

本審査 博士論文

地域固有の文化に根ざしたファイバーアート
—韓国伝統のチップ（藁）文化を基盤として—

2019年12月

美術研究科 博士(後期)課程 染織領域

金基煥

目次

はじめに	1
第1章 ファイバーアートの流れ	3
第1節 ローザンヌ国際タペストリー・ビエンナーレ	6
第2節 東アジアにおけるファイバーアートの流れ	15
(1) 日本のファイバーアート	15
(2) 韓国のファイバーアート	19
(3) 中国のファイバーアート	25
第3節 まとめ	29
第2章 韓国伝統チップ(藁)工芸について	31
第1節 韓国伝統チップ工芸	31
(1) 起源	31
(2) 社会的背景	32
(3) 歴史的展開	33
第2節 撚り方向によるセキ(縄)の分類	35
(1) オルンセキ(右撚縄)	36
(2) ウェンセキ(左撚縄)	38
第3節 祈りと信仰	39
(1) クムズルと信仰	39
(2) 韓国の民俗信仰	41
(a) 藁	41
(b) 石	42
(c) 火	43
第3章 祈りの祭礼の現地調査	46
第1節 キジシ綱引き祭	46
(1) 祭の概要	46
(2) 綱の作り方	47
(3) 祭礼儀式	55
(4) 考察	61

第2節 ウェアムリジップル文化祭	63
(1) 祭の概要	63
(2) ウェアムリ民俗村へ	64
(3) 祭礼儀式	66
(4) 考察	72
第3節 烽火山の都党グッ	74
(1) 祭の概要	74
(2) 祭礼儀式	75
(3) 考察	81
第4章 自作に関して	83
第1節 初プレゼント	83
第2節 Not just yet	88
第3節 Strawism	92
第4節 日々の祈り	95
第5節 祈りの森	100
おわりに	105

はじめに

筆者は来日以降ロウケツ染めによる平面作品を制作していたが、次第に立体的な造形作品を制作するようになった。そして次第に「なぜ自分の作品はフレームの中でのみ存在しなければならないのか」という疑問を持つと同時に、繊維素材が持っている面白さに興味を持つようになった。その一連の過程の中で、自然にファイバーアートというジャンルに接するようになった。

後に詳述するように、ファイバーアートに関しては様々な見方があるが、それらは大きく二つに分けることができる。第1は、1962年から1995年までスイスで開催されたローザンヌ・ビエンナーレの終焉とともにファイバーアートは終わったと見る見方である。第2は、ローザンヌ・ビエンナーレを継承するものとして、北京で国際繊維芸術ビエンナーレが今も開催されていることから、ファイバーアートは今日も継続しているという見方である。本論でファイバーアートという語を用いる場合は、第2の意味に用い、ファイバーアートの歴史と展開を考察する。

筆者は藁を用いた造形を行っている。稲作を中心とする韓国の農耕社会において、稲は最も重要な食糧であった。収穫が終わると、稲から米を脱穀する。脱穀後に藁が残り、その時点から藁は藁としての役割を担うことになる。藁は実用的な生活用品や遊び道具、あるいは宗教的な儀礼に用いる道具として生まれ変わり、用いられてゆく。韓国の庶民にとって、藁は誕生の瞬間から死の間際まで傍らに存在する素材であり、韓国の生活文化の根本にある材質の一つである。1950年代以降、産業化と都市化の波によりプラスチック製品が登場し、藁は次第にその影を潜めるようになった。しかし、藁文化は既に死んでしまったものではなく、現代に生きている韓国の人々の中にいまだに脈々と息づいているものである。

筆者の制作主題は命、生、死などに関わる「祈り」であるが、この「祈り」は藁との関連性が深い。藁は大地から芽生え、無数の穂をのぼし、再び大地に還元される永遠不滅の循環性を持っている。還元された藁は肥料として活用され、豊かさを保証するものとなる。それは即ち、多産・豊穰・再生を意味し、生命力を意味するトーテムとしての役割を果たしている。

以上を踏まえ、本研究は以下の3点を目的としたい。第一は、ローザンヌ・ビエンナーレの問題点、日本・韓国・中国における繊維芸術の流れや特徴を整理し、繊維を用いた造形の新たな展開の可能性を考察することである。第二は、韓国固有の文化である藁文化に着目し、藁という素材の特性やそれにまつわる儀礼文化、及びその中に育まれたさまざまな祈りに関

して調査することである。第三は、藁を用いた儀礼文化の祈りの要素からインスピレーションを得て実制作を行い、ファイバーアートの新たな展開の可能性を示すことである。民族の中に継承されてきた藁文化にまつわる人間の祈りを、現代の造形によって提示することを課題としたい。

以上の内容を、本論では以下のように展開する。まず第1章では、関連する文献に基づきながら、ファイバーアートの基本概念を整理する。そして中枢的な役割を果たしたローザンヌ・ビエンナーレを中心に、作品の特徴とその変遷について時代別に叙述する。それと共に東アジア地域のファイバーアートの流れと現在の状況を整理し、ファイバーアートの問題点を考察する。

第2章では、筆者の作品制作の素材である藁について詳述する。韓国の藁工芸の起源、社会的背景、歴史的展開をまず初めにまとめた上で、藁による縄の作り方、縄の撚り方向とその象徴的意味、藁から発生した韓国の民俗信仰等について整理する。

第3章では、韓国の民俗信仰における藁の使用、儀礼、祈りに関して筆者が行った、現地調査の結果を報告する。それぞれの祭礼の概要や儀式に関して詳述し、考察を加える。

第4章では、現地調査からインスピレーションを得た、祈りを主題とした藁の造形作品に関して叙述する。

以上より、ファイバーアートの新たな展開の一つの形として、地域固有の文化に根づいた新たな造形の可能性を提示する。

第1章 ファイバーアートの流れ

ファイバーアートは 糸・布・紐などの繊維(ファイバー)素材を用いて表現する作品のことである。ファイバーワークとも呼ばれ、繊維素材を織る、縫う、結ぶ、組むなどの技法で自由に表現する。根底には織物、染め物による染織美術があるが、それらが日常的な用途により近く、平面的な制作が大半であるのに対して、ファイバーアートは用途性を排した作品であり、また素材的にもロープ、皮革、金属、紙、木、獣毛などさまざまな素材を組み合わせた立体的な表現が多い。

アメリカ人キュレーターであるバーナード・ケスターによると、ファイバーアートの出発点は1950年代末から1960年代初めに遡る。最初、アメリカの織り作家や中央ヨーロッパの一部のタペストリー作家によって、本来二次元的な織りをレリーフ状にしたり三次元的な構成にしたりすることが試みられていたが、次第にジャンルや伝統を異にする芸術家も加わるようになった。そして、商品としての必要条件にはこだわらず、構造や表現の限界に挑戦し、素材や技法を探求し始めた。作家達は歴史的な織物や民族文化、工業化以前の社会で育まれてきた繊維による造形の研究を通じて、むしろそれとは異なるフォルムや制作工程を見いだし、実験的で創造性豊かな作品を生み出していた¹。このような動向は1960年代ころから活発になってきたが、織物作家はコンセプト中心の作品を多く制作するようになり、また彫刻家や他の現代美術家による試みも多くなっている。

すでに述べたようにファイバーアートに関しては様々な見方がある。一般的にローザンヌ・ビエンナーレの終焉とともに、ファイバーアートは終わったと考える見方がある。その一例として、井上明彦が企画した『アーキテクスチュア「ポスト・ファイバーアートの地平から」』展があげられる。そのカタログには、以下のように記されている²。

「ポスト・ファイバーアート」—この仮称には従って、一種の皮肉が込められている。それは決して何からの新規な枠組を設定するものではなく、むしろ逆に「ファイバーアート」なる枠組そのものの失効を表明しているのだ。

この文章からわかるように、井上は「ポスト・ファイバーアート」という言葉を用いてファイバーアートという枠組みは失効していると、1988年の時点で考えていた。

しかし、ローザンヌ・ビエンナーレを継承するものとして、2000年に北京で国際繊維芸術

¹ 辻喜代治、1994年、p.4

² 井上明彦 / 辻喜代治、1988年、p.7

ビエンナーレが開催され、それは現在でも続いている。その第9回のカタログに、以下の英文がある³。

【原文】

The International Fiber Art Biennial

‘From Lausanne to Beijing’ has been successfully held for 16 years all over China. This year, the 9th International Fiber Art Biennial ‘From Lausanne to Beijing’ in Shenzhen, becomes the largest and highest international fiber art exhibition in the world, with more than 1000 artists from more than 50 countries in Europe, Asia, Africa, the North America, the South America and Oceania. With such persistence, belief and insight, we create the modern voice of fiber art, and the possibility to bring fiber art to a brand new level.

【和訳】

国際繊維芸術ビエンナーレ「ローザンヌから北京へ」は、16年間中国全域で成功裏のうちに開催されてきた。今年の深圳における第9回国際繊維芸術ビエンナーレ「ローザンヌから北京へ」は、欧州、アジア、アフリカ、北アメリカ、南アメリカ、オセアニアの50カ国以上の1000人以上のアーティストが参加する世界最大・最高の国際繊維芸術展となる。その継続性、信念、見解とともに、私達はファイバーアートの現代的な様相と、繊維芸術を新しい水準に引き上げる可能性を創り出すのである。

このように北京国際繊維芸術ビエンナーレでは、公式に「Fiber Art」という語が用いられている。

以上をまとめると、ファイバーアートに関しては2つの捉え方があると言えよう。第一の捉え方は、ローザンヌ・ビエンナーレにおける繊維を用いた芸術を主に指し、それを成立させた枠組は1980年代に失効したという見方に基づいている。第二の捉え方は、ファイバーアートは繊維を用いた芸術を指し、それはローザンヌ・ビエンナーレから北京国際繊維芸術ビエンナーレへと継承されているという見方に基づいている。本論でファイバーアートという

³ Lin Lecheng, Ni Yuehong, 2016年、英文の序（ページなし）。和訳は筆者による。

語を用いる場合は、上記のうちの第二の意味で用い、ファイバーアートの歴史と展開を考察してゆく。

ファイバーアートの隆盛を生んだのは、スイスのローザンヌにおける一連の展覧会であった。そしてそれに触発され、東アジア地域においてもファイバーアートが隆盛した。そこで本章では、まずローザンヌの一連の展覧会がどのようなものであったのかを取りまとめる。そして次に東アジアでファイバーアートが盛んになった順に日本、韓国、中国の動向を整理する。その上で、以上の動向に関して考察を加えたい。

第1節 ローザンヌ国際タペストリー・ビエンナーレ

1962年から1995年までスイスのローザンヌにおいて、2年に一度タペストリーの展覧会が開かれた。本論ではこれをローザンヌ・ビエンナーレと略称する⁴。

1961年に国際新旧タペストリーセンター（Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne、以下CITAM）がローザンヌに設置された。その目的は、世界のタペストリー作家の資料を収集し、国際的な公募・選抜による定期展を開催し、作家・評論家・美学芸員・画廊主・美術愛好者たちが出会い対話する機会と場を設け、相互にインスピレーションを与える合うことにあった。

そのローザンヌ・ビエンナーレの開幕の背景にはフランスのタペストリー作家ジャン・リュルサ（Jean Lurçat、1892-1966）がいた。彼は「タペストリーは絵画から絶対的に独立しなければならない」と主張し、伝統的な遠近法や立体感を表現せず、タペストリーの持つ純粋な壁面装飾機能の回復を提唱した。また当事のタペストリーは1万4千600種類以上の色を用いていたが、リュルサはその中で40種類程度だけ選択的に用いた。リュルサは、タペストリーの染色技法に関する詳しい解釈を記した白黒の下絵を制作した。彼の方法は制作過程における完璧な正確性を生んだ。中世のタピストリーが持つ簡素で力強い美しさを再現しようと努め、暗い背景に鮮やかな色を生かした超現実的な装飾的な文様や、迫力ある象徴的人物像を表現し、近代欧州のタペストリーの発展に大きく貢献した。

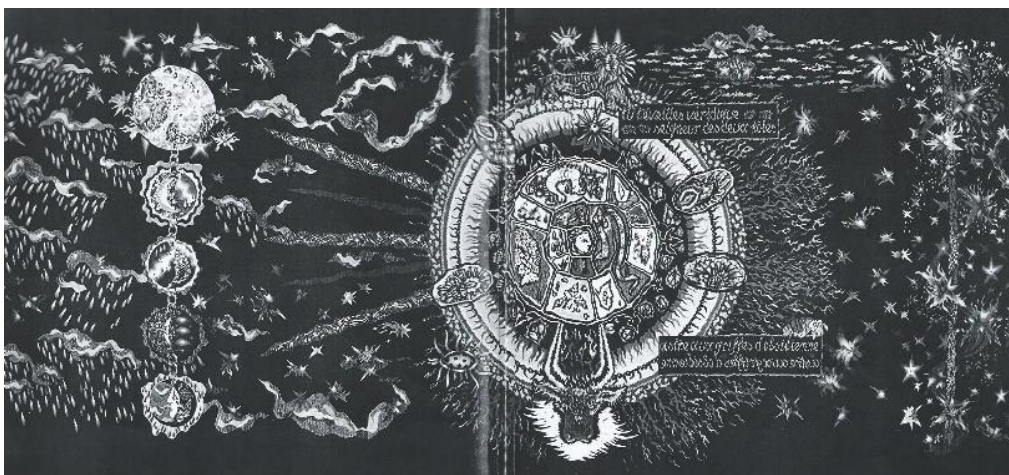


図1 ジャン・リュルサ、世界の歌、1965

⁴ ファイバーアートの中核となったスイスのローザンヌ国際タペストリー・ビエンナーレは、1992年の15回にローザンヌ・タペストリー・ビエンナーレからローザンヌ・ビエンナーレに名称が変更されたため、本論においてはこの展覧会の名称を以下ローザンヌ・ビエンナーレと略称する。

古典的なものと現代のもの双方を保存し、芸術作品として高めていくことは創始者であるジャン・リュルサやそれに関係するすべての人々の意志であった。

このような考え方に支えられたローザンヌ国際タペストリー・ビエンナーレは、すべての技法と表現手段を通じて現代のタペストリーを展示することをその目的とした。作品はオリジナルでかつ手織りであることとされ、当初、サイズは四方5メートルに制限されていた。1970年代から80年代になると、作家自らが作品の規格を自由に決定して制作をするようになった。本論では、隔年ごとに展示されたローザンヌ・ビエンナーレの変遷について、*From Tapestry to Fiber Art*⁵、『ローザンヌ国際タペストリー・ビエンナーレに関する研究』⁶の論考に主に依拠しながら特徴的な作品と作家を中心に整理する。

ローザンヌ・ビエンナーレの流れ

1962年6月2日、6月から9月まで、第1回ローザンヌ・ビエンナーレがローザンヌ美術館で開催された。第1回の展示作品の全体的な傾向を見ると、線を使用して図案を作成したり、半抽象的な表現が顕著である(図2)。特徴としては、写実的な表現や絵画の下絵を複製することから脱した新しいデザインを追求しているが、技法は以前のものをそのまま使用していることが分かる。

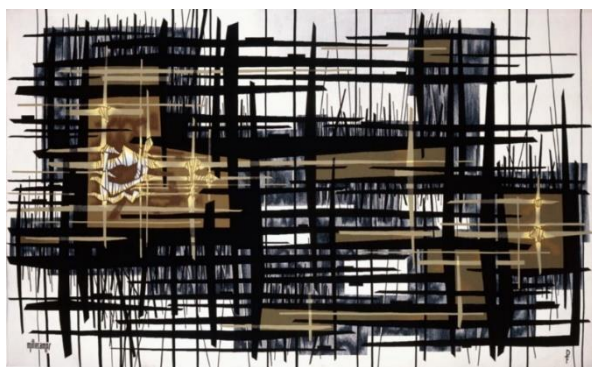


図2 イヴ・ミレキャンプ(Yves Millecamps)、Contrepoint、1962

1965年に開催された第2回の傾向としては、幾何学的な線を使用して作られた作品が増えたことが挙げられる。技法面では、平面作品に材料の質感が現われ、作品の表面に立体感が出るように表現したのが見られた。また、独特な様式のタペストリーが初めて登場したが、それらには羊毛とサイザル繊維、馬尾などが糸にしなないままの状態で使用された。民俗的な伝統を生かしたこの織物は、新たな造形の表現を見せた。

⁵ Giselle Eberhard Cotton、Magali Junet、2017年

⁶ チャン・クァンエ、1987年

第3回のローザンヌ・ビエンナーレでは、今まで見られることのなかった立体作品が登場し、新しい技法と材料が多方面で試みられた。このような様々な技法の混合は、第3回展以降、ローザンヌ・ビエンナーレの顕著な特徴となった。

平面形態から抜け出したマグダレーナ・アバカノビッチ (Magdalena Abakanovich) の作品は、新たな手法による作品として強い印象を残すものであった。そしてハーマン・シュルテン (Herman Scholten) の作品は、タペストリー技法をそのまま駆使しながら浮き彫りを表現し、単色が与える単調さを避けるため、織ったものを再び編んでいる。この作品は第3回展の特徴的な作品として選定された(図3)。このような作品によって第3回のローザンヌ・ビエンナーレは、繊維芸術界の変化を明確に浮き上がらせる展覧会となった。



図3 ハーマン・シュルテン、Spiegel、1967

第4回のローザンヌ・ビエンナーレは、26ヵ国86点の作品が出品された。選抜の範囲が広がり、日本と米国まで拡大し、ソ連からも初めて作品が出品された。第4回展に出品された作品は、大部分が壁から離れ出るようになり、ローザンヌ・ビエンナーレも回を重ねながら、立体的な表現を含めた新たなタペストリー概念を追求した。多くの国々から作品が出品され、様々な技法と大胆な立体作品が展示されたことで、繊維芸術としての独自のジャンルに浮上した。

第4回展での特徴的な作品としては、ジャコダ・ビュイック (Jagoda Buic) の作品がある。繊維の紐、大麻や羊毛で作った巨大なスケールと特殊な表面の質感で有名になった(図4)。



図4 ジャコダ・ビュイック、Variabilrouge、1969

ジャコダ・ビュイックとともに、現代美術における先駆的な繊維による作品として認められているマグダレーナ・アバカノビッチ (Magdalena Abakanovich) の著名な作品《Red Abakan 69》は、2次元の平面から脱し、強烈な赤色の3次元的織物構造となり、空間に対する新たな表現を提示した(図5)。

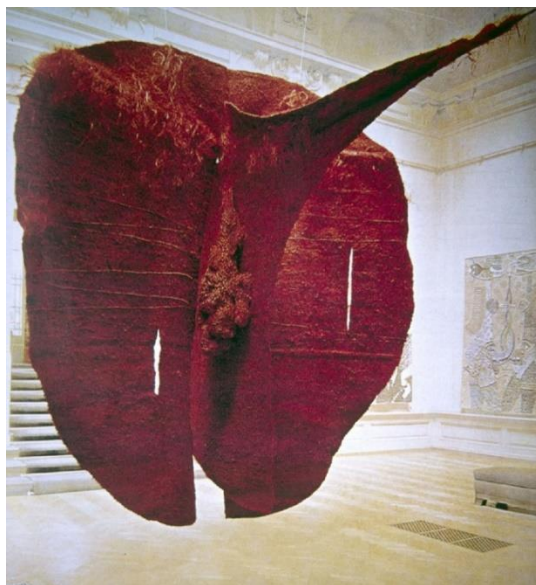


図5 マグダレーナ・アバカノビッチ、Abakan、1969

このような試みによって、多くの作家のタペストリーが壁から遠ざかり、平面を脱したこのような立体化された造形物を通じて、第4回ローザンヌ・ビエンナーレは、より一層繊維芸術としての独自の領域として認められるようになり、創造の無限の可能性を示した。

第5回のローザンヌ・ビエンナーレは10周年を迎えて、24ヵ国500人の芸術家たちによって734点の興味深い作品が出品された。毎回2万人以上の訪問客を受けたことは、タペストリー作品に対する関心が全世界へと伝播していることを示している。第5回展に出品された作品は、どのような形式にも縛られず執着しない新しい芸術として位置付けられ、その中で結びの技法で作られた作品が目立って多かった。

第6回以前のローザンヌ・ビエンナーレは、ジャン・リュルサの最初の意図通り、伝統タペストリーの再生と時代の流れに応じた多様な表現や技法の新しい作品が出品された。第6回の展示ではそれらが区分されず、自然に調和した黄金時代として評価された。選抜された作品の傾向は、伝統的な技法が調和している一方で、繊維にしか表現できない彫刻に近い立体的な作品が発表された。また第6回のローザンヌ・ビエンナーレでは、日本の作家たちが頭角を現し、12人の候補者のうち6人が選抜される快挙を成し遂げたこともある。おそらく異なる文化圏の人々に新鮮な衝撃を与えたはずである。

そんな中、出品された作品の特徴を見ると、シェイラ・ヒックス (Sheila Hicks) の作品には、強烈な色彩と生きて動くような生命感を感じることができる (図6)。



図6 シェイラ・ヒックス、L' Epouse preferee occupe ses nuits、1972

第6回のローザンヌ・ビエンナーレは、今までにも増して優秀な作品が多かった展覧会として記憶されている。

第7回のローザンヌ・ビエンナーレが開催された時、人々は既に多くの変化に慣れていた。70年代に、米国で最初に企画されたファイバーアートの重要な展覧会「慎重な絡み合い展 (Deliberate Entanglements)」が行われ、米国をはじめ他の国でもファイバーアートの展示が活発化した。このような影響もあり、ローザンヌ・ビエンナーレも専門化した。ローザンヌ・ビエンナーレは、64カ国から800点の作品が応募されて激しく競争し合い、その中から65点の作品が選ばれた。第7回ローザンヌ・ビエンナーレに選抜された作品は、繊維の材料を人為的に表現することよりは、むしろ材料の豊かな材質感を活かし、自由に立体化された作品が多い。特徴的な作品としては、日本の作家である八木マリヨの作品があり、日本の伝統的な儀式用のロープを制作し、繊維をしっかりと縫って作った彫刻のような作品である (図7)。



図7 八木マリヨ、The Root、1975

第8回展は過去のどのビエンナーレと比べても最も特徴のない展示となった。国別に参加作家の分布を見ると、日本人作家の参加が目立って増加し、日本の作家がアメリカと共に最も多く参加した。日本人作家の作品数は12点で彼らの作品は優れていた。日本人作家の参加はこれからさらに増加するものと予測された。

第9回のローザンヌ・ビエンナーレでは15ヵ国53点の作品が選ばれた。本展は次の3つの点を尊重していた。第一に、全ての芸術家に開放された競争をすること。第二に、繊維芸術の多様な傾向を探求すること。そして第三に、各芸術家たちの個性である。第9回の展示もこれまでと同様に、繊維を用いた総合的な芸術を見せることに目的が置かれ、新しい創造と多様な素材とが合致することで、繊維芸術の深さがさらに増すだろうと考えられた。

ローザンヌ国際タペストリー・ビエンナーレの20年間の活動は、第10回展で光を放つことになった。43ヵ国の計914点の作品のうち、19ヵ国から60点の作品が選定された。作品数が最も多い国は、フランスとアメリカであった。日本は濱谷明夫、小名木陽一など4人のアーティストが選ばれた。第10回展で選定された作品は、一般的に伝統的なタペストリーよりも現代創作美術に近かった。材料においても綿、工業用繊維、紙などが羊毛に代わって使用された。

