

韓国の土俗信仰と神々 —— 巫神図を中心とした分析研究 ——

金 泰順*

はじめに

韓国の民間信仰には昔から伝わる土俗信仰すなわち巫俗信仰がある。巫俗信仰は自然に生まれ、韓国の風土にあわせ土着化されたのである。土着信仰として定着した巫俗信仰は韓国の特殊な情緒を生み長い間韓国民族の精神的な主柱となってきた。また巫俗の神々を現す巫神図(ムシンド)には巫俗の世界観を表明していて、現れる神々を通して韓国人の固有な信仰や情緒を見る事ができる。

巫神図の起源ははっきり知られていない。しかし仏教が入る前から存在したことは間違いないと思われる。それは仏教が入ってから儀礼や寺の形態が変わった事からもその証明ができる。韓国の仏教は儀礼中心であり、その中でも祖先儀礼を第一の儀礼として行う。これは巫俗信仰のなかにもある。人は死ぬと一般的には神になるが神のなかでも階級がある。生きている人が死んだ人のために儀礼(クツ)を行うと神(死んだ人)は祖先神になり、子孫の守り神として存在すると信じられている。同様に仏教も死んだ人のために様々な儀礼を行う。さらに、いくつかの巫俗の神をまるで仏教の神のように寺の中に祀っている。これは文化習合といえるがまず巫俗があって後に仏教が入り込み習合の過程を経たことは確かである。よって巫俗の神を現す巫神図の起源は韓国の歴史とともに存在して来たと思われる。巫神図は「クツ」という祭儀のなかで使われる。

「クツ」というのは巫俗信仰の儀礼であり、儀礼は「巫堂—ムダン」というシャーマンによって行われる。すなわち「巫堂」は「クツ」を行う司祭である。人々は「クツ」という儀礼を行う事によって、災いを防ぎ、健康、長寿、幸福、などを招くことができると信じて来た。この儀礼の中で「巫堂」は自ら神を憑けて歌ったり、踊ったり、喋ったりする。この時の歌(巫歌)や踊り(巫舞)は韓国芸能の起源であり、お喋り(コンス:口寄せ)における演劇的要素も指摘されている。「クツ」では場面によってそれぞれの神々が登場するが、相応しい巫神図を掛、その前で儀礼を行う。(図1) 巫神図は「巫堂」の所有であり、「巫堂」の守り神でもある。「クツ」が終わると「巫堂」は巫神図を持ち帰るのが原則であるが、裕福な人が「クツ」を頼む場合、巫神図も頼んで、行事を行うときもあるが、この場合は「クツ」が終わると巫神図を燃やす。「巫堂」は自分が亡くなる前、自分の巫神図を弟子に譲るときもある。これは自分の神も譲るという意味である。一方、弟子のない「巫堂」が亡くなると巫神図は「巫堂」の子孫が燃やすことになり、そのため現存する巫神図はわずかである。

このような巫神図は巫堂の守り神であり、人々と密接な関係を持ち、民族芸術の一断面として

* 神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科前期課程

民間の風習、習慣、信仰及び生活感情の集約された時代精神の産物でもあり、その示唆するところは多いと思われる。巫神図は巫画、巫俗画、あるいは「ファン」ともいわれるが、本論文のなかでは巫神図という語を用いる。本論文は第1章で巫俗信仰の一般的な性格を、第2章で巫神図の特性を、第3章では博物館や個人所蔵の巫神図を取り上げ、美学的な見地から考察した。

巫俗信仰は韓国の土地で自然に発生し、特殊な韓国の情緒を産んだので、筆者は巫俗信仰を土俗信仰として定める。本研究で取り上げる巫神図は神が憑依した巫堂である降神巫達のいる漢江以北で使用され、ほとんどが朝鮮王朝のものである。

1. 巫俗信仰の一般的な性格

(1) 巫俗的な人生観

巫俗的な人生観では生きている人と死んだ人の世界を分離するのではなく、同じ空間で過ごしていると考えられる。¹⁾ 人は生まれてきて、成長しながら家族と生活し、歳をとったら死亡する存在だが、死後も家族とは離れない。家族の周りで居ながら守り神として存在する。ただし、それは天命を果たした場合である。もし、死亡の理由が事故とか自殺の場合は神の階級までは昇らない。その場合、恨みをもつ怨霊になって自分の恨みをはらすため、家族たちに現れる。家族が病気になるとか生活が不安定になるなどである。よって、巫俗の人生観ではできるだけ難なく事故なく天命を果たし、死後にも、自分の家族と良い関係を維持することを目指すのである。²⁾

(2) 巫俗的宗教観

巫俗信仰は仏教と儒教を受け入れ、それらの社会倫理と道徳を取り入れ、巫俗という宗教を誕生させた。韓国に取り入れられた外来宗教は時間と共に本来の姿や性質が変化し、特別な模様となって現われたので、これを文化習合、あるいは文化接変現状ということもできる³⁾。

巫俗には道教文化が数多く取り入れられている。巫歌にもその影響が見られるし、^{チルソム}七星ニム（ニムは様の意味）、^{オクワンサンセイ}玉皇上帝ニム等の神の呼称、や符作（除災招福を祈って描かれるお守りのようなもの）は道教的である。仏教では巫俗の^{ゼンクシン}帝釈神を、^{ブルサゼソク}仏事帝釈という信仰の対象として取り入れている。寺の建物の中、山神閣、七星閣等も巫俗に起源を持つ。

巫俗は宗教でもない、儒教や道教のような思想でもない、稚拙なものとして認識され、卑俗なものともみなされ、「俗」という名がつけられた。しかし、それなりに宗教観があり、巫俗の宗教観は人間の出生、長寿、治病、除厄、招福等が神によって左右され、人間の生死禍福は神の意志であるというものである。その神は大勢の神であり、人々は祭儀（クツ）を通して神をもてなして自分の豊かな生活を得ようとするのである。

(3) 「クツ」

巫俗の理解方法としては「クツ」の観察から始まる。

「クツ」は地域によって違うが、代表的なのは漢陽12コリである。（漢陽：ソウルの昔の呼称、コ

り：演劇の幕の意) すなわち、12神が登場する。登場する神によって巫堂の衣装や音楽や踊りが異なる。基本的なものを述べると

①不浄 コリ ②カマン コリ ③マルミョン コリ ④上山 コリ ⑤別上 コリ ⑥大監 コリ
⑦帝釈 コリ ⑧ホク コリ ⑨ソンチュウ コリ ⑩軍雄 コリ ⑪倡夫 コリ ⑫テュイッチョン コリ
である⁴⁾。「クッ」は巫堂によって種類と手順が違うが神を楽しませるために遊ぶことを目指す点では同じである。善神であるか悪神であるかは関係なく出来るだけ大勢の神を呼ぶ。巫俗神の中には様々な性格の神があり、その性格により善神も悪神もいる。善神だけを呼ぶと悪神が怒る。そうすると「クッ」がうまくできないので両方を呼ぶのである。大勢の神を呼んで彼らの能力をかりて、願いが叶うように神を楽しませ、遊ばせるのである。巫堂には自分が祀っている神がいて、その神は「クッ」という祭儀中に巫堂の体に憑依して色々なことを教える。神は巫堂自信の祖先神のほか、いくつかを祀っている。神を体に憑かして神と人の間を往来しながら人の悩みを解決するのが巫堂の役割なので、巫堂は出来るだけ大勢の神を呼ぼうと努める。その理由は神にもそれぞれの能力があるからである。

その時、神の肖像として巫神図が使われる。巫堂たちの話によると神は呼ばれると自分の肖像に座るといふ。例えば、山神を呼ぶと山神の巫神図の上に座る。間違つて巫神図のない神が降りると、自分の居場所がなくて怒るといふ。すると巫堂は罰を蒙るか神から意地の悪い仕打ちを受ける。しかも「クッ」を頼む人は願い事が叶わない。よつて巫神図の役割は大事である。

「クッ」の中で使われるものは、巫神図、さまざまな着物、「コツカル」、「トゥレモリ」、蓮の花、圭(巫具・三枝の矛・鉞・扇・鈴)等がある。巫神図に描かれる巫俗神は、善神(サム神・ゼーソク神・ソングジュ神・テェガム 神)と悪神(ママピョルサン神・ヨンサン・スビ・アギ)などがある。善神は人々の健康を維持、生命を保護し、天寿を全うさせ、福寿をもたらす。悪神は、人々の健康を害し、生命を危険に落とし、不幸な死をもたらす、貧困に陥れる。人間は悪神、善神の双方と関係し、三角関係をなしている。巫俗では、悪神が悪事を働かないようにおだて、善神に対しては楽しくもてなして人々の幸せをお願いする。そして、人間は、悪神を否定せず、悪神と和解して悪事を封じ込めるのである。「クッ」の中で巫堂が果たす役割は、唄や踊りおよび豪華な供物を神にささげることで、神と人間の和解をもたらすことである。

2. 巫神図の特性

(1) 巫神図とは

巫神図は一般的な肖像画ではなく、宗教的意味がある。巫神図は「巫画」、「巫俗画」、「巫神画」、「巫神図」等といわれる。しかし、全て同じ意味ではない。「巫画」は巫堂にまつわる絵全般を指す。巫堂が使用する絵、神そのものを指すこともある。「巫俗画」は巫画の一種で、「クッ」が行なわれる場面等を描写したものである。巫神画は巫神図と同じである。巫神図は神の肖像を意味するほか、神の存在を指すこともある⁵⁾。

