

## 朝鮮王朝時代の絵画「チェッコリ」についての一考察

盧 載玉<sup>i</sup>

本論は、中国や日本には見られない朝鮮独自の絵画形式である「チェッコリ」の成立過程を取り上げ、その特徴を明らかにするものである。チェッコリは22代の王である正祖によって始められたが、自ら儒学を尊崇した正祖は文治主義の政治的理念を掲げ、臣下たちには質素儉約の倫理を要請し、その具象化としてチェッコリを作画させたのである。様式は中国で活躍していたイエズス会の宣教師からの影響が強く、彼らを通して輸入された西洋画の技法が試された。後になるとチェッコリは支配階級や文人層のみならず、中間富裕層や一般の庶民にまで広がり、大量のチェッコリが描かれたが、その背景には、朝鮮の人々の文化消費の欲求、つまり、文人たちにとっては先進の中国の文化を、庶民にとっては学問的教養をもった文人の雅致を自分たちの生活の中に取り入れ、自分の公的イメージを作り上げようとしたことを明らかにした。

キーワード：チェッコリ、多寶格、道徳的メッセージ、象徴性、公的イメージ、文化消費

### はじめに

朝鮮王朝時代の絵画の中には「チェッコリ」(冊里)と呼ばれるジャンルがある。これは中国や日本には見られない朝鮮独自の絵画形式として「民画」の一つに分類される。民画とは、多くの場合、無名の絵師によって描かれ、民衆が実用的な目的で日常生活の中で用いられた絵画のことを指す。いうならば「民衆から生まれ民衆のために描かれ民衆によってまかなわれる絵画」<sup>1)</sup>である。朝鮮の民画に魅了された柳は、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>2)</sup>。

近年韓国では民画への関心が高く、いろんな観点から研究が盛んに行われている。その芸術性はもちろん、民画の持つ不思議な魅力やその独自性につい

て新しい評価が与えられている。中でもチェッコリと分類される民画に関する関心は韓国国内だけではなく、海外にも広がりを見せており、イタリアを中心としたヨーロッパ絵画との交流をテーマとした研究も活発である<sup>3)</sup>。

本論ではこのような最近の研究動向とその成果に注目しながら、チェッコリという絵画ジャンルの成立過程を詳細に見ていく。その際に当時チェッコリを必要とした社会的状況を分析し、チェッコリに込められた意味について考察する。そしてチェッコリという特定の絵画が上流階級だけでなく、民衆に至るまで多く需要された理由について検討する。

以上の考察を通して、チェッコリは権力の頂点に立つ王と官僚との間の関係性を反映する絵画であること、そのためチェッコリは道徳的メッセージ性の強い特異な絵画であること、そして朝鮮王朝時代にチェッコリが流行る背景には、階級社会における人々の文化消費への渴望があることを明らかにする。

i 立命館大学産業社会学部教授

## 1. 「チェッコリ」とはなにか

チェッコリは18世紀後半に始まり、19世紀に流行った絵画のジャンルで「書架図」「冊架図」または「書架文房図」とも呼ばれる。一般には、書物が中心であるがその他にも、紙・墨・筆・硯のいわゆる文房四友をはじめ、陶磁器、果物、花、扇子、眼鏡、盆栽、時計、舶来の品など、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書架に並べられた形で描かれた。またチェッコリは、主に屏風に描かれ、当時の支配階級である両班・文人が起居し客人を迎える書齋（サランバン：舎廊房）を飾ることが多い。

