

## 朝鮮時代後期の冊架図の成立と正祖の絵画観（その一）

盧 載玉<sup>i</sup>，梁 貞模<sup>ii</sup>

朝鮮時代後期から描かれた冊架図は、その構図やモチーフ、描き方に至るまでがそれまでの絵とは違う様子を呈している。さらに、当時の王である正祖が画題としての冊架図の成立に深く関与していたことも特徴であるが、このような特性から冊架図の成立を把握する際に、正祖の果たした役割を知ることは大変重要である。ところで、これまでに冊架図は中国の多寶格景図に影響され造形の形が決まり、正祖はそれを道徳的、政治的な目的で用いたという短絡的な理解が多かった。そのような捉え方では正祖の関与は極めて限定的なものに過ぎないため、本論は、これまでに看過されてきた側面、つまり冊架図において正祖が意図したものは何かという論点から画題としての冊架図の特徴を、二回に分けて考察したものである。「その一」においては、まず、空間設営という観点から絵画とそれが飾られる空間との関係を分析したうえ、冊架図の成立に影響を及ぼしたとされる中国の絵、すなわち、年画や歳朝画、建築採画、行楽図、建築装飾画との図柄を取り上げて検討した。その結果、図柄における類似性は認められるものの、空間と言う視点からすれば、それらは冊架図とは異なるものであることを検証した。ただし伝郎世寧作の多寶格景図は、室内の空間を飾る騙し絵として、その描き方が冊架図と極めて似ているため、両者における影響関係についてはさらに考証が必要であるが、それでも絵が飾られる目的、あるいは鑑賞態度の観点からすればそれは全く違う空間を目指していたことも明らかにした。それでは冊架図に見られる独自の空間設営の目的は何かについて、一先ず文献記録に記された当時の冊架図の制作状況および受容の様子を検討し、当時の朝鮮の文人たちにとっては冊架図が書斎を飾り、文雅の世界を演出する絵として楽しまれたことを浮き彫りにした。最後に、正祖が冊架図を制作させた真のねらい、そして正祖が絵において求めたものは何かについては、「朝鮮時代後期の冊架図の成立と正祖の絵画観（その二）」においてその解明を進めた。

キーワード：冊架図，正祖，場所の絵，空間設営，多寶格景図

### はじめに

朝鮮時代後期の18世紀には冊架図<sup>1)</sup>という新しい絵画のジャンルが成立する。それは後に見るように、書冊や古銅などの器物が並べられた書架のイメージを写実的な表現で描いた彩色画であるが、中国

や日本ではその例がなく、極めて特異な画題である。これまでに冊架図の成立に関してはその詳細が知られなかったが、近年、類似した中国の作例の発見や冊架図制作に係る記録の解釈が進むにつれてその全貌が少しずつ解明されつつある。

一般に冊架図は、朝鮮王朝22代王である正祖（1752-1800）が学問を奨励する鑑戒図として描かせたのが宮廷や文人支配階級に広がり、後には庶民によって実用的な目的の装飾画として用いられたと捉えられる。しかし、冊架図をただ単に鑑戒図や装飾

i 立命館大学産業社会学部教授

ii 神戸親和女子大学文学部教授

画とするのは些か短絡的といえよう。というのも、記録から正祖は冊架図の制作を命じるに止まらず、絵の詳細に自らの意向を強く反映させていたことが分かるからである。そのため、正祖が冊架図に求めていたものは何か、その意味の究明は冊架図の成立過程を解明する上で極めて重要である。もしそれが単なる鑑戒図や装飾画という括りでは捉え切れないものであれば、そこに一先ず他の絵画と異なる冊架図の特徴が認められる。

本論のねらいは、冊架図が成立する背景を検討し、初期の冊架図のもつ性格を明らかにすることである。そのために、絵画としての造形的な特性とその画題に託された正祖の意図について詳細に吟味する。それによって冊架図の誕生には、単なる鑑戒図や装飾画と異なる鑑賞態度を伴うこと、そしてこの鑑賞態度における変化が冊架図の目的を変え、受容形態を方向づけていった様子について考察を行う。最後は、冊架図を設営する目的の深層を浮き彫りにし、これまでに看過されてきた冊架図の特徴を明らかにする。

## 1. 絵が飾られる空間

ところで、絵画とそれが飾られる空間との関係は絵画の鑑賞にとってどのような意味をもつのだろうか。絵画がもつ周辺的な個性や特殊性が消された上で、美術館などある意味無機質な環境の中で展示されることに慣れている私たちにとってこれは、いささか唐突な問いかも知れない。しかし考えてみると、そもそも絵画がどのような目的で描かれ、どのような目的である特定の空間を飾られるかは、絵を理解する上で重要なポイントといえよう。

これに関連して太田孝彦の「場所の絵」の考察はとても興味深い。太田は室町時代における絵画鑑賞の性質がどのように変わったかを分析しているが、それによると、室町時代において絵画を展示する行為は、「室内を荘厳すること」から「文雅の趣味を共有する空間を設営すること」へと目的を展開したと捉えられる<sup>2)</sup>。ここで室内を荘厳するとは、室内に

絵画を飾り、その内部空間を性格づけること、つまり「ある人が、ある〈場所〉に、ある性格を与えるために書画を使用すること」である。本論にとって太田の考察が特に重要なのは、それが絵を飾る目的の違いに着目するからである。言い換えれば、それは、絵を描く目的もさることながら絵を飾る目的も重要であるという、絵を理解するもう一つの観点を示してくれるからである。

ところで「場所の絵」としては、禅寺で室内を荘厳する目的で用いられる水墨画が挙げられる。そもそも仏殿を荘厳する典型的な絵は道釋人物画であるが、それは、すでに仏殿と性格付けされた場所をさらに飾るものに過ぎない。問題なのは、ある性格を空間に与えるために用いられる絵画のことであり、そういう「場所の絵」が水墨山水画というわけである。

ではなぜ山水画は「場所の絵」といえるのか。太田によると、まず山水画は、ある目的を共有するため、堂内の襖や壁に描かれるものであるが、その目的とは、山水画の中に描かれた世界において精神を臥遊する空間を感じ取ることである<sup>3)</sup>。山水画の中でも禅僧に好まれたのは、図1や図2のような瀟湘八景をはじめとする中国の風景を描いた山水画であった。なぜなら瀟湘八景図は宋代の文芸僧覚範慧洪と結びついており、禅僧にとって瀟湘八景の山水画を鑑賞するとは、「こころを瀟湘八景の世界に運ばせ、覚範慧洪の精神を感じ取る」ことに他ならない。その意味でそれは宗教的な経験となるのである<sup>4)</sup>。

そもそも臥遊とは、中国南北朝時代の画家宗炳(375-443)が居所の壁にかつて歩いた山水を描いて楽しんだ故事によるものである。すなわち、それは、部屋に居ながら絵を鑑賞し、絵に描かれた清雅な山水の世界に懐いを馳せ、心を遊ばせることを意味する。山水画に臥遊の境地を求めるといった鑑賞態度は中国のみならず、朝鮮や日本の文人、学士、禅僧などの絵画理解に大きな影響を及ぼしたのである。

ところで、室町時代後期になると、絵画の鑑賞はその在り方を変える。つまり、この時代になる絵画

は場所から切り離され、所蔵され、鑑賞される絵へと変わるのである。例えば武士は、詩会、茶会、七夕などの儀礼の際に、自分が蒐集した古画墨跡で会所に飾り、展示するようになるが、それは何より、中国の文物を愛好する「趣味の展示」であり、絵は場所の性質とは無縁に、ただ文雅の世界を演出するものへと変わる。その意味でそれは「時の絵」へと変わるのである<sup>5)</sup>。このようにして禅僧にとって絵画が臥遊の空間を設営するものであれば、武士にとってそれは、文事に親しむ風雅なイメージを演出するものである。また絵を鑑賞する禅僧の心が、室内に居ながら絵の中の山水を旅するのに対して、武士は、文雅の香り高い居所にそのままざしを向けるのである。