第10回展は、観客数と収入の両方で驚くべき成果をあげ、スイスをはじめ世界の様々な国で260以上の記事が出た。1年前からCITAMの理事会は、展覧会の存廃について悩んでいたが、結局新たな芸術のための青写真を作るきっかけとなった。

織物と空間との関係に焦点を合わせた第11回展は、各作品の展示空間を確保するため、11ヵ国31点の作品のみの選定となった。ローザンヌの展示は約20年間欧州の芸術家が主体になって来たが、1983年に参加した芸術家の多くは、日本人や北アメリカ人であった。

これまでと異なり、第11回のローザンヌ・ビエンナーレではテーマを基盤とする展覧会を導入することが決定され、特定のテーマが与えられた。第11回展のテーマは「空間と繊維(Fiber Space)」であり、繊維と空間の調和という目的があった。このような特定なテーマの付加は、全く異なるスタイルの作家たちが同じテーマで各自の作品を表現することになるため、繊維芸術の同時代的な傾向を見ることが可能となった。3次元の立体的な作品が望まれたことで、2次元の平面作品を制作する作家たちにとっては危機を招く結果にもなった。

第12回展では、世界各地の716点の作品のうち50作品が選定され「織物の彫刻(Textile Sculpture)」というテーマで開催された。素材における制限がなくなり、多様な素材を利用した彫刻に近い作品が多く出品された。出品された作品は、形体の造形を主体としたもの、空間を主体としたもの、建築的構造を主体としたものなどに区分される。第12回展もアメリカと日本の作家が多数選定された。日本の作家である藤村克裕の作品は、小さいボール紙を貼り付けて器の形を表現した非常に実験的な作品であり、第12回展で頭角を現した(図8)。ダニエル・グラファン(Daniel Graffin)の作品は織物と鉄を用いることで、素材の対照的な趣をよく表現した(図9)。第12回展の作品を総合すると、材料の多様性、作家の固有性や独創性として集約できる。

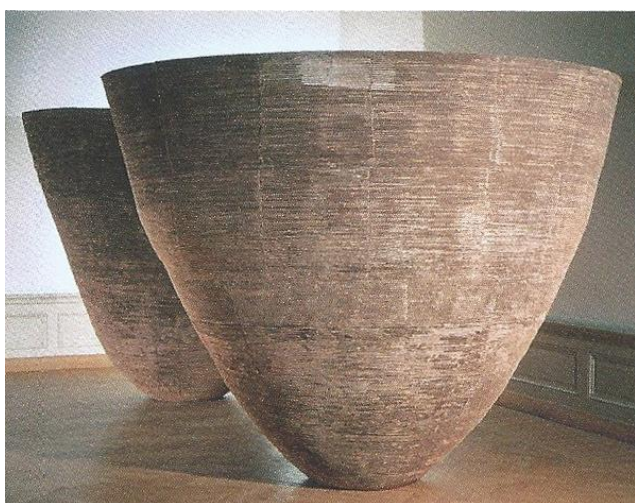


図8 藤村克裕、untitled、1984

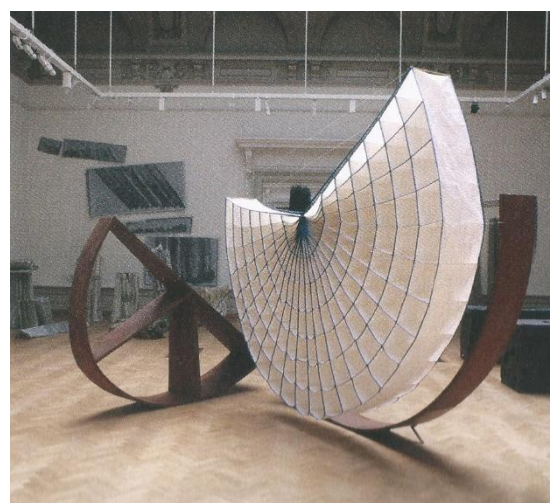


図9 ダニエル・グラファン、1985

第13回展では、46カ国の1151点の作品のうち51点の作品が選定された。第13回展のテーマは「壁への称賛(Celebration of the Wall)」であった。しかし、壁への称賛というテーマは、伝統に戻ることを意味しないと規定した。古典的な要素を現代的なものへ昇華させることを新たな挑戦だと考えた。一部の作家にとっては、テーマを解釈することが困難であった。しかし老練な作家たちは壁を離れなくても革新的な形態と技術を見せながら、彼らの実験を続けた。

これまでと同様に、日本と北アメリカ出身の作家が舞台を掌握したが、今回のテーマにおいて、ヨーロッパの作家が再び注目を浴びた。初めて書類を提出した12人の中国人作家の中で、3人が選抜された。

以上見てきたように、第11回、第12回、第13回のビエンナーレは「空間と繊維」、「繊維の彫刻」、「壁への称賛」というテーマで行われた。しかし、この3回の展示はこのビエン

ナーレの存廃の危機克服に役立ってはいなかった。1989年の第14回展を開始する際に、ディレクターであるエリカ・ビレタ(Erika Billeter)は「英雄たちは疲れた。…職人の美術革命はとっくに終わった。」と書いた。

アメリカと日本の作家を中心に、805人の候補のうち結局4%未満の29人が選抜され、美術界の現実的な姿を反映しなかった。作品は質的に完璧だが、斬新さがほとんどないと評価された。

第14回展の鑑賞者の数はさらに減少し、再び懸念が提起された。ファイバーアートの支持者たちは、「タペストリー」という単語が展覧会の名称から削除されなければならないと主張した。一つの表現媒体に特定した展示を継続する理由がなく、「タペストリー」という制限的な単語がついているが由に、芸術界において、さらなる発展ができないという意見が提示された。彼らは現代美術における表現と対等な完全な自由を要求した。一方、織物から制作を始めた作家たちは、壁に掛けてあるタペストリーの造形を維持できなかったという事実を嘆いた。彼らによって、ローザンヌ・ビエンナーレは長らく彼らの主要な足場となっていた。

数年間の論争の結果、第15回展でCITAMはついにこの展覧会の名称を変える提案を承認した。「タペストリー」という単語を抜いたのである。現代繊維芸術への変貌を支持した。審査員である福永重樹は「この展覧会の目的が主にコンテンポラリーテキスタイルの展開であり、従来のタペストリーから、現代美術指向によるものである。」と述べている⁷。応募作品は世界各地から1000点近くあり、審査委員らが選抜した作品は美術館内50点、野外16点に展示された。またローザンヌ地域の町と公園で展示された8作品は、作品と都市空間との新たな関係を作った。過去に活躍した作家は消えたが、若くて才能のある世代が現れた。

第15回の展示は華やかな出発となり週末に2200人の観客が初めて訪ねた。しかし、ビエンナーレの成功にもかかわらず、多くの専門家たちは、異なる技術やジャンルの混乱、アイデンティティの喪失などは潜在的な問題点であると伝えた。また新たな予算削減に直面したCITAMは審査委員制度に多くの資金を提供する資源がなかった。そのため後に、展示委員、美術評論家、キュレーターなどによって作品を選定する方向に変わっていった。

第16回展では作品の選定基準が公募制度から推薦制度に変わり、「交差(Criss-Crossing s)」という副題で開催された。

⁷ 川嶋啓子、1992年、p. 60

委員会から選ばれた作品は、2カ所の展示場所に分けられ、「平行する歴史」「モデル・ホーム」というタイトルで展示された。「平行する歴史」には、シェイラ・ヒックス、ヤゴダ・ビッチ、マグダレーナ・アバカノビッチ、リッツィ・ヤコビなど過去に活躍した作家の作品と、クリストやヨーゼフ・ボイスなどの現代美術作家の作品30点が展示された(図10)。

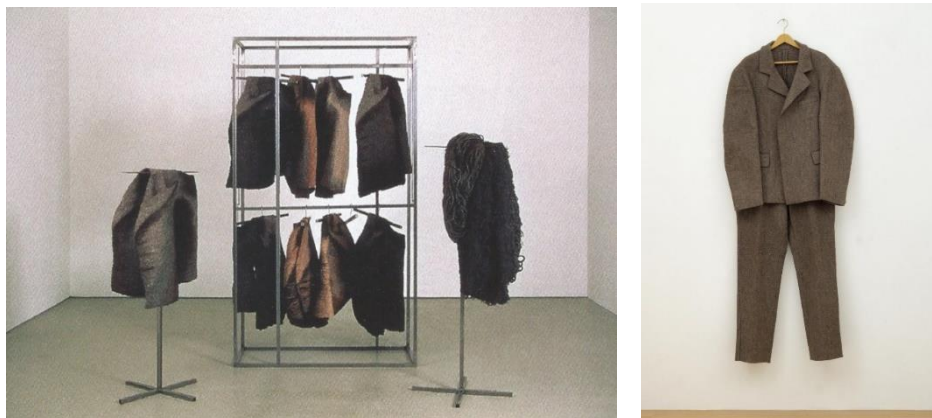


図10 (左)リッツィ・ヤコビ、Armoire、1971 (右)ヨーゼフ・ボイス、Filzanzag、1970

「モデル・ホーム」には、アメリカ、スイス、オーストリアの若い作家のインスタレーション作品6点が展示された。ピーター・コグラー(Peter Kogler)とフランツ・ヴェスト(Franz West)の共同作品は、布あるいは他の素材との組み合わせを使って空間を構成したものである(図11)。



図11 ピーター・コグラー(Peter Kogler)/フランツ・ヴェスト(Franz West)、Gemeinsame Arbeit、1995

このような作品がファイバーアートの新しい展開方向を提示することができるかという疑問を残して、本展を最後に30年以上の歴史を持ったローザンヌ・ビエンナーレは幕を閉じた。

第2節 東アジアにおけるファイバーアートの流れ

ローザンヌ・ビエンナーレによって隆盛を極めたファイバーアートは、東アジア地域の作家に大きな影響を与えた。本節では日本、韓国、中国におけるファイバーアートの流れを整理する。

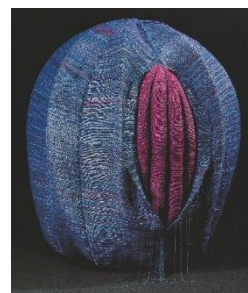
(1) 日本のファイバーアート

日本では第二次世界大戦以降、京都を中心に若い陶芸家たちの中から陶芸の古い伝統的体質を打破しようとする新しい造形運動が発生した。陶芸界のこのような前衛的な動きは染織界にも大きな影響を与え、抽象的なフォルムや空間を活用した立体造形のような新しい作品表現の活動が登場した。以下、主に『FIBER ART JAPAN』⁸を参照してその流れをまとめてゆく。この動向の出発点には前衛陶芸の推進者として著名な故八木一夫の夫人であり、染織作家として活躍した高木敏子がいた。

1924年に京都西陣の機屋に生まれた高木敏子は、1950年末まで、綴織の複雑な技法を駆使した平面の作品を、文展、市展、京展、日展などに出品していた(図12の左)。1952年に陶芸家八木一夫と結婚し、1962年には京都市立美術大学の非常勤講師となり、次第に当時の美術、工芸界の新しい息吹きに触れ、綴織の技法を用いつつも、作風を抽象的なものへと展開していった(図12の右)。高木敏子が立体的な作品を創り始めたのは1960年代の半ばからであるが、技法も綴織の精緻さを離れて単純な平織を用い、素材も立体に適した麻を用い始めた。高木敏子の場合、立体を支えているのは織られた布の平面性であり、紙を折ったり畳んだりすることによって作品を制作した。高木敏子を日本におけるファイバーアートの先駆者と呼ぶことに異論はないが、さらに重要なのは、高木敏子が自己を直截に表現する造形として糸と織を通して行い、それを多くの染織を学ぶ学生たちに、誠実に教えたという事実である。



図12 (左)秋綴織壁掛、1940



(右)形象一球、1980

⁸ 辻喜代治、1994年

その後、日本における本格的なファイバーアートの制作は1970年ごろから始まった。1962年に始まったスイスのローザンヌ国際タペストリー・ビエンナーレやアメリカを中心とした近代的な織りといった新しい動きが、展覧会の図録や美術雑誌などを通じて日本に紹介された。それから影響を受けた日本国内の織りの作家たちや海外で留学後帰国した作家たちによって実験的な作品が作られ始めた。

当時の京都の現代美術の分野では、概念的な作品が中心となっていたが、突如としてファイバーによる情念的な手仕事の作品が登場し、強烈で新鮮なデビューを飾ることになった。そしてこの糸の新しい造形は、その後京都を中心に大きく育っていくことになった⁹。

1971年には、日本の美術館で初めてこのような新たな染織の動向を捉えた「染織の新世代展」が京都国立近代美術館で開催された(図13)。これに続き、1973年第6回ローザンヌ国際タペストリー・ビエンナーレには小林正和、中川千早ら一挙に6人の日本作家が選出し、日本独自の表現が国際的に認められるようになった。その後も1976年、1977年に京都国立近代美術館で開催された「今日の造形〈織〉欧州と日本/米国と日本展」や1977年の第8回「ローザンヌ国際タペストリー・ビエンナーレ展」、さらに1978年のポーランドの「テキスタイル・トリエンナーレ展」で最も多くの入選者を輩出し、日本は東欧、アメリカとともに高い評価を受けることになった。



図13 「染織の新世代展」会場

⁹ 辻喜代治、1994年、p. 195

1970年代後半からは、染めの作家たちが合流し、実験的な作品を発表した。彼らは布という素材に集中し、布を解体して再び糸を作ったり、布を集積することで塊にし、布の存在感をテーマとする作品を生み出した。1977年の第8回ローザンヌ・ビエンナーレでは、日本人作家の作品12点が選出された。特に小名木陽一の円筒型織物技法で作られた巨大な赤い手袋は、新しい概念の繊維造形で、ソフトスカルプチャーとしての代表的作品であり、新鮮な衝撃を与えた(図14)。円筒型の織物を織ったのは、既存の常識の枠を脱した新たな試みであり、タペストリーに対する従来の定義や制作方法の通念を越えた作品と言える。



図14 小名木陽一、赤い手袋、1976

1981年の第10回ローザンヌ・ビエンナーレでは、濱谷明夫、小名木陽一など4人の日本人アーティストが選ばれた。濱谷明夫の作品は、軸線の上を等間隔に一本の糸を巡回させていくと、幾つもの重なり合う円弧がリズムカルな動きを生み、線から面へと移行する。それを空間に解き放ったとき、糸はわずかな空気の流れにも敏感に反応し、空間に関わり合うという意図が明確になっていく(図15)

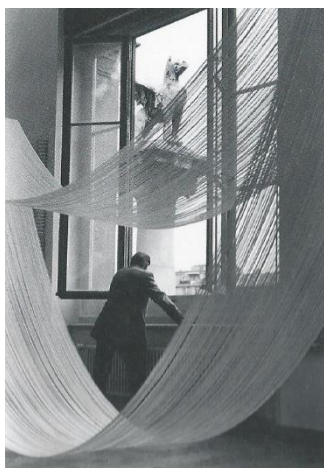


図15 濱谷明夫、R-White-Arc、1980

80年代半ばには、次世代の染色作家たちが登場し、既成の布を使用することで、布の属性を利用した作品を制作した。一部は染色技術を導入し、色を使用したイメージ表現を展開させていった。これは日本のファイバーアートにおける一つの特色と言える。

また、彫刻を主に制作する現代美術作家たちは、ファイバー素材を使用した作品を作ってローザンヌ国際タペストリー・ビエンナーレに入選したり、ファイバーアート中心の展覧会に進出したりした。一方で、染織を主たる活動分野としてきた作家たちも国際美術展、アジア美術展など、現代美術展に出品し、互いのジャンルが交差する現象も見られるようになった。

1992年の第15回ローザンヌ・ビエンナーレでは、八木マリヨが何本かのロープを組み合わせ、太いロープ状にした作品を制作した(図16)。野外で展示したその作品は風雨に耐えられるように樹脂で加工されている。これは従来のファイバーアートの特徴であるソフト性から少し変化したものといえる。



図16 八木マリヨ、原始惑星系DNA-912、1992

1980年代後半から1990年代初めにかけて、日本国内のファイバーアートの展覧会は、極めて活況を呈した。タペストリーの伝統がない日本は先鋭的で独自の発展を見せた。日本には長い歴史の中で培われた独自の染めや織りの技術、色彩感覚、美意識が基盤にある。それが日本において染織造形を大きく発展させた要因の一つであろう。そして素材の持つ材質感の重視、織りの可能性の追求、さらには染色作家の布に対する根源的な問いかけを絶えず繰り返していることも、もう一つの要因と言えよう¹⁰。

¹⁰ 大津由美子、2004年、p. 2

(2) 韓国のファイバーアート

次に『繊維芸術のタピストリー事例を通じたコラージュ技法の研究』¹¹を参照して韓国のファイバーアートの流れを見てゆく。

韓国の繊維美術は、時期によって3期に区分されている。1940-50年代は「刺繍・染め工芸期」、1960-70年代は「染織工芸期」、1980年代以降は「繊維造形期」と見なされている¹²。本論ではファイバーアートに相当する1980年以降の繊維造形期を中心に叙述する。

1980年代は変化と実験の時期と捉えられる。国際社会は、産業化と近代化の成果と共にテクノロジーの時代への跳躍を見せた。特に韓国では、86年にアジアゲーム、88年にソウル五輪を開催し、社会全体の雰囲気は躍動的であった。このような状況の中で西欧志向の形式的なモダニズムに反旗を翻す後期産業主義的な傾向が美術に登場することになった。産業化の過程で、一部の階層に富と権力が集中している矛盾に対する批判の一環として、美術界では多くの作品が次々に制作され、画廊を経営したり、美術書籍を発行し、また購読するなど、美術分野で多様かつ活発な動きが現れた。

1980年代の繊維造形期に、繊維美術界を導く原動力となり、後期産業主義的な芸術思潮の一つの傾向として始まったのが「繊維造形運動」である。すでに1970年代後半から韓国の美術界は、外国への留学や旅行を通して、同時代の国際的な繊維美術の流れを時間差もなく受け入れるようになっていた。しかし、運動へと拡大する起爆剤の役割を果たしたのは、1980年の弘益大学繊維美術科の卒業生たちが主体になって創立した「弘益繊維造形会展」である。その後、1984年に繊維美術専攻者が集まり、韓国繊維美術家会を創立することになった。1986年には梨花女子大学の卒業生による梨花繊維造形会展が開催され、本格的なファイバーアートの時代が開かれた。

それまでは作家によって個別に西欧美術の動向を吸収していた。これに対して大規模な作家グループが一つの運動を組織的に先導することは、大きな意義があった。さらに、これらのグループは、卒業生展の限界を越えようと試みた。自分たちの運動に呼応する次世代の新人らを登用する「繊維造形コンペ」という公募展を開催したのである。このような繊維造形としての80年代の繊維美術は、従来の染めやタペストリーの作品が額縁や壁に固定されるように作られたことから脱し、「枠組みからの脱皮」あるいは「壁からの脱皮」というスロー

¹¹ 林漢聰(イム・ハンチョン)、2016年

¹² ソン・ボンス、2000年、p. 23

ガンの中、既存の工芸を超える実験性の強い衝撃的な作品が創出された。

1980年代の韓国繊維美術の状況は、伝統的な繊維制作に対する概念を大きく変えた。伝統工芸の対象だった染織が、既存の領域を超えて純粋な造形を志向し始めた。既存の素材や技法を引き継ぎながらも、新たな形式と内容を追求するこのような制作は、伝統的な工芸の領域の中でも新鮮なものとして注目されるようになった。

80年代の韓国繊維芸術を代表する作家としてソン・ボンスが挙げられる。ソン・ボンスは、プラスチックのような新しい素材を用いて、新たな形態や技法を展開した。彼の作品「ドローイング I、II」はフィルムを使用して制作することで、照明によって反射する光の効果をとり込んだ(図17)。



図17 ソン・ボンス、ドローイング I、II、1989

80年代、日本京都で留学した車李南は繊維素材の自立に対する探求を土台に立体作品を制作した。経糸と緯糸で作った織物ではなく、柔らかくて丈夫なサイザル麻が持つ固有の特性を生かし、線を面に、面を立体にした。それは2次元の空間から3次元の空間に拡張される連続性を持っている(図18)。

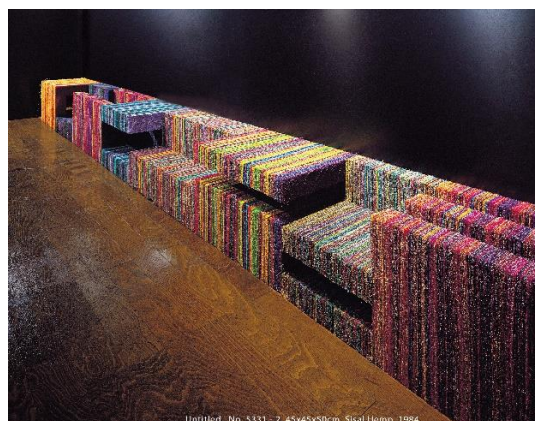


図18 車李南、無題、1984

1990年代には空間に対する研究への関心が高まり、韓国の繊維芸術は現代美術の様々な形態を受容し、その結果領域が拡大された。繊維作品は展示室にかかっているオブジェのようなものではなく、空間性を獲得して観客に直接的に近づくものになった。また美術界に環境造形という新語が現れ、観客との冷たい断絶現象を解消した。作品において新しいメッセージが数多く創出され、社会的、政治的問題もコンセプトの中に含まれるようになり、未来の創造的芸術の可能性を提示した。

チェ・ユジョンは、二重織りを利用したタペストリーの浮き彫り効果を表現した。彼は歳月の流れにそって変わっていく自然の木と、苔蒸した絶壁のイメージを複合した形態を、大小の浮き彫りの形で示した。サイズ、方向、色彩の対比等を考慮し、造形的に表現した。また、光を最も多く受ける突き出た部分に明度の高い糸を用いて、立体感を強調した。そして銅線を活用し、自然の屈曲をさらに具体的に示した(図19)。

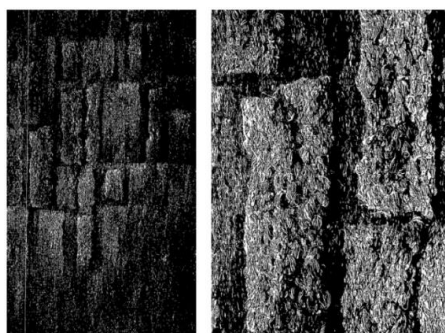


図19 チェ・ユジョン、歳月は流れて、1991

キム・ギョンナは、十字架の象徴的意味を繊維芸術で表現するために、十字架の造形的な要素を再解釈し、作家の内面世界を新たな空間に表した。十字架の交差した部分は植物性素材を使用し、二重織り技法で織った。織物の下の部分には茨を編んで苦難の意味を強調した。彼の作品に現われる一番大きな特徴は、二重織りの空間性である。緯糸にテープと銅線を合糸して使用したことは素材の新たな組み合わせの探求として評価できる。この作品は、重要なユニットが十字架の形をしており、それが様々に組み合わせられて自由な造形空間を創出している(図20)。