では、チェッコリとは具体的にはどのような絵画のことを指すのか、それぞれ様式の違う四つのチェッコリを取り上げてみよう。

図1 《冊架図》10幅屏風、19世紀後半、国立故宮博物館所蔵

図2 《冊架図》8幅屏風、李亨祿筆、サムソン美術館 Leeum 所蔵

図3 《冊巨里》8幅屏風、19世紀、個人所蔵

図4 《冊巨里》10幅屏風、李宅均筆、1871年年以降、通道寺ソンボ博物館所蔵

これらの作品は同じく書物を中心に描いた絵画である。しかし詳細を見るとそれぞれ違う様子を示し

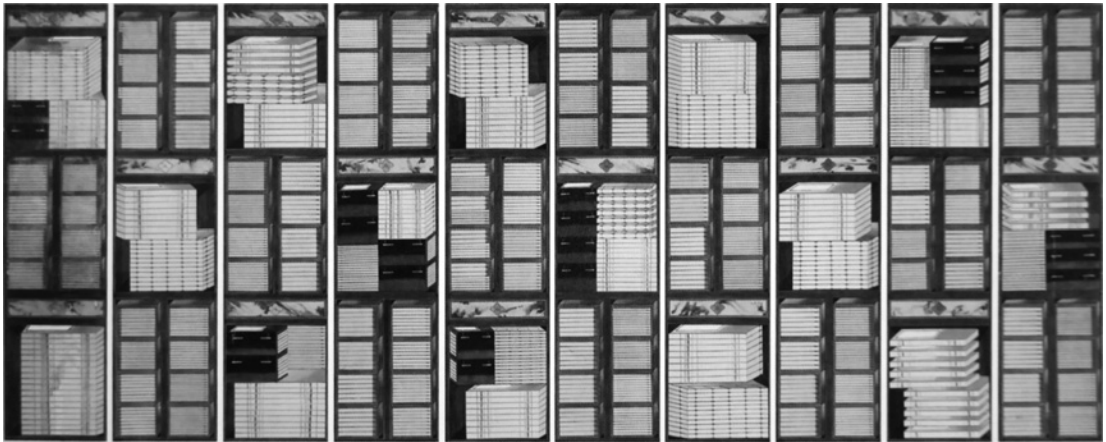


図1 《冊架図》10幅屏風、筆者未詳、19世紀後半、絹本彩色、各161.7×39.5cm、国立故宮博物館



図2 《冊架図》8幅屏風、李亨祿筆、19世紀、紙本彩色、140.2×468.0cm、サムソン美術館 Leeum

ているのが明らかである。まずこれらのチェッコリはどのようにして書物を見せているかによって三つに分類される。書架に本を並べた形式をとるのは

「書架図」とも呼ばれるもので、図1と図2はその典型である。そして図3は、書架がなく、文机の上

に書物やその他の事物を積み上げるような形を取っ

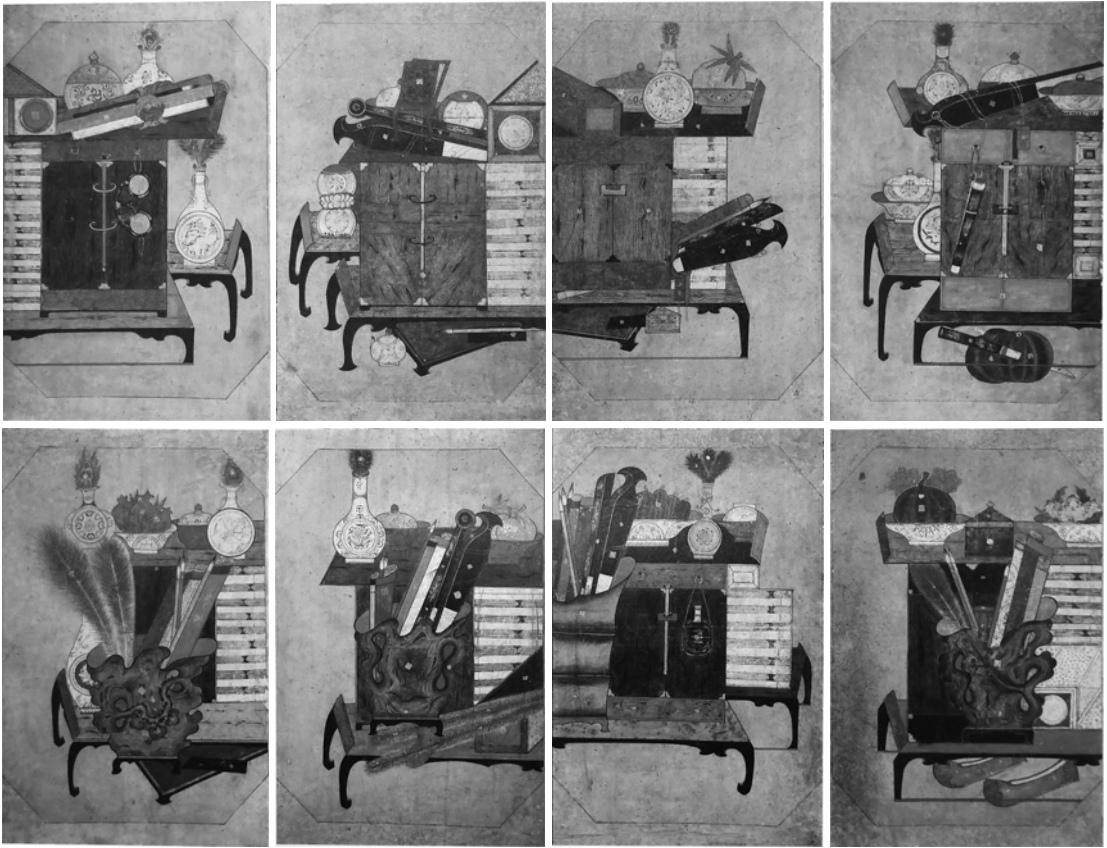


図3 《冊巨里》8幅屏風，筆者未詳，19世紀，紙本彩色，各47.3×30.5cm，個人

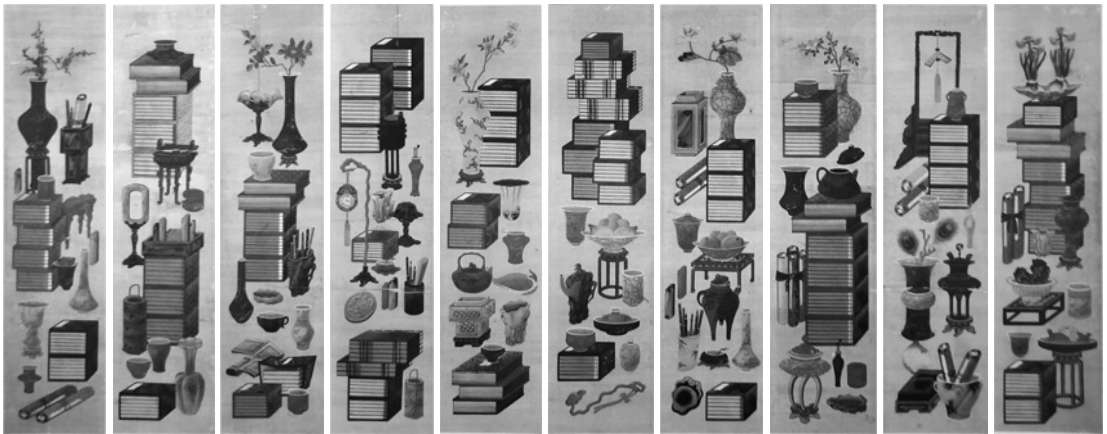


図4 《冊巨里》10幅屏風，李宅均筆，1871年以降，絹本彩色，各150.0×37.0cm，通道寺ソンボ博物館

ている。最後に、図4のように書架も文机もなく、ただ物を積み重ねるような形式のものがある。このようにして書物の在処を示すものが書架であるか、文机であるか、どちらもないといった違いである。朝鮮王朝時代の絵画には制作年や絵師の名が記されることがあまりないため、これらの作例の年代を正確に知ることはできない。しかし書架の形態を中心に考えると、おそらく図1、図2、図3、図4の順になると考えるのが順当であろう。その順に沿ってこれらの絵を見ていくと次のようなことが明らかになる。

