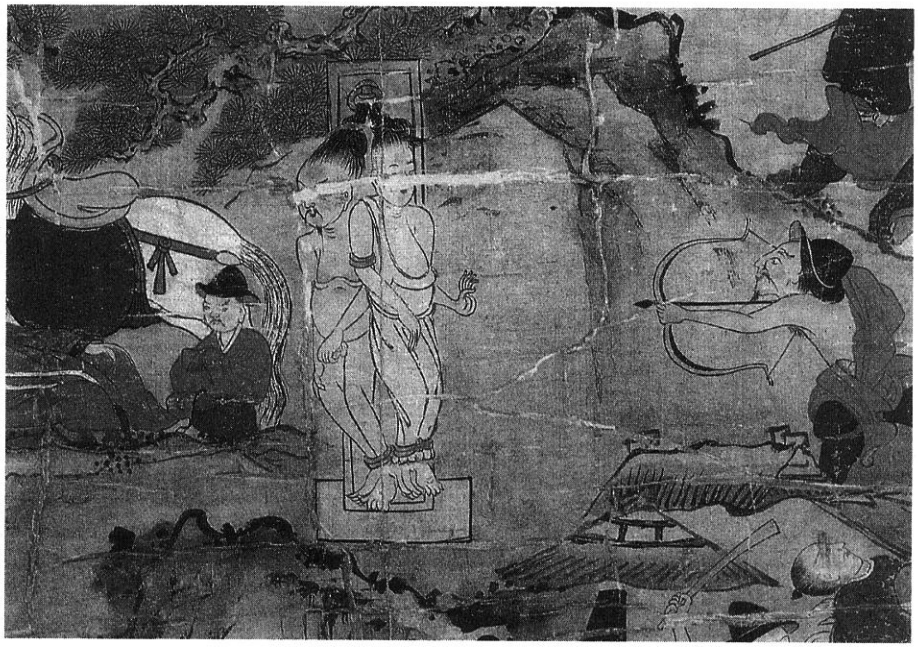
参考図⑪　刺繍博物館所蔵の甘露幀（18世紀ごろ）。数珠を持った優婆夷が優婆塞（左）とともに踊っている。『甘露幀』

参考図⑫　仙厳寺甘露幀（18世紀中葉），流浪する家族。子供だけでなくおとなも裸足である。左の杖をついた者は老母だろう。手に藁沓を持っているようにみえる。なぜなのか。『甘露幀』

図版参考図⑭　奉恩寺甘露幀（1892年）では盲目の女性が鈴を振り，脇のむすめは太鼓を持っている。『甘露幀』

参考図⑬　直指寺甘露幀（1724年）下段中央付近の背負い商人たち。道中の遭難の図（上部），家族そろって旅立ち直前の亭主に何かを語りかけるかのような図像（下部）がみられる。背の荷物の上に裸の子を載せた亭主は傍らの子に説教でもしているのか，その子供は泣いている。『甘露幀』

参考図⑮　高麗大学博物館蔵甘露幀（18世紀末），色を売る女だろう。『甘露幀』



参考図⑯　全羅南道仙巖寺甘露幀（18世紀中葉），処刑される男女。痴情の果てか。『甘露幀』