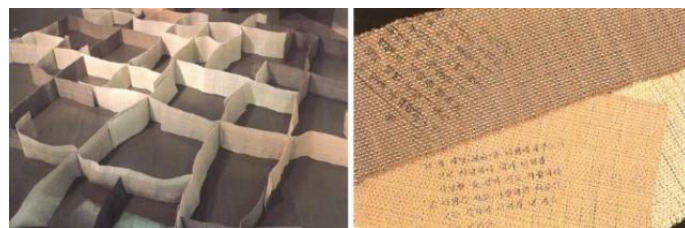


図20 キム・ギョンナ、愛の共同体、1998

2000年代以降の繊維芸術は、現代の高度な科学技術による画期的な制作方法の試みと、新たな素材を用い、表現欲求の無限の可能性を満たす作品が展開してゆく。

チョン・ソヨンとは、様々な状況にある水のイメージを様々な角度から造形的な見方で構成した。水の物理的特性と象徴的意味を表現するため多様な材料を選択した。天然繊維と合成繊維、銅線、釣り糸などを使用してインスタレーションの形式で展示した(図21)。



図21 チョン・ソヨン、空の下、2000

ムン・ミンジュは、人間と一番身近な自然の中の木を主題とし、人間が絶えることなく追求している欲望を様々な技法を通じて表現した。彼の作品は、木の根を表現した織物の造形物である。銅線の曲がる特性が用いられ、立体的に造形された。またその手法は、展示空間によって形態を様々に変えることが可能である(図22)。



図22 ムン・ミンジュ、人の木、2002

チョン・ギョンファは作品の主な材料であるビニール樹脂の物性を利用し、曲線の美しさを表す浮き彫り作品を制作している。作家は四角のフレームの中で水滴や涙のような多様な曲線形態を表現する。ビニール樹脂による直線の表面と自由な曲線が交じり合い、新しい姿に生まれ変わる。そこでビニール樹脂から得る金属のような作品の表面は、光を様々な方向に反射させ、重さや深さを醸し出している(図23)。



図23 チョン・ギョンファ、自由を抱く、2012

チャン・ヨンスンは藍染めで染めたアバカ織物に数回にわたって糊を塗って組織を固め、面をつなげて小さな立方体を作る。それらの反復的な羅列を通じて造形的で建築的な形態を作り出す(図24)。



図24 チャン・ヨンスン、延びる時間、2016

韓国のファイバーアートは主に西欧に留学した作家達によって1970年代後半に紹介されたため、西欧のファイバーアートが約20年間かけて生み出し蓄積してきたすべての造形が、韓国に一気に入ってきた。このようなファイバーアートの登場は従来の工芸の概念を破り、自

由で革新的な創造性を示し、他の分野の芸術家たちにも視覚的な衝撃を与え、多くの観客を魅了した。

初期のファイバーアートは、材料や技法など従来の枠組を超えた自由な立体造形が多かった。その後、作品のサイズが巨大になり、美術館以外の都市空間や自然の中で展示することにより、環境芸術の領域に達した。

しかし、多くの作家は一般の画廊や美術館での展示や作品の販売ができず、途中で脱落し、一部は仕事を求めて美術界を去った。さらにIMF¹³事件以降、大学教育機関は学生の就職難を解消するため、繊維芸術専攻からテキスタイル産業専攻へと教育方針を切り換えた。このような危機の中で、一部の繊維芸術家は再び韓国的な美に目を向け、造形性と商品性を融合させた天然染めを行い、またポジャギのようなパッチワークを制作するなどした。

¹³ 1997年、韓国政府が国際通貨基金(International Monetary Fund)に資金援助を要請した事件。

(3) 中国のファイバーアート

中国のファイバーアートの始まりについては、中国の多くの専門家の中でも論争が絶えない。陳之仏(チン・シフツ)は、中国工業美術会に所属し、この会員の中で初めて日本へ留学した。1921年に壁掛けの形態をした作品を制作して、日本商務部が主管した工業美術展で入賞した。これを中国のファイバーアートの出発点と見る主張が多い。以下『中国テキスタイルアートの成長過程と特性に関する研究』¹⁴を主に参照して中国のファイバーアートの流れを見てゆく。

1970年代は平面的なタペストリー形式の作品が主に制作された。この時期多くの作家は、伝統的な手工芸技術を継承することが多く、平面的表現形式から脱することができなかった。つまり、1970年代は伝統的なスタイルの継承段階であり、テキスタイルの素材による質感と物性に対する十分な知識と経験のない時期であるが、中国のファイバーアートの発展のため、また基礎を固めるための導入期として捉えることができる。これに該当する代表的な作品は、中国政府が職人に依頼して制作したタペストリー作品「万里長城」で、これを国連に贈呈し、世界に中国タペストリーを披露するきっかけになった(図25)。



図25 万里長城、1974

1980年代にはソフト・スカルプチュアの領域が形成され、立体的な表現が用いられた。1981年に中国系米国人である女流作家ルース・カオ(Ruth Kao)教授は、ファイバーアートを専攻する15人の学生と共に中央工業美術学校(現清華大学美術学院)で装飾芸術を研究する。彼らの繊維作品はそれまでの中国では見られなかった新しい概念や素材、そしてテクニックを基礎にして、中国美術界と学术界を驚かせた。このことは、中国の現代ファイバーアート界に新たな刺激を与える契機になり、1984年に中国工業美術総本部と中央工業美術学院は、「第1回タペストリー展覧会」を主催することになった。テキスタイル・アーティストである張仃(チャン・ディン)、雷圭元(レイ・クエイウエ)、常沙娜(チャン・シャナ)、袁運甫(エン・ウィンプ)などが展示会の主催者であり、主要参加作家であった。

¹⁴ キム・ヨン、2010年

また1986年3月に中国美術館で開かれたタペストリー展覧会で、北京工芸美術会社が多様な素材と技法を使用したタペストリー作品を披露した。そして施慧(シ・フイ)と朱偉(ジュウ・ウェイ)を始めとする作家達が制作した3点の作品が第13回ローザンヌ・ビエンナーレに入賞し、中国が国際ファイバーアート界に頭角を現すきっかけになった(図26)。

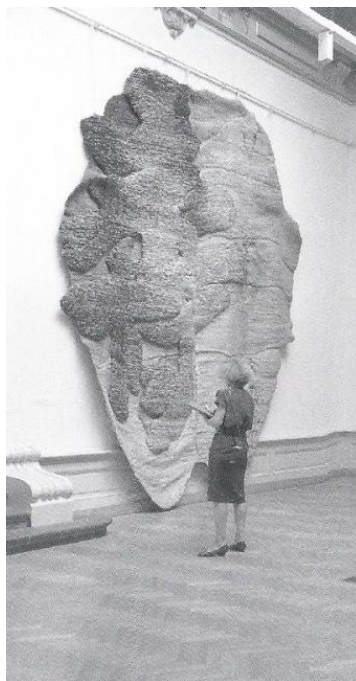


図26 シ・フイとジュウ・ウェイ、壽、1986

1988年に中央工芸美術学院は、上海の絨毯工場や絨毯研究所と連携して「88、現代タペストリー芸術展示会」を開催し、参加者数と作品がこれまでに最も多いファイバーアートの展覧会となった。この展覧会は、再度中国美術界に大きな影響を与え、話題になった。

1980年代後半から、中国のファイバーアートは南部地域と北部地域の表現技法の差が顕著に現れた。杭州を中心とする南部地域では、中国の伝統に基づきながら国際現代ファイバーアートに関する多くの知識によって、作家が国際的傾向との調和を成し遂げることができるように創作活動に力が注がれた。北部地域では、中央工芸美術学院を中心に、伝統の手工芸を継承・発展させ、伝統と現代が調和する過程を模索していった。

1990年代には、表現技法が多様化され、平面から脱皮して豊富な表現が可能な立体空間的な方向に発展した。この時期は、空間的彫刻の探求期だと言える。

1980-90年代の中国のファイバーアートは、目覚ましい発展を機に、教育機関ではファイバーアート関連の専攻授業が開設され、様々な展覧会も開かれた。中国現代ファイバーアートの開拓者と言える清華大学美術学院のリン・レチェン(Lin Lecheng)教授は、1996年から199

7年まで、1年間ヨーロッパ全域を巡って交流活動を行った。フランスのパリで「ゴブラン織の皇帝」と呼ばれるジビ・カンダレリ (Givi Kandareli) からゴブラン織を学び、中国にその技法を伝授し始めた。1999年にリン・レチェン は平織り、ゴブラン織、染めなどの技法を用いて「春夏秋冬」というタペストリー作品を制作しており、作品の微妙な色彩は新鮮さと視覚的な楽しみを与えた(図27)。

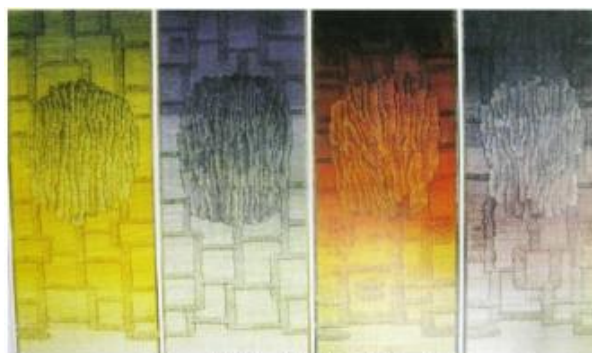


図27 リン・レチェン、春夏秋冬、1999

1990年以降の10年間で、中国のファイバーアートは急速に発展した。科学技術の目覚ましい発展や新素材の開発とともに、中国ファイバーアートは新たな変化と試みを追求することになる。例えば、伝統的な素材と技法だけでなく、作品と室内環境との調和を試みている。また画一化された表現を超え、作品が持つ文化的意味に重点を置いた。素材と技法の種類が多様化したことによって、ファイバーアートはさらに発展した。そしてファイバーアートと彫刻芸術とを結びつけた形が次第に目立ち始める。

ローザンヌ国際ビエンナーレが幕を閉じてから5年後の2000年に、中国のリン・レチェン教授とグルジアの繊維芸術家であるカンダレリ・ジビの尽力によって、第1回国際繊維芸術ビエンナーレ「From Lausanne to Beijing」が北京で開催された。その展覧会は英文表記の「'From Lausanne To Beijing' International Fiber Art Biennale」にあるように、ローザンヌ・ビエンナーレの精神を継承していくと明確に意味を伝えている。これによって、ファイバーアートは決して終わったわけではないことを表明している。

展示に参加したほとんどの作家はローザンヌ・ビエンナーレに参加した経験があり、彼らはこの展示をローザンヌ国際ビエンナーレの延長線上として見る視点を持っていた。展示に参加した彼らは、ファイバーアートを復興させようとし、2年後に北京で再び集まることにした。2000年10月25日の「北京宣言」には、下記の内容が含まれている¹⁵。

¹⁵ イ・ヘヨン、2013年、pp. 15-16

私たちの初の出会いはローザンヌで始まり、今北京で再び会うことになった。
私たちは同じ夢を共有しており、この夢はローザンヌで開始されて北京で継続
されていくのである。世紀の幕が徐々に降りていて、新しい世紀の太陽が燃え
あがっている。皆が繊維芸術に対する情熱で、一緒に21世紀に向かって進もう。

2000年の第1回の展示をはじめとした国際繊維芸術ビエンナーレは、今年(2018年)で10回
目を迎える。回を重ねるたびに参加作品数は増え、また中国の繊維芸術にも大きな影響を与
えた。

ローザンヌの精神の継承と復活という価値を母胎として始まった国際繊維芸術ビエンナー
レは、第1回北京展示会を皮切りに、上海、蘇州、河南、南通など、中国繊維芸術の活性化
のために地域を移動しながら開催された。これは他国のビエンナーレのような、指定された
場所で開催されるという普遍的傾向とは異なっているという点で、先験的である。

1980年代以降、中国のファイバーアートは南部と北部に分かれながら発展してきた。両者
の表現様式が異なる事には二つの要因がある¹⁶。一つは気候的な要因である。南部の亜熱帯
季節風気候は温暖多湿で、蚕を飼育するのに非常に適しており、絹織物が発達した。北部
は温帯季節風気候で、四季が明瞭である。冬の寒冷で乾燥した気候は、羊の生息や毛織物の
制作に適している。二つ目は地理的な要因である。南部は沿岸に位置し、ヨーロッパを初
めとする外来文化との接触の機会が多いため、開放的な思想を持つ人々が多い。これに対し
て内陸に位置する北部では、比較的保守的・伝統的な思想を持つ者が多い。

これに対応するように、南部の作家の多くは国際化を目指し、軽く薄い素材を用いた立体
的・空間的な作品を多く制作する傾向がある。北部の作家は伝統的要素と今日的要素の融合
を目指し、装飾的要素を多用し、平面的壁掛やソフトスカルプチャーの作品を制作する傾向
がある。このように、南部と北部の二つの傾向が拮抗しながら発展してゆく事が、中国のフ
ァイバーアートの特徴といえるだろう。

¹⁶ キム・ヨン、2010年、p. 47

第3節 まとめ

以下、ローザンヌ・ビエンナーレ、日本、韓国、中国の動向を取りまとめた。そこで、これらの動向に関して、考察を加えたい。

現代繊維芸術を導いた国際ローザンヌ・ビエンナーレは、1962年の第1回目の展示から1989年第14回まで、繊維芸術の興隆の牽引役を担当した。1980年代の繊維芸術は、素材と技法、そして新たな実験精神を有しており全盛期を謳歌した。それによって繊維芸術家たちの創意的な造形活動は、絵画や彫刻など他のジャンルにも直接的にもまた間接的にも影響を及ぼすことになった。

ローザンヌ・ビエンナーレは、無分別な表現領域の拡張と、現代美術への接近によって、従来のタペストリーを基盤とする伝統繊維芸術との葛藤をもたらした。このような内面的問題点と財政的な問題、展示場所の問題、そして観客の減少などの表面的問題点によって、1980年代の末から衰退の道を歩むことになり、ローザンヌ・ビエンナーレは1995年の第16回目の展示で幕を閉じた。その結果ファイバーアートは、最も大きな舞台を失ったことによる繊維芸術家たちの喪失感とともに、低迷期を経験することになった。長期的低迷期を克服するための一連の動きが2000年の「From Lausanne to Beijing」を胎動させており、2000年に北京で第1回目となる国際繊維芸術ビエンナーレが開始され、今年で第10回を迎える。はたして国際繊維芸術ビエンナーレは、ローザンヌ・ビエンナーレの問題点を克服し、展示を存立させつつ発展できるだろうか。

筆者は、国際ローザンヌ・ビエンナーレは、上記以外にもう一つの問題点があると考えている。すなわち伝統技法を利用した壁面装飾用の織物から始まったタペストリーであったが、時代を経て、新たな素材と技法が生まれ作品形態が多様化したことで、次第に現代美術との境界が曖昧になった。結果として、ローザンヌ・ビエンナーレにおける未来志向的な素材と技法への関心の高まりにより、その造形と展示方法の新奇性を追求した作品が登場したことで、初期ビエンナーレが有していた地域文化を基盤とする要素が徐々に薄れ、作家が有する地域固有の文化的特性が失われたという側面があったと考える。このような問題点はローザンヌ・ビエンナーレだけではなく、東アジア地域のファイバーアートにも現れている。筆者はこのような問題点の一つの対応策として、地域固有の文化を基盤とする作品制作を行っていきたいと考える。

1970年代まで続いてきた朝鮮半島の藁文化は、庶民の生活と密接に関わっていた。朝鮮半島の民族の中に継承されてきた、人間が生まれてから死ぬまでの儀礼を見ていくと、そこに

藁が用いられていることが分かった。朝鮮半島の民族の中に積層されてきた文化が、この藁の中に築かれていることに気が付いた。この文化は既に死んでしまったものではなく、現代に生きている韓国の人々の中にもいまだに脈々と息づいているものである。民族の中に継承されてきた、このような藁文化にまつわる人間の祈りを、現代の造形として提示したい。先の章で述べた通り、ファイバーアートには既に歴史があり、その歴史の延長線上に、このような作品を展開することによって、ファイバーアートの新たな可能性を探求したいと考える。

第2章 韓国伝統チップ(藁)工芸について

母国である韓国では、藁を用いた伝統的な工芸が古くから存在した。それは機能を主体とする実用品に過ぎなかった。しかし筆者は、藁がファイバーアートの素材として潜在的可能性を持っていると考えた。藁は韓国語でチップ(짚)と言う。そこで本論では以下韓国の藁のことをチップと称す。チップ(藁)という語は『標準国語大辞書』によると「稲、麦、粟などの穂を落とした茎」と定義されている¹⁷。藁と称すれば、一般的に稲の藁のみを想像するが、実際には穂を処理した総ての穀類の茎を総称したものである。この第2章では、韓国伝統チップ工芸の誕生背景や流れを取りまとめ、また藁を用いた縄の分類やその背景にある地域固有文化について整理したい。

第1節 韓国伝統チップ工芸

(1) 起源

チップ工芸の誕生は、農耕文化の発達と密接な関係を持っている。動物や植物資源を直接狩猟・採集することを経て、新石器時代後期(紀元前 3000 年代前半)に入ると韓国に農耕が出現し始めた。新石器時代後期に稗や粟が生産され、青銅器時代前期には稲が、そしてこれより少し遅れてキビ、トウモロコシ、豆、小豆などが栽培された。特に稲作は紀元前1世紀末頃には南部地方一帯に普及し、中部地方においても紀元後1世紀初には稲作が行われていたとされている¹⁸。稲作を中心とする韓国の農耕社会において、稲は最も重要な食糧であった。収穫が終わると、稲から米を脱穀する。脱穀後に藁が残り、その時点から藁は藁としての役割を担うことになる。家畜の餌にもなり、肥料にもなる。あるいは実用的な生活用品や遊び道具、あるいは宗教的な儀礼に用いる道具として生まれ変わる。

韓国においては稲作が全国的に広がり、同様に稲藁も多くの人々に愛されてきた。何より入手しやすいことが大きな利点であった。稲藁は韓国の至るところで容易に手に入れることができたのである。また、強く、柔らかい繊維質は加工する上でも麦や粟に比べ、扱い易い素材であった。韓国における稲藁の普及には、どんな形にも造形しやすいという材質的な利点が大きく関わっていると考えられる。

¹⁷ 国立国語院 <http://stdweb2.korean.go.kr> 2015年2月9日取得

¹⁸ 印炳善、1989年、p.61

(2) 社会的背景

社会的背景を鑑みると、韓国の文化史においてチップ文化は庶民の文化であったとするのが妥当であろう。チップ文化は藁葺きの家に居住する人々の生活に似合うものであった。チップ工芸品は様々な点において粗雑であり、衛生面においても劣っており、清潔に整えられた瓦葺きの家屋や、高貴な兩班の住宅には相容れないものであった¹⁹。

藁は韓国の庶民にとっては誕生の瞬間から死の間際まで傍らに存在する素材である。妊婦が陣痛を感じると、清潔な藁を床に敷きつめて出産に備え、子供が生まれた後には藁で作ったクムズル²⁰を門にかけた。また人が亡くなると亡骸をむしろで包んで埋葬した。

多くの場合、耕作に従事する農民自身が制作し、自ら使用した。チップ工芸品の大半は材質的な問題により農具類以外には使用がはばかれるものであり、また一方で、農業をするためには欠かすことのできないものであった。冬の農閑期になると、家族が集まって座ってチップ工芸品を制作した。それが次第に伝承となった。したがって、傑出した技術を保持する継承者がいない状況においても、自然の流れの中で伝承されてきたのである。すなわち、チップ工芸品の制作現場は、特定の技術を代々継承する職人のような存在を必要とせず、チップ工芸品の制作を専門とする職人は誕生しなかった。

チップ工芸品は誰でも、どこでも作ることができた。そのため、制作者と消費者とが分化されることはなく、売買する必要はなかった。言い換えれば、これはチップ工芸品が美的評価を殆ど意識することなく制作されてきたことを物語っている²¹。

¹⁹ 印炳善、1989年、pp. 63-64

²⁰ クムズルは不浄なものを遠ざけるために、門・路地口・神木・甕などにかけた呪術的な縄。

²¹ 印炳善、1989年、p. 64

(3) 歴史的展開

チップ工芸は新石器農耕文化を基盤として形成され、こうした文化を背景にチップ工芸品は一方で韓国民族の生活の道具として、また一方で民間信仰に関わる道具の一つとして利用されてきた。

チップ工芸に関する出土品の中で最も古いものは、青銅器時代の2cm程度の葦を編んで作った格子模様のサッジャリ(葦で編んだ敷物)の裂で、平壤(ピョンヤン)市三石区域の南京で発掘された。当初の姿は不明ながら、この出土品から、当時の人々がこの技法を利用して生活必需品を制作していた様子が窺える²²。

また、『中国正史朝鮮伝』、『後漢書』、『東夷列伝』によると、韓の馬韓人は「わらじをはく」と記されており、韓の馬韓人が藁で作った靴を使用していたことがわかる。このように、わらじの使用時期から推測すると、チップ工芸の起源は現在から2000年余り前まで遡ると考えられる²³。

韓国において初めてチップ工芸品の名称が記録されたのは高麗以前の『三国史記』であり、『三国遺事』、『高麗史』、『高麗図経』などにも断片的に記されている。下って、朝鮮時代の世宗14年(1432)、朝鮮王朝の新しい政治、社会、経済の基盤を確立する上で必要な資料を収集、把握するために作られた『世宗実録地理志』と中宗25年(1530)に作られた『新增東国輿地勝覧』などは各地域の土産物に関する記録を残しており、チップ工芸品と目される名称が確認されている²⁴。

朝鮮後期の徐有榘によって編纂された農業に関する項目を中心とした百科事典『林園十六志』には各地域の特産となっているチップ工芸品の名称とジャリトゥル(露経疎織、縦糸が表に見えるように織られたもの)やドットウル(隠経密織、縦糸が表に見えないように織られたもの)に関する説明が短く記されている。さらに、1808年に編纂された朝鮮後期の財政、軍政に関する事項を集成した『万機要覧』には国家及び王室において使用されたチップ工芸品の種類と名称が述べられている²⁵。

このようにチップ工芸は新石器時代から近代に至るまで継承されてきたが、1950年代以降、産業化と都市化の波によりプラスチック製品が登場した。プラスチック製品は利便性と実用性の面で優れていたため、チップ工芸品は博物館でなければ見ることのできない展示物とな

²² 科学百科辞典総合出版社、2001年、p. 264

²³ 同上、p. 37

²⁴ 国立文化財研究所、1998年、p. 10

²⁵ 同上

ってしまった。全国数カ所の展示場所でのみ、ようやく見ることができるという危機的状況に置かれた時期もある。

詩人であり民俗学者でもあるイン・ビョンソン(印炳善)は、1978年から全国を踏査し、チップル文化を調査・採録し、1993年にチップル生活史博物館を開館した。この博物館は藁草、特に稲藁を体系的に研究し設立された博物館としては世界唯一である。藁草を用いて作品を作る過程を動画で記録する作業に力を入れており、チップル文化研究会を通じて教育も行っている。筆者とのインタビューで「田舎のある村で、藁で編まれた民具に接したことがあった。農民の分身といえるチップル文化が急速に姿を消し伝統が失われつつあり、心が痛い。チップルの研究の背景には、農業経済学者だった父親の血が自分の体に流れているため」だと彼女は言った。