神が降りた巫堂の家では、神を祭る神壇が装置されている。神壇は一番静かで、清潔な場所に

置かれることになっている。一般的な形態は入口を除く三面の壁に巫神図を掛け、その下に台を設置し、その正面に赤い布を垂らす。台の上には蜀台、水（玉水＝韓国語でオクスと呼ばれる）を入れた容器、鈴、神の包丁（シンカル）、三枝の矛、占い道具等の巫具が置かれ、赤い布の内側には鼓、太鼓や銅鑼、そして巫服が入れられる（図2）。そして、この神壇には神が住んでいるとされるため、巫堂は神への挨拶及び神事のある時のみ一般民の出入を認めるのである。巫神図は、神の实在である神体を表しているため神聖視される。神殿の置かれた部屋は「堂」あるいは「神堂」と呼ばれるが、人々はその神堂を訪れると、神に挨拶し、参拝の理由を述べるのである。何らかの理由で巫神図の場所を移動しなければならぬとき、巫堂はあらかじめ神の好みの供物を捧げ、理由を説明する。その説明を欠くと、巫堂の体に痛みが起きたり、行動がすべてうまくいかなかったり、家族に災いがもたらされるなどといった神罰が巫堂に下るのである。このことはすべて、巫神図に神の实在が宿っていることを意味する。

（2）地域別特性

巫神図は生絹布や細い木綿布で神の模様が描かれた掛け軸で、紙（漢紙）に描いた物も発見されている。巫神図は縦長の長方形がほとんどだが、正方形や横長の長方形も発見されている。巫神図の大きさは横60cm内外、縦110cmぐらいのものが普通だが、これより大きいものもあるし、例外的にこれより小さいものもある。彩色は赤・青・黄の元色が基本になっており、ここに白・黒・緑などの顔料が付け加えられて使われた。

顔料は唐彩と石彩が主に使われたが、唐彩よりは石彩を使ったものが多い。一方、後期になると巫神図が複雑になってきて、紙に絵の具で描いたものもある。また最近では白紙にオフセットプリントしたものが仏具店で販売されていたりもする。巫神図はほとんどが中部と北部地方で見られる。

巫堂には神が人間の体に降りて巫堂になった降神巫と、先祖代々の血統によって巫堂になる世習巫の二種類がある。前者は主に中北部地域に分布している。降神巫は神が降りてなった巫堂であるので、神壇を奉安するための巫神図をもっているが、世習巫はそうではない場合が多い。そのため典型的な巫神図は主に中北部地域で発見されている。

これまでに発見された巫神図を金泰坤（1979）は次のように分類している。

①ソウル地域の巫神図

1. 日光菩薩
2. 月光菩薩
3. ファードツピョーラック將軍
4. カンソン帝軍
5. チェイヨン將軍
6. 竜將軍
7. 竜宮婦人
8. 府君
9. サミョン大師
10. ソウサン大師
11. 七星壬
12. 三仏チェーソ
13. 山神
14. 五方神将
15. 天神テーガム

②チュンチョン地域の巫神図

1. 七星壬
2. 仏師
3. 別上壬
4. ピョーラック將軍
5. チェイヨン將軍
6. 山神
7. 神将
8. 医院先生
9. 竜將軍
10. 地官先生
11. 薬局先生
12. 降神ママ
13. 三仏チェーソ
14. チャクトウ大神
15. 日月星辰
16. クァンゴン壬

③ピョンヤン地域の巫神図

1. 天神テーガム
2. 仏様
3. 七星壬
4. 玉皇壬
5. 日月星辰
6. 本山神霊
7. サムガクサン神霊
8. キョンジュキムシ將軍
9. キムウンソ將軍
10. 外人テイガモ
11. 大神ハルモニ
12. ソウナン壬
13. チャンプ壬
14. アン都山壬
15. パッ都山壬

上記三つの地域の巫堂が信仰する巫神図は15～16位ぐらいである。巫堂は困ったとき問題を解決するために必要な神を呼び出す。キリスト教の唯一神とは違って多神を崇拝しているから、色々な神を信仰する宗教、すなわち多神教であり、多くの神の仲裁者である巫堂自身を萬神とも呼ぶ。

1959年から1978年まで金泰坤氏が調べた巫神図の種類を集計すると、約130種にもなるという(金泰坤1979)。これを系統的に分けてみると、天神系統・日神系統・月神系統・星神系統・地神系統・山神系統・水神系統・竜神系統・火神系統・方位神系統・神将神系統・邪鬼系統・疾神系統・動物神系統・産神系統・王神系統・將軍神系統・大監神系統・巫祖神系統・仏教神系統に分類される。

(3) 巫神図と仏画との違い

巫神図のなかには仏教の釈迦、菩薩、三仏帝釈あるいは大師等の肖像が描かれ信仰されているが、仏教の寺でも巫俗神にある山神、七星神などが仏画で表現され信仰されている。

巫神図と仏画は画法や顔料などの類似性がみられる。そのため、巫神図と仏画の間の境界をどのように設定するかということは議論の余地がある。

巫神図と仏画にはだいたい次のような境界が引かれている。

第一に、巫神図は巫俗で信仰される神の肖像である反面、仏画は寺で信仰される仏教に関する内容を描いた絵である。

第二に、巫神図は巫堂の選んだ特定の神が個別的に描かれた肖像であるのに対し、仏画は釈迦の生涯図や菩薩や護法神、祖先崇拝などを上段、中段、下段に分けて図説したものである。すなわち巫神図は一枚にひとりの神が描かれた肖像であるのに対し、仏画は仏教経典のストーリーや教理の内容をテーマとした動的な内容の絵である。

第三に、大きさにおいても巫神図が平均して横60cm、縦110cm程であるのに対し、仏画は通常横3m、縦2m程の大型の絵である。もちろん仏画の中にはこれよりずっと小さいものも、大きいものもある。

第四に、仏画は専門的な金魚(仏画を専門的に描く僧侶)によって描かれたものがほとんどで、画筆が非常に精巧で繊細である。したがって仏画には全国的に様式の統一性がみられるが、巫神図の場合は筆致がさまざまである。巫神図があくまでも非専門的な漫画のように扱われていることも、このように描き方に統一性がないからである。

第五に、仏画に登場するのは仏と菩薩、修行者など仏教における聖なる階級の者であるのに対し、巫神図の登場人物には主神、主神夫婦、恋人神、家族神などがいる。これは巫俗信仰におけ

る家族共同体の意識が表れていると思われる。また神々は遠く離れているものではなく、亡くなった家族は祖先神として我々を保護しながらともに生活していくという、現実を生と死が共存する空間として認識したものである。

(4) 巫神図の作家

巫神図の様式がいつ、どのような理由によって作られ、またどのように定着したのかについて正確なことはわからない。いままで伝えられる巫神図のなかで、比較的出所が明らかだとみられているのは、ソウルのインワン山にある国師党の巫神図と、金泰坤が所蔵している旧韓末転換期のフグンドウの巫神図がある。インワン山の国師党はもともとモクミョク山(現在の南山)にあったもので、約60年前に今の場所に移したものである。

モンミョク山の神司についての記録は「朝鮮王朝実録」に太朝4年から記録されているが、巫神図についての記録はない。しかし、朝鮮の知識人李キュギョンの「五洲衍文長箋散矯」を見ると、モクミャク山の国師党に高麗の公民王を始め無学大師、懶翁、疫神などの神像が壁に描かれていたそうで、国師党の巫神図はモクミャク山の国師党のものをそのまま移したのではないかと考えられる。

このような推測を前提とすると、国師党のものは「五洲衍文長箋散矯」が書かれた約150年以上前のものともみられる。また、旧韓末転換期のプグンダンの巫神図に関しては上記ほど年代が遡るとは見られていない。しかし巫神図に関する記録は、高麗時代のものにも発見されている。高麗時代のイキュボが書いた「東国李相国集」の老巫篇によると巫堂が自宅の壁に丹精に描いた神像がたくさん掛けられていたという記録がある。これは現在見られる巫神図のように原色で描かれた巫神図であったと推測される。

このような記録と長く受け継がれてきた巫俗の歴史を考えると、巫堂が巫神図を持ち始めたのは高麗時代の前からかも知れない。

次に、現在巫俗に携わっている人々を通して巫神図の製作過程を考察していく。

ソウル地域の巫堂の文徳順は神が降りる降神体験である神病の最中、精神病的状態で日光菩薩と月光菩薩の光輪が壁面に浮かんで見えたという。彼はネリン「クツ」をして巫堂になったあと、テンファ(仏画)を専門的に描く僧侶である金魚に頼んで15位程の巫神図を描いてもらった。彼は降神体験中に浮かんで見えた光輪を、日光菩薩と月光菩薩の肩の上に、特別に日と月が浮かんでいるように描かせた。

また、ソウルのパクスである男巫、張明薫は降神体験の神病の最中、空に上った後白い砂場に落ち、そこに30字の文字が書かれているのを見たという。彼はその文字を神だと確信し、金魚に頼んで巫神図を約30枚位描いてもらい、彼の家の神壇に奉安している。