朝鮮の冊架図は、絵とそれが飾られる場所一空間との関係が強く意識される絵画ジャンルということができる。というのも、冊架図は主として文人の書齋を飾る絵として捉えられてきたからである。しかし、冊架図は、一言でいうと、極めて写実的な表現で彩色を施した絵画である。そもそも文人にとって鑑賞に値する絵は、風雅で情趣を感じ取らせ、観る者の内面との深い融合が生じる絵でなければならない。そのため絵の焦点は、描く対象の形態を忠実に再現することではなく、「胸中の丘壑」を描くことである。この絵画観から、画工の絵を技巧に偏る卑しいものといい、文人の思想や知性に裏付けられる絵のみを尊ぶ風潮が生まれたのである。それは、たとえ肖像画の場合も例外ではなく、巧みに外見を模るだけでなく、人物の内面世界までを写し出すことが求められていた<sup>6)</sup>。そうすると、一見異質にも見える冊架図において文人たちが見たものは何か、何よりこの絵において正祖が思い描いたものは何か、大きな疑問に思われる。ではそもそも冊架図はどのような絵画なのか、まずこの問題から始めたい。

## 2. 冊架図とは何か

現在、冊架図と分類される作例は国内外を合わせ

て250点余りあるとされる。他の絵画に比べて現存する作例も多く、保存状況も優れている反面、画家の名前が記載されないものが多いため、様式の成立や発展過程を明確に把握することが困難とされる。

近年、冊架図は朝鮮的な絵画ジャンルとしての評価が高く、さまざまな観点から研究が進んでいる。しかし、20世紀初頭までには冊架図は、正当な絵画のジャンルとしては見做されず、もっぱら庶民たちが生活の中で用いる実用的な装飾画として貶下されていた。そうした冊架図へ関心が高まったのは、朝鮮の民間の絵画に魅了され、それらを「民画」と名付けた日本人の柳宗悦（1889-1961）に依るところが多い。柳は1920年代に朝鮮の陶磁器を初めて日本に紹介した人物であるが、そのときから彼は朝鮮の民画に関心を持っていたとされる。そして朝鮮民画の不思議な魅力について、常識の通用しない、それでもいたく何か美しい何ものかが潜んでいるとし、その美的価値を世間に知らしめたのである<sup>7)</sup>。

ところで近年の研究により、冊架図は柳が考えていたように、庶民の生活の中から自然発生的に生まれた絵ではなく、むしろ王室や文人官僚といった支配階級を需要層に、職業画員たちによって制作されていたことが明らかになっている。それは冊架図の理解にとっては重大な転換点である。というのも、冊架図が文人官僚によって享受されたものであれば、それは以前のような実用性に基づく庶民の美意識だけでは説明できないからである。このようにして冊架図が画題として考え出された背景について改めて問われるようになったのである。

ではそもそも冊架図はどのような絵画なのか、いくつかの作例からその特徴を確認しておきたい。図3を見ると、書冊をはじめに、文人たちの書齋で用いるさまざまな文具や古銅、花卉、金石の器物や吉祥ものなどが整然と書架に収められた様子を描いている。棚の多くを書冊が占めているので、本図の主題がまずは、書冊の配置された書架であることは明確である。描き方においては、中央に消失点を設定した線透視法、つまり遠近法が取られていて、明暗

についても十分意識されている。遠近法や明暗法の画法が用いられることで、器物の描写は極めて立体的で写実的な表現になっている。また伝統的な水墨画と違って、余白を残さず、画面全体に色彩が施された彩画であるが、全体的に落ち着いた感じで、文人の書齋に相応しい雅趣を保っている。

次の図4の冊架図は、図3と違って書架がなく、書案の上に事物を積み重ねた構図である。また描かれるモチーフも書物の他に、紙・墨・筆・硯の文房四友や陶磁器、果物、花、扇子、眼鏡、盆栽、時計、舶来品など、文房具から生活用品に至るまで文人の生活に登場するさまざまなものが描かれている。構図やモチーフにおける変化は図5ではさらに著しくなり、画面には、雑多な器物が鮮明な色使いで描かれた、賑やかな物の世界が広がる。そしてここには書架も書案も消え、物のみが空中に浮遊するような不思議な構図が取られている。これらの絵の正確な制作年が知らされていないが、様式上の特徴からおそらくは図3の書架型から、図4の書案型のへ、そして図5の羅列型へと、変化を辿ってきたものと思われる。では、このような冊架図は、いつから、どのようにして描かれるようになったのか。以下においては冊架図の誕生に纏わる当時の状況を記録から見えていく。

#### ①正祖の『弘齋全書』の「日得録」

1791年の「日得録」には呉載純(1727-1792)によって次の出来事が記されている  
 「(正祖は) 御座の後ろの書架を振り向きながら入侍した大臣たちに、〈卿にも見えるのか〉とおっしゃった。大臣たちが〈見えます〉と答えると、笑いながら次のようにおっしゃった。〈いかにして卿たちが本当の本だと思うだろうか。本ではなく、絵に過ぎぬ。昔、程子は、たとえ本を読めなくても、書室に入り、本に触れるだけでむしろ気分が良くなるとおっしゃった。朕はその言葉の意味をこの絵で分かった。本の端の表題はすべて朕が平素愛好する經史子集を書かせ、諸子の中でも『莊子』のみを書かせた〉と。そ

して溜息交じりに、〈最近の人々は文に対する趣向が全く朕と相反するようだが、彼らが楽しんでいるものはすべて後世の病んだ文である。いかにすればこれを正すことができるだろうか。朕がこの絵を描かせたのは、その間にこのような意を込めておくためというものもある〉とお言葉を述べられた」<sup>8)</sup>。

#### ②南公轍の『金陵集』

南公轍(1760-1840)は朝鮮時代後期の文人であるが、1798年に書かれた『金陵集』の中に冊架図に関する記録を残している。

「(正祖は) 画工に命じて冊架を描かせてはそれを座の後ろに府し、臣下たちにおっしゃった。〈先代の儒者は、大抵の人はたとえ日課を決めておき、見て読む勉強ができなくても時々書室に入り机をなでると、これまた意を満たすであろうと言った。朕は平日書籍を自ら楽しむのだが、用があり仕事が煩雑で(本を) 詠んだり読む暇を持たない時が多いため、その度にその言葉を思い出し、これ(冊架図)に目を留めて心を遊ばせたので、これなお賢明ではないだろうか」<sup>9)</sup>。

冊架図に係る記録は他にもいくつか残されている。その内、最も早いのは1784年の記録である<sup>10)</sup>。正祖は、図画の制作を担当した官庁である図画署の画員の中から「差備待令畫員制」という御用画員を選抜したが、1784年の試験の画門に「冊架」が出されていた。また1788年には、二人の画員が正祖の求めた冊架図ではない絵を描いたと正祖の怒りを買って、流刑に処されたことが記されている<sup>11)</sup>。これらの出来事の詳細については記録がなく、冊架図の具体的な様子を知ることができないが、少なくとも1784年以前から画題としての冊架図については、正祖と画員たちの間では周知されていたことが推測される。

また正祖が描かせた冊架図はいずれも現存せず、これらの記録からその様子を抽出するしかないが、おそらくそれは、書冊が収められた書架のイメージを描いたものであり、図6のようなものであった可能性が高い。書冊のみが配置された書架が描かれて



いるが、これは先の図1と明らかに違う様子である。では1791年に制作された冊架図の構図がこれに近いとする理由は何か。この図柄の違いは、当時の文人支配階級の間では中国の高価で贅沢品の賞翫が風雅な遊びとして流行していたことと関連する。この風潮に対して正祖は次のように危惧するのである。「近ごろの士大夫の風習は非常に変わったものであって、わが国の規範を脱ぎ捨て、遠くの中国人の真似に走っている。日常の器や道具もすべて中国のものを使いそれが高尚な雅致だといひながら互いに競い合う。墨、屏風、筆掛、椅子、卓子、高価の骨董品など奇巧を施したものを左右に並べては茶を飲み、香を焚くなどするものが多く、一人ひとり言葉にすることもできない。宮廷の中に居る私までもそのような風聞を聞いているので、その甚大な被害は言うまでもない」と<sup>12)</sup>。このような正祖の憂いを勘案すれば、1791年に制作された冊架図は、豪華な中国の書画古銅を見せびらかすようなものではなく、書冊のみを描いた簡素な趣の図案であったとみるべきであろう。

また各々の書冊には経史子集のそれぞれ書名が書き込まれているが、このことには冊架図の制作を命じた正祖の特別な思い入れが読み取れる。正祖治世は朝鮮のルネサンス期とも言われ、思想や文芸などにおいてさまざまな改革が行われたが、その一つに正祖の主導で敢行した「文体反正」がある。これは文人支配階級の間で流行した説話体の文章を雑文とし、伝統的な文体の古典に戻ることを要求した改革の試みである。実際に正祖は、古典の文体を守るという名目で、考証学や説話文学などの明末清朝の文集類の輸入を全面禁じることまで辞さないほど、文体を守ることが徹底化していた。当然、冊架図に書名を書かせたことは、正しい儒学の知識と理解に関する自らの信念を伝えるねらいがあったと理解すべきであろう。すなわちそれは、ただ正祖の愛読書というだけでなく、経史子集こそが読むに値する真つ当な書冊であることを明示的に伝えているのである。さらに諸家の中でも特に莊子への愛好が述べられているが、殊更莊子の名前に触れたことは、冊架