まず初期の頃は本棚に本が並んでいて、写実的で整然と威厳を持って描かれている。だが時代が下がると次第にデフォルメが施されていく様子が分かる。また用いられるモチーフにも変化が見られる。初期のチェッコリは書物が中心で、画面全体を本で埋め尽くすのであったが、後になると多様なモチーフが用いられている。例えば図2では、まだ書物は中心モチーフではあるが、その他に文房具や古銅書画や香炉、花などが加わり、より優雅な空間が構成されている。また図1と図2においては、遠近法や陰影法などの西洋画の技法が用いられていて、画面に立体感を出す工夫が施されている。

ところで図3になると、これには図1や図2にはないある変化が見て取れる。そのひとつは、書架の代わりに文机が描かれ、文人の日常生活とはあまり関係ないモチーフが多く描かれている。例えば、机の下に描かれた女性の履物や刀が差されたスイカなどは、文人の生活に登場するものとは考えにくいモチーフであり、それによって違った様相を示している。また本に象徴される知識、学問崇拜のメッセージ性はあまり重視されず、書物は単なる定型的なモチーフの役割しか与えられていない。その代わりに今や幸福祈願の吉祥の性格を持つモチーフ(例えば、花鳥、魚蟹、牡丹などの植物)が全面を占めており、それによってチェッコリは装飾用のものへと変質していたことが分かる。画面構成もそれまでは3次元の立体感を出すための工夫が見られたのに対して、

ここでは空間構成に対してあまり注意を払っていない。むしろひと塊になった物と物の間の調和を生み出すことに焦点が当てられているように思われる。

さらに興味深いのは、図3には他のチェッコリには見ないモチーフが使われていることである。例えば、先に言及したように、刀や履物、中身を見せない箱などがそれである。これらのモチーフの存在からはチェッコリが用いられる空間が変わっていたことが推測される。つまり、チェッコリは両班・文人の書齋を飾るものとは限らず、庶民、そして女性や子供など、民衆の生活のさまざまな場面で用いられるようになったのである。当然、チェッコリはそれが用いられる場所や空間の特性に合わせて本来の目的や様式から大きく変ることを余儀なくされる。

最後に、図4の書架も文机もなく、ただ事物が空間を浮遊するような形で積み重ねられたチェッコリをみてみよう。この絵には書架や文机を取り払うことで新しい空間が生まれている。その開けた空間に画家は、奥行き感などあまり意識することなく、のびのびと物を積み上げて描いている。またモチーフとして取り入れられた事物の描き方は平面的で単純化されている。

以上、四つのチェッコリを特に書物の並べ方を中心に取り上げたが、書架の存在から分類すると、図1と図2は伝統的なチェッコリの様式であり、図3と図4は後の時代に描かれた物とみることができよう。また画面から書架を取り除くということは、画面の構図を変えるきっかけになったと思われる。では書架が画面から消えた理由は何か。おそらく画面に「書架」を描く意義が薄れていったことであろう。書架は書物を整然と陳列するために必要であるが、後期になるとチェッコリは吉祥と強く結びつくことになる。つまり書物は中心モチーフではなくなるのである。そのような傾向は図3にも見て取れるが、他に図5や図6などに顕著に見られる。図6の画面には、高く積み上げられた本や文房具の他に、多産を象徴するスイカ、茶器や磁器、香炉、扇、花、鳥などの置物、中身が見えない箱、碁盤など、所狭し



図5 《冊巨里》8幅屏風，筆者未詳，19世紀，紙本彩色，各90.5×42.5cm，フランスギメ東洋博物館

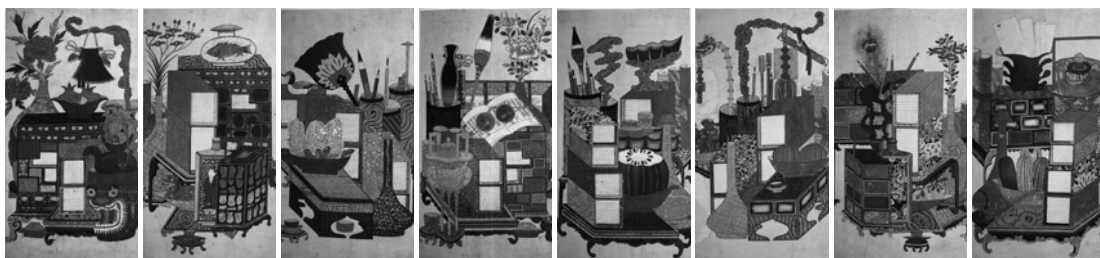


図6 《冊巨里》8幅屏風，筆者未詳，19世紀，紙本彩色，各53.6×28.5cm，サムソン美術館 Leeum

く物が描き込まれている。面白いことに碁盤の下にも碁石の入れ物のような物が描かれているのである。それを見る限り、今や画家の関心はいかに多くの吉祥のイメージを、いかに調和させながら描き入れるかに向けられたのだろう。このような空間の使い方から考えれば書架はまさしく邪魔だったに違いない。

書架を取り扱うことで、画家はより広い空間を手に入れることができる。さらに書架のある初期のチェッコリのような奥行き感のある空間の構成はもう気にしなくても済む。これは後のチェッコリが書物にフォーカスされた写実的な表現ではなく、それぞれのモチーフの持つ象徴性がより重視されるようになることと一貫する。このように時代が下がるにつれてチェッコリは、単純化・抽象化された多様な吉祥を、いかにダイナミックに描き、幸せを願う世界を具象化するかということが関心事となっていく。

これにはもう一つ、チェッコリが多くの場合、屏風に描かれたということも関係していると思われる。本来屏風は、生活空間において、風や視線を遮ったり、権威ある者の所在を示す象徴として用いられたものである。しかし後には主として、室内装飾など

の実用品として、空間を演出するための視覚効果を重視したものへと変容していった。チェッコリを描く際には、屏風の縦長の画面を巧く使うための工夫が必要であったが、その方法として書架を無くした空間に器物を積み上げていく方法が取られたとも考えられる。このようにして初期の頃のチェッコリは本を中心に描くものであったが、次第に本のもつ中心性は薄れていき、後期は、吉祥を中心としたチェッコリに変容し、装飾品としての実用的な価値が重視されるようになったのである。