1959年頃、金泰坤はソウルジョンヌン同在住の奉国寺という寺で僧侶が巫神図を一枚あたり7千ウォンで描いているのを目撃したことがある⁶⁾。

以上の事例で巫神図は大体仏画を描く僧によって描かれたとみられる。また、製作された神の

姿に巫堂が降神体験中に見た神がよく反映されているという事実がわかる。つまり、巫神図には巫堂の宗教的な体験と幻想が僧侶による絵によって表現されているといえる。

一方、齋洲島の「ネーワツタン」に奉納された古びた巫神図10枚位は、本土の巫神図とは画風がまったく異なり、仏画だとは感じられない。その巫神図は独特なもので、まるで東南アジアの仏画のような雰囲気漂わせている。また齋洲島クジャ邑行円理の本郷堂の巫神図10枚位も、現在それをもっているイジュンチュン(本郷堂のシンバン—齋洲島では巫堂がシンバンと呼ばれる)の証言によると自分の先祖からシンバンの地位とともに巫神図をゆずってもらったという。彼の先祖は代々シンバンであり、自分が祭っている神はシンバンが直接描いた可能性もあるし(図3)、また有識者に頼んで描いてもらった可能性もある。これは仏教とは関係がない巫堂自身、または純粋な民間の画工によって描かれたと推定される。

巫神図はもともと巫堂や非専門的な民間の画工によって描かれたが、後代になると仏画を描く僧侶によって描かれることになったと推測できる。したがって、巫神図は巫堂自身が宗教的な体験を絵に移すことで生まれ、後に腕のいい民間の画工によって描かれ、最終的に仏画を専門的に描く僧侶が製作することになったのではないと思われる。

巫神図が巫堂自身によって描かれた可能性は、今日、降神体験中の巫堂が絵を描くことがあるということからもその可能性が高いと思われる。絵を描いているときの巫堂は、意味のわからないような言葉をつぶやいている。それはコンス(口寄せ)といい神の言葉である。

よって、巫神図は韓国に仏教が伝わる以前に生まれた可能性が高い。しかし、現在は資料が少ないため、はっきりとしたことは確認できない。巫神図は神聖なものであるため、巫堂の後継者がいない場合、燃やされることになっているからである。さらに、巫堂は一代で終わるのが普通であるために、巫神図が残ることはきわめて少ないのである。

以上により、巫神図には第一に巫堂自身によるもの、第二に民間の画工によるもの、そして第三に金魚と呼ばれる専門的僧侶によるものとの三つの歴史的過程があると推測される。第二段階から第三段階への移行で、巫神図の画風は、民衆的画風から仏教的画風に変ったと思われる。現在発見されている巫神図の大半は第二段階である民間の画工によるものであるが、第三段階の仏教的画風の巫神図も発見されている。仏教的巫神図は仏教色があるため巫堂があまり好まなかったために、多くが残されなかったと推測される。

3. 巫神図の美学的な考察

(1) 巫神図に現れる色彩の造形性

巫神図の絢爛華麗な色彩は、見る人に神の存在を強烈に感じさせる。パク・ヨンスックは、巫神図と古墳壁画に色彩における連関性があることを指摘している。本来巫神図には、地下で壁に直接描かれる絵と壁面に掛けられる絵の二種類がある。地下空間や自然光がなく暗い空間では、人為的灯に依存するため、巫神図は当然採光効果が高いように色彩が選ばれるが、この時、巫神図はあたかも神技のようである。今日巫神図の色使いが原色的で技巧がなく硬いのは、巫神図が閉

ざされた空間における採光効果を考慮したためである。この時、巫神図の彩色材料には石彩、膠、骨、人骨等が使用されたが、それらは暗い場所でも光を放つ。

色彩は陰陽五行思想の色彩（赤、青、黄、黒、白）が基本としてに使われる⁷⁾。現存する巫神図は、陰陽五行思想を基本としているため、全ての色彩が神聖で神秘的なものとされる。韓国の色彩観は先史時代の自然に対する畏敬の念に起源を持ち、西欧の感覚的で感性的な色彩観とは異なるのである。東洋では信仰の対象や象徴によって色に異なる意味、任務および役割が付与される。また、自然に対する畏敬の念が巫俗的陰陽五行思想を生活に浸透させ、そこに色彩観が生まれたのである⁸⁾。この色彩観は、民族が固有に持つ色の感性的、呪術的、象徴的意味および実用的側面等が複合することで変化しながらも存続してきた。韓国の色彩観は陰陽五行思想から発し、民族的情緒環境において成立されたのである。よって、民間信仰の陰陽五行思想とシャーマニズムが結合して独特な絵画様式を形成した巫神図のなかに色彩の意味を探すことは、韓国の伝統的な色彩観を理解するとともに巫神図の絵画的価値を再評価することになるのではないだろうか。

●陰陽五行思想

陰陽五行思想は、自然崇拜思想が支配的であった古代東洋哲学の基礎になっており、民間信仰の基盤でもある。古代東洋哲学において、天地万物は陰陽の結合によって生成されるという太一陰陽の理論が宇宙の根源的真理であるとされるが、それは天文学理論にある陰陽五行説と易学的理論が融合して生まれた思想である⁹⁾。太一陰陽思想は上古代から存在した原始宇宙観だが、その宇宙においてはあらゆるものがそれぞれ五つの要素を持つ。このことは韓国人の生活の根底にも深く根付いており、韓国民族の土俗的自然崇拜思想は、生活のなかにおける神聖な領域である。また倫理観は、音、色、身体、時間、味の五つの概念に規定され、全ての概念と互いに関連している¹⁰⁾。特に韓国の色彩観において色の配合、方向、色の象徴的意味等は、韓国の巫神図の色彩表現を理解するために重要な手がかりになる。陰陽五行思想によると、天地の水が五行を生成するのは天の一と地の六が融合して北方の水になり、天の三と地の八が融合して東方の木になる。また天の九と地の四が融合して西方の金になり、天の七と地の二が融合して南方の火になる。そして天の五と地の十が融合して中央の土になる¹¹⁾。東方は木、青、左の要素を持ち、四季節の青春を意味する。西方は金、白、右の要素を持ち、四季節の白秋を意味する。南方は火、赤、上の要素を持ち、四季節の朱夏を意味する。北方は水、黒、下の要素を持ち、四季節の玄冬を意味する。この五行思想は青、白、赤、黒と中央の黄色を基本とする五彩論も説明している。五彩は自然色で、五行の理法と同様、互いに相生、相克の関係を持つ。以上より、色彩は、陰陽五行の思想体系において視覚的次元を越えて、概念化されるという特殊性を持っているのである。すなわち五色は、五行源泉の五つの色に起源を持つ。

陰陽五行思想は上古代からあった原始的宇宙観であり、春秋戦国時代の陰陽五行思想に定着したが、太極（究極の存在）→陰陽（両極）→五行（両極の相互作用によって生まれる五つの元素）→森羅万象の原理という流れを説明するものである。五行によって自然が動き、相互作用が相生、

相克を生み出す。また五彩は、五行、五方向、五つの時間を象徴するものである。色彩は形状の表出だけでなく、形状の内面までも表現するのである¹²⁾。以上に関しては五行説色表<表1>を参照されたい。

つまり陰陽五行思想によると、青、白、赤、黒、黄の原色は宇宙を形作る基本要素であり、五正色或いは五彩と呼ばれる。陽色の五正色と陰色の五間色に分けられる。五正色は東西南北及び中央の方位を示し、それらの方位は青、白、赤、黒、黄で表される。五間色は五正色の間の方位を示し、それらは緑・碧・黄・紅・紫で表される¹³⁾。色の陽色と陰色は性別を示し、異性の結合を意味する原色同士の結合が、新しい色彩を生み出す。(表1・2・3参照)

表1. 五行配当表

五行配当表						
	木	火	土	金	水	備考
五色	青	赤	黄	白	黒	
五方	東	南	中央	西	北	
五季	春	夏	土用	秋	冬	土用とは各季節の境目の18日間
五気	風	雷	火	天	雨	
五星	歳星	螢惑星	鎮星	太白星	辰星	左から木星・火星・土星・金星・水星
五味	酸	苦	甘	辛	鹹	鹹とは塩辛いの意
五神	青龍	朱雀	黄龍	白虎	玄武	黄龍を勾騰とする説もある
五靈	麒麟	鳳凰	亀	竜	虎	
五金	青鉛	赤銅	黄金	白銀	黒鉄	金・銀・銅・鉄・錫(鉛)とする説もある
五虫	鱗虫	羽虫	裸虫	毛虫	介虫	裸虫=羽毛のない動物, 介虫=殻のある動物
五欲	財欲	色欲	食欲	名誉欲	睡眠欲	拾遺「華炎」参照
五惡	殺生	偷盜	邪淫	妄語	飲酒	同上
五臭	羶	焦	香	腥	朽	肉臭・焦臭・芳香・魚臭・腐臭。その拾六「星の宿」参照