このような努力の結果、幸い1990年代後半から民具に対する関心が徐々に高まり、その命脈が辛うじて現在まで続いてきているという状況である。

第2節 撚り方向によるセキ(縄)の分類

セキとは『韓国民族文化大百科』によると「藁を撚った縄」と定義されている²⁶。撚ることはチップ工芸に用いる技法の中で最も基本なものであり、韓国語では藁から作った縄をセキと称する。筆者は韓国の縄を作品の発想源とするため、本論では韓国語の「セキ」という語を用いることにする。

藁は一本だけでは脆いものだが、藁を何本も纏めて撚ることにより強度のある縄が得られる。藁と藁とが同じ方向に撚り合わされるため、縄が簡単にほどけることはない。セキを撚ると、藁の元の長さよりも短くなる。撚るほどに、藁の長さは加工前よりも短くなるのである。このように、藁はお互いに撚り合わされ、噛み合い、短くなって強い縄になる。また、藁の量を調節することによって太さや長さを自在に変化させることができる。

縄は撚る方向によって2種に分けられる。韓国では右撚縄がオルンセキ、左撚縄がウェンセキと称される。(図1)

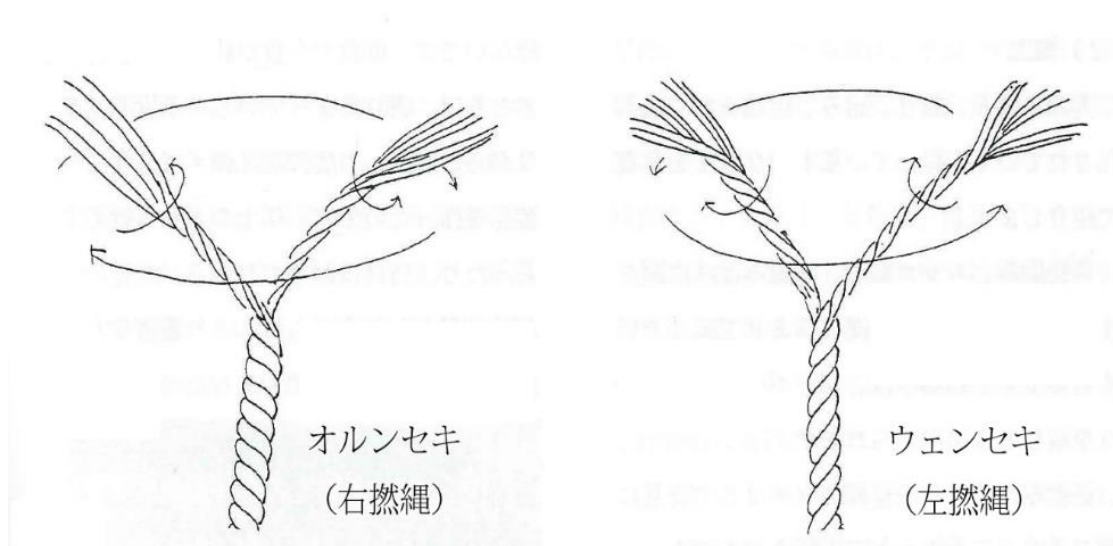


図1 撚り方向による縄の名称

²⁶ 韓国学中央研究院 <http://encykorea.aks.ac.kr> 2015年12月11日取得

(1) オルンセキ (右撚繩) (図2)

人口の約95%が右利きである韓国では、当然のことながらオルンセキの方が人口の大半を占める右利きの人々にとっては撚り易く、また完成度も高く、普及することになったものと考えられる。オルンセキは右利きが大半を占める社会においては生産効率が高く、短時間で質の高いものができるため、製品としての価値が高い。日常的な工芸品にはオルンセキが多く利用されてきた。きれいに撚られたオルンセキは主に経糸の役割を果たし、編みや織りの技法によりマンテギ(図3)²⁷、モンソク(図4)²⁸、草鞋など、様々な生活用品へと生まれ変わる。



図2 オルンセキ

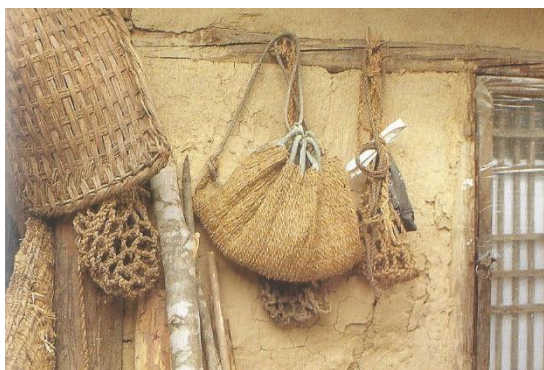


図3 様々な形のマンテギ



図4 穀物を乾かしているモンソクの姿

²⁷ マンテギは牧草やジャガイモなどを運ぶため細い縄を編んで作った袋をいう。グオン・ミンス、2010年、p. 159

²⁸ モンソクは主に客を床に座らせたり、穀物を干して乾かすために使う藁縄を編んで作った大きな蓆をいう。グオン・ミンス、2010年、p. 160

オルンセキの撚り方

藁の穂先をミゴと言い、茎の部分をハカマと称するが、オルンセキは以下の方式で撚る(図5)。

1. 藁3-4本を一纏まりにして左右の手で握り、ミゴの部分を足や膝に固定する。左手のひらを下に、右手のひらを上にして揉みながら撚る。このとき、右手は前に押しつつ、左手は後ろに引きながら撚る。
2. ある程度撚った藁をひっくり返し、ハカマの側を結ぶ。
3. 結んだ側を再び足で固定した後、またミゴの部分を撚る。
4. ミゴが短く細くなると、新しい藁を入れて、求める長さの縄を撚っていく。

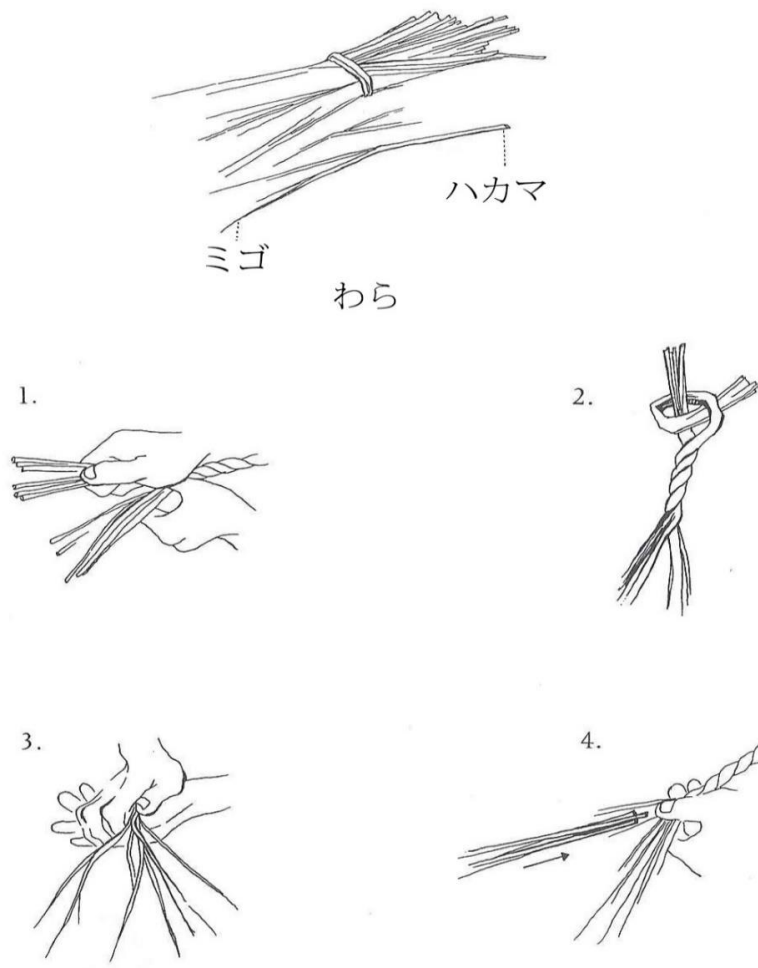


図5 オルンセキの編み方

(2) ウェンセキ (左撚繩)

ウェンセキの撚り方は、オルンセキとは反対に右手のひらを下に左手のひらを上にして揉みながら撚る。この時、左手は前に押しながら、右手は後ろに引きながら撚る。

オルンセキが日常的なもの、人間の世界に属する世俗的な意味合いを有するのに対し、ウェンセキは聖なるもの、すなわち神聖な世界に属する宗教的な意味合いを有する。

ウェンセキはクムズル(しめ縄)とも称される。特に、神聖な場所であることを示すと同時に、不浄な人やものの接近や侵入を抑える目的で、門や路地口などに掛け渡したり、神聖な対象物に垂らしたりする²⁹。

²⁹ グォン・ミンス、2010年、p. 141

第3節 祈りと信仰

(1) クムズルと信仰

クムズルは2つの役割を有する。不浄なものの接近を防止する役割と、神聖なものの領域を示す役割である。不浄なものは、人と人以外のものにとに区分される。人の場合は喪中の者、疾病がある者、祭祀中の者、体と心が疲弊した者、部外者、女性などがこれに該当する。また女性の場合、クムズルが掛けられていない場合でも、午前中の訪問は自制する習わしとなっている。人間以外の不浄なものとしては悪鬼、雑鬼、疾病などが挙げられる³⁰。

またクムズルに、不浄なものの接近を防止する役割が課された例として、次のようなものが挙げられる。クムズルを掛けるという風習の中で、人々が最も精魂を込め、最も厳格に制限を設ける事柄は出産である。家の玄関にクムズルを掛け、人々に子供の誕生を知らせると同時に、三七日(21日)の間、新生児と家を不浄なものから保護する(図6)。クムズルには様々なものが撚り込まれる。たとえば、炭、赤い唐辛子、松葉、白い紙などであり、地域によって少しずつ異なる。黒い炭の場合は悪鬼と不浄を燃やすという意味や、陰色(黒)が邪気を吸収するという意味を持っている。赤い唐辛子の場合は、陽色(赤)が雑鬼を追い出すと信じられている。赤い唐辛子は、主に男児の出産時に使用することが多い。韓国語では唐辛子を意味する単語「コチュウ」と男児の性器を意味する単語「コチュウ」とが同音異義語であることから、唐辛子を入れるようになったという俗説もある。松葉は、いつも青い松葉のように無事に育つことを祈願している。白い紙は、清浄な場所であることを意味する。使用後のクムズルは大抵の場合は燃やしたり、塀の下に捨てたりする。また、多産の家庭のクムズルは縁起の良いものとして子孫に恵まれない家に与えられることもあった。



図6 赤ん坊が生まれたときに門にかけられたクムズル

³⁰ グォン・ミンズ、2010年、p. 143

甕の中に入れた内容物を災いから保護し、味をよくするために甕の口部分にクムズルがかけられた。白い紙は貨幣の象徴であり、財運を祈念するものであると同時に、神に捧げる供物を示す機能も有する(図7)。

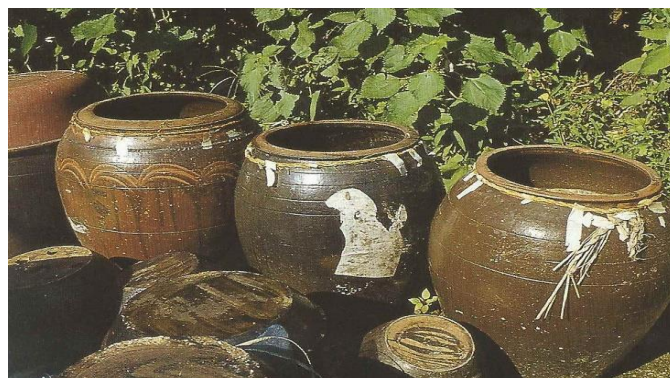


図7 甕の口部分にかけられたクムズル

また、井戸の汚染を防ぎ、清浄に保つためにクムズルをかけることもある(図8)。



図8 井戸の周辺に張り巡らされたクムズル

(2) 韓国の民俗信仰

筆者の作品の主題は祈りであり、韓国には祈りに関した民俗信仰が複数ある。それらの多くは藁をはじめとする自然物でできている。特に藁は、韓国において聖なるものであり、左撚りの縄は祈りと関連していることは先に述べた通りである。以下、祈りに関する韓国の民俗信仰に関して、素材別に分けて取りまとめたい。

(a) 藁

(i) ジェウン

ジェウンは、藁で作った人形である(図9)。小正月の前日の夕方に厄払いをするために作ったり、巫女が病人を治すために作ったりもする。

男女の年齢がジェウンジクソン³¹に入ると、藁で作ったジェウンの頭の中に若干のコインとその厄年に該当する人の名前、生年月日を書き入れて、道端や橋の近くに捨てる。その後、近所の子どもたちがジェウンの中からコインだけを取り出し、ジェウンを再び捨てる。これによりその厄が他の所に転嫁されると信じられた。

ジェウンジクソンに該当する年は9年ごとに巡ってくる。男性は10・19・28・37・46・55・64・73・82歳で、女性は11・20・29・38・47・56・65・74・83歳がその年に当たる。



図9 ジェウン

³¹ * * * * * (私のPCの問題だと思いますが、念のためご確認お願い致します。)

(ii) ゴサウム

ゴサウムは、通常旧暦小正月に行う遊びである。本来は村の豊作を祈願する農業と密接に関連していたが、近年では村の人々が団結するため行うことが多い。

ゴサウムは、男性数人が二つのチームになって、藁で作った「ゴ」と呼ばれるもの(図10)をお互いに押し合いながら相手の「ゴ」を地面に落とすようにして勝負を争う民俗遊戯である。「ゴサウム」という言葉は、伝統的な民族服であるチョゴリの円形に丸めた結び目部分の「ゴ」に由来する。ゴサウムで使用する「ゴ」が、チョゴリの紐の結び目と似ているために名づけられた。

ゴサウムをするためには「ゴ」を作らなければならない。藁を撚って三本の綱を作る。これを再び一つに合わせ、大きな綱を作る。この綱を丸く折り曲げて「ゴ」の頭を作る。そして、これを支える「ゴ」の本体を作る。本体の長さは10m前後である。さらに本体から二本の尻尾も作って、計20mほどの長さになる。

ゴサウムの遊び方は次のようである。戦う前に、ゴサウムを指揮するジュルペジャン(図11)を選ぶ。ジュルペジャンは「ゴ」の一番上に乗って相手の「ゴ」を押して地面につくように指揮をする役割を果たす。前進・後退しながら「ゴ」を指揮し、相手の「ゴ」が地面につくようにすれば勝利となる。



図10 ゴ



図11 ゴに乗った二人のジュルペジャン

1本の藁は細くて弱い。しかし藁は集積によって、その形態と強度を無限に変えることができる。集積された藁は人の形を作ったり、また人が上に乗れるほどの丈夫な綱になることもできる。藁は無限な可能性と魅力をもった作品の素材であると筆者はゴサウムを見て感じた。

(b) 石

(i) ドルタブ(石塔)

ドルタブは、村の入り口に石を積み上げて作った精巧な円錐台型の塔である(図12)。村に入ってくる厄を防ぎ、福を呼び込もうとする村の信仰対象物である。ドルタブは、石が持つ永久不変性という最も原初的な宗教原理を利用した信仰対象物である。その石が持つ呪術性に根ざして、住民が直接一つずつ心を込めて積み上げる。個人の創作物ではなく、住民の共同体の発願の中で作られた原初的信仰の産物である。

ドルタブの形態は、石を多く築いて上下を丸く積んだ円筒型、上に上がるほどにだんだん狭まる円錐型などが一般的である。

塔は、基本的に基壇部、塔の本体、塔の上石、内蔵物という四つの要素で構成される。塔の上石には尖った石や丸い石をそれぞれ載せる。おじいさんと呼ばれる塔には尖った男性石、おばあさんと呼ばれる塔には丸い女性石を載せる。それは塔を擬人化したもので、塔の上石は標識になる。塔の中には住民の願いによって、豊作を祈願する五穀、厄を防ぐお守り、水魔を防ぐ炭や塩壺、風水上の弱点を補完するための鉄の釜などの呪具、塔を作った日と塔を積み上げた人のリストなどが入っている。



図12 ドルタブ

筆者はこのような「積み上げる行為」は人間の原初的な祈願の行為の典型であると思う。ドルタブが崩れないようバランスを取り、真心を尽くして一つ一つ積み上げる。このように積まれた石は幾何学的な曲面を作りながら、最も安定的で理想的な円錐型の形で後世に残る。集積した石は山になって、一つの芸術作品のような姿を呈す。

(c) 火

(i) ジブルノリ

ジブルノリとは、毎年、小正月の前日に、農村で田畑の乾草に火を焚き、燃やす風習である。これは、農作物に被害をもたらすネズミを追い出し、また乾草に付いている害虫やその卵を燃やすためである。それだけではなく、燃えさしの灰が次の作物の肥やしとなり、穀物の新芽が良く育つようにという願いが込められている。また、民間信仰では、この日に火を焚くと、邪気や災厄が追い出され、1年間無事に過ごすことができると信じられた。

この日は、村ごとに農夫や少年が田畑に藁を敷き、日が暮れると一斉に火を焚く。これをジブルという。煙とともに炎に包まれ、田畑が赤く染まり、このジブルの大きさによって、その年の農業の豊作・凶作、またはその村の吉凶を占う風習があった。

月が昇るころには、子ども達もジブルノリに参加した。風穴があいた空き缶に針金で長いひもをぶら下げる。その缶の中に長く燃えるように薪の破片や松かさ詰め込んで火をつけ、空中で回しながら遊ぶ。それぞれに火がつき、缶がぐるぐる回ると火花が円を描き、夜空を美しく彩る(図13)。



図13 ジブルノリ

(ii) ダルジブ

ダルジブは、小正月の日の夜、竹で柱を立てて藁・松の枝・焚き物などを積み上げたものに火をつけて遊ぶ風習である(図14)。満月が上がる時間に合わせてダルジブに火をつける(図15)。立ち上る煙とともに月を迎え、赤く花火が上ると、楽しく農楽を演奏しながら火が全部消えるまで踊り、焚き物の周りを回って歓声を上げる。

ダルジブの中の竹が爆発した爆音で村の邪気を追い出すこともある。満月は豊かさの象徴であり、火は全ての不浄と邪悪を燃やす浄化の象徴である。食に恵まれた豊かな新年や疾病の心配のない明るい新年を迎えたいという人々の夢が形となって現れたものが、このダルジブである。ダルジブが焼ける時、一度によく燃えれば豊年、火が途中で消えると凶年になると判断するところもある。また、ダルジブが全焼し、倒れる時に、その向きと姿でその年の豊作や凶作を占うところもある。



図14 ダルジブ



図15 ダルジブの火

人間は火の発見から光と熱を得た。昔の韓国人にとって火は、明るくすることや暖かくすることといった機能以上の意味を持っていた。炎の大きさや形によって未来を占い、また火の陽気が邪気や災厄を防ぐと信じていた。

以上のように韓国の祈りの祭礼を調べた結果、藁や石、火など、さまざまな自然の素材が用いられていることが分かった。そのうち筆者が特に注目したのは藁である。藁は繊維造形に適し、自由自在に形を作ることができるからである。また藁自体が民間信仰の中で祈りと密接な関係にあるものとして用いられてきたからである。

これ以外にも祈りの儀式には様々な供物が用いられることがあるため、次の章では藁や供物に注目して、実際に韓国で行ったフィールドワークに関して報告したい。

第3章 祈りの祭礼の現地調査

筆者は韓国の藁文化にまつわる儀礼文化を調べ、それらに関連する3つの儀礼について現地調査を行った。それらはキジン綱引き祭り、ウェアムリ・チップル文化祭、ボンファサン・都党グッである。本章ではそれらの現地調査に関して報告してゆく。

第1節 キジンの綱引き祭

(1) 祭の概要

筆者は2016年4月7日に、忠清南道(チュンチョンナムド)唐津(ダンジン)機池市(キジン)村で伝承されている綱引き祭の調査に赴いた。この祭りは、現地でキジン綱引き祭と称されているので、本論でもこの名称を以下使用する。

綱引き祭は、村の平安と豊作を祈願する民俗的なもので、韓国の農耕地域全域のみならず、アジア、また全世界的に広く分布している。この祭は1982年6月、国家指定重要無形文化財第75号に指定された。また2015年12月2日、キジン綱引き祭をはじめ、韓国内の6つの祭礼とベトナム、カンボジア、フィリピン3カ国の祭礼がともに「綱引き儀礼と遊び」の部門においてユネスコ人類無形文化遺産に登録された。

キジン綱引き祭の由来は500年余り前、地域に迫った災いを克服し、村の人たちの和合と団結に向けて綱引き祭を開始したという説や、風水的な見方により地気を抑えるため、綱引き祭を行ったという説が伝えられている。キジン綱引き祭は、農業に基盤を置いている。さらにこの村では漁業も行われており、船舶のいかり綱を組む道具を利用して綱引きの綱を制作する。そして綱引きを行うことにより、市場に人々が集まってくる。このようにキジン綱引き祭は、農業と漁業、商業すべての影響を受けている。多くの人々が参加するため、長さ100mほどの大きな綱を2本制作する。制作時に使用する道具を池の中に保管すること、綱を制作した後1kmほど綱を運んでいくことが、キジン綱引き祭の特徴である。キジン綱引き祭では、後に詳述するように堂山祭と竜神祭が行われる。続いて、水の上村と水の下村に分かれて綱を引くが(図1)、水の下村が勝つと豊作になり、水の上村が勝つと国の平安になるという。

図1 キジン綱引き祭(模型)



(2) 網の作り方

キジシ綱引き祭の綱は、藁で制作する。2本の綱の1方はメス、1方はオスと呼ばれ、これら2本が中央で組み合わせられる。メスとオスの2本の綱は、それぞれ長さ100m、直径1m以上、重さ20トン近くになり、数十人の人々が1ヵ月ほどかけて制作する。制作過程は以下の通りである。

(a) 藁を集める

かつては、村人たちが自発的に藁を集めたが、現在は「キジシ綱引き保存会」が近くの農家で購入する。約四万段の藁が必要である(図2)。



図2 藁を集める(模型)

(b) 小綱を作る

綱引き祭の綱は小綱、中綱、大綱から構成されている。まず始めに小綱を作る(図3)。



図3 小綱を作る(模型)