図制作の意図について何かを示唆するものであるが、これについては後で取り上げることにする。

造形の点からすればまず冊架図は、屏風形式ではなく、壁に貼る形式で、おそらくは壁一面を覆うくらいの大きさであり、ほぼ実寸大の書冊が描かれていたと思われる。次に、冊架図を見た臣下たちが一様に絵の中の書冊を实物と錯覚したとされるが、それは冊架図が目をごまかすほど写實的に描かれていたことを意味する。先に触れたように、1784年の画員選抜試験では「冊架」を画門にしており、冊架図はすでに描かれていたため、画題としての新奇性はもうないはずである。したがって臣下たちの驚きは、画題にではなく、その描き方にあったこと、そしてそれ以前に描かれた冊架図が見る人の目を騙すほど写實的な表現でなかったことがその理由ではないかと思われる。おそらく1784年から1791年までの間に、遠近法や明暗法といった西洋画法の習得が大々的に奨励され、それを巧みに駆使した1791年の冊架図が初めて正祖の意に適い、披露されるに至ったのであろう。

冊架図の描き方については李奎象（1727-1799）が著わした『一夢稿』の記録にも見ることができる。李は次のように記している。「当時图画署の絵は初めて西洋の四面尺量画法を模倣し始めたが、（この方法で）絵を完成して、片方の目を覆って（絵を）覗けば、すべての事物が綺麗に揃って立っている。世間ではこれを冊架図と呼ぶ。必ず彩色をしたが、当代の貴人としてこの絵を（装飾するものとして壁に）貼らない人はいなかった。金弘道がこの技法に優れていた」と<sup>13)</sup>。

事物の立体的、写實的な表現を目にした人々が当惑する様子は、臣下たちが見せた反応と同じである。李は画員金弘道（1745-1810?）が西洋画法に至妙であると評するが、金弘道は、正祖の御眞制作や宮廷の行事を絵に記録した当代切っの画員であり、文人たちとも盛んに交流を持った人物である。そのことからすれば、おそらく正祖の冊架図も金弘道によって制作された可能性が極めて高い。書架の中での器

物については言及されず、また金弘道作の冊架図も現存するものがないため、その詳細を知ることができないが、冊架図と称されたことはそれが書冊のみの構図である可能性を窺わせる。また冊架図は屏風形式ではなく、壁に直接貼り付ける形式が保持されていることも知らされる。

その他、特に注目すべきことは、当時の文人支配階級の間で冊架図が流行っていたことである。文人における冊架図の受容形態については明らかでないが、記録からはそれがもっぱら珍しい技法で描かれた新奇な画題として関心を集めていたのではないかと推測される。次の記録からは、正祖亡き後冊架図がどのように展開されるのか知ることができる。

### ③劉在建の『里郷見聞録』の「李画師潤民 子享緑」条の記録から

劉在建(1793-1880)は朝鮮時代末期の文人である。『里郷見聞録』は中人階級の人々の伝記集であるが、画家李潤民について次のように述べている。

「画師李潤民の字は載化で、文房祭具を能くして、上流家庭の屏風、障子等、彼の手によるものが多かったが、当時最も勝れていて競う者がなかったといわれる。その息子享緑もまた、家業を受け継ぎ、その精巧さを極めた。私には彼が描いた数隻の文房図屏風があるが、部屋に設営しておく、人々はそれを見て書架いっぱい本があると勘違いをし、近づいて見て(そうではないのを知って)笑った。その精巧さや真に迫る描写はそれほどであった」と<sup>14)</sup>。

李享緑(1808-1883)は、祖父李宗賢、父李潤民と続く、名高い画員家系の出身である。職業画家としては珍しく、名前が記載された作例がいくつか残っていて、当時の画風を知る上で貴重な資料となっている。また祖父李宗賢は正祖代で活躍した画家であり、金弘道とも親交があったため、彼ら画家仲間の中で西洋画法の授受が行われていたことは十分に推測できる。

では冊架図はどのような変化を見せているのか。まずここでは画題は、冊架図ではなく文房図と称さ

れ、文房図の一つとして捉えられる。この名称の違いが含意するのは、モチーフの変化である。すなわち、冊架図は書冊を配列した書架のイメージではなく、書冊の他、賞翫用の文具や古銅、花卉など、文人の生活を彩る文房具類がより多く画面を占める図柄に変わっていたのである。『里郷見聞録』の序文に1862年の記載があることから『里郷見聞録』はそれ以前に書かれていたものと推定されるが、劉が所有した冊架図は、李享緑が図画署画員だった1827年から1863年の間に描いたもので、文房図へと変わる冊架図の典型的な構図を示すものと思われる。正祖の冊架図からおそらく70年ほどの時間が経ち、冊架図は文房図へとその在り方を変えていたのである。

次に、描き方は、極めて写実的な技法が採られていて、西洋画法に対する好奇心は依然として旺盛であった。それが、西洋画法そのものについての理解はそれほど広く知られていなかったことを指す。そのため、冊架図の受容は未だに好奇心の域を超えないとも思われる。

最後に、冊架図は貼紙の形式ではなく、屏風形式で制作されていた。正祖や初期の文人たちは冊架図を室内の壁に貼り楽しんでいだが、ここに来て冊架図は、設営の場所や時の制約を受けず、自由に持ち出される屏風へと形を変えている。この変化は正祖が意図した空間設営という考え方から放たれ、冊架図は今や時に設営し楽しむ絵へとその性格が変わったことを反映する。書齋と尚学の空間を意とする冊架図の関係はもっと綿密に検討しなければならないが、その前に冊架図の造形の由来を取り上げることにしてしよう。

### 3. 造形の成立とその背景

一般に冊架図に関しては、まず中国でその造形が完成された形で流入され、朝鮮において独自の展開を見せたと言われる。しかし、その原型となるものに関しては不明なところも多く、そのため、どのような点で冊架図の独自の展開が示されるかは十分に

解明されたとは言えない。もう少し厳密に中国画との関連性を捉える必要があるが、以下においてはこれまでに冊架図に影響を及ぼしたといわれる中国の年画や歳朝図、建築彩画、建築装飾画、行楽図、多寶閣景図を取り上げて比較しながら冊架図との関連性について検証する。

### ①年画，歳朝図，建築採画

年画や歳朝図は中国で文人・士大夫の高雅な生活に憧れた庶民の間で、新年に居間に飾って吉祥を祈願するために描かれたものである<sup>15)</sup>。図7のように書冊がモチーフとして登場するものが多いが、中には冊架図との関連を示唆するような図柄の年画も見られる。図7は清時代の年画であるが、年画は工房で印刷される場合が多く、本図も北京の工房で印刷された版画である。そのため、図案が極めて単純化されたうえ、派手な色使いや表現の稚拙さなどが目立つ。飾りのついた棚に書冊を中心に、薔薇や水仙などの花、佛手柑や西瓜、モモといった果物、器皿などが飾られていることなど、基本構図やモチーフが冊架図に似ているといえる。

もう一つ、山東地域の工房で制作された図8の「家堂配軌」にも冊架図に近い構図が見られる。画面をみると、飾りがついた三段の陳列棚に書冊や陶器、銅器、花卉、器皿、文具などが配置されていて、その構図は冊架図と極めて似ている。ウヨンシユクによれば、画面の上の書籍に建隆55年（1790）とその制作の時期が記されており、正祖の冊架図より早く制作されたことから冊架図が歳朝図に影響を受けた可能性が指摘される<sup>16)</sup>。

近年、図9や図10のような図柄が北京の紫禁城の鐘秀宮の梁などに描かれていることが発見され、冊架図と似ていることから冊架図への影響を指摘する見解も多い<sup>17)</sup>。紫禁城は朝鮮から派遣された使節団の燕行使が皇帝を謁見する場所であり、その際にこうした建築採画を見た可能性があったこと、さらに燕行使一行には画家も含まれていたため、彼らを通して建築採画の図柄が伝わったというわけである。