表 2. 五行正色・間色

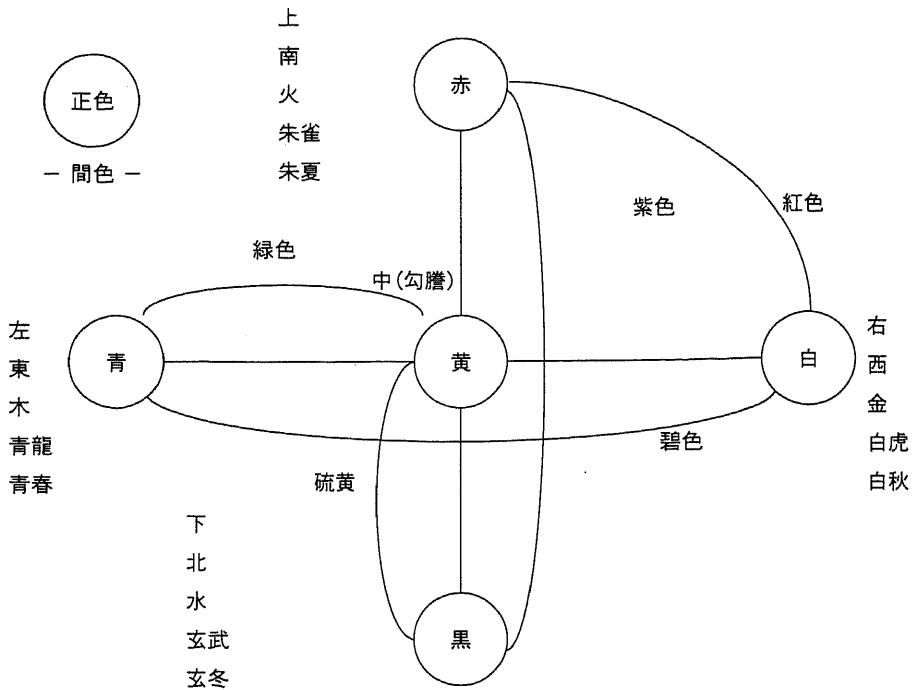


表 3. 五行図

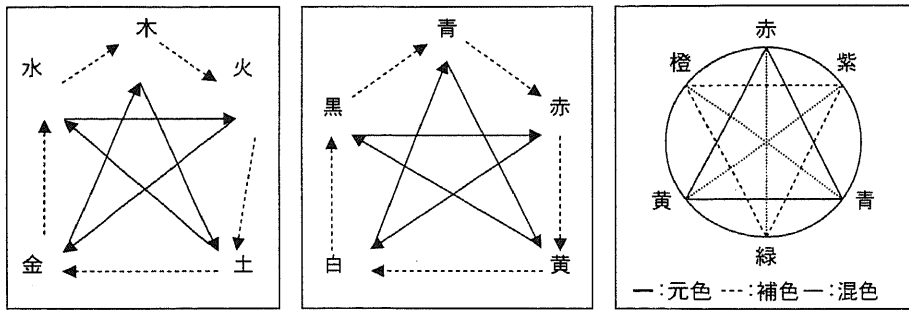
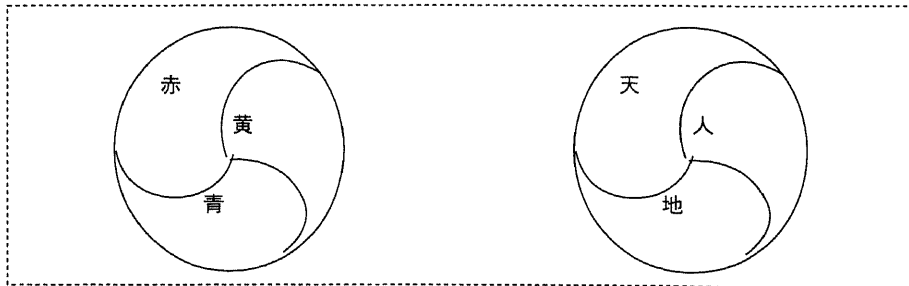


表 4

三原色の原理

天地の原理



●巫神図に表される色彩の種類

表1を見るとわかるように、韓国民族の色彩感覚が現れる巫神図は、三原色（赤、黄、青）を基本とする陰陽五行思想の五正色が主流である¹⁴⁾（表2、表4参照）。

韓国人の宇宙観は原始的宇宙観に基づくが、巫神図の色彩もまた、自然の法則に基づいている。この色彩感覚は、シャーマニズムにおける色彩感覚と同じである。巫神図の色彩は視覚的感覚を超え、象徴的意味を持っている。たとえば朝鮮時代には、黄色は王の特権の色であり、庶民が黄色を使うことは許されなかった。庶民は庶民階級の色である白を使わなくてはならなかった。よって、黄色に対する庶民の憧憬は巫神図に現われ、黄色を使うことにより神の神格を王よりも高い位置においていた。（図4 ホーグアッシ、図5 竜王婦人、図6 別上）

●色彩表現方法

二つの色彩を比較し、明白な差異を知覚することを対比と呼ぶ。巫神図の色彩表現には、無彩色の配色、白黒の明度の対比、補色の対比等が見られる。これらは彩度が高いために一見幼稚に見えることがあるが、これらは宇宙の調和を表す自然な色使いなのである¹⁵⁾。韓国の五色の導入は、朝鮮時代に描かれた將軍神を守る降神巫の大抵の巫神図に見られる¹⁶⁾。この五色は初め一つの絵に全て同じ比率で使われたが、赤と緑を基調とする絵（図10 別上夫婦、図13 火徳ビョーラク將軍、図14 龍王）と、藍と黄を基調とする絵（図4 ホーグアッシ、図6 別上）に分かれる¹⁷⁾。

●色相対比

無彩色の混じらない純粋な原色による生き生きとした色彩の配合を色彩対比という。これは原始的シャーマンの服装、インディアン酋長の衣装、パプアニューギニアの衣装、東南アジアの装飾文様にも同様の色彩対比が見られる。現代西洋画家のなかでは、マティス、モンドリアン、ピカソ、カンディンスキーなどがこの色彩対比を用いて作品を制作している。色彩対比の中で強い対比は天然痘をもたらす神である（図4 ホーグアッシ）と（図6 別上）の絵に見られる。人々はこれらの巫神図に向かって天然痘をもたらさないよう祈るのである。これらの神々は善神ではなく、疫病神であり、怒らすと人間に災いを与えるため、この神々は十分に崇められなければならないのである。ゆえに、疫病神の巫神図には王の特権色である黄色が使われるのである。また、これらの巫神図に描かれる神が美しい女性の姿をしているのは、女性の呪いが男性のものよりも強いと考えられているからであり、常に女神のほうが男神よりも高く崇められる。

●明度対比

水墨画は、墨の濃淡によって明度の対比が作られる。巫神図の場合、墨一色だけでなく有彩色を同時に使うことでより明白な明度の対比を表す。白と有彩色の対比、黒と有彩色の対比、白黒の対比で表される（図5 三仏帝釈、図6 日月ソソチン、図7 玉皇上帝、図8 大神婆）。白黒

の対比は昼と夜、富と貧困の対比でもある。昼は光、夜は闇を表し、白は富を意味して対立する状態を現われる。(図7 玉皇上帝)は、明度の低い有彩色と明度の高い無彩色と白色との対比が明らかで、白色は黒色に縁取られることでさらに鮮明な印象を与える。これは、レンブラントの明暗のある絵と同じ雰囲気を出している。

韓民族の白色に対する嗜好にはすばらしいものである。韓国人は大抵生まれたときから死ぬまで一生白い色を身につけていた。ゆえに韓民族は白衣民族といわれるが、これは仏教でいう「空手来空手去」、あるいは「空素去」といい、何も持たずに生まれ、何も持たずに死ぬという思想からきている。これは「無」を意味し、自然に対する同化、帰着というアニミズムの自然崇拝に由来する思想である。日本における神仏習合と同様に、韓国にも文化習合が起こって、巫神図に仏教的な要素が入ったのである。

元来白色は太陽を崇拝した原始信仰に由来し、光を象徴している¹⁸⁾。白色は天君を象徴する色であり、天の加護を受けることの出来る色なのである。白色は守護神が主題で²⁰⁾ある巫神図で使われ、邪魂を封じる呪術的意味を持っている。つまり白色は天神と自然回帰を意味し、そこに韓民族の純粋な自然崇拝思想が表れている。

黒色は死を象徴し、死を招く闇の呪術的力の意味を内包しているが巫神図の中の黒色は、悪を回避する機能を持っている。カトリックにおける神父や修道女の衣服が黒いのは同様の理由による。陰陽説で黒は陰の概念では秋と冬の季節にあたり、死、虚無、沈黙、苦痛、逆境を象徴する。(図6)の日月星辰をみると、袖に白黒の対比がよく表れている。ここで白は善を、黒は悪を象徴し、勸善懲悪の訓戒を意味している。

このように原始宗教や陰陽五行思想は一種の哲学及び天文学であり、日、月、星の運行は単純な自然現象ではなく、人間生活の吉凶禍福に直接的影響を持つものである。つまり、巫神図には勸善懲悪の訓戒を意味する色が使われているのである。

