



仏画「甘露幀」にみる民俗演戯の諸相

張 長植 (韓国 国立民俗博物館 学芸研究官)

韓国の仏画「甘露幀」^{かんろ ちよづ(1)}は、仏教儀礼用の宗教画として水陸齋(法会)の水陸画から派生したもので、韓国人の実生活や風俗が含まれている。特に、後期の甘露幀は、18世紀の実生活を描いた風俗画と深く結びつき、「宗教画」と「世俗画」という二つの性格を併せ持つ独特な様式になった。

筆者が興味を持ったのは、甘露幀の下段に描かれた図像で、なかでも民俗演戯と関連するものである。これは、多くの文献に散在する朝鮮時代の演戯の実状が把握できる視覚的資料であり、その中で演戯牌(演劇集団)と彼らが行う演戯の種目は当時の風俗を理解するのにもっとも重要な糸口になる。甘露幀の下端に、他の場面とともに聖と俗、生と死、過去と現在と未来などの対比を描くことで、さまざまな原因によって人々が死ぬ「死の世界」を暗示している。具体的には、「すでに完了した死」と「今進行している死」および「これから迎える死」を描いている。甘露幀は図像学的に非常に珍しい事例であるが、時空を超えて「起こりうる死」と「その死に関わる人々」を見せることで「甘露を通じて六道衆生を済度する」ことを提示している。

朝鮮時代の儀礼仏教は、仏教の民衆化の過程で展開されたが、それによって民衆層が仏教信仰の主体を形成するようになったと言えよう。言い換えれば、民衆層が仏教文化の発展で主体的役割を果たしたということである。それは甘露幀が民衆の実生活を反映していることから分かる。たとえば、朝鮮後期に入ってから、それまで描かれていた地獄相や地獄関連図の代わりに、実生活を表す農作や市場の場面などが描かれるようになる。それは、仏教信仰が民衆を対象にする意識中心のものとして定着する過程で、商工業を基盤とする民衆の営みが作品の構成要素に含まれて再創出されたためであろう。特に、下段の右側にはそれまで地獄像が描かれていたが、18世紀後半には当時流行した風俗画の素材である鍛冶屋、路上の酒屋、生地屋、果物屋、飴売りなどの場面に代替されるようになる。つまり、後期の甘露幀は風俗画と密接な関係を持ちながら展開したということの意味する。

それは、18世紀から活躍した金弘道(1745~?)・金得臣(1754~1822)・申潤福(1758~?)・李亨祿(1808~?)などが主に扱った風俗画の内容と比べるとはっきりする。甘露幀に風俗画の素材が大幅に取り入れられ、画風も金弘道の風俗画をはじめとする一般的な風俗画と似

通うようになったからである。

しかしながら、演戯牌と演戯種目の登場に関しては、風俗画的な側面からすべてを述べることはできない。演戯牌が登場したのは、当時の信徒が流民と奴婢を含む賤民が大半を占めていたことから端を発したという解釈もある。寺院と民間の風俗との内縁の実相が甘露幀の下段の素材として借用されたという見解も類似している。

実状がこのようであれば、甘露幀における演戯牌の場面は、二つの側面から新しい推論を提議することが可能である。第一に、演戯牌の場面は当時の桎梏に処した民衆の姿であり、結局、甘露幀を通じて済度に至るといふ浪漫的幻想を表現している。つまり、大乘仏教が用いた教化の一つの方便として活用されたのであろう。第二に、寺院の庇護の下で活動した寺党牌(放浪芸人集団)の歴史的展開と関連するもので、これを甘露幀に取り入れることで寺院が身分の低い存在まで包括的に関心を抱いていることを表明している。

このような点から、甘露幀はどの仏画よりも民を重視しており、身分と階級を超えて人間の問題を扱っているものと言えよう。すなわち、朝鮮時代の仏教が「抑仏崇儒」という国家の政策に向かって対応できるという論理ではないだろうか。



「直指寺 甘露幀」
(1724年)部分図
直指寺所蔵

図版出典：姜友邦・金承熙著『甘露幀』圖書出版 藝耕、ソウル、1995

訳注(1) 衆生の孤魂を極楽へ往生させるために行う法会の際に掛ける仏画で、主に16世紀から19世紀に製作された。その構成は、画面を三部分に分け、上段には七如来・観音菩薩・地藏菩薩などが描かれ、中段には法会の場・祭壇・餓鬼などが描かれている。そして、下端には地獄像や農作・市場・芸能などの庶民像が描かれている。つまり、下段に描かれた衆生とその変容した餓鬼が、その状態から抜け出すためには中段の法会に参加する必要がある。結局、その法会での供養によって衆生の孤魂は極楽へ往生するということである。