棒に藁をかけ、後ろに進みながら棒を振る。この棒はジュルコギ棒と呼ばれる(図4)。もう1人は反対側で藁を加えてゆく(図5)。



図4 ジュルコギ棒



図5 2人1組で小綱を作る

25mの短い細綱、4本を継いで100mの長さの小綱を作る。これをメスとオスそれぞれ210本ずつ作る。

(c) ジュルトウルを取り出して設置する

中綱と大綱を作るために使用する大きな装置はジュルトウルと呼ばれる。ジュルトウルは材質が硬く、しっかりしたクヌギで作られる(図6)。

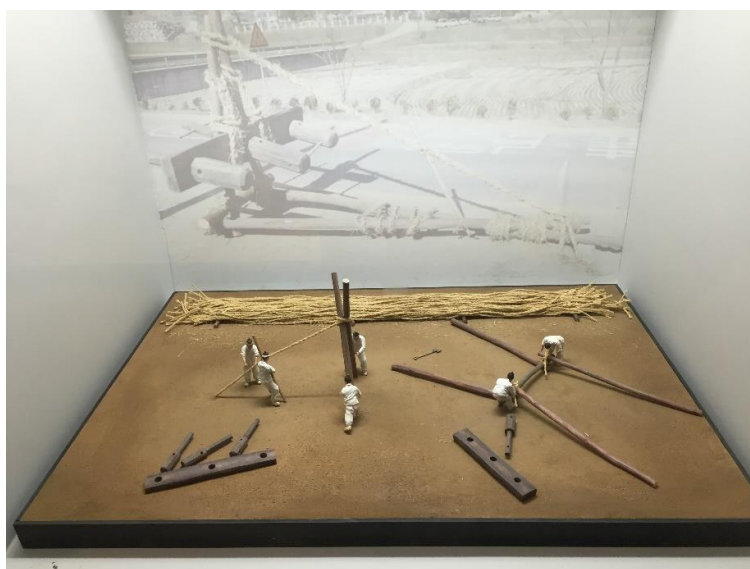


図6 ジュルトウルの設置(模型)

クヌギは太陽に露出されると割れることが多く、長く使用できない。しかし池の泥の中に保管すれば更に強固になり、長年使用できる。小綱の制作後、中綱と大綱を作る数日前に、ジュルトウルを池から取り出し、日に当てて乾燥させる(図7)。



図7 池からジュルトウルを取り出す

ジュルトウルは近くの漁村の錨鎖を作る機構と作動原理が同じである。ジュルトウルは複雑なので、モデルを制作して以下説明する。ジュルトウルは固定式ジュルトウル(図8の1)と移動式ジュルトウル(図8の2)、サチミ(図8の3)で構成されている。固定式ジュルトウルを先に設置し、床に二等辺三角形の形で3つの穴を掘り、丸太とロープを利用して固定式三脚台を設置する。次に三脚台にグルレモリ(図8の4)をぶら下げる。また、グルレモリの三つの穴にグルレトン(図8の5)を入れ、グルレトンに取っ手を取り付ける(図9)。移動式ジュルトウルは移動できるように下に丸太を当ててロープで結んで制作する(図10)。サチミはサチミ台の穴にサチミ調節棒を入れる。

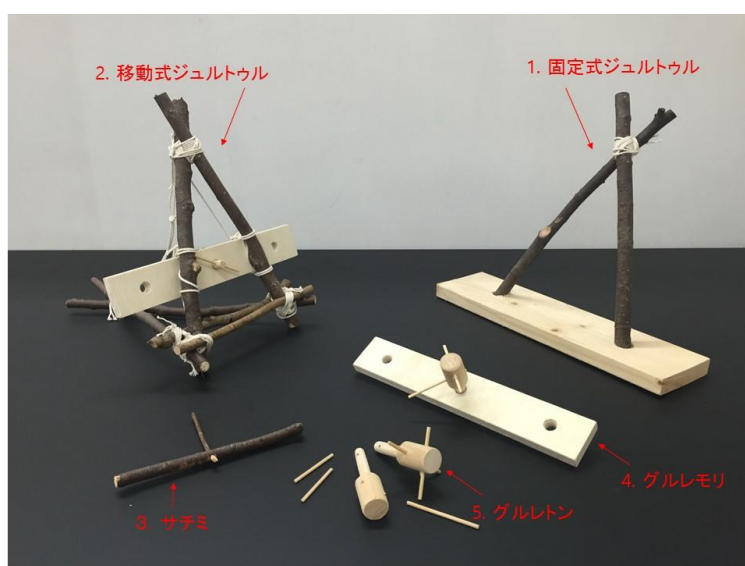


図8 ジュルトウルの構成



図9 完成された固定式ジュルトウル



図10 移動式ジュルトウル制作

(d) 中綱を作る

長さ100mの小綱70本を地面に並べて置いた後、片方をグルレトンに固定する(図11)。グルレトンを回しながら小綱を撚って中綱を作る。3つのグルレトンでそれぞれ中綱3本を作る。

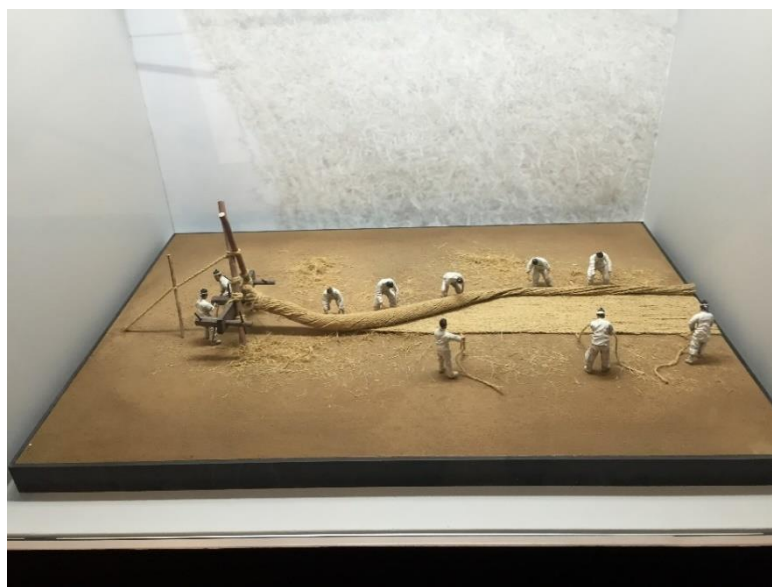


図11 中綱を作る(模型)

(e) 大綱を作る

中綱3本を固定式ジュルトゥルに縛って、それぞれのグルレトンを回すと同時に、撚る速度に合わせて移動式ジュルトゥルから固定式ジュルトゥルの方向に綱を撚る(図12)。この時に用いる道具をサチミと呼ぶ。



図12 大綱を作る(模型)

サチミは中綱を合わせて大綱にする際に使用するもので、三つの束がゆるまないように止める役割を果たす。締めていきながら、サチミを少しずつずらしていく(図13)。サチミは梃子の原理を応用したもので、前後に櫓を漕ぐように動かしながら固定式ジュルトゥルの方に移動させる。



図13 サチミ

サチミの役割がわかりにくかったため、モデルを作って実験してみた。図14のようにサチミを用いると、3本の中綱が固定され、大綱を固く撚ることができる。図15はサチミを用いない場合で、この際には大綱を固く撚ることができない。

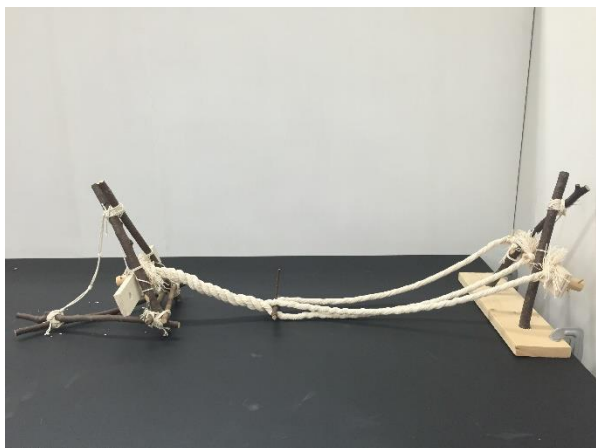


図14 サチミがある場合

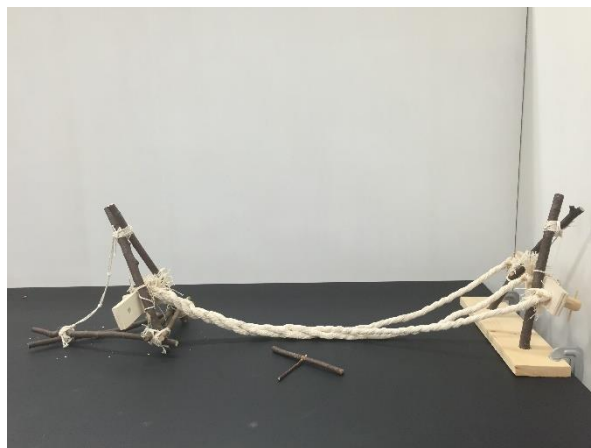


図15 サチミがない場合

このような過程を経て、210本の小綱から直径1mを超える堅固な大綱が作られる。

(f) 側綱・乳綱を作り、ジュルトゥルを解体し、綱頭を作る

大綱から放射状に広がる細い綱を、側綱という(図16の1)。側綱に付けられて、実際に人が引っ張る綱を、乳綱という(図16の2)。



図16 側綱と乳綱

側綱を作る方式は大綱と同じで、小綱の本数が違うだけである。種類は15本側綱(5本の小綱を三つ撚って作る)、12本側綱(4本の小綱を三つ撚って作る)、9本側綱(3本の小綱を三つ撚って作る)がある。乳綱は小綱2本を撚って作る。乳綱の直径は6-7cmで、長さは約6mほどである。

側綱と乳綱の撚る作業が完了したら、ジュルトゥルを解体し、再び池に保管する。その後、オスの綱から綱頭を作り始め、大綱の一端を曲げて輪の形を作る(図17)。

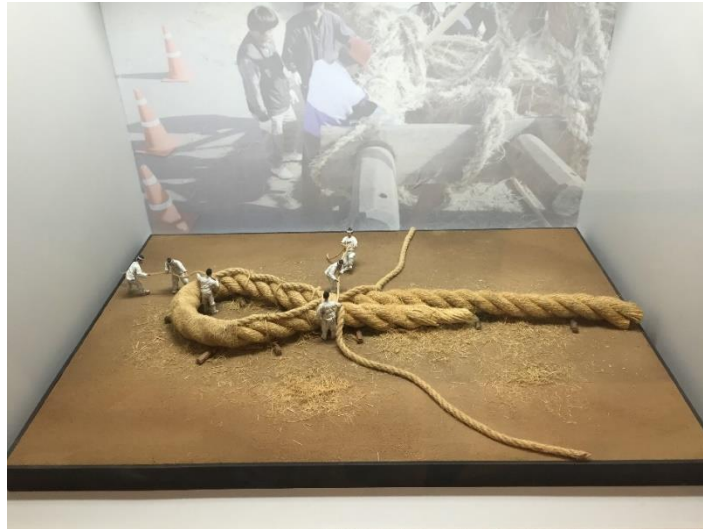


図17 綱頭を作る(模型)

(g) 側綱と乳綱をぶら下げる

15本側綱は、綱頭を作る時に大綱の上に側綱を重ねてロープでしっかりと巻く。12本側綱、9本側綱は、大綱の側面に木の杭を打ち、側綱を掛けて固定する(図18)。メスとオスそれぞれの大綱には15本側綱1本、12本側綱1本、9本側綱3本の計5本の側綱を綱頭部分から順に固定する。乳綱は側綱に50cm間隔で、8字結びで結び付ける。



図18 側綱と乳綱をぶら下げる(模型)

(h) 網を積み上げ、綱頭を立てる

完成した大綱は添え木の上に載せ、側綱と乳綱は大綱の上にきれいに積み上げる。それが終わったらジュルモリを持ち上げて添え木の上に立てておく(図19)。



図19 網を積み上げ、綱頭を立てる(模型)

(3) 祭礼儀式

約1ヵ月間の大綱の制作を終えた後、4日間にわたって綱引き祭りが行われる。綱引き祭りの最初の日には、堂山祭と竜神祭が行われる。堂山祭は村を守る守護神に捧げる祭儀である一方、竜神祭は漁労の安全と、豊漁を祈願する祭儀である。キジシ綱引き祭りは、堂山祭と竜神祭が結合された形で行われる。

堂山祭

堂山祭は、村の東にある国守峰(グッスボン)の国守亭(グッスチョン)に神堂を設置し、災難を祓い、豊作と繁栄を祈願するために行う。キジシ綱引き博物館から祭礼行列が出発する。行列は農旗を先頭に農楽隊、儒教徒、仏教徒、巫俗信仰者、再び農楽隊の順で、町を巡回しながら、約6km行進する(図20)。



図20 祭礼行列

グッスボン神堂(図21)に到着すると、黒い餅と豚の頭、干した鱈、三色の果物、ナムルなどを作って儒教、仏教、巫俗(シャーマニズム)の3つの方法で祭礼を行う。綱引き保存会ではこれを儒仏仙の合同祭祀という。



図21 神堂の外部と内部

儒教式の祭儀は、唐津郡守を初獻官³²とし、村で徳望のある人を亞獻官³³と定める。終獻官³⁴は堂主とも呼ばれ、祭物と祭酒を用意する人物である。堂主は祭を迎える時まで不浄なものから離れて謹慎する。そして堂主の家の前には竜旗を立て、しめ縄を掛け、黄土をかける。堂主の家を村人たちに示して出入りを禁じ、不浄なものが入らないように防ぐためである(図22)。



図22 儒教式の祭儀

³² 祭祀の時、最初の杯を捧げる祭官。

³³ 祭祀の時、二番目の杯を捧げる祭官。

³⁴ 祭祀の時、最後の杯を捧げる祭官。

儒教式の祭儀が終わると、キジシ近くの申庵寺や大聖寺の僧侶らが仏教の祭儀を行う。そして最後に、家の安泰、人々の幸運や病気の快癒を祈り、神霊の託宣と死霊の意思を伝えるため、巫俗人(シャーマン)が歌い踊って神を喜ばせるシャーマニズムの儀式「クッ」を行う(図23)。



図23 巫俗人が儀式を行う

堂山祭が終わったら、祭祀に参加した人々と村の人々が一緒に餅とチヂミ、マッコリなどの食べ物を分け、飢えを癒す。その後に再び行列を作り竜神祭を行う村の井戸へ移動する(図24)。



図24 竜神祭を行う井戸

竜神祭

竜神祭は、昔から漁労を生業としている漁村で行われた。竜神祭を行い、船の無事故と豊漁、村の平安を祈願する。キジシも海と近接しているためかなり以前から竜神祭が行われてきた。また、竜神をよく祀ると井戸の水が枯れず、村の水が豊かになると信られてきた。

祭物としては白い餅と豚の頭、干した鱈、三色の果物などを準備する。井戸のそばにある

竜神祭壇と書かれた岩の前で、竜神祭を行う。堂山祭と同じく儒教式の祭祀に続き、僧侶の読経と巫俗人の祭祀の順で儀式が進められる(図25)。



図25 竜神祭

夜になると、祈りの行事の一部として市場で儀式を行い、村人たちは市場に集まり、夜遅くまで祭りを楽しむ。

2日目と3日目は風物経筵、相撲、弓道などの様々な伝統な行事が続く。

綱引き

綱引きの当日になると、キジシの人だけでなく唐津郡の全体の人々が、大綱があるところに集まる。綱引きをするために大綱を運ぶためである。綱引きが行われるところは、丘の向こうにある綱引き博物館の庭である。綱を作ったところから博物館まで綱を運ぶが、これを「ジュルナガギ」という。この時は、機械の力ではなく、必ず人の力で運ばなければならない。したがって、キジシの人だけでなく、唐津郡の全体の住民が参加する大規模な行事になる。綱を運ぶ前に、綱が上手く制作できたことに感謝し、綱を運んで綱引きを行う間事故が

出ず、無事に終わることを祈願する「ジュルコサ³⁵」を行う(図26)。



図26 ジュルコサ

ジュルナガギ

キジシを中心に水の上チームと水の下チームに分かれる。水の上チームはオス綱、水の下チームはメス綱をそれぞれ担当する。そして、すべての人々が、水の上チームと水の下チームに分かれて綱を運び始める³⁶(図27)。

農旗を持った人を先頭に、農楽隊がその後を追う。そして、まずオス綱とメス綱を連結する木を運ぶ人が出発する。綱はオス綱が先に出発して、続いてメス綱が出発する。大綱の上に乗った隊長の号令に合わせ、参加者全員が力を合わせて約1kmの距離を3時間にわたって綱を運ぶ。



図27 ジュルナガギ

³⁵ ジュルコサ「綱コサ」は一身や家庭の厄運を祓い、幸運を神霊に祈る祭祀。

³⁶ 文化コンテンツドットコム <http://www.culturecontent.com> 2016年6月17日取得

綱引きをする博物館の庭に到着すると、オス綱とメス綱を向かい合うようにして、2本の綱を連結する。メス綱とオス綱の頭を上立てた後、メス綱の頭の中にオス綱の頭を入れる(図28)。オス綱の頭がメス綱の頭の中に完全に入ると、木をオス綱の頭に差し込む。この木はかんざしのように綱と綱の間に差し込まれる(図29)。



図28 メス綱の頭の中にオス綱の頭を入れる



図29 かんざしのように木を差し込む

メス綱とオス綱が連結されると本格的に綱引きが行われる。人々は乳綱を握ってお互いに綱を引っ張るが、二回勝った方が勝利する。この時、水の下チームが勝てば豊作になり、水の上チームが勝てば国が平和になるという。

綱引きが終わって勝敗が決まると、すべての人々が綱を切って持ち帰る。その綱を煎じて飲むと子供がない家には子供が生まれ、息子がいない家には息子が生まれ、腰が痛い人は病気が治るという通説がある。主に綱の頭の部分を持っていくが、それは性行為を象徴し、呪術的な効果が最も強い部分であるためである。特に子供を産むことを望む人たちにとっては、一番重要な意味が含まれている³⁷。

³⁷ 文化コンテンツドットコム <http://www.culturecontent.com> 2016年6月17日取得

(4) 考察

キジシ綱引き祭の綱は、500年余りにわたって藁で制作されてきた。最近では綱の強度を補強するために、藁を撚る時ナイロン紐を入れて撚っているが、綱を制作する方式は今までの伝統をそのまま再現している。軟弱な藁の一本一本が集積されて反復的に撚られ、その綱が再び集積されて大綱になる。その中に当初の稲の形はもう見えなくなっているが、相互に撚られて太く丈夫な綱が作られる。藁本来の姿を探しても見つけることができないほど変容してゆく。

綱引きは人々の協働と和合を目的とする。大綱は一人の力では作れないので、多くの人々が一緒に制作し、一緒に綱を引っ張ってこそ意味がある。約2000名のボランティアが綱を制作し、様々な地域から行事に参加するために人々が集い、儒教、仏教、巫俗信仰が行われる。そのため、宗教や地域、老若男女に関わらず、皆が一つになる。キジシ綱引き祭のスローガンである「綱で一つになる世の中」のように、勝敗に関係なく大綱を通じて皆の心が一つになる。

この祭を現地調査した結果、筆者はこの祭りの規模や綱の制作方法・大きさに興味を持った。さらに藁という素材に注目した。綱引き祭りは、儒教、仏教、巫俗信仰と関係があるが、藁そのものは韓国の民俗信仰と関係が深い。

今日では、藁の代わりとなる堅固で丈夫な素材が数え切れないほどあるが、筆者は藁という素材を制作に用い、この素材に固執したいと考える。それは、藁が持っている民俗信仰の呪術的な意味に興味を持っているからである。

藁は、穀物の穂が落ち、その残った幹である。それに限定してしまうと藁は農業の副産物に過ぎない。しかし、藁はその穂を抱いていた母胎であると考えれば、様々な意味が付与される。藁は大地から芽生え、無数の穂をのばし、再び大地に還元される永遠不滅の循環性を持っている。還元された藁は肥料として活用され、豊かさを保証するものとなる。それは即ち、多産・豊穰・再生を意味し、生命力を意味するトーテムとしての役割を果たしている。

綱引き祭りの大綱も、やはり藁という素材を使用することで豊作を祈願する。また、大綱が左撚りのクムズル(注連縄)のような形態をしていることで、厄除けの意味を持つ。綱引きが終わった後、人々はその綱を切って家に保管することで、出産や病気の快癒などを祈願する。このような行為もまた、藁の呪術的な力を信じることから始まったものであろう。

筆者は以上の内容を勘案し、「藁=呪術的な力」と定義したい。多くの人間は、人間の力

では到底解決できない何かがある時、宗教を一つの拠り所とする。しかし、その宗教さえもなかった時代に、何かを願うことのできる対象は何であったのか。科学が発達していなかった社会においては、藁からものを作り、それに意味を与えることを通して、その中に人間の力を超えた呪術の力が生じると信じ、それに頼ったのではなかろうか。筆者は藁の持つ呪術的な力を今後の作品の中に表現し、さらに展開させていきたいと考える。

第2節 ウェアムリのジップル(藁草)文化祭

(1) 祭の概要

筆者は2016年10月14日に、忠清南道(チュンチョンナムド)牙山市(アサンシ)松岳面(ソンアッミョン)ウェアムリ民俗村(図1)で伝承されている祭の調査に赴いた。この祭りは、現地でウェアムリジップル文化祭と称されているので、本論でもこの名称を以下使用する。

ウェアムリ民俗村は国家指定重要民俗文化財236号に指定された村で上流層の家屋と庶民層の家屋など、伝統的な韓屋60軒余りが朝鮮後期の中部地方の郷村の姿をよく保全し、生きている民俗博物館と呼ばれている。村は約500年余り前から形成され、住民は先祖代々この地に暮らしてきた。ほとんどは農業に従事し、伝統文化を保存しながら生きている。

チップル文化祭は韓国の伝統を継承し、伝統文化の重要性と優秀性を広報するために毎年10月に行われる。「祖先の知恵と生きざまを探して」というスローガンの元に、伝統の冠婚葬祭と農耕文化をテーマとして多様なプログラムが行われている。



図1 ウェアムリ民俗村

(2) ウェアムリ民俗村へ

バスが一時間に1台程度止まる閑静な田舎の村に位置しているウェアムリ民俗村で、今年で17回目のチップル文化祭が開催された。バスを降りて、村に入る前に位置する市場町の家は藁葺きの形はしているが、最近建てられた家であることがひと目で分かる。店が並んでいたり、たまに市場が開かれる場所では文化祭に合わせて伝統料理がふるまわれたり、伝統遊びなどが行われ、懐かしい品々が並んでいた。街の片隅では伝統芸能公演とサムルノリなどのイベントも行われており、興味をそそる。

市場を通過して村の入口に入ると小さな橋が一つある。村に入る橋は現代式だが、藁葺き屋根を作る時に使用するヨンマルムを橋梁上部に置いて、チップル文化祭の始まりを知らせている(図2)。橋を渡って村の入口に着くと、村を守ってくれるチャンスンが堂々と立っている(図3)。チャンスンは村の入り口に建てられて村の外から入ってくる災いを防ぐと信じられており、また、道路に建てられたチャンスンは里程標の役割をしたりもする。



図2 ヨンマルム屋根の橋



図3 チャンスン

チャンスンを過ぎると、家がだんだん見え始める。村の入口の方に博物館が作られており、祭りの期間でなくても、いつもここに来て、作品を見て、触って、体験できるようになっている。ウェアムリ民俗村には実際に人々が居住しており、祭りの期間だけは住民の家の中の庭にまで入って見ることができるよう開放されている。また、家の中で藁工芸や米俵の織り物、韓紙工芸、天然染色など各種伝統工芸を体験することができる(図4、5)。