●補色対比の巫神図

補色は二つの色が混ざることによって黒色ができ、そこに光を当てると白くなるような、補完的な色の組み合わせをいう。補色を効果的に使うことによってより視覚に訴えることが出来る。つまり、隣接する色同士をもっとも鮮明に浮かび上がらせる効果があるのである。隣接する補色同士の間には無彩色の線が引かれ、鮮明であると同時に自然な雰囲気を出している。また、補色の白黒の効果は、前述の勸善懲悪の意味も含んでいる。(図9 七星、図10 別上夫婦)には、赤と緑の補色関係がある。また、夫婦神の(図12 チョンジュ鄭氏、図11 チョンジュ鄭氏婦人)にも赤と緑の対比が強く意図されているが、ここには特に対比的意味がある。(図12) チョンジュ鄭氏の神図では、主人の赤い衣服と従者の緑服装との間には無彩色の馬が配され、補色対比がより鮮明にされている。この絵は主人の袖口を彩る藍色によって、より絵画的な表現である。(図11)

チョンジュ鄭氏婦人の神図は(図12) チョンジュ鄭氏の神図とは対照的な色彩、人物の向き等が反対に描かれている。ここで性別の対照は陰陽の対照に呼応している。この陰陽関係が巫俗に

おける宇宙の秩序なのである。

●青赤対比の巫神図

韓国では、結納の時に青と赤の糸で編んだ紐を飾るが、これは男女の和合を表している。結婚式の前日、新郎はハムと呼ばれる箱を新婦の家まで持参するが、そのときいっしょに持っていく青紗燈籠には青と赤の布が張られている。青は男性を、赤は女性を意味し、二人の調和の意味が込められている。結婚は男女が結合して一つになることを意味する。巫俗では、和合は特に「和解」の意味が重要視されるのである。

陰陽五行思想では、青色は木、赤色は火を意味し、この色の組み合わせが木生火、相生の調和を持つ理想的な組み合わせを造ると信じられている。よって、赤色と青色の組み合わせは韓国の巫神図では頻繁に使われる。また、赤色や青色といった陽色は、邪悪なものを寄せつけず、追い払う辟邪色であるとされ、天災を防ぐと信じられている¹⁹⁾。一般庶民は、現世の幸福や無病長寿を願って陽色を用いる。陰色の意味する災いを打ち消すために陽色が使われるのである。特に赤色は南方の色と万物の生成を意味する色であり、病気を治す力があり²⁰⁾、豊かさを象徴する炎のように生活を裕福にする力があると信じられている(図13 火徳 ピョーラック將軍, 図14 竜王)。聖書には悪魔を遮断するために敷居に羊の血を塗る話があるが、血の赤色が意味することは陰陽五行思想と同じである。

青色は赤色と同様の呪術的機能を持っており、災いを防ぐために用いられる。以上のように、韓国の色彩観は中国的宇宙観が基に形成されているが、五色は中国とは異なった使われ方をする²¹⁾。韓国独自の五色は鬼神陰陽也という思想体系に基づいており²²⁾、ほとんどの場合陽色は陰色を排除する機能を持っている。

●色彩の象徴的意味

韓国の巫神図の色彩は民間信仰を表わしており、道教、仏教、儒教の影響を受けている。色彩には象徴的な意味が内包されている²³⁾。青色は東で春を指し、日の出、誕生、創造、新生、生殖の意味があり、これらを治めるのは青龍である。白色は西で秋を指し、日の入り、死、死者の地、砂漠の砂の白色を象徴しており、これらを治める動物は白虎である。赤色は南で夏を指し、燃え盛る炎の色、温暖で万物が繁茂し、陽の生気が旺盛であることを象徴する火を意味する。赤色を治める動物は朱雀である。黒色は北で冬を指し、黒龍江の源泉、雪解け後の雨雲の黒い雲を象徴し、これを治める動物は玄武である²⁴⁾。黄色は中心に位置し、光の色で、公明、生氣、陽気を表し、光と火を象徴する赤色と同様に太陽を意味する。以上のように、東西南北の自然現象と象徴的動物に信仰的意味が付与されていることが、陰陽五行思想の象徴性に基づく韓国巫神図を特徴付けている²⁴⁾。

韓国巫俗に現れる宇宙観によると、世界は天上、地上、地下の三界に区分され、この三界の宇宙では太陽、月、星を共有している。天上では日、月、星にそれぞれ神と侍従神が宇宙の森羅万

象を支配し、地上には人間、禽獣と山神等の自然神が、地下には人間の死霊と死霊を支配する冥符神などがいると信じられている。そしてそれらの象徴として赤色は天上を、青色は地上を、黄色は人間を表し、三原色に赤（天）、青（地）、黄（人）の概念が付与された。

このような色相の象徴性は抽象的、情緒的で、韓国民族の生活の中に広く息づいている。

（2）巫神図の形態の造形性

巫神図の形象は目の前の現実をそのまま表わすのではなく、巫堂の降神体験と幻想の中で見た神を象徴的に人間の形に描写する。現実性よりは現実を超えた非現実的なものが多いのである。例えば、日と月を神聖化した日月ソンチンとか想像の動物である龍を可視化し、神として出現させたりなどである。しかし、この意味体系は現実の理想化という唯心的体系でもあるため、完全に虚構の観念ではない。したがって、自然と人間の調和を計るという意図が窺われる。描写は、単純な原色と単線が基本になり、写実性の追求に重点を置きながらも一種の超現実的空想、神の象徴化過程における形態の歪曲化、あるいは装飾的表現によって表わされる。

また巫神図は、作家と自然との一体感によって生み出され、自然は美化されている。自然の摂理を哲学化することによって、人間の生死と禍福は自然の流れであると信じている。よって克服の対象ではなく順応ないしは物我一体の自然観は、自然を神聖視して、自然の神を巫俗の神としてそのまま導入したのである。巫堂は降神体験中に幻想で見た自然神の可視化（山神、水神など）を試み、時には自然の精霊化を試みたのだと思われる（図15 飛龍山神）、（図16 山神）、（図14 龍王）、（図6 日月星辰）。したがって、巫神図は人間の本能的な美的感受性によって描かれるので、単純な原色と単線が基本としたのは当然であろう。写実性の描写に力をいれながらも一種の超現実的幻像は神の象徴化過程で、形体の単純化、装飾化という対象の想念的図象表現に現れた。このような巫神図の造形性を西洋の美学的見地から考察するのは非合理的な部分もあるので、できるだけ東洋的造形論をもとに考察していきたい。

（3）巫神図の鑑賞方法

前述で述べた通り巫神図の一貫した特性の中の一つは、精神志向性にある。神像の人格表現を忠実したのである。したがって、巫神図の鑑賞方法においては、絵画の一般的な鑑賞方法とは異なる。つまり巫神図は神の慈悲を感じさせる神聖な神自身であり、鑑賞者はそれを客観的な対象として鑑賞することが出来ない。また、武士を尊ぶ世俗的価値意識は、將軍神を描くことで強い男性を表現し、徳を与える仙神として崇拜した。巫神図のなかでの山神は女神と男神がいる。天を男として大地を女として表現し、女神が正しいであるが、あまりにも軟弱なので途中で変わって男性神のほうをもっと多く描かれた。その他の女神は男神の妻として夫の社会的身分を維持した（図12 チョンジュ鄭氏、図11 チョンジュ鄭氏婦人）。独立女性神は痘痕、疫病などの危害を人間に与える神として浮き彫りされた（図4 ホーグアッシ：天然痘の神）。

●俯瞰法

西欧絵画では透視法がとられ、バランスの整った構図で視点は一点に集中する。鑑賞者は画面の継続性を維持するために視点を動かさない。それに対して、俯瞰法の視点は中央あるいは左右に分散している。画面内の動きと継続性を維持するためには多次元の視点、あるいは分散した視点が必要となる。

(図4 ホーグアッシ)を見ると主神が後ろに位置しているが、前にいる侍従神より大きく描かれている。これは身分の序列を表わしており、俯瞰法及び当時の社会状況がよく表われている。

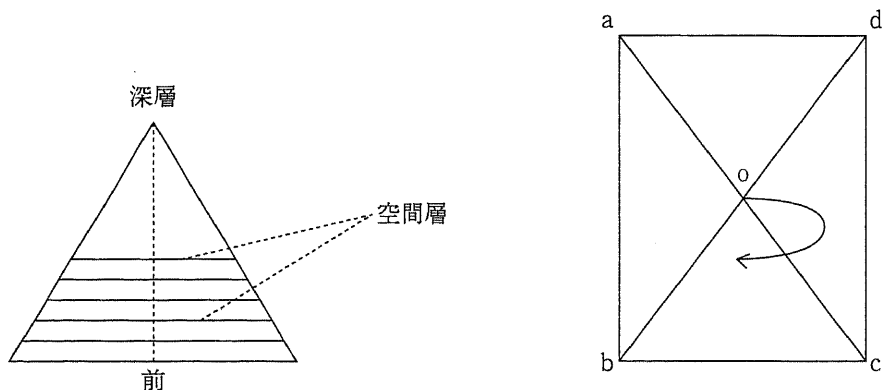
水平的及び垂直的視点を含んだ次元の異なる視点を持つ巫神図の画面は、西欧絵画の立体感とは逆に、強調したい部分はことさらに強調され、不必要な部分は極端に省略される。人物画の全身像を例として挙げると、顔面と上半身は人物の性格、徳、身分などを表わしているために視点が集中するが、下半身は頭部に見合わないほど小さく描かれている。(図17 本山将軍)の場合、性格描写を上半身で表現した結果、下半身は頭部に見合わない大きさで描かれている。頭の部分が大きくて不自然な姿勢で描かれており、体のバランスは無視されている。俯瞰法によって生じる多次元の視点が、巫神図の動きと継続性を可能にし、顔面描写の重点として置かれて、下半身は大変貧弱にしか描かれていない。