以上、年画や歳朝画、そして建築採画と冊架図の関連性を見てきたが、それらの間に一定の類似性は認められるにしても、それがどのような意味をもつかは明らかでない。というのも、建築採画の図案は建築物の気づきにくい奥まったところに描かれたうえに、画面構成が稚拙で、書架に配列される形式でないこと、また年画や歳朝画は、新春を迎える喜びや多幸を願う絵らしく、書冊の他に、吉祥の意味をもつ器物、花卉を多く盛り込んだ装飾性の強い図柄だからである。影響というよりもむしろ、これらに共通の絵画的源流が存在することを示すものと考えられる。そして中国では古くから、書冊や古銅、花卉、吉祥など、絵のモチーフの図案を集めた画譜が転用されていた事実があり、年画や歳朝図、建築採画に見られる類似性はそうした画譜の使用によってのもので理解すべきであろう。図11は、まさに同じモチーフが磁器に転用された例である<sup>18)</sup>。

### ②建築装飾画

建築装飾画を理解するためには、清朝における絵画の動向を把握しておく必要がある。清朝の宮廷にはヨーロッパから多くイエズス会の宣教師が派遣されており、彼らは画家としても精力的に活躍していた。具体的には、油絵を中国に伝えたセラディニー（Giovanni Gherardini, 1654-1725）やリッパ（Matteo Ripa, 馬國賢 1682-1746）、カスティリオーネ（Giuseppe Castiglione, 郎世寧, 1688-1766）などが挙げられるが、彼らは西洋画法に熟知していて、北京を中心に、遠近法や明暗法などを駆使した写実的な絵画作品はもちろん、建物を飾る壁画の制作にも関わっていた。ヨーロッパ風の聖堂やそれを飾る天井画と壁画は極めて珍しいもので、特に郎世寧による西洋画が飾られた南天主堂は北京を訪問した燕行使の間では必見の見学地であった<sup>19)</sup>。

現在、南天主堂の絵は残されていないが、中国人の文人姚元之（1776-1852）の実見の感想からその様子を推察することができる。姚元之は『竹葉亭雜記』に次のように著わしている。

「北京には天主堂が四カ所ある。…(中略) 宜武門内の東城根にあるのを南堂というが、南堂には朗世寧の描いた線法画の二張を居間の東西の壁に掛けており、高さ大きさが壁と同じである。西の壁の下に立って片方の目を閉じて東の壁を眺めると、曲がった部屋が明け広げられ、濂は上に巻きあがって、南側の窓が半分ほど開いている。日差しが地面に届いている。象牙の書帖と玉の画軸がびっしりと書架に詰まっている。多寶格があり、古銅が陳列され上下を満たしている。北の方に高い机案が置かれ、机案の上に瓶があり、その中に孔雀の羽が指してある。華麗な羽扇である。明りが射すところには扇子や瓶や机案の影が少しも違わない。…(中略) …外堂の南窓に日差しが射し、三つの机に三鼎が並べられ金色に輝く。外堂の柱には大きな鏡が三つ掛けられている。その堂の北川の堀には核扇を立てて置いた。東西の二つの机は赤い絹の布で覆われ、一か所には自鳴鐘が置かれ、別のところには儀器が置かれている。机の間には、椅子を二つ置いた。柱の上には燈台が四つ、銀の燭台がその上に載っている。…(中略) …室内の机が遙か彼方に見え、前に進もうとすると、直ちにそれが壁であることが分かる。線法(画)は昔なかったもので、その精妙さがこのようであり、古人たちがこれを見ることができないのを惜しんで、特別にここに書き記す」<sup>20)</sup>。

この文言からすれば、郎世寧作とされるこの絵は、壁一面に描かれていて、それが二帳に及ぶということから、屏風形式ではなく、壁に貼り付ける形をしていることが分かる。この貼落の形式は初期の冊架図にも適用されている。画面の構成についても詳しいことが述べられる。まず、室内には、書画が詰まった書架と古銅が並べられた多寶格があり、孔雀の羽が入った瓶と扇子が置かれた机があり、さらに窓や簾、さらに柱が描かれている。これが室内の風景を再現した絵であることは明らかである。しかも壁一面に写實的に描くことで、それは室内の空間を拡大させて見せているので、姚自身、まるで本物の空間にいるかのような錯覚を引き起こしたほどである。

姚の記録には多寶格のことが記されている。多寶閣とは図12で見えるような家具で、このような多寶架は、清の康熙帝から雍正帝、乾隆帝に至る文化的隆盛期において蒐集したものを展示する目的で作られ、清王朝の正当性や文化的教養の高さを見せつける上で大きな役割を果たしていたといわれる。紫禁城の中でも皇帝の起居する養心殿と漱芳齋に多寶閣が置かれていたが、漱芳齋の多寶閣が残されて、その様子を現在に伝える(図13)<sup>21)</sup>。

姚の観た絵に戻ると、画面には孔雀の羽、扇子、瓶、燭台、自鳴鐘、儀器などの器物が錯覚を起こさせるほど写實的に描かれていて、絵のモチーフや描き方は冊架図と同じであることが分かる。その反面、机や柱、窓、簾などは、仮想の空間を作り出すためのものであり、書架や多寶格も仮想の空間を構成するモチーフの一つに過ぎない点では、冊架図との違いも見られる。そしてこの違いには十分に注意を払う必要がある。

### ③多寶格が登場する行楽図

ところで多寶格やそれに似た陳列棚は人物画の中にも見ることができる。雍正帝(在位1722-1735)が注文制作した「十二美人図屏」は十二の美人を様々なシーンで捉えたものであるが、その中の図14〈博古幽思〉には、物憂げな表情の美人を取り囲むように描かれた多寶閣の存在が目を引く。多寶格の中は豪華な古銅鉄器や陶器、書冊など、数々の器物が収められている。近年の研究により、それらの器物は実際に皇帝のコレクションに含まれるもので、その形を忠実に描き込んでいることが明らかになった<sup>22)</sup>。

他に図15の「雍正帝行楽図冊」の中の第十五扇〈圍爐觀書〉にも同じく多寶格が描かれている。火鉢に足を温めながら読書に耽る像主の向こう左側には、華麗な飾りが施された多寶格が立ち、棚には古銅や書冊、書画の巻物が収められている。美人図と比べて棚の中には書画が増えているが、これは絵の中の人物が悠々自適に過ごす空間であり、そのため像主



の好みに合わせたものが選ばれたのだろう。

多寶閣やそれに似た陳列棚のモチーフは一般の人々の生活を描いた絵の中にも登場する。例えば、図16や図17を見ると、両方とも画面の片方に陳列棚が描かれて、その様子は非常に似ている。また図17は広州の工房で印刷された銅板画であるが、画面の左側に書齋と思しき空間がカーテン越しに覗かれて、そこには書冊や茶器、書画の巻物、楽器などが収められた陳列棚が置かれている。これらの作例から、多寶閣に似た陳列棚が宮廷のみならず一般の人々の生活の中でも広く使われていたことが分かる。

以上で見た多寶格の表象が冊架図の造形と近似することは明らかである。しかしまた違いがあることも看過してはならない。つまり、これらの絵の中の多寶閣は画面を構成するモチーフの一つに過ぎず、しかもそれらは人物の背景として描かれていて、書架とその中に収められた事物のみを描く冊架図とはその性格が大きく異なるのである。

#### ④伝郎世寧の「多寶格景図」

これまでに建築装飾画や行楽図に多寶格が登場する様子を確認したが、清朝廷では多寶閣のない部屋には、多寶閣を描いた多寶閣景図において部屋を飾ったといわれる。つまり、実際の多寶格を再現する絵として多寶格景図が用いられたのである。このことは多寶格景図の主眼が、仮想の空間よりも、虚構の事物の实在感を表現することに置かれたことを意味する。見る人に錯覚を起こさせる写実的な表現という点では同じでも、絵の関心が仮想の空間ではなく、虚構の事物に向けられる点では違いが見られる。

仮想の空間や虚構の事物を描く絵画は騙し絵（トロンプ＝ルイユ）と呼ばれる。これは精細な描写によって描かれた対象物の实在感に目が騙され、実際に対象物が存在するかのような錯覚を起こさせるといった特徴をもつが、芸術作品にだけでなく、宮殿や教会などにおける天井画などの装飾として17世紀のイタリアで盛んに用いられた。郎世寧はこうした騙し絵の技法を用いて南天主堂の室内装飾画を制作