図4 藁工芸品



図5 草工芸品

村の頂上に登ると村に沿っている広い田畑が一目で入ってきて、稲の収穫を待っているように稲穂が頭を下げている(図6、7)。



図6 村の姿



図7 収穫を待っている稲

村の坂道を下りると、藁をテーマにして作られた遊び場がある。藁で作られたすべり台は造形作品のようにも見える(図8、9)。ここでは、観光に来た子供たちだけではなく年配の人々も郷愁にひたって、童心に戻ったようである。



図8 藁で作ったブランコ



図9 藁で作った滑り台

(3) 祭礼儀式

この祭りでは韓国の冠婚葬祭に関連する伝統行事が3日間に渡って再現される。冠婚葬祭とは儒教的原理に基づいた冠礼・婚礼・葬礼・祭礼の四つの儀礼で、家礼とも呼ぶ。このような儀礼を人類学や民俗学では通過儀礼または通過祭儀ともいう。初めの日には文化祭の開幕式と各種行事が続き、二日目から三日目にわたって伝統儀礼の再現が始まる。

そのうち、人間が生まれてから最初に経験する儀礼が冠礼(図10)である。冠礼とは聞きなれない語だが、それは今日の成人式に当たる。結婚前に行う儀礼で、15-20歳の時に行われる。まず家族が家から現れ、次いで冠礼を受ける男女が家から出てきて、司会者の指示に合わせて冠礼式が始まる。男性は長い髪を編んで、それを結い上げてまげを結ぶことから儀式が始まるのが本来の姿である。しかし、かつての髪型「手絡頭(デンギモリ)」を結っている人はもういないため、まげのかつらをかぶって登場する。そして両親に礼を尽くした後、初めて成人としての待遇を受けるようになる。1895年、断髪令の施行によってまげを切ったため、髪を結い上げる必要がなくなった。それにより徐々に伝統的な冠礼も消えてゆくのではないかとと思われる。

再現行事では、冠礼に続き、科挙及第の衣服や王室の衣服など、伝統的衣料の説明があった(図11)。



図10 冠礼



図11 伝統的衣料

次に、伝統婚礼式が行われた。婚礼は「人倫大事」と呼ばれる重要な儀礼の一つである。以前の伝統婚礼は5日間にわたって行われたが、この祭りではその重要部分のみが1時間程度で再現された。

婚礼式場には先に司会者と新郎が到着している。間もなく新婦が輿に乗って登場する(図12)。本来、婚礼は新婦の家で行われるため新婦が輿に乗って登場することはない。婚礼が終わって新郎の家に移動する時、新郎は馬に乗り、新婦は輿に乗って新郎の家に移動する。長い時間、輿に乗って移動する場合に備えて、中でも用便をすることができるようにおまるが備えられているのが興味深い(図14)。

新郎と新婦が向き合ってお互いに拝礼し、酒を分けて飲む(図13)。司会者が成婚文を詠むことで新しい家庭が誕生する。式の間につがいの鶏を放す。これは慶事に邪気が入らないようにするためである。



図12 輿



図13 新郎と新婦



図14 輿の中

三日目には、伝統的な葬礼が再現された。葬礼とは人が生まれて、最後に経なければならない儀式である。出生と死は、一生の通過儀礼の中で最初と最後にある最も重要な儀式であるが、韓国社会では、出生より死の儀式の方がはるかに重要な割合を占めている。

葬礼の再現は、輿を作ることから始まる。この輿は韓国では、葬輿「サンヨ」と呼ばれるため、以下サンヨと呼ぶ。サンヨは出棺の手順に従って亡者の死体を埋葬地まで運ぶための道具である。サンヨは上上部(アンジャン)、上部(ヨゲ)、中部(ヨドン)、下部(バントウル)から構成されている(図15)。

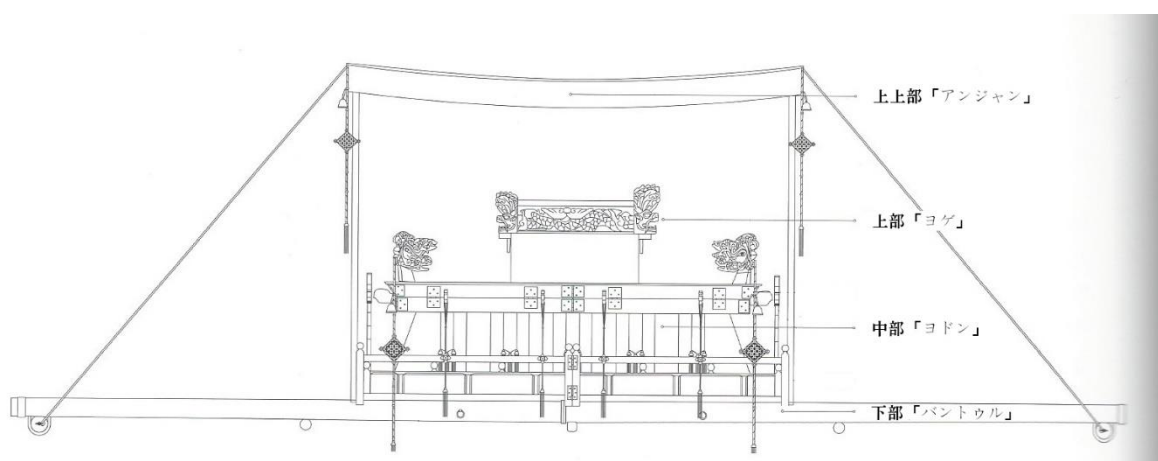


図15 サンヨの構成

まず、長い丸太2本を並んで置いて間に横木を入れ、はしごの形でバントウルを設置する。その上に死体が入っている棺が置かれて、棺とバントウルを紐で固定する(図16)。アンジャン、ヨゲ、ヨドンが組み立てられ棺の上を覆う(図17)。



図16 バントウルに棺を固定

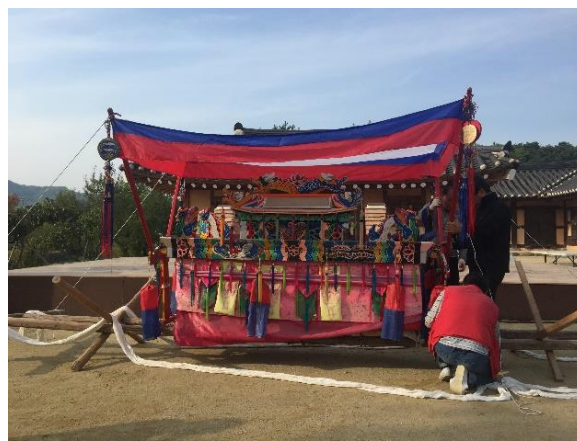


図17 サンヨ

アンジャンは雲を象徴する。ヨゲとヨドンには絵や文様を描き込んだり、動物像、人物像などの木の飾りと、花や灯籠などがついている。棺はヨドンの中に安置することになる。バントゥルの一番前から一番後ろまで木綿の布を軽く振ってかけておく。この布は肩に掛けてサンヨを背負うために用いるが、これはサンヨの重さから肩の負担を減らすためとみられる。地域によっては藁を撚って作る場合もあり、片肩に掛ける場合と両肩に掛ける場合がある。

サンヨは、地域と社会階層、また、制作者の好みによってその外観の形状や装飾などが異なるが、死者が良き場所へ引き渡されることを望む子孫の祈りは同じである³⁸。

サンヨの準備が終わり、サンヨの前に祭祀膳がととのえられると死者の家族が登場する(図18、19)。この時、家族は喪服を着て出るが、喪服は最も粗い麻布の素材で作られる。服を作る時は、針仕事を粗く行ない、縫い目が目立つように作られる。また、麻の切れ端を前後につけて、乞食の服のように、意図的にぼろぼろに作る³⁹。これは、子供を親を死なせた罪人に例え、このような身なりをしたのではないかと考えられている。



図18 祭祀膳



図19 家族の祭祀

もう一つ目立つのは、左に撚り合わせた帯を、腰と頭に巻いていることである(図20)。これは、それぞれ「ヨジル」、「スジル」と呼ばれる。もともとは孝行を意味するが、筆者は、それがクムジュル「しめ縄」とも関連があるのではないかと考える。喪主に邪悪な気運が入ってこないように防御し、葬礼が行われる間だけ、人間を超越した神聖なものとして表示するのではないかと考える。

³⁸ 国立民俗博物館、2014年、p. 295

³⁹ イム・ジェヘ、1990年、p. 41



図20 男・女の喪服、ヨジルとスジル

家族は最後に祭祀膳の前で死者に対して礼を尽くす。祭祀が終わると同時にサンヨクンと呼ばれる人々が集まり、サンヨのバントウル部分に結んでいた緩やかな布を肩に背負う。一瞬で布がピンと張り、サンヨが空中に浮揚する。先頭のサンヨクンが鐘を鳴らし、葬送曲の音頭を取り、サンヨを背負ったサンヨクンがそれに合わせて歌う。葬送曲の内容は地域によって少しずつ異なるが、通常は現世への未練や、悔しさを嘆く内容が含まれている。生きている人が言葉のない死者の立場を代わりに歌うのである。

出発前、サンヨクンはサンヨを左右に揺らす。そして、サンヨクンは葬送曲にリズムを合わせてサンヨを埋葬地に移動する。喪主はその後に付いて行く(図 21、22)。



図21 サンヨを持ち上げる



図22 サンヨを移動する様子

これで葬礼の再現行事が終わる。

次に祖先の祭礼についても確認した(図23)。祖先の祭礼は現在まで続く冠婚葬祭の中で最も儒教的性格を帯びている。儒教が韓国に根づいた後は崇拝の対象が自然から祖先へ変化した。死後は、肉体は亡びるが、魂は残っており、その魂は現世の子孫たちに徳、または害を与えると信じられたため、人々は亡くなった人物を手厚く葬った。

祭礼は現在も続いているが、その形式は簡素化されつつある。また、他の宗教を信仰するために、このような儀礼を拒否する人も多くなった。筆者の家は毎年3月、縁起のよい日を決めて簡単に祭礼儀式を行っている。



図23 祭礼

祭礼儀式が終わると、いつのまにか日が山の中腹にかかっていた。3日間の全ての行事を調査し終わり、村の入り口に立っている案山子たちに見送られながら帰路についた。

(4) 考察

ウェアムリ民俗村のチップル文化祭は、秋の収穫を終えて農閑期を迎えた住民たちが実際に住む家の藁葺き屋根を作り、収穫した穀物を脱穀し、杵を打って餅を作り、それを一緒に食べる体験祭りである。祭りでは「藁と草」をテーマに藁工芸展や各種伝統工芸の体験などが行われる。あわせて伝統的な「冠婚葬祭」の儀礼を旧来の方式そのままに再現する。この4つの儀礼を一カ所で見ることのできる場所はなかなか見当たらないため、有益な経験をすることができた。恐らくチップル文化祭の関係者たちも冠婚葬祭の再現行事に大きな比重を置き、観光客を誘致していると思われる。

この4つの儀礼の中、特に葬礼は私の制作と関連が深いため、非常に興味深かった。葬式は事前に予測し、探して行くことができない。また、運良く葬式が行われるところを見つけに行くことができて、現在では伝統的な葬礼を行うところはほとんど見当たらない。そのため、このチップル文化祭の伝統葬礼の再現行事は良い参照例になった。

伝統の葬礼が再現されている間、筆者はサンヨの動きに注目した。

サンヨクンたちが集まってきてバントゥル部分に結んでいた緩やかな布を肩に背負う。一瞬で布がピンと張り、サンヨが空中に浮揚する。これは静かな水辺に船が載せられて波だったように見える。サンヨが墓地に出発する前、サンヨクンは葬送曲に合わせてサンヨを左右にゆっくりと振っている。これはおそらくサンヨクンたちがサンヨを前進することに先立ち、リズムを合わせているのだろうが、筆者にはあたかも、母親が泣く子を抱いて左右にゆっくりと振り、慰めるように、死を受け入れない死者を慰めて死の世界に導くかのように思われた。

サンヨクンたちによってサンヨが墓地に移動を始めると、サンヨクンの歩き方に合わせ、サンヨが上下左右に揺れながら前進する。まるで船が水の上を漂うような動きである。サンヨは家の形をしているが、動きは確実に船の動きのように見える。

サンヨを移動する間、サンヨクンは鐘の音とともに、葬送曲を歌う。厳粛な鐘の音が、死者に死出の旅の案内をしているかのようだ。葬送曲は生きている人が死者の立場を代弁して歌う曲で、歌詞の内容は次のとおりである。

オホオオホオ/オホヌムチャオホオオ//立ち去る。立ち去る。/永訣終天立ち去る。/最後の行く道に/世話になった草屋をふり返ってみよう。/九重の奥良いと言っても/私の家より良くない。/高樓巨閣良いと言っても/草屋よりも良くな

い。/毎日見る家の物/全部置いて/二度と来られない道を/死神が催促する。/門前の美田が多くても/何の意味があるか/黄金の宝多くても/何の意味があるか。/手ぶらで出て/手ぶらで帰っている。/子々孫々多いといっても/臨終時には同行できない。/友達が多いといっても/臨終時には同行できない。/私の子ども苦しみの音/耳に錚々と聞こえて/目に薄々見えるので/どう残して行こうか。/野に聞こえる太鼓の音は/早く行こうと催促する。/最後の行く道に/喉でも濡らして行けるように/24人のサンヨクンたち/少しでも休んでいこう。//オホオオホオ/オホヌムチャオホオ[以下省略]⁴⁰。

上記のように葬送曲の歌詞から類推すると、死者は現世に対する未練と残念さを持っている。特に最後の部分では少しでも現世に止まりたい気持ちが感じられる。

このようにサンヨクンは死者の立場になったり、死者を最も良いところに送ってくれるための同僚の立場になったりすると言えるが、彼らの最も大きな任務は死者を死の世界へと導く役割である。筆者はこの再現行事を見て死者、サンヨ、サンヨクンの関係に気が付いた。サムドチョン(三途川)⁴¹を渡る船を動かす見えない力は、結局、現実ではサンヨを動かすサンヨクンの人力といえる。このことから、死者を送らなければならないサンヨクンと、どうしても行きたくないと思っている死者は互いに対立している。

筆者は再現行事を見ながら、サンヨに乗っている死者の立場を考えてみた。葬礼の文化は、当然ながら生きている人々によって行われる死者のための儀礼だ。もっといい所に送るため、華やかなサンヨと、美味しい食べ物や、立派な歌声に力を注ぐが、そのようなものは死者の立場からは何ひとつ重要ではない。死者はただ自分を死の世界に引きずる見えない力に抵抗するだけである。

⁴⁰ サンヨカ[喪輿歌] / デジタル高霊文化大典 <http://goryeong.grandculture.net> 2016年12月11日取得

⁴¹ 仏教で人が死んだ後、あの世に行く途中にある川。

第3節 烽火山の都党グッ

(1) 祭の概要

筆者は2017年3月30日に、ソウル市中浪区(チュンラング)新内洞(シンネドン)烽火山で伝承されている「都党グッ」の調査に赴いた。この祭りは、約400年余りの歴史を持っており、2005年1月10日、ソウル特別市の無形文化財第34号に指定された。村の平安と、村の人々の無病や幸福を祈願するため、烽火山の都党(村の人々が神事のために集う場所のこと)で旧暦3月3日に行う、村の「グッ⁴²」という儀式である(図1)。

現在は烽火山の周辺が全て開発され住宅街になっているが、以前には近隣の6つの村が共同で烽火山の山神を迎え入れた。烽火山はかつて烽火が起ったところで、付近が平地になっているが、この山だけが突出している。そのためこの山は近くの村の人々にとっては信仰の対象となり、党を建てて山神を祀っている。

烽火山の都党グッは、儀式の過程に祭礼が含まれていて、儒教式の祭儀と巫俗のグッという儀式の複合形態であり、グッの演戯性と村全体の祝祭性を同時に持ち合わせながら行われるのが特徴である。



図1 烽火山の都党グッの全景

⁴² 家の安泰・人の幸運や病気の快癒を祈り神霊の託宣と死霊の意思を伝えるためみこが歌い踊って神を喜ばせるシャーマニズムの儀式。

(2) 祭礼儀式

烽火山の都党グッは、都党と下の祭壇、井戸の敷地にそれぞれお供え物を設けた後、16のテーマのグッコリ⁴³が以下の順によって行われる。

(a) 不浄コリ

不浄コリは、本格的なグッの開始に先立ち、祭神が来る道を浄化するために行う儀式で、概ねグッの最初に行う(図2)。神堂や井戸、祭場の周辺にクムズル(注連縄)を掛け(図3)、餅・チヂミ・果物・ナムルなど、簡単にお供え物を設け、清らかな水を三杯置く。



図2 不浄コリ

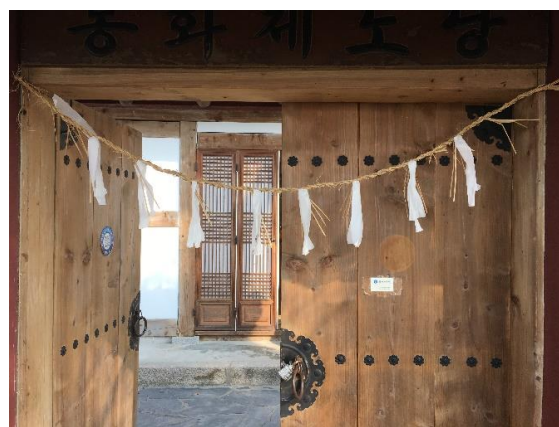


図3 神堂の入口

(b) 仏師不浄

仏師不浄は、巫女が本格的なグッを開始する前に、神堂を浄化するために行う(図4)。杖鼓、銅鑼などの楽器を騒がしく演奏し、その音で邪気を追い出し、巫女は低めに歌う(図5)。



図4 神堂の内部



図5 仏師不浄

⁴³ 巫女が「グッ」を行う時に鳴らす九拍子のリズム。

(c) 仏師コリ

烽火山の神霊を代表する都党神にあいさつをする儀式で、巫女はいずれも白色を着用し、うちわも白いものを使用する。巫女は三角帽子を被って袈裟を羽織、数珠をかけて僧服の姿をしている。四方の空に向かって神を求めた後、踊る。水甕に乗って口寄せ⁴⁴を行い、神を降す(図6)。



図6 水甕に乗っている巫女

(d) 不浄・家亡請陪

祭壇に降り、都党コリをする前に付いて来た不浄な物を追い出し、神をグッの舞台に呼び、神に供物を捧げて感動させるための儀式である。

(e) 侑食祭礼

侑食は、先祖に菓酒と食事を捧げる儀式である。祭官が祭壇の前に出て、都党神の前で拝礼や祝詞を読み、酒を捧げる儒教的な儀式である(図7)。

(f) 都党コリ

この堂を守った祖先の様々な神、堂守など、亡くなったすべての人々の子孫たちに向けて、面倒を見てほしいという意味の口寄せを話す(図8)。



図7 侑食祭礼



図8 都党コリ

⁴⁴ 巫女に神が降り、神の声を出すこと。

(g) 上山コリ

上山コリは將軍コリとも言い、国を守っていた將軍たちを呼び集め、村をよく守ることを祈願する儀式。巫女は赤い色の冠を被り、青竜刀と三枝槍を手に持って神を迎える(図9)。数回にわたって舞踊と口寄せを繰り返し、周りの人たちに杯を回して神の祝福を与える。人々はこの杯を受けて飲み、お金を出して誠意を示す。

(h) 別星コリ

村の住民の安寧と各種疾病が広まることを阻止することを祈願する儀式である。青竜刀と三枝槍を手に持って口寄せをした後、青竜刀と三枝槍を膳の上に立てる(図10)。



図9 上山コリ



図10 別星コリ

(i) 神将コリ

邪気をコントロールして村の住民を害しないように祈願する儀式である。五方旗を持って口寄せを伝える。さらに、五方神将旗⁴⁵で占いをする。神将旗の一つを選んで占いを行うが、黒い色は死、青い色は憂患、黄色は先祖、白色は天神、赤色は財を象徴する(図11)。

(j) 大監コリ

大監とは、巫俗で人間の財運と家庭の平安、繁栄を担当すると信じられている神霊で、すべての財物を管掌する大監神に豊穰を祈願する儀式である(図12)。

⁴⁵ シャーマンが神の口寄せを伝える時に使う巫具で赤、青、白、黄、緑(または黒)色で構成された旗である。この五色は東西南北と中央をそれぞれ象徴し、五方を管掌する神々とも関係が深い。



図11 神将コリ



図12 大監コリ

(k) 山帝釋コリ

町のすべての不浄したものを防ぎ、住民たちの無病長寿と万福を望むグツの儀式。巫女は口に焼紙を含ませて、人々は引っ張るような動作をする(図13)。

(l) 竜宮コリ

烽火山の井戸を守る竜王のための儀式で、農耕文化に欠かせない水が涸れないことと、豊作を祈る儀式が行われる(図14)。



図13 山帝釋コリ



図14 竜宮コリ

(m) 倡夫コリ

一年間、村と住民が無事に過ごすことを祈願する儀式。巫女が色とりどりのチョゴリを着て、扇子を持って、踊りながら口寄せを降す(図15)。さらに、鈴と餅を持って来て人々に餅を販売する(図16)。このお餅を福餅、縁起餅として楽しく食べ、お金を巫女に喜んで出す。



図15 口寄せをしている巫女



図16 鈴と餅を持つ巫女

(n) 群雄コリ

群雄大将を祭って、村と住民から邪気を追い出し、害がないように祈願する儀式。神の刀に牛の頭と鶏を刺し込んで、巫女の胸の上に立てて踊る(図17)。その後、その刀を膳に立てる(図18)。



図17 牛の頭と鶏を持つ巫女



図18 膳に立てた牛の頭と鶏

(o) デノルリムコリ

人間と神が交感する儀式で、罪を犯さずにいつも見守ってもらい、福をたくさんもらうように祈願する儀式。クヌギで作った神が降る儀式用具(デジャプイ)を掲げ、祭膳を持って堂を中心に山腹を回りながら、その途中に繰り返し祭膳を置いて祈る。巫女は弓を放って、厄を防ぐためにグッを行なう。儀式用具に付いているクヌギの震えが大きくなるほど、神が降臨してグッがうまくできたことを意味する(図19)。



図19 デノルリムコリ

(p) ディチョン

都党グツの最後の儀式で招いた神々を送り返すグツの儀式を行う。

(3) 考察

シャーマニズムは超自然的な存在と直接的に交流するシャーマンを中心とする呪術や宗教である。韓国ではシャーマニズムを巫覡信仰、または巫俗信仰と言う。巫(女性)と覡(男性)からなる。巫と覡によって行う行為をグツと呼ぶ。グツは大きく家祭と村祭に分類される。家祭は民家で家族の安寧と幸運を祈るために行われる儀式で、生前祭儀と死後祭儀に分けられる。生前祭儀は生きている人の幸運を追求する目的で行われ、死後祭儀は死者の魂の往生を祈ることが目的である。村祭は村を守護する神様に住民が真心を込める祭儀で、春・秋に周期的に行われる。村の厄を防ぎ、豊作や豊漁を祈るのが主な目的である。烽火山の道党グツも村の平安と人々の無病と福を祈願するための村祭に該当する。