## 2. なぜチェッコリを描いたのか

ところでチェッコリを初めて描かせたのは、朝鮮王朝第22代王の正祖（在位期間1776年から1800年）である。正祖はハンゲルを創始した世宗大王に並ぶ好学の王として、学問の振興に力を尽くしただけでなく、自らも儒学に精通していたと言われる。正祖とチェッコリに関しては次のような記録が残っている。

「正祖は玉座の後ろにある書架を振り返りながら、

朝廷に入ってきた臣下たちにそれが見えるのか、と問いかけた。すると、臣下たちは見ると答えるが、それを聞いた正祖は笑いながら、いかにして卿たちがこれを本物の本だと思うであろうか。これは本ではなくただの絵にすぎぬ。昔の聖人程子は、たとえ本を読むことができなくても書室に入り、本に触れるだけでも気分がよくなると言ったが、私はその言葉の意味をこの絵を見て分かった。(絵の中の)本の表題はすべて私の好む経史子集から選び、また諸子百家の中からはただ荘子のみを書かせたといった。』<sup>4)</sup>

朝鮮王朝時代では玉座の後ろには通常、《五峰日月図》(図7)という王の威厳を象徴する屏風を立てられるが、1791年から1798年までに正祖はチェッコリの屏風を立てさせているとされる<sup>5)</sup>。これは極めて異例のことであり、それだけチェッコリに託した正祖の強い気持ちが伝わる。

このエピソードにはまず、正祖にとってチェッコリは、国政のため本を読むことさえままならない自分にとって本の代わりになるものであること、次に、読むべき本は、「経史子集」の古典であり、就中、「諸子百家」の中の「荘子」は自分の好む本であることが明言されている。したがって正祖が臣下に見せ

ているのは、ただ単に珍しい外国風で描かれた絵ではなく、たとえそういう新奇な物好きの側面があったとしてもより重要なのは、これらの言葉で示される正祖のメッセージである。さらに、チェッコリは、ただ読みたい本を絵に描いて心を和ませるだけではないことは看過してはならない。つまり、これらが暗に伝えるのは、儒学者としての自らの心構えであり、官僚たちへの期待である。より詳しく言うならば、チェッコリは、学問を尊崇するといった自己演出のための装置であり、臣下たちに向けての学問崇拜のメッセージを送るための道具であったことが分かる。

この点に関してキム・ソンリムは、正祖が二つの目的、すなわち、実際の書物の代替的なものとして、そして道徳的教訓を知らしめるための道具としてチェッコリを捉えていると指摘している<sup>6)</sup>。しかしキムのいうように、実物の本に代わるものとしてチェッコリを用いるならば、「五峰日月図」に代わって玉座の後ろに置くべき必然性を説明することはできない。臣下と国政について議論する場に本の代わりとなるものを飾るというのはあまり説得力がないと思われる。単なる書物の代替物ではなくむしろ、学問崇拜を自ら実践する儒学者といった自己演出のた

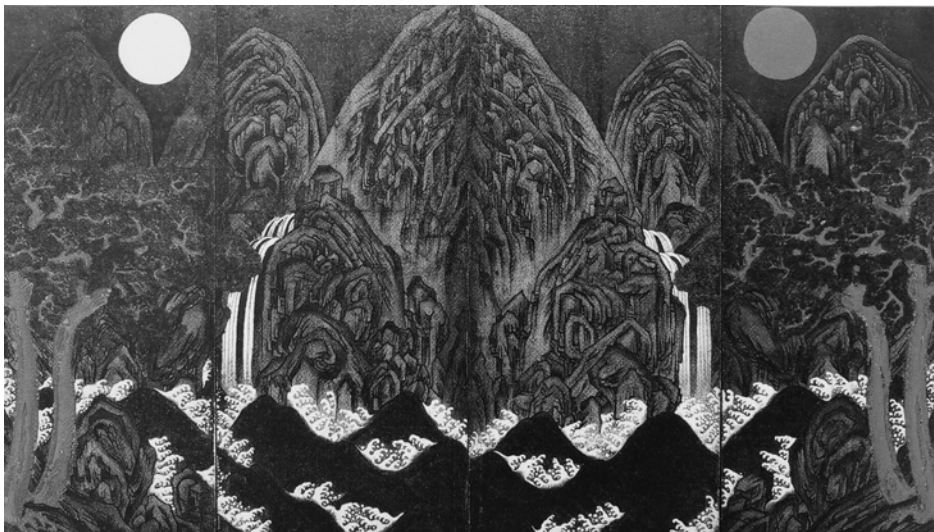


図7 《五峰日月図》8幅屏風，筆者未詳，絹本彩色，19世紀，147.8×232.6cm，国立故宫博物館

めの舞台装置と考える方が順当であろう。

それだけではない。チェッコリに描かれた本の実は、正祖自身ではなかったのだろうか。つまり、チェッコリの画面の中の書物と自分を同定することで、正祖は儒学者としての自分のイメージを確立し、文治主義に基づく政治を行う上で官僚たちに対する自らの権威を一層強固なものにしようとしたとも考えられる。

ところで正祖のチェッコリにはもう一つの重要なメッセージが込められている。本来儒教とは私欲を克服して天理に復帰することを目指す禁欲主義の思想である。したがって高価で贅沢な愛玩物に執着することはタブー視され、「玩物喪心」と戒められる。ところが朝鮮王朝時代中期になると、中国からの高価な輸入品を買い求める文人官僚たちが社会において問題になっていた。このような世情を嘆じ、正祖は次のように述べている。

「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、筆掛け、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>7)</sup>。

つまり、正祖の治世下で朝鮮は社会が安定し、経済的にも豊かになっていて、文化的ルネサンス時代を迎えるのだが、そのような社会的情勢は両班階級

においては、エリート階級として自分たちの教養や文化的洗練さ、社会的、経済的地位を誇示するために、外国の珍奇なものの収集に専念する人々が多く現れた。彼らを正祖は儒教本来の儉素質朴の精神を忘れたものとして叱責している。憂慮すべき物質主義の蔓延に対して正祖は官僚たちの気風を正すべく、厳しい要求を突き付けているのである。