したのである。またヨーロッパでは仮想の陳列棚（図18）の制作も流行っていたが、その伝統が宣教師画家によって中国に伝わっていた。蒐集品の展示や騙し絵といった、当時としては珍しい絵画の考えとその技法がヨーロッパから伝来することで、多寶格が設営され、それを絵画に再現する多寶格景図が室内を装飾画する目的で制作されたのである。冊架図が多寶格景図から影響されたとすれば、冊架図の源流は中国を仲介して、ヨーロッパ絵画にまで繋がる広い範囲で捉える必要となる<sup>23)</sup>。しかしこれは本論の範囲を超える問題であるため、別の機会に譲らなければならない。

これまでは多寶格景図の作例が見つからず、絵の詳細を解明することができなかったが、伝郎世寧作の「多寶格景図」（図19）の存在が Kay E・Black の論文によって知られるようになって以来、多寶格景図と冊架図の影響関係をめぐって多くの関心が注がれている<sup>24)</sup>。本図を見ると、確かに、書冊や古銅器物が収まった書架を写実的に描いていて、その様相は冊架図と紛うほど似ている。詳細においても、書冊を主なモチーフにしつつ、古銅器物、花卉などが調和を成して配置されていること、中央の方に消失点を設定し、遠近法に沿った描き方が取られていること、書冊をずらして画面に一定の動きをもたらしたうえ、明暗をつけて立体的な写実感を出していることなど、冊架図と極めて似ている。

このような構図の類似性を根拠に今や冊架図は、多寶閣景図をその源流とする朝鮮独自の画題とするのが一般的な見解である。つまり、まずは多寶格景図として造形が完成された絵画が朝鮮に伝来し、冊架図へと展開されたというわけである。確かに、造形という点において冊架図と多寶閣景図は全くと言っていいほど似ている。しかし、それは構図上の特徴という絵画の様式上の特徴に過ぎず、本論での論点からすれば、そもそも冊架図が飾られる空間とその目的は多寶格景図のそれと同じであるかどうか問われるのである。繰り返しになるが、多寶格景図とはあくまでも実物の多寶格に代わる騙し絵である。

室内にそれを設置する目的は、絵に描かれた諸々の器物の豪華さや、それが象徴する威厳をもって室内を飾ることではない。そのため錯覚を起こさせるほどに写実的な表現を巧く生かして、虚構の事物を映し出すことに絵の主眼を置かれる<sup>25)</sup>。

冊架図が多寶格景図をただ単に模倣するに止まらず、独自に展開された画題であるとするれば、独自性たる所以はどこに見出すことができるのか、また構図の類似性はどのようにして解釈できるのかが当然、重要な論点として浮上する。こうして冊架図の造形的な特徴のみならず、冊架図制作における正祖の意図や冊架図を鑑賞する目的といった絵画内的な諸々の要因をも綿密に検証することが求められるのである。では、冊架図はどのような目的で描かれ、そこにはどのような空間が目指されていたのか。これについては次の「朝鮮時代後期の冊架図の成立と正祖の絵画観（その二）」で取り上げる。

#### 注

- 1) 他にも、冊架画、書架図、チェッコリ（冊巨里）、文房図、書齋文房図など、さまざまな名称が使われている。そのためこうした用語の整理は緊要な課題であるが、本論は、初期の絵を中心に取り上げているため、正祖による冊架図という名称に統一して使うことにする。
- 2) 太田孝彦「書画を飾る〈時と場所〉」『藝術研究第』14号、2001年、p.1
- 3) 前掲書 p.4
- 4) 前掲書 p.4
- 5) 前掲書 p.13
- 6) 姜寛植「朝鮮時代肖像画を読む五つのコード」『美術史学報』第38集、2012年、p.26
- 7) 柳宗悦「朝鮮画を眺めて」『柳宗悦コレクション 2 もの』2011年、日本民芸館監修、pp.189-193
- 8) 原本（正祖『弘齋全書』巻162、「日得録」『文学』）、本論ではキムソンリム「両面性の時代—チェッコリに見る徳目と豊穰さ」『朝鮮の彩色画』鄭丙模、SniFactory、2015年、p.368 [韓国語] から引用。)『弘齋全書』は、正祖の詩文や訓諭、教旨（官僚の任命状）等を集めた184巻100冊の全集で、
- 9) 原本（南公轍『金陵集』巻20、58頁）、本論では朴沁恩『朝鮮時代冊架図の起源研究』2001年、韓国精神文化研究院、p.75 [韓国語] から引用
- 10) 原本（『内閣日曆』第102冊、正祖12年9月18日）、本論では朴沁恩『朝鮮時代冊架図の起源研究』2001年、韓国精神文化研究院、p.58 [韓国語] から引用
- 11) 原本（『内閣日曆』第102冊、正祖12年9月18日）、本論では朴沁恩『朝鮮時代冊架図の起源研究』2001年、韓国精神文化研究院、p.728 [韓国語] から引用
- 12) 原本（正祖『弘齋全書』巻162、「日得録」『訓語』）、本論ではキムソンリム「両面性の時代—チェッコリに見る徳目と豊穰さ」p.368 [韓国語] から引用。
- 13) 原本（李奎象『一夢稿』「画厨録」）、本論では朴沁恩『朝鮮時代冊架図の起源研究』2001年、韓国精神文化研究院、p.66 [韓国語] から再引用。
- 14) 劉在建著、實是學舎古典文学研究会訳注『里郷見聞録』1996年、民音者、p.422
- 15) ウヨンシュク「中国の大衆美術民間年画⑥」『月刊民画』2017年  
중국의 대중미술, 민간연화民間年畫 ⑥ - 민간연화에서 찾아보는 책거리의 원류 | 월간민화 (artminhwa.com) 2020年8月15日閲覧。
- 16) 前掲サイト、2020年8月15日閲覧。
- 17) 朴沁恩『朝鮮時代冊架図の起源研究』2001年、韓国精神文化研究院、pp.43-48、  
李源福「チェッコリ小考」『近代韓国美術論叢』1992年、學古齋、pp.110-111  
朴沁恩は図柄を比較して冊架図との関連性を主張するが、李源福は関連性が薄いという立場である。
- 18) 朴沁恩『朝鮮時代冊架図の起源研究』2001年、韓国精神文化研究院、pp.55-63
- 19) 李成美『朝鮮時代の絵画の中の西洋画法』大元社、2000年、pp.84-124
- 20) 原本（姚元之『竹葉亭雜記』pp.66-67、本論では、朴沁恩『朝鮮時代冊架図の起源研究』2001年、韓国精神文化研究院、pp.38-39 [韓国語] から引

用)

- 21) 劉宰賓「乾隆帝の多寶格と宮廷絵画」『美術史と視覚文化』第26号, 2020年, pp.70-72
- 22) 前掲書, pp.76-78
- 23) Joy KensethとKim Joanneの研究によると, 朝鮮王朝時代の絵画のジャンルとして冊架図が成立するのは, 清朝で活躍していたイエズス会の宣教師によるところが大きく, 当時宣教師たちの存在はヨーロッパの思想や文物が中国に輸入される重要なツールであった。(Joy Kenseth & Joanne Kim「ヨーロッパから韓国まで一驚異なる美術所蔵品の旅―『朝鮮の宮廷画・民画の傑作―文字図・チェッコリ』芸術の殿堂・現代画廊, 2016年, pp.210-230.)
- 24) Black, K.E with Edward W. Wagner, "Court Style Chaekkori", Asian Art Museum of San Francisco, (1998): p.25
- 25) 中国における多寶閣景図の作例は, 先の伝郎世寧作の他は見つからず, それがどのように中国で受容されたか, またどのような経路でいつ朝鮮に伝来したかはまだ明らかでない。今後さらに作例が見つければ冊架図の成立の経緯の解明も進むであろう。

#### 参考文献

〈韓国語〉

1. 姜寛植「英祖代後半の冊架図受容の三つの風景」『美術史と視覚文化』第22号, 2018年
2. 張辰城「朝鮮後期古銅書画蒐集熱の性格」『美術史と視覚文化』2004年
3. 張辰城「写実主義時代: 朝鮮後期絵画と〈即物写真〉」『美術史と視覚文化』第14号, 2014年
4. ハンセヒョン「19世紀冊架図の新しい傾向―〈虎皮帳幕図〉を中心に」『美術史學』35号, 2018年
5. 李仁淑「冊架畫・チェッコリの制作層と需要層」
6. 鄭恩主「燕行使館の西洋画認識と写真術流入―北京天主堂を中心に」『明清史研究』30号, 2008年
7. チョン・ビョンモ『韓国の彩色画-宮中絵画と民画の世界』第3巻, タハルメディア, 2015年
8. チェスジョン「〈チェッコリ絵に見られるヨーロッパの〈好奇心の部屋〉の影響」『文化と融合』第40巻5号, 2018年