筆者の幼児期の記憶の巫女は、派手な服を着て鋭い刃物の上を歩き、悪霊を追い出すための呪いをおこなう。大変怖く、威嚇的な存在だった。しかし、記憶とは違い、烽火山の道党グツの巫女は歌舞と話術で人々を楽しませて、未来を占ったり豊作や豊漁を祈願する司祭の役割を果しながら祝祭の雰囲気盛り上げていた。

グツは巫服、巫具、巫舞、巫歌、巫楽の5つの要素で構成されている。そのうち筆者が興味をもったのは巫具である。祭儀道具として巫具は、チャング、鉦などの楽器類と、神刀と三枝槍・刃物などの刀剣類、錢・算筒などの巫占具、鈴・うちわ・五方旗などの小道具がある。

「サスル(鎖)立て」は剣や槍を立てる行為である。烽火山の道党グツの場合は、牛の頭とニワトリを刀に突きたてたが、豚、蒸し餅などを差し込んで立てたりもする(図20)。このような行為は一般人には不思議な場面に見えるが、巫俗の儀礼では非常に重要な意味を持っている。



図20 サスル立て

生け贄を刃物に突き刺すこの儀式は大変難しい。大抵の場合、バランスが取れずに刃物が倒れてしまう。しかし刃物が倒れずに直立するある一点がある。シャーマンはその点を探って生け贄を刃物の上に立てる。刃物を立てた時に初めて天と地が感応し神と人が感応すると考えられている。

筆者はこのような通常ではなかなかあり得ないバランス感覚を持った造形物に大変興味を持った。筆者はこの儀式を見た時、立つはずがないものが立っていることにまず驚いた。そして、それが神と人間の交感から成立していること、このような造形により自らの祈りが神に伝わることに感銘を受けた。

第4章 自作に関して

以下韓国固有の藁の文化や祈りの祭礼に関して考察した。そこで本章ではそれらにインスピレーションを受けて制作した筆者の作品に関して詳述してゆく。

第1節 初プレゼント



藁、綿、反応性染料 / インスタレーション / 2017

作品「初プレゼント」は新しい命の誕生に関する祈りを主題としている。へその緒は、母の子宮と胎児の心臓を連結する一種の紐である。お腹の中の胎児は、へその緒を通じて母親から酸素と栄養素など生命の維持や成長に必要な全てのエネルギーの供給を受けている。胎児にとってへその緒は、絶対的かつ唯一の生命線である。

しかし出産においては、赤ん坊は涙を流して肺で呼吸を始め、へその緒はついにその役割を終えることになる。お腹の中の胎児が安全に外に出るためには、母と胎児を繋ぐへその緒を、誰かが切らなければならない。最近、韓国では、父親が子供のへその緒を切る文化が定着しつつあり、多くの父親が自分の子供のへその緒を直接切ることを望んでいる。筆者も自分の子供のへその緒を直接切り、その経験をもとに、当時感じた感情をこの作品に表現した。

分娩室に入ってへその緒を切る瞬間、極度に緊張し、不安な気持ちの中、滞りなく無事に終わることを祈った記憶が今でも頭の中に残っている。へその緒を切ったことは、私が娘に渡した「自立」という最初のプレゼントであった。そして私が娘からもらった「存在の喜び」という最初のプレゼントでもあった。そのため、この作品を《初プレゼント》と名づけた。

韓国では1960年代まで、床にきれいな藁を敷いて子どもを産む場合が多かった。藁は農耕文化を象徴するもので、土地を意味する。また、主食の米を実らせた藁は清らかな植物であるだけでなく、藁は穂を抱いていた母胎である。大地から芽生え、無数の穂をのぼし、再び大地に還元される永遠不滅の循環性を持っている。藁はそれが生命を存続させる多産の植物であったことを想起させる。そのため、藁を素材にして作品を制作した。

この作品は細くて長い臍帯の形をしており、3本の管状の造形物が組み合わされている(図1)。3本の造形物は直径約15cm、長さ約8-10mであり、これは本来のへその緒(直径約1cm、長さ約50cm)の割合を反映している。



図1 初プレゼント

これらの独立した3本のへその緒は、途中から一緒に撚られて一本になっている。3本という数は父、母、子、つまり家族の構成員の数であり、かけがえのない家族の関係を比喻している。また、これらのへその緒は左方向に撚られているが、これは韓国の民俗信仰であるクムズル(しめ縄)とも関係がある。クムズルは、その場が聖なる世界との境界であることを暗示する。またクムズルは、邪気や病気などの不浄なものから人々を守るものである。このようなクムズルの要素を取り込むことで、娘を守るという気持ちを込めた。これら3本のへその緒の端に、プレゼントの箱に結ぶようにリボンをむすんだ(図2)。なぜなら、新しい命の誕生は、存在の喜びというプレゼントであるからである。



図2 作品の端

へその緒は本来、一定の太さであるが、この作品は次第に太くなり、先端がラッパ状に開くように制作した。これは生命の誕生を花の開花にたとえ、だんだん咲き始めるつぼみを形象化したものである(図3)。口の部分に巻き付けた布の赤い色は分娩室に入ってへその緒を切った時に感じた緊張感を表わしている。



図3 作品の部分図

制作方法としては、まず11本の左撚り縄から作り始めた。その11本の縄を経糸にし、藁2～3本を緯糸にして平織りの技法で織った(図4)。平織りは最も基本的かつ簡単ながら、構造がしっかりして筆者が求める長い円筒形の形態を作るのに適している。藁で作った経糸は、増やしたり減らしたりすることができる(図5)。その結果、長い円筒形の形態にでこぼこの屈曲を与えることができる。



図4 経糸と緯糸

藁を集積させ、経糸を増殖させてゆくことは、一つの世代から次の世代へと命が継承され、広がってゆく様相とも重なってゆく。

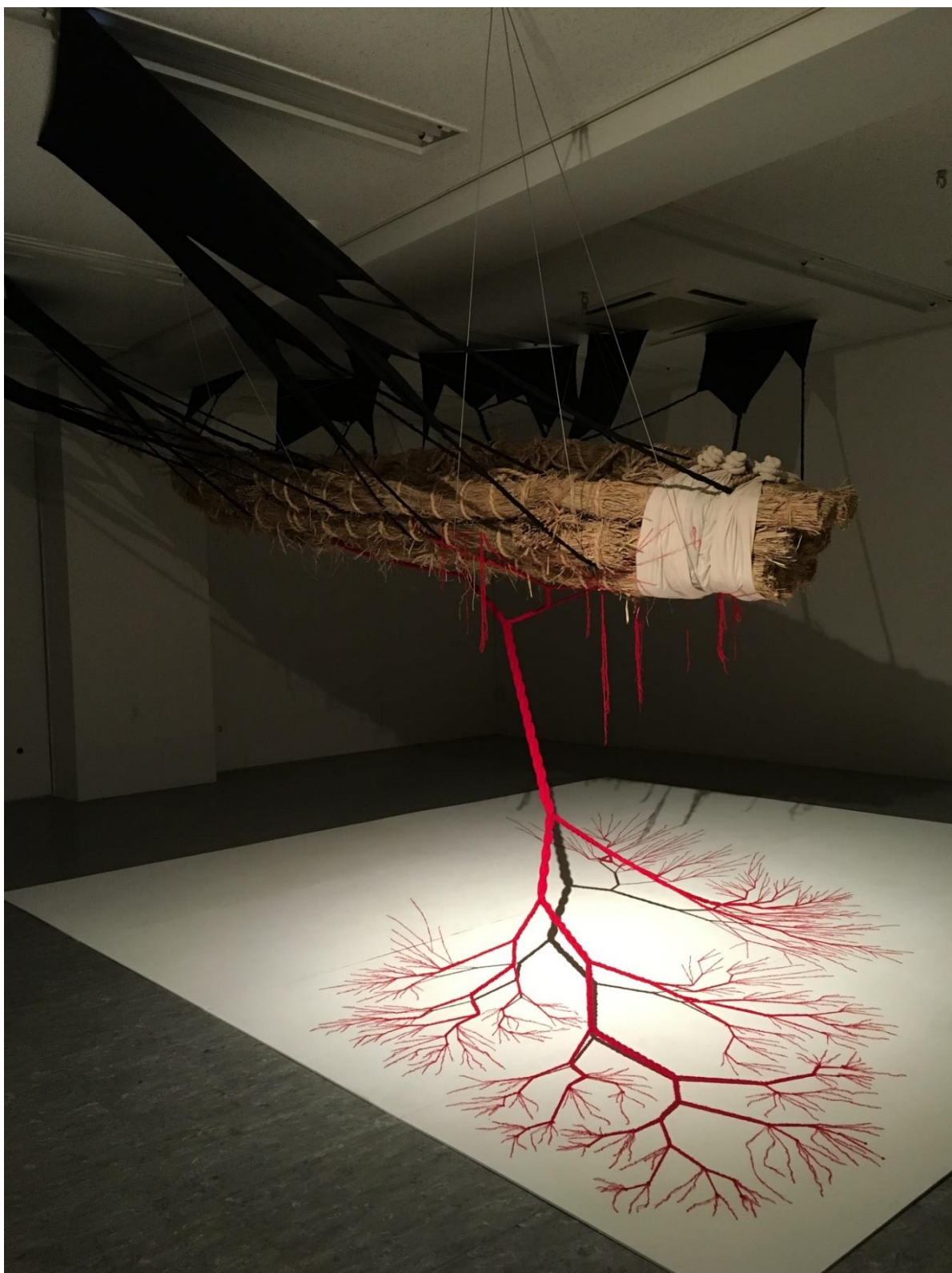


図5 経糸の変化

この作品を展示するにあたっては、3本の臍帯が置かれた床にきれいな藁を敷いて、昔の子供を産む時の様子で展示した。

へその緒を切る瞬間、様々な感情が心に湧き上がった。新しい生命と出会う期待感、分娩室で初経験した緊張感、一家の家長になることの重圧感などである。作品の切断面は、へその緒を切断した刹那に感じたそれらの複合的な感情の噴出口であり、その切断行為によって父、母、子という新たな存在として各自が向き合う新しい世の中の入り口である。

第2節 Not just yet



藁、綿、糸 / インスタレーション / 2017

作品《Not just yet》は死にまつわる祈りを主題としている。生と死の境界に存在する「サムドチョン(三途川)」の話は世界の様々な国に共通している。この作品はサムドチョンを渡る船をモチーフにしている。

私たちが考えている死は、生物学的な死、つまり肉体のすべての機能が停止し、これ以上物理的な力が行使できなくなった状態をいう。死後の捉え方は、地域や宗教によって異なるが、儒教的観点から韓国では、死の瞬間、肉体と霊魂は分離され、肉体は自然に帰り、霊魂は永遠に消滅しないという霊魂不滅の思想が信じられた。筆者もこのような考えをひきついで作品を制作した。

現在生きている人間は死後の世界を経験したことがないため、その世界がどのようなものであるか、想像するのが難しい。しかし韓国には伝統喪礼の行事が伝承されている。この作品はウェアムリ・チップル文化祭で見たサンヨ(死者を葬地まで運搬する道具)から制作のヒントを得た。サンヨは家の形をしているが、その動きは穏やかな水の上を漂う船と似ている。韓国の民俗学者イム・ジェヘによると「サンヨは陽宅であるこの世の家から、陰宅である墓地に行く間に死者が仮住いをする陰陽の中間的な家」である⁴⁶。サンヨはサムドチョンを渡る船と同じ意味を有している(図6)。

筆者は、サンヨを「サムドチョンを渡る船」に見立てて作品を制作することとした。



図6 サンヨに死者を乗せ、埋葬地に運ぶ

⁴⁶ イム・ジェヘ、2010年、p. 67

藁を素材としサムドジョンを渡る船を作った。船の長さは約450cmで成人一人が十分に横になることができるほどの大きさにした。サンヨが移動する時には、成人男性の肩の高さになるので、この船も同じ高さで浮かせた。船首と船尾の部分に白い布をそれぞれ三枚ずつ巻いて束ねた(図7)。これは韓国の葬礼文化における死体の結び方と同じである。火葬ではなく、土葬が大半であった時代には、死者の骨が土の中でも乱れないように、上半身に3列、下半身に3列ずつ巻いて結んだ(図8)。このように船に白い布を巻くことで、死を表現した。



図7 作品の部分図



図8 実際の死体の結び方

天井から降りてくる黒い布は死の世界を意味し、布は再び紐になり、宙に浮いている船を縛る。ぴんと張られた紐は、船を死の世界に引きつける。自分を死の世界へ導く不可知の力に、人間の力では絶対に勝てないその力に抵抗しながら、少しでも現世に留まりたい死者の気持ちを表現するために、船をややねじり、拮抗する2つの力を表現した。

一方、船から伸びる赤い糸は、死者の現世に対する未練と無念さを表現している。それはまるで植物の根が地中に伸びて、船が死の世界に向かって行くことに抵抗して、船を動けなくしているようである。糸一本一本が、呪術的な力を表わす左方向に撚られ、太い綱になっている。また地面に根を張るように綱の先の糸を表わすことで、呪術的な力を強く表現しようとした。地面に根を張った糸の形は、現世においてかつてそこにあった船の痕跡でもある(図9)。船の下に切れて垂れ下がった糸は、死の世界へと導く力に耐えられずに切れた、この世の縁を示している。

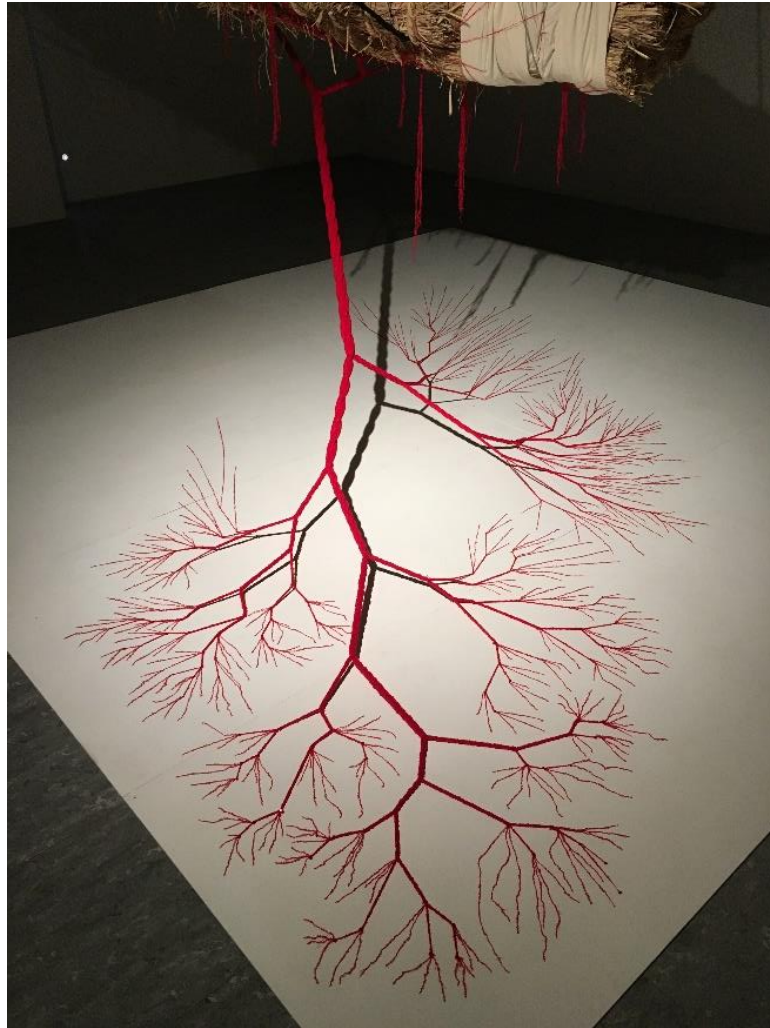


図9 作品の部分図

このように自分を死の世界へ導く不可知の力に、人間の力では絶対に勝てないその力に抵抗しながら、少しでも現世に止まりたい死者の気持ちを表現するために、船をややねじり、対立する2つの力の緊張感を表現した。

第3節 Strawism



藁、麻紐、直接染料 / 300 x 120 x 120cm / 2017

作品《Strawism》は病いにまつわる祈りを主題としている。この作品は筆者の個人的祈願から生まれた。癌の闘病をしていた妻の母のために私ができることは、健康を回復することを切に祈願することだけである。宗教がない筆者には、何か祈願することのできる対象が必要だった。

第2章で詳述したように、韓国にはドルタブ(石塔)という祈願の対象がある(図10)。



図10 ドルタブ

ドルタブは韓国の田舎の村の入り口に、小石を円錐の形に積み上げて作った構造物である。村に入る厄や病気、虎害、火事などを防ぐために造成された。石は最も原始的な信仰の対象物であり、ドルタブとして石が積み上げられると、それは村を守る守護神へと生まれ変わる。村の住民が丁寧に石を積み上げた全てのドルタブは、個人が祈願する崇拝の対象である。そこでドルタブをモチーフにこの作品を制作した。

このように、この作品の形態は石のドルタブからインスピレーションを得たが、筆者は石を藁に置き換えた。なぜなら、しめ縄のような神聖な力を作品の中に取り込みたいと考えたからである。作品名は《Strawism》で、藁を意味する英単語「Straw」と主義の「ism」の合

成語である。筆者にとって藁は信仰の対象であり、藁で作られたこの作品は、自分だけの崇拜対象となる。

作品の形態は、上部、中部、下部から構成される。上部の形は、ふくらんだり、すぼんだりしながら、次第に上に向かって伸びてゆく。これは石が積み上げられているようなドルタプの形態を造形化している(図11)。そして、上部は闇の中へ消えてゆく。これは祈りが、上昇してゆくことを意味している。

中部は基壇の部分であり、大きな円形の壺の形をしている。壺の用途は何かを入れることであり、筆者は、なるべく大きな壺を作って自分の祈願を少しでも多く入れたいと考えた(図12)。



図11 作品の上部



図12 作品の中部

上部と中部が崇拜の対象なら、下部はそれらへの祈願に対する答えだと言える。中部の下に開いた穴から、麻ひもが溢れ落ちている。黒に染めた麻ひもは髪を意味し、抗癌治療によって髪の毛が全部抜けてしまった妻の母の頭に、黒く健康な新しい髪が生えてくるように、再び健康が回復するようという祈りを内包している(図13)。



図13 作品の下部

制作の方法は、まず鉄骨を溶接して、傘の骨の形にした作品の骨組みを作った。その周りに藁紐をコイリング技法で巻き、麻紐による刺し縫い技法で藁紐を止めた。麻紐は藁と同じ植物性素材であり、互いに違和感なく調和する。また、麻紐はそれ自体の摩擦力が高いため、滑り落ちることがなく、コイリング作業に適している。このように集積された藁紐は、強度が高く、筆者が望む形の造形が可能である。何度も作品の周辺をぐるぐる回りながら、藁紐を一本一本重ねる行為は、長い時間石を一つ一つ積み上げながら何かを祈願する行為とよく似ている。

展示の方法は、何にも依存せず、空中に浮揚しているように見せるため、作品を天井に固定した。現世のものではないような印象を与えるために、作品の下部は地面から少し浮かせた。

第4節 日々の祈り



薬、ミクストメディア / インスタレーション / 2018

作品「日作」は記憶を守る祈りを主題としている。2017年3月1日から2018年2月28日まで一年間、毎日一つの作品を制作したものである。多くの人々が毎日日記を書くように、作家である筆者は、一年間日記を書くように制作を行った。その日に起きた事柄を記憶できるようなモチーフをしめ縄に差し込んだ。この縄は藁で作った左撚りのクムズルである。神聖な世界を示すこのクムズルに日常のモチーフを差し込むことで、その日の記憶を神に守ってほしいという願いを込めた。その日の記憶とその日の空気をガラス瓶に入れ、布を覆い、糸でしっかりと結んだ。

クムズルに差し込んでいるモチーフは、制作当日に筆者が日常生活の上でよく使用したものや、その日に起こったことを象徴するものや、あるいはその日に感じた感情の表現である。

例えば、日常生活の上で使用したものとしては、誕生日のケーキに使用したキャンドル、初めて食べたお茶漬け、携帯電話の液晶を修理するのに用いたドライバー、美術館のチケット、制作中に使用した蚊取り線香などがある(図14)。



図14 日常生活で使用したもの

その日を象徴するものとしては、親しい友人の母親が亡くなった日に弔意を表した黒い布、韓国の元大統領が弾劾された日を示す太極旗、1000日以上の間海の中に沈んだセウォル号⁴⁷が水面上に姿を現した日を示す黄色いリボン、雨が晴れた午後に見た鮮明な虹を示すカラフルな輪ゴム、2018年平昌(ピョンチャン)冬季五輪開幕式があった日を示すオリンピックグッズなどがある(図15)。

⁴⁷ 2014年4月16日、韓国の仁川(インチョン)から済州(チェジュ)に向かっていた旅客船セウォル号が珍島(ジンド)沖上空で沈没し、乗客約300人が死亡、行方不明になった大惨事。2017年3月23日、1073日ぶりに初めて水面の上に姿を見せた。



図15 その日を象徴するもの

また、その日感じた自分の感情の表現としては、奨学生の選抜に落ちた苦しさがにじむタバコ、仕事に疲れて体力を失った状態を示す使い古しの電池、中国にいる友達の幸福を祈る祝儀金、一日中絶えず歩いて休息が必要だった状態を示す椅子、妻との争いによって心の扉を閉めてしまった記憶を表わす鍵などがある(図16)。



図16 感情を表現したもの

これらの作品を毎日制作し続けた結果、様々な形で存在する自分を発見することになった。それは学生としての筆者、社会の構成員としての筆者、一つの家庭の家長としての筆者である。これらは作品の中にもほぼ同じ割合で現れている。様々な立場の自分自身が経験した生活の場面、特別な記憶、多様な感情をクムズルと組み合わせることにより、これらの日々の記憶が消えることのないように神が守ってくれることを祈る作品である。

展示方法としては、毎日一冊の日記を書きそれを本棚に並べてゆくように、これらの瓶をインスタレーションした。そして成人2人がやっと通れるほどの長方形の狭い空間を作った(図17)。



図17 展示空間

この空間は言わば、私自身の頭の中の記憶のスペースとも言える。この小さなスペースにはクムズルによって守られた個人の一年間の秘密の感情や考えがこめられている。この空間に入った鑑賞者はそれらと間近に向き合うことになる。そのような他者の記憶と向き合う体験によって、鑑賞者の中で埋もれていた記憶が蘇り、鑑賞者自身の中で様々な事柄に想いを巡らすことを筆者は期待している。

第5節 祈りの森



藁、麻紐、木綿、直接染料 / インスタレーション / 2018

作品「祈りの森」は祈りの場所を主題としている。木がうっそうとした森の風景を形象化した。以前の作品《strawism》が信仰の崇拝物とすれば、この作品は祈りの表現を展開するための祈りの場所の表現といえる。