このようなメッセージは初期のチェッコリの描き方を推測する上で重要な手がかりを与える。もし物質主義を戒めるとすれば、正祖によって作画されたチェッコリには新奇なものや贅沢なものなどは描かれてないはずである。装飾性のない書架に書物を配列しただけのものとするのが順当であろう。しかしこの時期に作画された宮廷様式のチェッコリは現存するものがなく、それに最も近いものが図1である。

図1についてはすでに取り上げたが、もう一度見てみよう。まず画面を見ると、あまり装飾性のない書架の中を書物で埋め尽くしており、奇異なものや高価な舶来品や磁器などは全く見当たらない。これは贅沢な器物の所有と誇示を目的とするかのようなチェッコリ、例えば図2や図8とは全く違った雰囲気である。整然と並んだ書物の絵に囲まれているならばおそらく人は姿勢を正し、敬虔に学問に励むのではないだろうか。それこそ正祖が臣下に絵を見せながら期待していたことであった。しかも正祖は自ら描くべき書物を画員に指定し、表題を書き込むように命じていた。「經史子集」の中から「莊子」を選び、正祖の考える正しい儒学、つまり朱子学の伝統に即した学問の道に邁進する官僚のあるべき姿を示



図8 《冊架図》8幅屏風，筆者未詳，19世紀，紙本彩色，各62.0×293.0cm，個人

そうとしたのである。

ではもう一度図1に戻ってみよう。このチェッコリを初めて目にする人々は西洋画の遠近法の知識も経験もない。したがってこのチェッコリは大きな驚きをもって見られたに違いない。正祖の言葉がいうように、おそらくまるで本物の本が目の前の書架に並べられたような錯覚を与えたのは推測に難くない。その点、新しい物好きといわれる正祖の狙いは成功したのであろう。しかし、正祖の本物の狙いは、すでに確認したように、別のことであった。敷衍すれば、それは学問尊崇の体現者としての自分のイメージを示し、官僚たちの気風を正すことであり、それば官僚たちの驚きだけでは十分でない。正祖の関心は、いかにして絵の鑑賞者である臣下たちにモチーフを持たせられた道徳的教訓を読み取らせるかということである。そこにおいて書物はまず学問に励むことの大切さや正しい儒学の知識と理解に基づいて国を治めることの意義を示すものでなければならない。これには画面に描かれた書物の写実的表現よりも重要であり、だまし絵の技法以上の何かが必要である。

では正祖、そして画家はどのようにして官僚たちの道徳的メッセージを読み取らせようとしたのか。どのようにして本のもつ象徴性、すなわち知識や知恵や賢慮といったものだけではなく、学問を尊び学ぶといった道徳的要求も描き込もうとしたのか。さらにチェッコリを見ている現代の私たちはそれをチェッコリから読み取ることはできるのかなど、さまざまな問題が提起される。この問題に対して明確に答えるのは困難であるが、ここではひとまず可能性として「逆遠近法」にその答えなるものを考えてみたい。なぜなら、チェッコリには、遠近法の技法が試されたが、その一方では逆遠近法も同時に用いられているからである。そしてこの矛盾する二つの技法を同じ画面の中で使用したのは、単に画力の低さとして片づけられない。というのも、チェッコリを描いた宮廷の画員たちには中国から輸入されるさまざまな絵画を目にする機会も多く、十分に学習できる環境にいたためである。

では、どのような工夫が施されたのか。まずチェッコリに含意された道徳的メッセージを読み取らせるためには、チェッコリは単に見る側の視点だけでは十分ではない。つまり何らかのメッセージを読み取るためには、見られる側の本からの視点が必要である。画面上の本は見る側の人たちに勉学を促し、働き掛けるのである。しかも先に述べたように、チェッコリの本が象徴するのは、単なる知識や道徳的判断といったものではなく、その具現者としての正祖自身とも考えられる。繰り返しになるが、正祖は書物に囲まれ読書の喜びに浸る自分のイメージを明言している。しかしそうした文面上の意味の他に、その言説には本と自分との一体化が暗に示されるとも理解される。画面上の本が正祖自身であれば、チェッコリを鑑賞する臣下たちは正祖と対置しているのである。そう考えると、正祖が王の象徴である「五峰日月図」の代わりにチェッコリを用いたことも十分に納得ができる。

以上で述べたことに即して考えればチェッコリには当然、王の象徴として本からの視点加わるべきである。それによって初めてチェッコリを見る行為の中に、王（書物）と臣下の間に道徳的メッセージをめぐる関係性が成立するのである。そして本からの視点からすれば画面は当然、逆遠近法の構図とならざるを得ない。すなわち、絵の中からこちらの空間を見ていてこちら側に視線の結点があると考えられる<sup>8)</sup>。ここに遠近法と逆遠近法の混用が見られるのだが、これは本論の範囲を超える問題であるため、今後さらに論究すべき課題としたい。

以上、チェッコリには、絵画としての芸術性の他に、見る人を学問の世界へと誘うといった目的性をもつと考えることができる。そしてこれはチェッコリが単なる実用的な装飾画を超える所以である。

### 3. チェッコリはどのように描かれたのか

ではチェッコリはどのように描かれたのか。正祖が臣下たちにチェッコリを見せた際に、本物の本と



見間違ふことに言及していることから、西洋画の遠近法や陰影法などの技法を試していた、だまし絵のようなものであったことが分かる。

ところでチェッコリに極めて似た絵画が当時の中国で活躍した宣教師たちの作品の中に見られる。この類似性に関する Joy Kenseth と Kim Joanne の研究に依拠しながら絵画としてチェッコリの成立過程をみていく。二人によると、朝鮮王朝時代の絵画のジャンルとしてチェッコリが成立するのは、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い<sup>9)</sup>。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が、彼らは北京を中心に精力的に絵画制作活動も行っていった。中でも清朝の宮廷画家として、康熙帝、雍正帝、乾隆帝に仕え、西洋画の技法を中国へ伝えたジュゼッペ・カスティリオーネ（Giuseppe Castiglione、中国名は郎世寧〔Láng Shìníng〕1688年～1766年）の存在は注目すべきである。カスティリオーネはイタリアのミラノ出身でプロの画家として訓練を積み、中国で活躍した人物であるが、彼を中心とした宣教師たちによってもたらされた西洋画の技法が後に朝鮮画壇へ大きな影響を及ぼしたのである<sup>10)</sup>。