〈英文〉

1. Kay E.Black, Chaekkori Painting: A Korean Jigsaw Puzzle, Social Criticism Academy, 2020)
2. Ju-Yeon Hwang, Culture and Affect in Aesthetic Experience of Pictorial Realism: An Eighteenth-Century Korean Literatus'Reception of Western Religious Painting in Beijing, Firenze University Press(2019)
3. Sunglim Kim and Joy Kenseth, "From Europe to Korea: The Marvelous Journey of Colletibles in Painting", Archives of Asian Art 64, no. 1 (2014): p.6).
4. Irene Choi, Tactile Vision in Eighteenth-Century Korean Still-Life, or Ch'aekkōri -Journal18: a journal of eighteenth-century art and culture, 2021年8月閲覧

#### 図版出展

- 図1 京都国立博物館ウェブページ  
([http://www.kyohaku.go.jp/jp/theme/floor2\\_3/f2\\_3\\_koremade/cyuse\\_20150317.html](http://www.kyohaku.go.jp/jp/theme/floor2_3/f2_3_koremade/cyuse_20150317.html))
- 図2 根津美術館ウェブページ  
(<https://www.nezu-muse.or.jp/jp/collection/detail.php?id=10390>)
- 図3 (p.45), 図5 (p.59) Byungmo Chung & Sunglim Kim (eds.), THE POWER AND PLEASURE OF POSSESSIONS IN KOREAN PAINTED SCREENS, SUNY Dahal media (2017).
- 図4 クリブランド美術館の展示会「CHAEGEORI: PLEASURE OF POSSESSIONS IN KOREAN PAINTED SCREENS」, 執筆者撮影, 2017. 9.27
- 図6 정병모『한국의 채색화 - 책거리와 문자도 -』다할미디어, 2015年  
(チョンビョンモ『韓国の彩色画-チェッコリと文字図』, タハルメディア, 2015年)
- 図7, 図8 중국의-대중미술-민간연화民間年畫-⑥-민간연화에서 찾아보는 책거리의 원류  
(中国の大衆美術-民間年画 ⑥民間年画に見て取るチェッコリの源流) ウェブページ  
(<http://artminhwa.com/%ec%a4%91%ea%b5%ad%ec%9d%98-%eb%8c%80%ec%a4%91%eb%af%b8%ec%88%a0-%eb%af%bc%ea%b0%84%ec%9>

7%b0%ed%99%94%e6%b0%91%e9%96%93%e5%  
b9%b4%e7%95%b5-%e2%91%a5-%eb%af%bc%ea  
%b0%84%ec%97%b0%ed%99%94%ec%97%90/)

図9 (P.114), 図10 (p.115) 학술연구정보서비스 RISS  
(學術研究情報サービス RISS) 웹페이지  
[http://www.riss.kr/search/detail/DetailView.do?p\\_mat\\_type=be54d9b8bc7cdb09&control\\_no=06387a5d6f56f38c&keyword=%E6%9C%9D%E9%AE%AE%E6%99%82%E4%BB%A3%20%E5%86%8A%E6%9E%B6%E5%9C%96%EC%9D%98%20%E8%B5%B7%E6%BA%90%20%E7%A1%8F%E7%A9%B6](http://www.riss.kr/search/detail/DetailView.do?p_mat_type=be54d9b8bc7cdb09&control_no=06387a5d6f56f38c&keyword=%E6%9C%9D%E9%AE%AE%E6%99%82%E4%BB%A3%20%E5%86%8A%E6%9E%B6%E5%9C%96%EC%9D%98%20%E8%B5%B7%E6%BA%90%20%E7%A1%8F%E7%A9%B6)

図11, 図16, 図17 Journal18: A journal of eighteenth-century art and culture 웹페이지  
<https://www.journal18.org/issue9/tactile-vision-in-eighteenth-century-korean-still-life-or-chaekkori/>

図12 한국학술지인용색인(韓國學術誌引用索引)KCI;

KOREA CITATION INDEX 웹페이지

<https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART002590057>

図13 (p.67), 図14 (p.69), 図18 (p.71) Sunglim KIM, Flowering Plums & Curio Cabinets: The Culture of Objects in Late Choson, University of Washington Press (S2018).

図15 東京国立博物館 웹페이지

(<https://www.tnm.jp/modules/rblog/index.php/1/2012/02/15/%E5%AE%8B%E5%85%83%E3%81%AE%E7%AD%86%E5%A2%A8%E3%80%81%E6%B8%85%E6%9C%9D%E3%81%AE%E8%89%B2%E5%BD%A9/>)

図19 박정혜·황정연·윤진영·강민기 『조선 궁궐의 그림』 돌베개, 2012.