(4) 巫神図の構図

構図は絵を通して自分の思想や感情を表現する方法であり、また作品の完成を決定する設計図でもある。

しかし、東洋画では主観的表現に重点を置いたため、構図などの形式的な美の概念にはあまり注意を払わなかった。しかし、巫神図にはいくつかの構図を見ることが出来る。本稿では巫神図に現れた構図を現代絵画的視点で考察することとする。

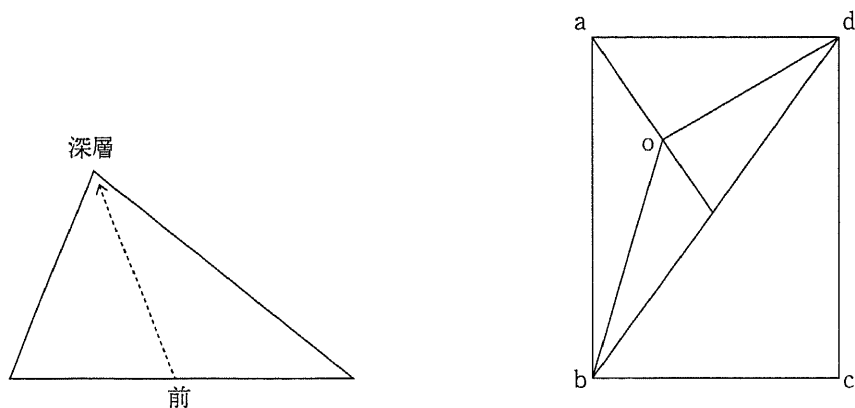
●正視図



古典的な肖像画は常に正面を向いている。正面を向いた姿で、特に顔を集中的に描写しているが、それは人物の身分性、つまり聖なる人だということを示している。巫神図もほとんどが正面を向いているが、それは崇拜用の絵だからである（図4 ホーグアッシ、図5 龍宮婦人、図6

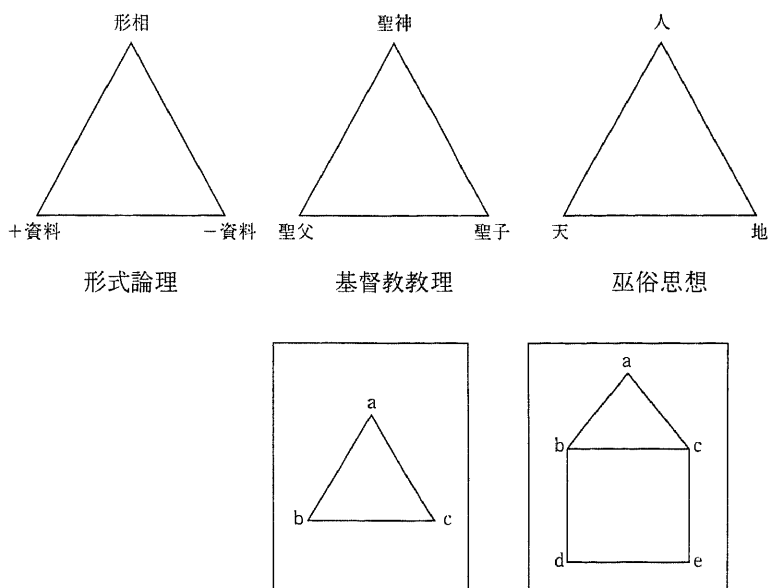
別上、図8 大神婆）。特に、（図18 五方神将図）は五人の人物が正面を向いている。左右に四人の将軍が立っており、視線は真ん中に集中しており、西洋の宗教画のように観察者の視点が意識されている。

●斜視図



正視図法が見る人と構図上の視点が画面の真中で一致するのにに対し、斜視図はかならずしも角度が一定ではなく、画面が三分割されるために視点の中心が定められない傾向が見られる。（図19-1 唱夫）、（図19-2 唱夫）は斜視図とS字形の構図が生命感ある美を表し、画筆も洗練されている。特に（図19-2 唱夫）の背景にみえる梅花は見る人に静寂を感じさせ、巫神図としての役割だけでなく絵画としても十分価値があると思われる。

●三角図法



三角形を利用した図法は一般的に普及している構図法である。三角形には安定感があり、画面に秩序と統一感を与える。

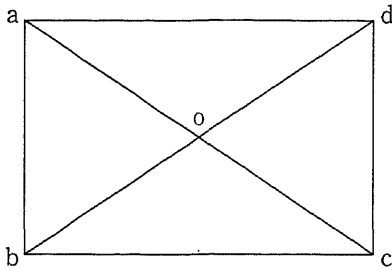
古典的な絵画の時代には三角形が円や四角形より重要視されたという証拠はさまざまところで見られる。エジプトのピラミッドがその一つの例である。アリストテレスの形式論理によると三角形はアイデアの構造であると言う。すなわち、一つの三角形は底辺の両側がおのおの+資料と-資料であり、両辺が交わる点に形相が現れる。アリストテレスによると、三角形のもっとも重要な頂点は直角をなす頂点である。

銀の文明を支配した東夷族も三角こそがもっとも完全な秩序だと信じていた。新羅時代の弥勒三尊仏像にも三角図法の芸術的な特徴がよく表われている。

巫神図にも三角図法が多く使われた。(図20 オンダンハルモニ)は三角図法がよく表れて安定感と統一がある。群像の場合は三角構図が多いが、構成美の条件である左右対称が特徴だ。(図21 ホーグアッシ)をみると中心人物は遠近を無視して大きく真ん中に配置され、左右の二人は小さく描かれているために安定感がある。このような三角図法は画面の安定感とともに天・地・人の巫俗の思想をよく表わしている。パク・ヨンスックはこのような構図法はアナック3古墳の(図22 主人図)にも見られるが、主人は大きく描かれ、左右にいる侍従神は小さく描かれていることを指摘している。これは実物の大きさを無視してひたすら対象神を中心に描いたことがわかる³⁴⁾。

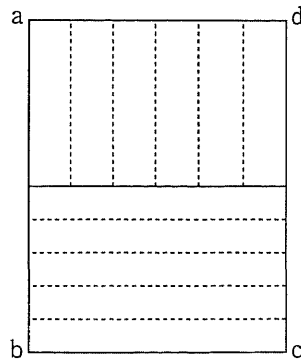
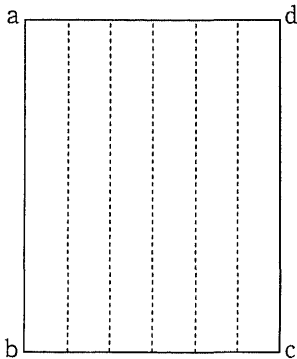
巫神図では重要視される神は真ん中に配置され、左右上下にはその主神(巫神図に描かれた複数の神のうち中心となる神)をわかりやすく説明するため使者、器物、動物などが配置されている。このような人物表現の様式は児童画でよく見られるが、家族の絵を描くとき母親を一番大きく描くことと同じで、観念的である。

●対角線構図



ダビンチの『最後の晩餐』では中心人物のイエスが真ん中に描かれた。すなわち画面に対角線を引くと二つの線が交差するところにイエスが描かれている。これは宗教画が持っている神聖な点に対角線の交差点であり、これを見る人は正面のほうに視点が導かれる。その時対角線の交差点は四つの三角形が交わる最も神聖な場所 (axis) で、その中心点から離れるほど神聖度が低くなる。巫神図でも重要視される神は真ん中に配置され、左右上下にはその主神をわかりやすく説明するため使者、器物、動物などが配置されている。(図18 五方神将図) 五方神将図は画面に対角線を引くと交差点が將軍の刀の先と一致する。対角線によってできる三角形の両端及び上中央には三人の將軍がそれぞれ位置している。これは、天・地・人が互いにつながっている巫俗の中心的思想を象徴している。他の五方神将図の場合も同様に表現されている。同じく(図23 太祖大王)を見ると対角線の中心部に大王が配置され、その後ろの両側に侍従神が配置されており、画面には安定感がある。また、見る人の視線を大王に集中させ威厳も感じさせる。

●循環構図



今日われわれは古代オリエントの壁画や旧石器時代の動物壁画に特徴的な構図を見出す。多くの人々と動植物、難しいさまざまな記号が壁のあちこちに描かれている。しかし、それはそれなりの秩序を持っており、ストーリーもある。これらは一つの宗教的な事件を表わしており、並列に配置される一字並列法、あるいは一字長蛇陣法が用いられている。

この技法はある事件やその内容を表わしている。これはバロック様式から発展した様式で、全体的に見るとひとつのサイクルに向かって動こうとする循環的な意志を持っているため循環的構図と呼ばれる。(図24 七星), (図25 竜太婦人), (図26 十大王)を見ると単純な列挙形であり, (図27 七星)で後列の三神はギユを持っており, 前列の四神は桃を持っているが, その中の一人はなにかを説明している。このことは一定のストーリーがあることを示している。このような構図法は児童画の列挙形式と同じで, 原始的な構図法であり, 技巧が除かれた素直な庶民の造形感覚が窺がわれる。