中国を仲介してヨーロッパの先進文化が朝鮮にも伝わったが、チェッコリの成立に関連してもう一つ重要なのは珍しいものを収集したコレクションとそれを記録し紹介するカタログの存在である。15世紀のイタリアでは個人の書齋あるいは *studioli* が、16世紀から17世紀のヨーロッパでは「好奇心の部屋」（*cabinet of curiosities*）または「芸術と宝の宝庫」（*Kunst und Wunderkammern*）が多く作られた<sup>11)</sup>。これは世界中から集めた珍品、たとえば異国の工芸品や武具、数学や医学用の道具、奇想を描いた絵画、珍しい貝殻など、多岐にわたるものを一部屋に集めたものである。最初は個人の研究や思索のための空間だったが、後には学習の場として大衆に公開されるようになり、それに伴って17世紀からは内部のイメージや收藏品を描いたカタログも出版された。カタログの出版によってコレクターたちは自分のコレ

クションの存在を知らせることができ、また一般の人々はコレクションのイメージをつかむことができたのである。カタログには視覚的記録として忠実にコレクションを再現するものもあれば、だまし絵の技法を使い誇張したものもある。まただまし絵の技法で描かれた絵そのものがコレクションの対象になっている場合もある。

新奇なもの収集と展示、そしてその記録画としてのカタログを作成するといった行為は、中国においても古くから行われていた。ただ中国ではそれは、持ち主の文化的素養や洗練さ、社会的、経済的地位などを誇示するものであり、主として個人的な鑑賞を目的とするものであった。しかしイエズス会の宣教師たちの助言により清朝の皇帝たちは自分たちの威厳を示す手段として收藏品を陳列し公開するようになる。つまり古銅書画や珍しいものを陳列する「多寶格」あるいは「多寶境」といった展示用の棚が生まれたのである。さらに皇帝たちは知識と文化的素養を備わったものとして自分たちを描くことで、漢族に対する文化的劣等感を打ち消し、自らの正当性を主張しようとした。たとえば図9は紫禁城にある「多寶格」であるが、それは骨董品や寶物、書物を並べて飾った棚である。キムはこれらが実際の收藏品であることを絵の分析によって検証している<sup>12)</sup>。また「多寶格」の前で読書を楽しむ康熙帝（在位1661-1722）や雍正帝（在位1722-1735）の肖像画があるが、これは文化人であることをアピールする狙いのものである（図10、図11）。このように中国画では寶物や書物を陳列する「多寶格」は肖像画の人物に公的なイメージを与えるためのモチーフとして用いられていた。しかし「多寶格」それ自体が画題になることはなく、あくまでも人物を描写するための題材に過ぎないことは注目に値する。

ところで図12のジュゼッペ・カスティリオーネの描いた「多寶格境図」は朝鮮のチェッコリと多くの点で類似している。そのため「多寶格境図」を朝鮮のチェッコリの原型として指摘する見解も多く見られる。確かに、「多寶格境図」は先に取り上げた図



図9 《多寶格》北京 紫禁城



図10 《康熙帝 讀書像》筆者未詳，  
絹本彩色，138.0×106.5cm，  
北京故宮博物院



図11 《雍正帝 讀書像》筆者未詳，絹本  
彩色，171.3×156.5cm，北京故宮  
博物院



図12 《多寶格景圖》伝 郎世寧（1688-1766），紙本彩色，123.4×237.6cm，ア  
メリカフロリダ James Morrisay

2や図8などと非常に似ている。

例えば、画面を見ると、さまざまな器物を用いて全体が埋め尽くされているが、中でも目を引くのは書物である。「多寶格」が陶磁器、香炉、漆器など貴重な寶物を整然と並べたものであるのに対して、本図では、何より書物が多くを占めている点は注目すべきである。またこの絵には、西洋画の線形遠近法や陰影法が施されていることも重要である。17世紀中盤から朝鮮王朝政府は3年ごとに200から300人ほどの使節団を派遣していたが、彼らが北京で宣教師と会い、また宣教師が描いた聖堂の天井画を見て驚いたという記録が残されている<sup>13)</sup>。

したがって「多寶格境図」のような絵画や西洋画の画論が朝鮮に持ち込まれたことは十分に考えられる。こうして18世紀の朝鮮では立体的、写実的な西洋画の技法が取り入れられ、これらによって新しい絵画の可能性が切り開かれたのである。

しかし、「多寶格境図」をチェッコリの原型と見なすためには一つ疑問が残る。すでに確認したように、初期のチェッコリは儉約質素の儒教的倫理を具現したものであったはずである。したがってカステイリオネの「多寶格境図」と同じ画面構成であったとは考えにくい。むしろ贅沢な器物などを省き、書物を中心とするといったモチーフの選別が行われたと考えるのが順当である。

ただ図1と「多寶格境図」を比較すると、次のような類似性を見て取ることができる。まず画題において書物が中心である。ただしチェッコリは書物のみで画面構成をしている点で異なる。次に、本は整然と並べられてはいるが、単調さを避けるためかところどころわざとずらすことで画面に変化をもたらし、動きを作り出している。そして書架の形がどちらも基本的には3段で積み上げられるようになっているが、カステイリオネの描く書架は3・2・3・2・3の左右対称的な形を取っている。また2段の方の形を変形させることによって変化が生まれる。それに対してチェッコリは、3段づくりの書架10個が規則正しく横に並んでいて、一見単調になっ