(朴廷惠·黃晶淵·尹진영·姜政奇 『朝鮮宮廷의 繪畫』 돌베개, 2012年), p.135



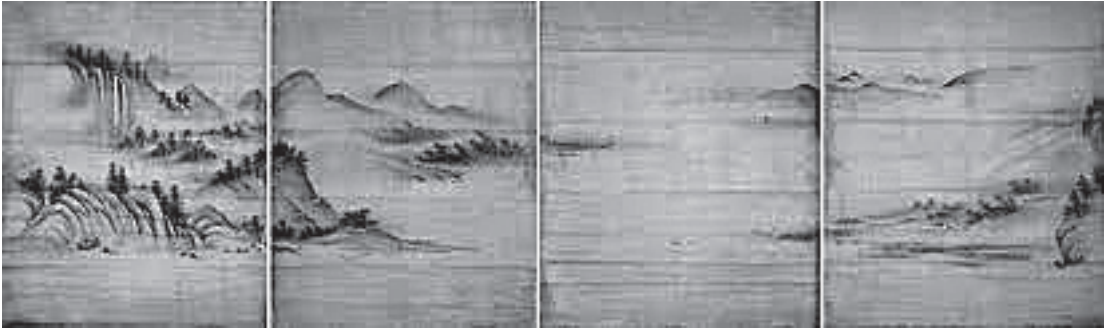


図1 相阿弥筆《瀟湘八景図》4幅 大仙院蔵



図1-1 《瀟湘八景図》の部分



図2 牧谿筆《漁村夕照図》南宋 13世紀 紙本墨画  
1幅33.0×112.6cm 根津美術館蔵

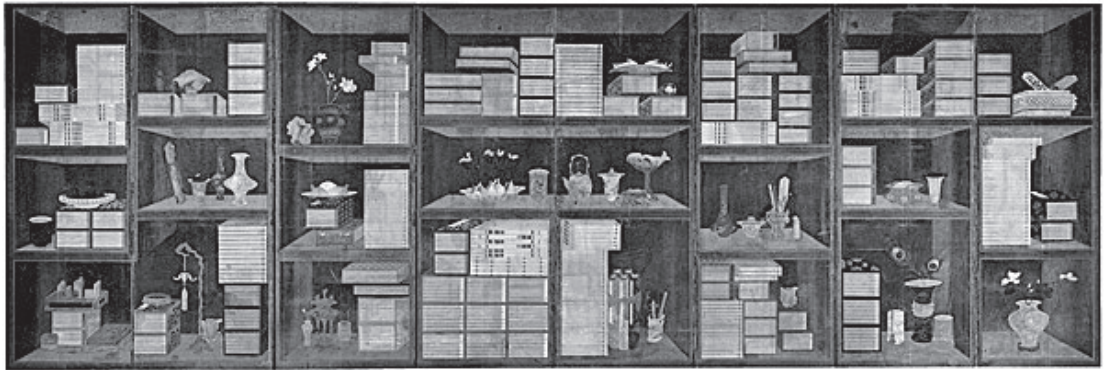


図3 李亨祿筆《冊架図》19世紀 8幅屏風 紙本彩色140.2×468.0cm サムソン美術館 Lee 蔵

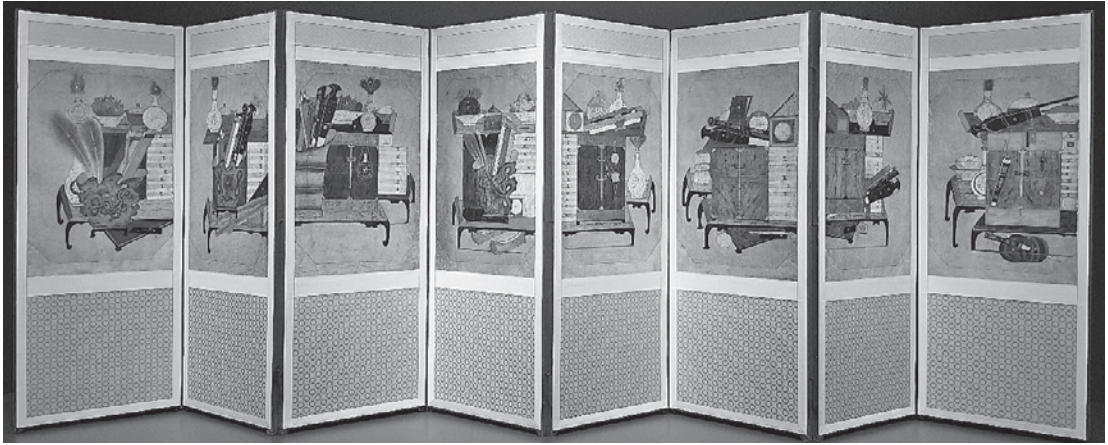


図4 筆者未詳《冊巨里》8幅屏風 19世紀 紙本彩色，各47.3×30.5cm 個人蔵

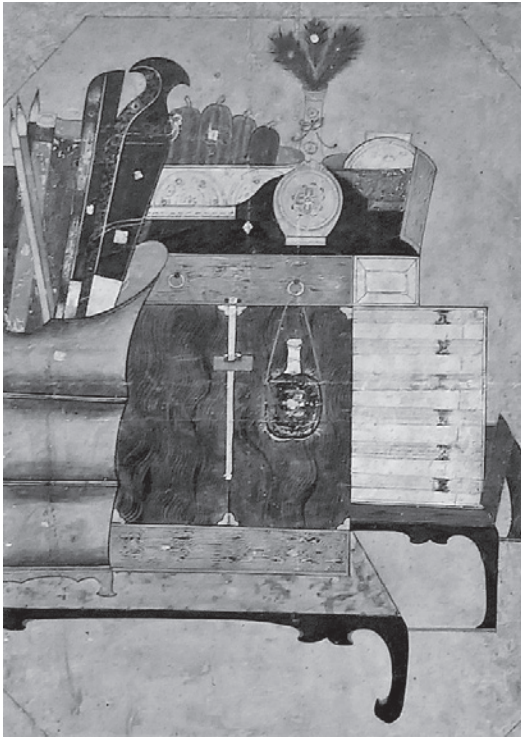


図4-1 《冊巨里》の部分



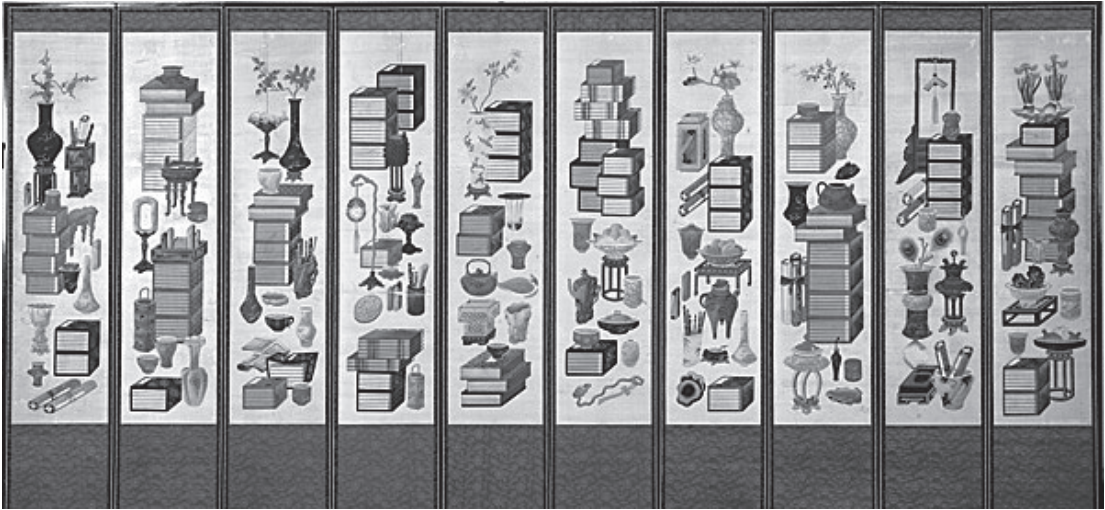


図5 李宅均筆《冊巨里》10幅屏風 1871年以降 絹本彩色，各150.0×37.0cm 通道寺ソンプ博物館蔵

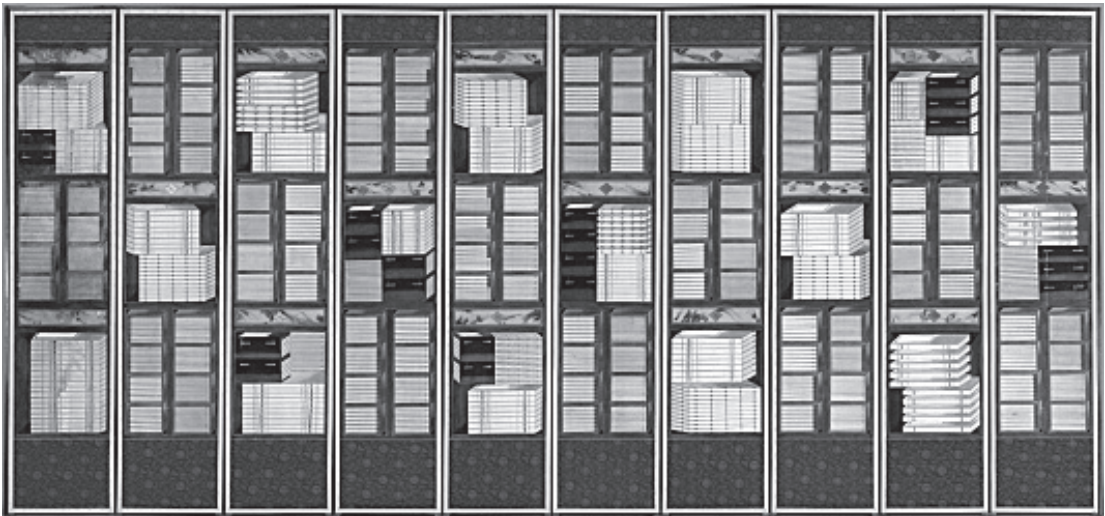


図6 筆者未詳《冊架図》10幅屏風 19世紀後半 絹本彩色 各161.7×39.5cm 国立故宮博物館蔵

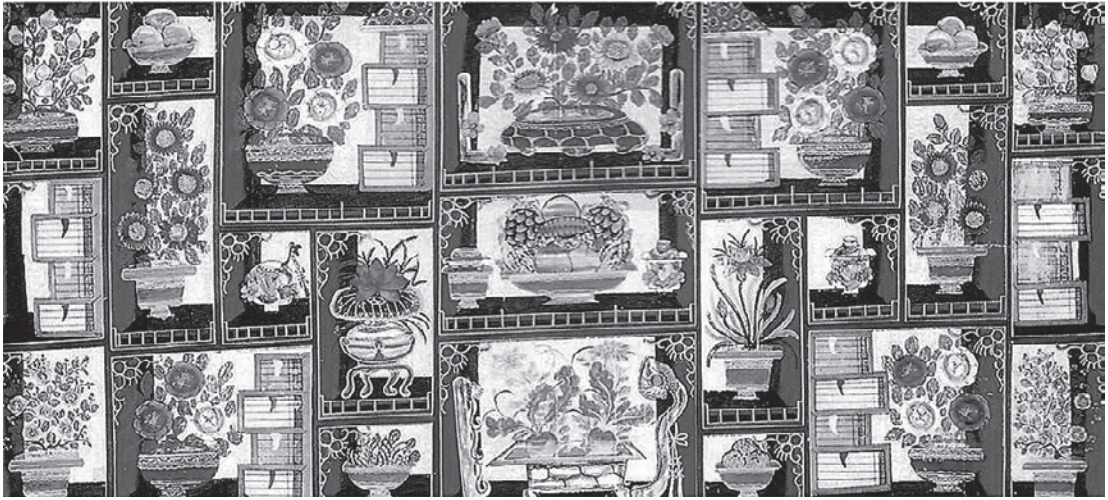


图7 作者未詳《民間年畫》清代中葉 103×222.8cm 北京

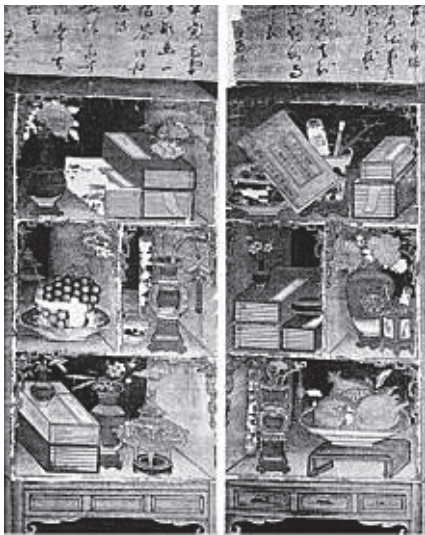


图8 作者未詳《家堂配軸》清 各128×50cm 木版印刷

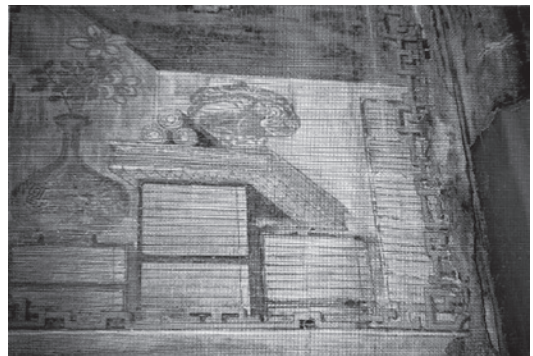


图9 紫禁城鍾秀宮左回廊梁枋墊板上  
建築彩画 清 北京



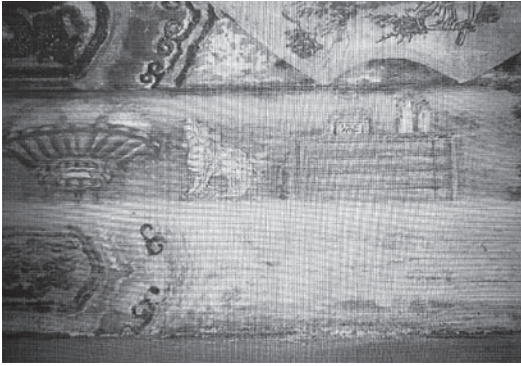


図10 紫禁城 鍾秀宮 回廊 梁枋 墊板上 建築彩画  
清 北京



図11 Vase with “Hundred Antiques” Decoration, late seventeenth–early eighteenth century. Porcelain painted in overglaze famille verte enamels, 73.7 cm (height). The Metropolitan Museum of Art.



図12 〈黒漆多寶格〉清 北京故宮博物院所蔵



図13 紫禁城 漱芳齋 内 多寶閣 北京



図14 《十二美人圖》の中の〈博古幽思〉  
184.0×98.0cm 北京故宮博物院所蔵



図15 《雍正行樂圖冊》絹本彩色 清 37.5×30.5cm  
北京故宮博物院蔵



図16 Leng Mei, *Beautiful Woman at Her Dressing Table*, Qing Dynasty, eighteenth century. Ink and color on paper. Shenyang Palace Museum Collection.



図17 Tactile Vision in Eighteenth-Century Korean Still-Life, or Chaekkōri



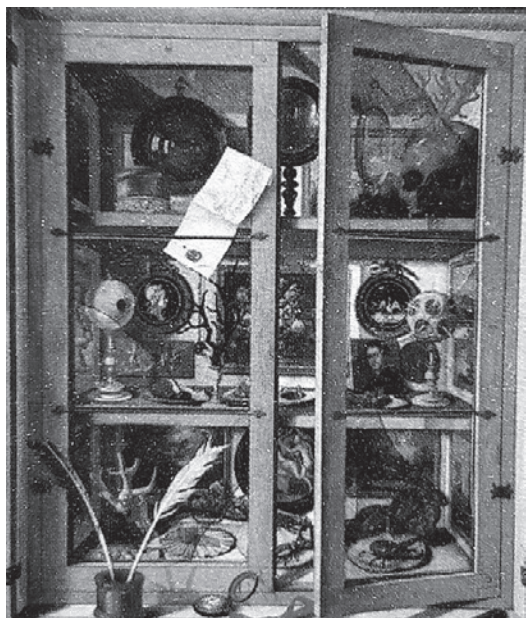


図18 Domenico Remps. Cabinet of Curiosities, 1690s. Opificio delle Pietre Dure, Florence.

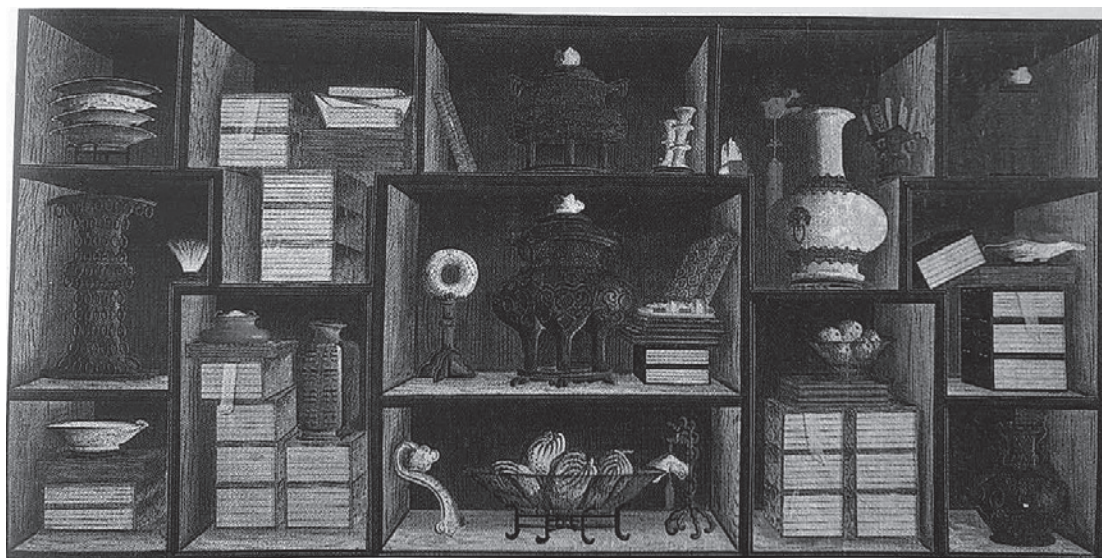


図19 伝郎世寧 (1688-1766) 《多寶格景圖》紙本彩色123.4×237.6cm アメリカフロリダ James Morrisay

## Chaekkado: an Artistic Image of a Passion for Books

NO Jaeok<sup>i</sup>, YANG Jeongmo<sup>ii</sup>