(5) 造形意識

神の姿を具体化したいという願いからはじまった庶民の芸術的行為は, 人間の本能的な美的感受性による自然的な行為である。

巫堂が降神体験及び幻想中に見た神を人間の姿に描写した巫神図は, 原色と単線を基本に, 写実的に描写することを重要視する一方, 神を象徴化する過程で形体を単純化し, 装飾化しながら対象を想念的に表現するため, 一種の超現実的な面も持っている。

石燻は事物を形にこだわらず受け入れるならば無形になり, 形を乗り越えるならば無限に描かれるので無敵になるという。彼はこのようになると墨と筆が自然に調和すると言い, 事物の形にこだわらず, 俗気も捨てて自由に絵画の世界に入ることを強調している。このことは巫神図に見られ, 画面は事物の大小, また遠近関係も無視してひたすら主神中心で描かれる。それには人間の原初的な知覚構造がそのまま表われている。正通画(一般的な東洋画)と仏画は伝統的な画法と技法で描かれたが, 巫神図は違った。特に主神と侍従神を描くときには主神が重要視され, 侍従神は最小に描かれる。画面の構図は左右対称を成している。この現象は児童画や古墳壁画にも見られ, 写実性を無視した観念的で, 有形的な表現であり, 対象を自分中心に解釈したのだと思われる。このように巫神図は線と色彩が成す形の外観美よりは画面の呪術的空間が重要視され, 人間と神との間の倫理観を強化させる機能的表象があるため, 観念的で有形的である。したがって事物の具体的な形よりは観念や内的な本質, また空想性が重要視された。巫神図の造形的な特徴は画面が統一され, 一定の形と色が繰返されることにある。また力の均衡を成す構図上の対称, そして強烈で原始的な色の対比にあると言える。

まとめ

韓国人の精神的柱と言える巫俗信仰は, 韓国民衆の間で支えられ民衆思想を導びき, 生活の全般に影響を与えてきた。また, 外来宗教及び文化の影響の下, 非難されながらも消滅することなく脈々と我々民間の底辺に存在し続けている。

芸術と宗教は密接な関係があるため, 民族の信仰を無視しては民族の芸術と文化を論じることができない。韓国人の宗教では, 原始時代から自然にたいする恐怖と信頼感を経て具体的な神観念が確立された。神人合一の媒介者の役割を果たした巫神図は巫堂の宗教的な体験によって神聖化

作業が行われ、今日まで残されている。その表現は絵画の様式を取り、図に現わされる神像は人間と同じ形像である。しかし、それは人物を描いてはいるが、肖像画とは異なり、事物の具体性からは離れた象徴性をもっている。

巫神図の出現は原始宗教的な信仰の中で岩に刻まれた絵や古墳壁画、それらに関する文献資料を考慮すると、朝鮮半島に降神巫が存在した先史時代にまでその起源を遡ることができるが、推測だけで明確な証拠はない。現存の巫神図は朝鮮時代のものであると見られている。これら巫神図は、図式上の違いはややあるが、本来の形は似ている。仏画の形式に類似する面もあるが、これは仏教の仏画を描いた金魚によって多数の作品が製作されたためである。

巫神図は崇拜用の絵であるため、すべて正面性をもっている。表現においても顔が手や足に比べて大きく、遠近感も無視されている。主神の場合は侍従神より大きく描かれる表現様式が特徴であり、同様のことは児童画や現代の絵画にもみられる。

表現様式は単純な原色と単線が基本ではあるが、事実性を尊重しながらも一種の超現実的かつ幻想的に表現されている。このことは神の象徴化の過程で形の純化、または装飾化という、対象の観念的な図像表現に現れている。

画面の構図は正面図、斜視図、三角構図、対角線構図、循環構図などが中心である。色彩は陰陽五行説に立脚した五つの基本色（赤、青、黄、白、黒）を主に使って自然との調和をはかり、主神は明度の高い色で表現され、侍従神と背景は明度の低い色で表現されており、主神を強調している。

以上の論によって韓国民族の底辺に存在する心性と、図像に現れた象徴的な造形意識と原色の調和を通して祖先の原初的な人間の感情に訴える美意識を知ることが出来る。

キリスト教文化がヘレニズム文化への反動から生まれたように、韓国文化の源は民間信仰である巫俗の中に探さなければならない。この点から韓国伝統美術は見直される必要がある。また民画を韓国美術の一つの分野として認識し、巫神図も民画の一部としてさらに伝統美術の観点から言及されるべきである。

このような価値のある巫神図の精神を引き継いだ画家の一人としてパク・センクァンが挙げられる。

「パク・センクァンの色彩法は丹青、仏画、民画などから影響を受けた、色彩の強烈な対比効果と装飾的で平面的な構成が特徴である。彼の絵の熱気は強烈な色彩自体の律動感であり、民画的な色彩が「クッ」コリのように高揚した生命感を醸し出している。」

上の文章は『月刊美術』30号のウォン・トンソの文を引用した。このようにパク・センクァンが持つ色彩の特徴は、陰陽の色彩観から影響を受けており、彼の作品のテーマは巫俗の主人公、歴史的な事件、動植物の装飾文様、あるいは現代的な素材まで幅広い。彼は晩年巫俗をよく描き、国師党や巫堂の家を訪ねて巫堂から芸術的な姿勢を教してもらいながら作品製作に熱中したという。

今後、パク・センクァンのように伝統的な色彩感覚と文化感覚から影響を受けた作家が多く現れることを期待する。色彩の研究においても伝統的な価値を見出し発展させることを急ぐべきである。

新しい造形を模索している作家たちに伝統的な画風が影響を与え、新鮮で個性的な作品の制作を期待する。

今後の課題

巫俗は韓国の特殊な情緒を生み、韓国民族の精神的な支柱となってきた巫俗が、今後どのように宗教として認められるか巫神図の価値が正当に評価され、韓国民間美術のなかでどのように位置付けられるかという今後の課題が残されている。

注

- 1) 金仁会, 『韓国巫俗思想研究』1987, ソウル, 集文堂, p14.
- 2) 金仁会, 前掲書, p13.
- 3) 金仁会, 前掲書, p215 - 219.
- 4) 金仁会, 前掲書, p48.
- 5) 金泰坤, 『季刊美術 9』, 「巫神図」, 中央日報社, 1979, p129.
- 6) 金泰坤, 前掲書, p129.
- 7) 朴容淑, 『韓国美術の起源』, ソウル・イエキョウン産業社, 1991, p212 - 213.
- 8) リ・バルヨン, 『韓国仏教絵画研究』, (弘益大大学院修士論文) 1988, p22 参照.
- 9) パク・チョンジヤ, 『仏画絵描き』, ソウル デウオン社, 1990, p22 参照.
- 10) ウオン・ミラン, 「青色を通じて見る中国概念色の問題」, 空間 102 号, 1975, pp91 - 92 参照.
- 11) 河竜得, 『韓国の伝統色と色彩心理』, ソウル ミョンチ出版社, 1989, p31.
- 12) 金炳鐘, 『中国絵画の造形意識研究』, ソウル大学校出版部, 1989, p24.
- 13) ハ・ヨンツック, 前掲書, p46.

五方間色：東方の青色と中央の黄色の間色は緑色で、東方の青色と西方の白色の間色は碧色で、南方の赤色と西方の白色の間色は紅色、北方の黒色と中央の黄色の間色は黄、南赤方の赤色と北方の黒色の間色は紫色である。

- 14) キム・トンチュン, 『天父経と壇君史話』ソウル, カナ出版社, p63 参照.

三原色：天地人一体と三神一体の思想が生成する三太極が、東洋の宇宙循環法則と自然の力の原理であり、新しい生命体の生滅を表す色彩。

- 15) キム・チョンテ, 『東洋画論』, ソウル・イルチ社, 1978, p372 参照.
- 16) チョン・ヒャンスン, 「東洋圏の宗教と色彩に観する研究」(東亜大大学院修士論文), 1998, p25 参照.
- 17) Johannes Itten 著, キム・ウスク翻訳, 『色彩の芸術』, ソウル・地球文化社, 1976, p46.

18) キム・トンチュン, 前掲書, p75.

パビウオビーレン著, キム・フワチュン翻訳, 『色彩心理』, ソウル・トンクウク出版社, 1985, p28 参照.

19) チョン・トンチュウ, 『赤色文化』, 「民俗と韓国の色彩2」韓国性研究, 季刊美術
イム・トンクォウン, 『韓国民俗学論考』, ソウル, 集文堂, 参照.

20) M. Graves 著, ベ・マンシル訳, 『Design 色彩』, 梨花女大出版部, 1965.

21) ホワン・マン・ヨン, 『李朝の庶民の美意識に関する研究』, ヨンセ大大学院修士論文, 1974, p36.

たとえば赤色は中国の場合, 幸運, 威厳, 結婚のイメージがあり, 吉を意味する色として建築物や生活の周辺が多くで彩っている。韓国の場合, 邪悪な魂を防ぐ意味で使われる。

22) クォン・オードン, 前掲書, p228 参照.