てしまいそうだが、書架を横切るやや厚めの板によって平板になることを食い止めている。

次に、カステイリオネの場合、それはだまし絵として壁に掛けられ鑑賞されたと思われるが、チェッコリは屏風絵の形式を取っている。そのため、屏風の各扇をつなぐ縦線は書架の一部として見立てられる。また実際に屏風を広げたときのことを考えると、扇をまたがって書架の形を変えることはできなかったのではないかと考えられる。

そのためチェッコリは一つの扇それぞれが完結した多寶格の様相を示す。最後に指摘しなければならないのは、視点の設定である。カステイリオネの絵は厳密に線形遠近法に基づいて描かれている。壁に掛けたとき、見る側の視点に合わせて消失点は中心に置かれている。中央の消失点の設定により画面全体に奥行きを与え、錯視効果が得られる。それに対してチェッコリには、見る側の視点は定まっていない。そのため多視点の画面構成、複数の消失点が設定されていることが特徴的である。また逆遠近法が取られているのも注目すべきであるが、なぜ逆遠近法が取られたかについてはすでに言及した通りである。

しかし時代が下がると「多寶格境図」に似たチェッコリが多く需要される。それは、チェッコリを通して伝えたい所有者のメッセージの変容によって説明できる。すなわち、後になると高位官僚や文人のみならず、中産富裕層の多くもがチェッコリを買い求めて書齋に飾っていた。なぜなら彼らにとってチェッコリは自分たちの文化的素養や社会的、経済的地位を誇示する手段であったからである。ここにおいてチェッコリは、チェッコリを所有する者の公的イメージを発するものへと変わったのである<sup>14)</sup>。そうすると、画家の関心は、どのようなイメージ形成を目指して、どのようなモチーフを描き込むかに向けられる。つまり、画面に登場するモチーフとその描き方は所有者のイメージを具象化するものである。以上のようにしてチェッコリが本来持っていたはずの道徳的メッセージ性は今やモチーフそれぞれ

の持つ象徴性へと変質されていったのである。そう考えるとチェッコリはそこには描かれていない人物(所有者)について語るといった極めて特異な絵画といえよう。

以上のことをひとまずまとめておこう。まずチェッコリはルネサンス時代のイタリアの *studiolo* と中国の多寶格景をその源流とする国際的な絵画の交流の中で生み出されたものであることは注目に値する。そして初期の頃のチェッコリにはだまし絵といった様式的特徴と道徳的教訓といった内容的特徴を持っていたが、後になると道徳的メッセージ性が薄れていき、所蔵品の誇示や幸福の祈願へとその性質を変えていった。そのために19世紀にはチェッコリの多くは「多寶格境図」に類似した形で描かれ、さらに幸福を祈願する民衆の欲求が強くなっていくと、チェッコリからは書架や文机が省かれ、もっぱら吉祥のみを描き込む形式が流行るようになったと考えられる。

### おわりに

以上、朝鮮王朝時代に描かれたチェッコリの始まりとそのメッセージ性について検討した。18世紀に初めて描かれるようになったチェッコリは19世紀には官僚・文人のみならず、社会のあらゆる層において家を飾るものとして流行っていた<sup>15)</sup>。18世紀から20世紀初めまでの約200年間、チェッコリは大変好まれる絵画のジャンルであり、画員(朝鮮王朝時代に宮廷の作画機関に所属する画家)や無名の絵師たちによって多く作画された。ではこのようにチェッコリが多く需要された理由はなにか。朝鮮王朝時代において文化を消費する層が拡大していくにつれて、チェッコリにおける目的と象徴性に変化がもたらされる。そしてチェッコリという絵画を発展させた原動力はおそらくこうした朝鮮王朝の人々の「文化消費」の欲求であったと考えられる。

チェッコリに対する関心は、まず初めは、正祖による質素儉約の儒教的倫理、学問崇拜を実践すると

いった目的のためである。王からの要請に応える形で官僚は自分たちの書齋を飾るチェッコリを必要としていた。また王によって臣下に贈られることも多かったとされる。その他に、中国の文物に対する好奇心や憧れからチェッコリを愛好したことも指摘できる。チェッコリの他にも、朝鮮では「博古」や「文房」「清供」などが文人画家たちの好む画題であったことがそれを物語っている。つまり朝鮮王朝時代の文人たちは中国文化の消費欲求が非常に高く、それがもたらした弊害は前記の正祖の言葉に示された通りである。

次に、18世紀後半には中産富裕層を中心に、自分の文化的素養や社会的・経済的地位を誇示するためにチェッコリを求める人々が現れる。場合によっては、手に入らない貴重なものを代理的、疑似的に所有し鑑賞するためにチェッコリを求めたことも考えられる。彼らは経済力では重要な役割を果たしていたが、両班という支配階級には属していない。差別的な社会構造の中で彼らは自分たちの文化的素養を誇示する手段としてチェッコリにその意義を見出していたのである。こうしてチェッコリは新中流階級による両班・文人文化への消費欲求を満たすための手段となっていたのである。

最後に、幸せを祈願する民衆の心理から吉祥のチェッコリが求められたのである。ここではチェッコリは装飾画として実用的な価値をもったものに代わるが、それによってむしろ抽象的な画面の構成が特徴的な様式への展開が見られるのである。

このようにチェッコリにおける目的と象徴性の変化を辿っていくと、朝鮮王朝時代の人々の「文化消費」への渴望がチェッコリという一つの絵画のジャンルを成立・発展させ、朝鮮王朝時代に特異な絵画の世界を作り出したことが分かる。