**Abstract** : Known as chaekkado 冊架圖 (literally “bookshelf painting”), Korean still-life paintings first appeared during the eighteenth century of the late Choson dynasty, promoted by King Jeongjo at court and established firmly as a legitimate painting subject among court painters.

This paper examines chaekkado painting from the point of space depiction and its intention in relation with King Jeongjo. In the first half, we look for the origins of chaekkado’s drawing pattern and its subject matter, comparing diverse sources from Chinese paintings, such as new year pictures (年画、歲朝画), architectural decoration (建築採画), interior decoration (建築裝飾画), and genre painting (風俗画). Based on this comparison, we draw a conclusion that chaekkado appears to be modified form of the Chinese paintings of duobaoge (多寶閣), “cabinets of many treasures”, which feature decorative displays of luxurious objects in interior settings, but with different purpose.

In the latter half, we closely examine the opinion that chaekkado painting was used as a personal and political propaganda tool by King Jeongjo. More precisely speaking, he viewed it personally as a substitute for reading and studying, and politically, as a deliberate way to admonish high bureaucrats against reading inappropriate books. Finally, we discuss the possibility of chaekkado painting as a depiction of an ideal space, where King Jeongjo is absorbed into his own imagination and travels to an ideal world transcending reality, the artistic practice of wayu (卧游), voyage in mind. In this way, we suggest the word wayu as the principal approach to viewing artistic images of chaekkado.

**Keywords** : Chaekkado, King Jeongjo, ideal space, wayu (voyage in mind), duobaoge

---

i Professor, College of Social Sciences, Ritsumeikan University

ii Professor, Department of Cross-Cultural Studies, Faculty of Literature, Kobe Shinwa Women’s University