鬼神陰陽也:魂は陰的存在として陽に抑制されているという思想体系。すなわち韓国民間信仰の中では, 陰と陽の関係が全ての宇宙事物の基本要素であり, 互いに協調, 調和することで人間の生活が生成, 変化される。陰が陽より優性な時は, 農作に悪い影響を与えたり, 戦争に敗北, 財産に損害を蒙ったり, 疾病をもたらすなどの災いを予測した。そのとき, 陽の恩恵が陰の災いを抑制することが重視される。

23) Johannes Itten 著, キム・ウスク翻訳, 『色彩の芸術』, ソウル・地球文化社, 1980, p18.

24) 朴容淑, 前掲書, ソウル, イルチサ, 参照.

参考文献

金仁会, 『韓国巫俗思想研究』1987, ソウル, 集文堂.

チョウ・ジャリョン, 「韓国民画小論」朝鮮時代の民画, ソウル・イーエキョン産業社, 1989.

キム・チョルスン, 『韓国民画論考』, ソウル・イエキョウン産業社, 1991.

朴容淑, 『韓国美術の起源』, ソウル・イエキョウン産業社, 1990.

パク・チョンジャ, 『仏画絵描き』, ソウル デウオン社, 1990.

河竜得, 『韓国の伝統色と色彩心理』, ソウル ミョンチ出版社, 1989.

金炳鐘, 『中国絵画の造形意識研究』, ソウル大学出版部, 1989.

キム・トンチュン, 『天父経と壇君史話』ソウル, カナ出版社.

キム・チョンテ, 『東洋画論』, ソウル・イルチ社, 1978.

イム・トンクォウン, 『韓国民俗学論考』, ソウル, 集文堂.

チョン・トンチュウ, 「赤色文化」, 「民俗と韓国の色彩2」韓国性研究, 季刊美術.

ウオン・ミラン, 「青色を通じて見る中国概念色の問題」, 空間102号, 1975.

リ・バルヨン, 「韓国仏教絵画研究」, (弘益大大学院修士論文) 1988.

チョン・ヒャンスン, 「東洋圏の宗教と色彩に観する研究」(東亜大大学院修士論文), 1989.

ホワン・マン・ヨン, 『李朝の庶民の美意識に関する研究』, ヨンセ大大学院修士論文, 1974.

- 金泰坤, 「季刊美術 9」, 「巫神図」, 中央日報社, 1979.
- 朴容淑, 「民画は何のか」, 「月刊美術世界」, 1988, 3, 京仁出版社美術世界.
- キム・ミンキ, 「民画の作品世界」ソウル, 美術世界社, 1988.
- Johannes Itten 著, キム・ウスク翻訳『色彩の芸術』, ソウル・地球文化社, 1980.
- 柳宗悦, 『朝鮮民画論』, 李朝の民画について, カンタムサ, 1982.
- パピウオビーレン著, キム・フワチュン翻訳『色彩心理』, ソウル・トンクウク出版社, 1985.
- M. Graves 著, ベ・マンシル訳『Design 色彩』, 梨花女大出版部, 1965.

図版及び解説



図1. 「クッ」の現場

「クッ」が行われる場面。

巫堂は「クッ」の現場で「巫神図」を掛ける。その前で行事が行う。現在、巫堂は將軍神に憑かれ、將軍の偉大な力を見せるため、鋭い刃物を高い所に設置し、その上にあがって神の言葉（コンス）をしゃべる。

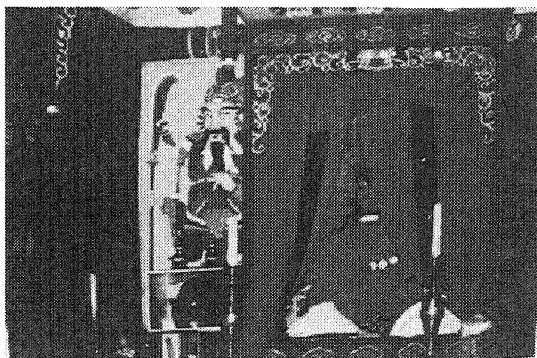
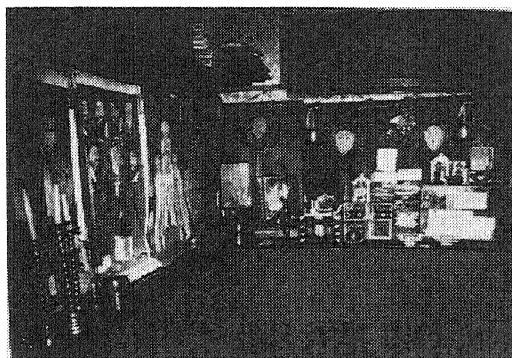


図2. 巫堂の神堂。 (左) 神壇の上に巫神図を掛け様々な神を祀っている。前には供え物が並んでいる。
(右) 將軍神を祀っている巫堂の神堂。壁には様々な將軍神の肖像が掛けられている。垂れ絹の中には將軍神の像が祀っている。

巫神図



図3. 濟州都 巫神図

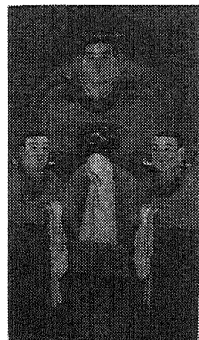


図4. ホーグアッシ



図5. 龍宮婦人



図6. 別上

図3. 濟州都 巫神図—————巫堂自身が直接描いた可能性の高い巫神図

図4. ホーグアッシ, 図6. 別上 ——厄病（天然豆など）の神である。これらの神を持って成さないと伝染病にかかってくる。

図5. 龍宮婦人—————海の神である、竜王人の夫人



図5. 三仏帝釈

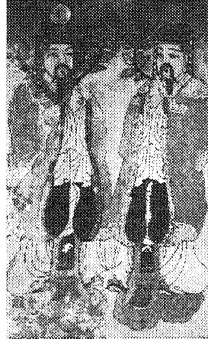


図6. 日月ソンチン



図7. 玉皇上帝



図8. 大神婆

図5. 三仏帝釈—————仏教との習合の神

図6. 日月ソンチン—————日と月の神

図7. 玉皇上帝—————巫俗の最高の神, 天神

図8. 大神婆—————亡くなった巫堂神であり, 巫堂の祖先神



図9. 七星



図10. 別上夫婦



図11. チョンジュ鄭氏婦人



図12. チョンジュ鄭氏

図9. 七星—————北斗七星の神、道教との習合神

図10. 別上夫婦—————厄病（天然豆など）の夫婦神

図11. チョンジュ鄭氏婦人(図12)チョンジュ鄭氏——チョンジュ鄭氏とは生前のチョンジュという村の上位階級の人である。亡くなった彼らの夫婦を神として祀って権力と富貴功名をはかる。



図13. 火徳ビョーラク將軍



図14. 龍王



図15. 飛龍山神

図13. 火徳ビョーラク將軍——雷と雨の神

図14. 龍王——海の神

図15. 飛龍山神——山の神であるが龍のように空を飛ぶ能力がある。



図16. 山神



図17. 本山將軍



図18. 五方神將

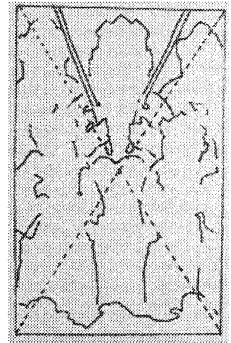


図16. 山神——山の神

図17. 本山將軍——村を守る將軍，いつも馬を乗るので馬將軍とも呼ぶ。

図18. 五方神將——東西南北と中央の五方位を守る神

宗教画の形式をとり視線は正面性である。崇拜用の絵の性格をもつ。

なお、刃物を中心とした対角線構図を取っている。



図19-1. 唱夫



図19-2. 唱夫

図 19. の唱夫は斜線構図とS形の構図を同時に取っている。
S形の律動的な線は笛の美しい旋律が聞こえるといえる。



図20. オンダンハルモニ

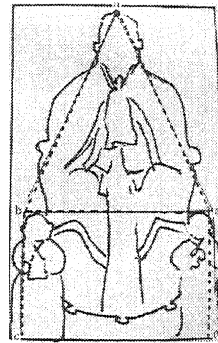
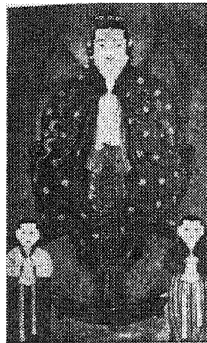


図21. ホーグアッシ

図 20. オンダンハルモニ———巫堂の祖先神である。巫業の繁栄のため祀る。

図 21. ホーグアッシ———図 4 と同じく厄病の神

図 20 と図 21, 図 22 は三角構図であり、画面が安定している。



図22. 主人図



図23. 太祖大王



図24. 七星



図25. 竜太婦人

図 23. 太祖大王——李氏朝鮮の初代の王であり、太祖王の神

韓国は昔からくつかの国として分かれてきたが、李氏朝鮮時代は一つの国として統一された。李氏朝鮮は日本の侵略前まで、500年ぐらい続いており、韓国人の心の中での太祖大王は特別な存在である。

太祖大王を祀ることにより、國泰民安（国を泰平にして民を安らかにすること）を計るのである。

もう一つの意味は、現存する巫神図はほとんどが李氏朝鮮時代のものであり、その同時の立派な君主として祀られた可能性もある。

図 23 の太祖大王の構図は上記のように対角線構図として描かれている。

図 24. 七星——北斗七星の神、道教との習合神

図 25. 竜太婦人——海の女神