### 注

- 1) 柳宗悦「工芸的絵画」『柳宗悦全集』第13巻、1982年、p.430
- 2) 柳宗悦「朝鮮画を眺めて」『柳宗悦コレクション』

- ン2もの』日本民芸館監修, 2011年, pp.189-193
- 3) 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 [韓国語]。因みに Joanne Kim は後に取り上げるキム・ソンリムと同一人物である。
- 4) 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穡さ」『朝鮮の彩色画』鄭丙模, SniFactory, 2015年, p.368 [韓国語] から訳した。
- 5) Sunglim Kim, “Chaekgeori: Multi-Dimensional Messages in Late Joseon Korea,” *Archives of Asian Art* 64, no. 1 (2014): p.30.
- 6) Sunglim Kim, “Chaekgeori: Multi-Dimensional Messages in Late Joseon Korea,” *Archives of Asian Art* 64, no. 1 (2014): p.6.
- 7) 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穡さ」p.368 [韓国語] から訳した。
- 8) 絵の中からという点では本論の主張に通じるが、書物と正祖との結びつきに関しては言及されていない。ちなみに韓国では本からの視点という観点での論究はまだ見当たらない。日本でもチェッコリに関する研究はほとんど行われていない。
- 9) 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—」pp.220-221
- 10) 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—」pp.220-221
- 11) 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—」pp.210-217
- 12) キム・ソンリム「両面性の時代—チェッコリに見る徳目と豊穡さ—」p.367
- 13) キム・ソンリム「両面性の時代—チェッコリに見る徳目と豊穡さ—」p.371
- 14) チェッコリとその所有者との関係に関してはキム・ソンリム「両面性の時代—チェッコリに見る徳目と豊穡さ—」『朝鮮の彩色画』における見解を参照した。キムはチェッコリからは当のチェッコリを所有する人について個人的な情報を読み取

ることができるとし、チェッコリは個人の公的イメージを伝えるものと捉えている。キム・ソンリム「両面性の時代—チェッコリに見る徳目と豊穡さ—」pp.369-371, 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—」p.225

- 15) 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—」p.223

#### 参考文献

1. バク・ジョンヘ『朝鮮時代宮中記録画研究』一志社, 2000年 [韓国語]
2. キム・ヨンハク『民画』テウオンサ, 1993年 [韓国語]
3. イ・ヒョンギョン「冊架図とチェッコリの視点による空間解釈」『国立民俗博物館, 民俗学研究』第20号, 2007年, pp.143-167 [韓国語]
4. 李成美『朝鮮時代 絵の中の西洋画法』ソワダン, 2008年 [韓国語]
5. チョン・ピョンモ『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 [韓国語]
6. チョン・ピョンモ「朝鮮民画に及ぼした儒教の影響」『韓国美術史教育学会』23号, 美術史学, 2009, pp.205-239 [韓国語]
7. バク・ピョンソン「李亨祿の冊架文房図8幅屏風に表れた中国陶磁 ソンビの物と本そして冊架」『강좌미술사』28, 2009年, pp.209-245 [韓国語]

#### 図版目録

- 図1 《冊架図》10幅屏風, 筆者未詳, 19世紀後半, 絹本彩色, 各161.7×39.5cm, 国立故宫博物館
- 図2 《冊架図》8幅屏風, 李亨祿筆, 19世紀, 紙本彩色, 140.2×468.0cm, サムソン美術館 Leeum
- 図3 《冊巨里》8幅屏風, 筆者未詳, 19世紀, 紙本彩色, 各47.3×30.5cm, 個人
- 図4 《冊巨里》10幅屏風, 李宅均筆, 1871年以降, 絹本彩色, 各150.0×37.0cm, 通道寺ソンボ博物館
- 図5 《冊巨里》8幅屏風, 筆者未詳, 19世紀, 紙本彩色, 各90.5×42.5cm, フランスギメ東洋博物館
- 図6 《冊巨里》8幅屏風, 筆者未詳, 19世紀, 紙本彩色, 各53.6×28.5cm, サムソン美術館 Leeum

図7 《五峰日月図》8幅屏風，筆者未詳，絹本彩色，  
19世紀，147.8×232.6cm，国立故宫博物館

図8 《冊架図》8幅屏風，筆者未詳，19世紀，紙本彩  
色，各62.0×293.0cm，個人

図9 《多寶格》北京 紫禁城

図10 《康熙帝 読書像》筆者未詳，絹本彩色，138.0×

106.5cm，北京故宫博物院

図11 《雍正帝 読書像》筆者未詳，絹本彩色，171.3×  
156.5cm，北京故宫博物院

図12 《多寶格景圖》伝 郎世寧（1688-1766），紙本彩  
色，123.4×237.6cm，アメリカフロリダ James  
Morrisay

## A Study of Chaekgeori as a Unique Type of Still-Life Painting from the Joseon Period

NO Jaeok<sup>i</sup>

**Abstract** : This thesis considers the evolution of the Chaekgeori which is a very unique type of still-life painting on folding screens from the Joseon period of Korea.

As a well-known bibliophile, King Jeongjo (1752-1800), the 22nd monarch of the Joseon Dynasty, commissioned and placed a Chaekgeori screen containing images of books as a backdrop in his office. Feeling the need to maintain public morality preserving and encouraging Neo-Confucian norms of frugality, Jeongjo used Chaekgeori as a vicarious substitute for books and an agent to teach moral lessons.

In Chaekgeori, it is noted that the Korean artists applied the newly acquired system of artificial perspective from Europe. The resemblances and connections between the Duobaoge (多寶格) attributed to Giuseppe Castiglione, an Italian Jesuit painter at the Qing court and Chaekgeori are palpable. It can easily be guessed that various forms of display cabinets from Europe may illuminate the origin of Chaekgeori.

In the late Joseon period, the collecting and display of Chaekgeori became popular for wider circles of the elite who saw themselves as privileged literati and for commoners who wanted to elevate their social status and demonstrate their elegant taste and cultivation. As a result, despite the emphasis on moral virtues of frugality tied to Neo-Confucian sentiment, Chaekgeori promoted the abundance of production and consumption of paintings in the late Joseon cultural consciousness.

**Keywords** : Chaekgeori, Duobaoge (多寶格), moral concern, symbol of objects, social status, production and consumption of paintings

---

i Professor, Faculty of Social Sciences, Ritsumeikan University