筆者はその場所として森を選んだ。森はいつも同じ場所に存在し、人々にとって有益な酸素を出し、体と心に新しいエネルギーを吹き込む。それぞれの木は祈りを象徴している。それは筆者自身の様々な祈りであると同時に様々な人々の多様な祈りである。この作品の中では様々な祈りが集まって森を成している。

作品は上部、中部、下部から構成されている。上部は細い藁紐(図18-a)に木綿(図18-b)が結ばれている。日本の神社や寺に吉凶を占うおみくじがびっしりと結んであるのを見たことがある(図19)。このような「結ぶ」行為には祈りの意味が込められているのではないだろうか。良い運はそのまま実現を祈りながら結ぶ。また悪い運はそういう事が起きないことを祈りながら結ぶ。この作品の中に結んである木綿は、そのような人間の祈りを表現している。この木綿は、作品の上部に結びつけられており、それぞれの祈りが天の神に届くようにという人々の願いが込められている。このような人間の祈りは日常的なもの、つまり、人間界に属している。そのため藁紐は右の方向に撚っている。人間の祈りはそれぞれ異なるため、布の大きさも少しずつ異なっている。

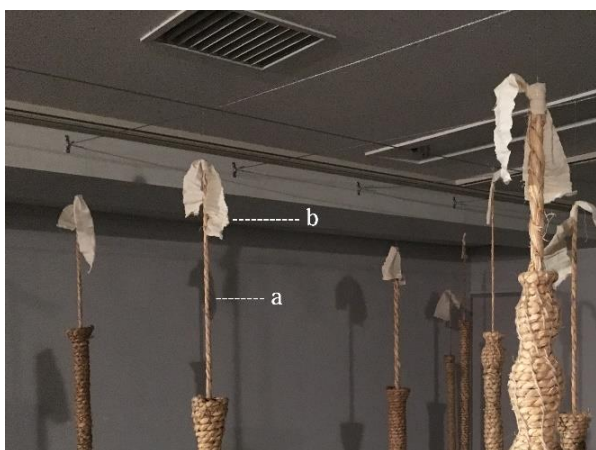


図18 作品の上部



図19 おみくじ

下部は人間の祈りに対する、神の答えと言える(図20)。細い麻ひもを染め、それを撚って縄を作った。下部において麻紐は小さな渦の形になって地面に接している。下部は人々の間に降りてゆく神の答えを表現する部分で、それは非日常的であり、神界に属している。そのため縄は左の方向に撚られている。雨水が池に落ち、丸い波動を作るように、神の答えが天から現世に降りて広がってゆく様子を表現した(図21)。人々の祈りに対する神の答えはそれぞれ異なるため、麻紐の太さを様々に変えたとともに、それを様々な濃度に染め分けた。



図20 作品の下部



図21 雨の波動

中部は藁紐をコイリング技法で巻いたもので、細長い円筒型の構造になっている(図22)。この管は人間界と神界を連結する通路である。人間の祈りは管を通じて天に登り、神の答えは再び管を通じて現世に降りる。管の形態は一定ではなく、部分部分に屈曲がある。これはまるで蛇が自分の胴体より大きな餌を飲み込んでゆくような形にもみえる。この管を通して、人間の様々な祈りが天に登り、また神の答えが現世に降りる。そのような上下方向の運動の流れを表現している。

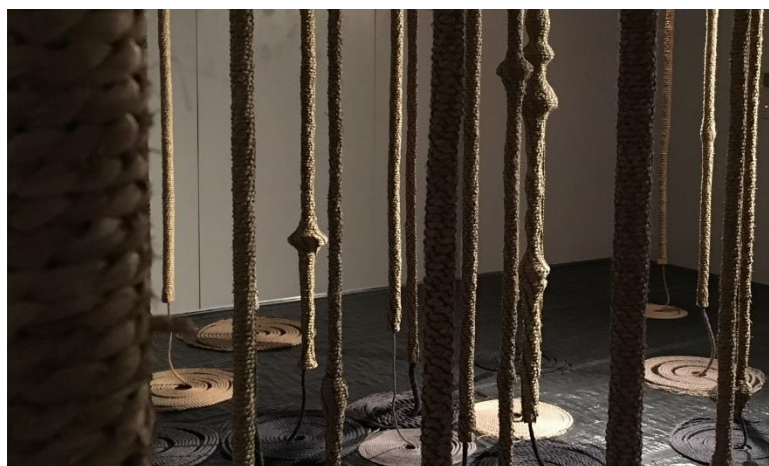


図22 作品の中部

展示の方法は、天井に数本のワイヤーを張りそれから作品を吊るして、地面から立つ木の印象を表現した。今回のインスタレーションで最も注意した点は照明である。光が壁面に影を作り、うっそうとした森のイメージをより効果的に表わすことを試みた。そのため照明の数を変えて、3つの実験をまず行った。

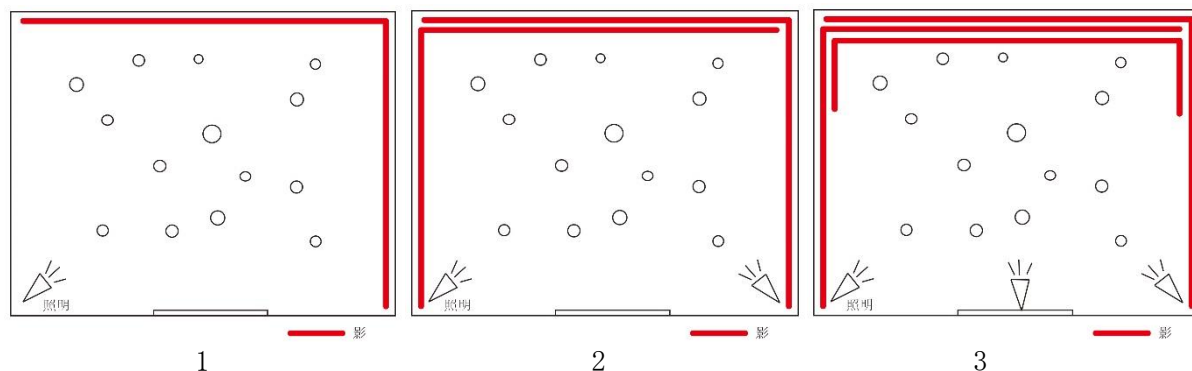


図23 照明による影の変化

1方向から照明した場合、2面の壁に作品の影が生じ、影の数が少ない(図23-1)。3方向から照明した場合、3面の壁に生じる作品の影の数は多くなるが、明るすぎて影が鮮明に見えない(図23-3)。

2方向から照した場合、3面の壁に実物作品の約2倍の数の影ができ、その影は極めて鮮明で、希望する空間を演出することができた(図23-2)。さらに二つの影が混じって思いがけない影を作ったり、一つの作品が他の作品の影に覆われて、元の形とは異なる姿も見られた(図24)。このようにして様々な祈りを影によってさらに増幅させた。

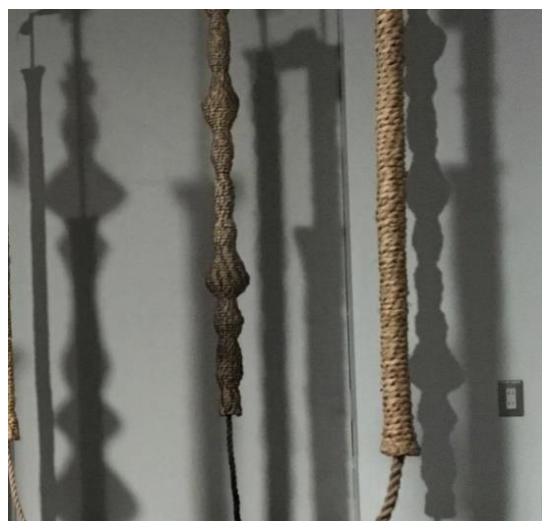


図24 作品の影

このように祈りの森は、管という媒体を通じて人間の世界と神の世界を結びつけている。これは烽火山ドダングッの巫女の役目と同じ意味を有している。巫女は人間の祈りのを神に伝えたり、神の答えを人間に伝えることで、媒体としての役割を果たしている。筆者はその巫女の見振り、口寄せ、踊りなどの動的な動きを、藁で作った管を通して表現しようと考えた。展示空間を暗くすることにより、現実の空間ではなく異空間にいるような錯覚を鑑賞者に持たせ、管の間を散歩するうちに鑑賞者の心にそれぞれの祈りが浮かび上がり、それが管を通して神に伝わってゆくことを筆者は祈っている。

おわりに

本研究では、ファイバーアートの歴史を検討し、それを再興させる一つの方向として、地域固有の文化に根ざした作品制作のあり方とその可能性について考察した。そのためまず初めに、ファイバーアートに関して整理した。

ファイバーアートは、糸・布・紐などの繊維（ファイバー）素材を用いて織る、縫う、結ぶ、組むなどの技法で自由に表現する作品群を指し、1950年代末から1960年代初めにかけて、アメリカの織り作家や中央ヨーロッパの一部のタペストリー作家によって始まった。そのような流れが継承されて、1962年ジャン・リュルサを中心とした人々によって、スイスでローザンヌ国際タペストリー・ビエンナーレが始まり、本格的にファイバーアートの時代が到来した。

ローザンヌ・ビエンナーレは、1962年の第1回から1989年第14回まで、ファイバーアート興隆の牽引役を担当した。1980年代のファイバーアートは、素材と技法、そして新たな実験精神を有しており、全盛期を謳歌した。その変遷の中でローザンヌ・ビエンナーレは、多様な素材や形態を取り込んだ表現領域の拡張と現代美術への接近を通して、従来のタペストリーを基盤とする伝統繊維芸術との葛藤をもたらした。ローザンヌ・ビエンナーレは、構造的な問題や財政問題、展示場所の問題、そして観客の減少などの実質的問題も抱え、1980年代の末から衰退の道を歩むことになり、1995年の第16回目の展示で幕を閉じた。その結果ファイバーアートは、最も大きな舞台を失ったことによる繊維芸術家たちの喪失感とともに、低迷期を経験することになった。

このような長期的低迷期を克服するための一連の動きが、2000年の「From Lausanne to Beijing」を始動させており、2000年に北京で第1回目となる国際繊維芸術ビエンナーレが開始され、今年で第10回を迎えた。

本稿では、スイスのローザンヌ・ビエンナーレを初め、日本、韓国、中国の東アジアの国々におけるファイバーアートの流れを整理した。その結果浮かび上がった問題として、以下の点があげられる。表現が多様化したため、かつてファイバーアートが立脚していた素材や技法などの基本条件が崩壊してしまった。これによって多くの実験的な作品が生まれ、めざましい展開がなされたのも事実である。しかしその一方で、この展開が、却ってローザンヌにおける制作が閉塞し、崩壊した要因の一つとなったと筆者は考えている。単に造形の新機軸を追うだけの制作姿勢は、ローザンヌ・ビエンナーレの誕生の意図とはあまりにもかけ離れてしまった。ローザンヌ・ビエンナーレで初期に活躍したアーティストの多くは、自国

の文化や伝統に立脚した上で、革新的制作を行っていた。しかしながら、ビエンナーレの末期に参加していたアーティストの多くは、文化や伝統に対する意識が、初期のアーティストに比べるとかなり薄れていた。このような状況は、ローザンヌに触発された日本、韓国、中国のファイバーアーティストの多くにも該当するのではないだろうか。

繊維という素材自体にあまり目を向けず、造形的なコンセプトを重視する志向が広まっている今日の状況の中で、筆者は以下のような志向に今後の制作の可能性があるのでないかと考える。繊維にまつわる文化にもう一度目を向け、地域の固有文化に根ざした作品を制作することである。

そこで筆者は、韓国の伝統的藁工芸に着目し、藁という素材について調べた。1970年代まで続いてきた韓国の藁文化は、庶民の生活と密接に関わっていた。韓国の民族の中に継承されてきた、人間が生まれてから死ぬまでの儀礼を見ていくと、そこには常に藁が用いられていることが分かった。韓国の民族の中に積層されてきた文化が、この藁の中に育まれていることに気づいた。この文化は既に死んでしまったものではなく、現代に生きる韓国の人々の中にもいまだに脈々と息づいているものである。民族の中に継承されてきた、このような藁文化にまつわる人間の祈りを、筆者は現代の造形によって提示したいと思う。先の章で述べた通り、ファイバーアートには既に歴史があり、その歴史の延長線上に、このような作品を展開することによって、ファイバーアートの新たな可能性を探求したいと思う。

以上のような考えのもと、筆者は韓国の藁文化にまつわる儀礼文化を調べ、それらに関連する3つの儀礼の現地調査を行った。それは、キジン綱引き祭り、ウェアムリ・チップル文化祭、ボンファサン・都党グッである。

筆者は2016年4月7日に、忠清南道唐津機池市村で伝承されている綱引き祭の調査に赴いた。キジン綱引き祭の由来は、500年余り前、地域に迫った災いを克服し、村の人たちの和合と団結に向けて綱引き祭を開始したという説や、風水的な見方により地気を抑えるため、綱引き祭を行ったという説が伝えられている。

キジン綱引き祭の綱は、藁で制作する。2本の綱はメスとオスに分けられ、これら2本が中央で組み合わせられる。この2本の綱は、それぞれ長さ100m、直径1m以上、重さ20トン近くになり、数十人の人々が1ヵ月ほどかけて制作する。この祭を現地調査したことで、筆者はさらに深く藁という素材に注目するようになった。今日では、藁の代わりとなる堅固で丈夫な素材が数え切れないほどあるが、筆者は藁という素材を制作に用い、この素材に固執したいと考える。それは、藁が持っている民俗信仰の呪術的な意味に興味を持っているからである。

藁は大地から芽生え、無数の穂をのぼし、再び大地に還元される永遠不滅の循環性を持っている。還元された藁は肥料として活用され、豊かさを保証するものとなる。それは即ち、多産・豊穰・再生を意味し、生命力を意味するトーテムとしての役割を果たしている。綱引き祭りの大綱も、藁を使用することで豊作を祈願する。また、大綱が左撚りのクムズル(注連縄)のような形態をしていることで、厄除けの意味を持っている。人々はその大綱の一部を家に保管することで、出産や病気の快癒などを祈願する。このような行為もまた、藁の呪術的な力を信じることから始まったと考える。筆者は以上の内容を踏まえ、「藁=呪術的な力」とであると定義したいと思う。

次に、筆者は2016年10月14日に、忠清南道牙山市松岳面ウェアムリ民俗村で伝承されている祭の調査に赴いた。ウェアムリ・チップル文化祭は、伝統文化の重要性と優秀性を伝承していくために毎年10月に行われる。「祖先の知恵と生きざまを探して」というスローガンの元に、伝統の冠婚葬祭と農耕文化をテーマとして多様な民俗のプログラムが行われている。

冠婚葬祭、その4つの儀礼の中で、特に葬祭は筆者の制作と関連が深いため、非常に興味深かった。亡者の死体を埋葬地まで運ぶための道具である「サンヨ」は空中に流れるように担がれるが、その動きはまるで船が水の上を漂うような動きである。そこで筆者は「サンヨ=サムドチョン(三途川)を渡る船」という仮説を立てて作品の制作を始めることとした。

さらに筆者は2017年3月30日に、ソウル市中浪区新内洞烽火山で伝承されている「都党グッ」の調査に赴いた。この祭りは、村の平安と人々の無病や幸福を祈願するため、烽火山の都党で行う村の「グッ」という儀式である。烽火山の都党グッは、都党と下の祭壇、井戸の敷地にそれぞれ供え物を設けた後、16のテーマのグッコリが行われる。シャーマニズムは超自然的な存在と通じあうシャーマンを中心とする呪術や宗教で、人間と神との媒介的な役割を果たす。このようなシャーマンの役割は次の作品の展開に深く関与することになった。

以上のような現場調査を行い、筆者はその祭礼からインスピレーションを受け、祈りを主題とした以下の5つの作品を制作した。(1) 作品「初プレゼント」は命の誕生にまつわる祈りを主題とした作品で、自分の子供のへその緒を直接切った経験をもとに、当時感じた感情を表現した。韓国では1960年代まで床にきれいな藁を敷いて子どもを産む場合が多かった。藁は農耕文化を象徴するもので、土地を意味する。また、主食の米を実らせた藁は、清らかな植物であるだけでなく、藁は穂を抱いていた母胎である。大地から芽生え、無数の穂をのぼし、再び大地に還元される永遠不滅の循環性を持っている。藁はそれが生命を存続させ

る多産の植物であったことを想起させる。このことは、キジシ綱引き祭の藁が持っている呪術的な力と関わっている。

(2) 作品「Not just yet」は死にまつわる祈りを主題とした作品で、サムドジョン(三途川)を渡る船をモチーフにしている。死の世界へ導く不可知の力、人間の力では絶対に勝てないその力に抵抗しながら、少しでも現世に留まりたい死者の気持ちを表現した。この作品は、ウェアムリ・チップル文化祭の葬礼儀式の中、死者を葬地まで運搬する道具である「サンヨ」からヒント得た。

(3) 作品「Strawism」は病いにまつわる祈りを主題とした作品で、がん闘病をしていた妻の母の健康を回復する個人的な祈願から制作が始まった。この作品では韓国のドルタブ(石塔)という祈りの対象物を形象化した。ドルタブは石の不変性に基づいた原初的な宗教原理を有する。人々は長い時間石を一つ一つ積み上げながら、ドルタブを築いてゆく。筆者は藁紐をコイリング技法で一本一本巻くことで、自分の祈りを入れ込んだ。

(4) 作品「日々の祈り」は記憶を守る祈りが主題で、2017年3月1日から2018年2月28日まで一年間毎日一つの作品を制作したものである。作家である筆者は、一年間日記を書くように制作を行った。神聖な世界を示すクムズルに日常のモチーフを差し込むことで、その日の記憶を神に守ってほしいという願いを込めた。

(5) 作品「祈りの森」は、祈りの場所をテーマとし、木がうっそうと茂る森の風景を形象化した作品である。これは自身の様々な祈りであると同時に、様々な人々の多様な祈りを示している。作品の中の細長い円筒型構造になっている管は、人間界と神界を連結する通路であり、「都党グッ」のシャーマンの役割とその意味を共有するものである。

このような作品制作において、韓国の長い歴史の中で、藁に関連し、様々な人々によって形成されてきた「祈り」という行為や形態を現代に昇華させることを試みた。そのために、筆者は以下の三つに力点をおいて制作を展開した。

まず、藁という素材を使用することである。1970年代の産業化以降、急速に変化した韓国社会において、韓国の藁文化を旧式のものだと思っている人の存在を、筆者は否定しない。しかしながら藁とその文化は、先人たちの生活の一部であり、誇りをもって継承して行くべき伝統文化の一つである。藁文化は遙かな先祖から譲り受けた、貴重な遺産である。

次に、祈りを主題として作品を展開することである。祈りは人間だけが行う唯一の感情的行為である。地域や文化、宗教によって祈りは異なるが、その対象は喜怒哀楽、生老病死の

ように、いつも人間に関わる行為である。人間の人生は常に祈りの連続である。

最後に、自分の作品を民具や実用品ではなく、現代造形の一つとしてファイバーアートのジャンルに位置づけることである。藁を代替した新素材の実用品を、今再び藁に取って代えることはできないが、逆に藁を利用した造形作品はあまり見られないため、新鮮であり、またその可能性は大きいと言える。

今日の美術は様々な形で表現されている。保存されることや所蔵されることでその価値を認められる作品がある反面、インスタレーション作品のように、時と場所によって一瞬存在し、その後に痕跡を消す形式の作品もある。インスタレーション作品の場合は、場所と時間によってその姿を変化させる。これは藁の循環性と関連が深い。藁は土から出て実を結び、再び土に戻って生まれ変わるために、自ら肥料になる。また、さまざまな儀礼の際には、毎年新しい藁が使われ、古い藁は燃やされるなどして昇華される。このような反復的で連続的な藁の特性は、自作の主題である生死観、生命の流転、命の再生、それらに関わる祈りと深く関係している。素材、作品の形式、主題としての再生、回帰、そして反復と連続性をさらに深く探究してゆくことを、今後の課題としたい。

ローザンヌ・ビエンナーレの終息によって長い期間低迷していたファイバーアートは、北京国際繊維芸術ビエンナーレによって再び新たな展開の場を得ている。先述した問題点を克服し、新しい造形的方向性を提示することが、ファイバーアートの新たな発展の原動力の一つになることを確信している。また、このような作品を制作することにより、今日急速に姿を消しつつある韓国の藁文化が、旧時代の古い遺物ではなく、韓国の貴重な誇るべき文化の一つであることを提示し、その流れを造形作品という形をとって継承してゆきたい。

参考文献

書籍 (博士・修士論文を含む)

Giselle Eberhard Cotton, Magali Junet, *From Tapestry to Fiber Art*, Skira, 2017.

Lin Lecheng, Ni Yuehong 『9th ‘From Lausanne to Beijing’ International Fiber Art Biennale Catalogue中国語』、中国青年出版社、2016年。

井上明彦、辻喜代治「イメージの皮膚」『アーキテクスチュア「ポスト・ファイバーアートの地平から」』、ワコールアートセンター、1988年。

印炳善『韓国の学術と文化「韓国の藁と草の文化」』、法政大学出版局、2006年。

川嶋啓子「第15回国際ローザンヌ・ビエンナーレレポート：現代美術志向へ脱皮をはかるビエンナーレ」『染織α』No.136、染織と生活社、1992年。

辻喜代治『Fiber Art Japan』、駸々堂出版株式会社、1994年。

豊栄市博物館『とよさかのワラ細工』、豊栄市博物館、1993年。

福島県立美術館『Fiber Art(糸と布の可能性)』、福島県立美術館、1993年。

マドレーヌ・ジャリ『タピスリーの歴史「起源から現代まで」』、龍村美術織物、2009年。

八木明『高木敏子』、高木敏子作品集委員会、1989年。

이화형 / 이·ฟาヒョン『민중의 현실, 생활과 의례/ 民衆の現実、生活と儀礼』、푸른사상/ 푸른사상사, 2014年。

이혜경 / 이·ヘキョン『현대섬유예술의 표현형태에 관한 연구 / 現代纖維芸術の表現形態に関する研究』、영남대학교 교육대학원 / 嶺南大学教育大学院、2003年。

이혜연 / 이·ヘヨン『로잔느-베이징 국제 섬유비엔날레에 관한 연구 / ローザンヌ-北京国際纖維・ビエンナーレに関する研究』、홍익대학교 대학원 / 弘益大学大学院、2013年。

임재해 / 임·ジェヘ『전통상례 / 傳統葬禮』、대원사 / デウエン社、1990年。

임한총 / 임·ハンチョン『섬유예술의 타피스트리 사례를 통한 콜라주기법연구 / 纖維芸術のタピストリー事例を通じたコラージュ技法の研究』、동아대학교 대학원 / 東亞大学大学院、2016年。

인병선 / 印炳善『우리 짚풀 문화 / 私たちのチップ文化』、현암사 / 玄岩社、1995年。

인병선 / 印炳善『짚문화 / 藁文化』、대원사 / デウエン社、1989年。

과학백과사전종합출판사 / 科学百科辞典総合出版社『민속공예 / 民俗工芸』、대산출판사 / 데산出版社、2001年。

김영 / 김·ヨン『중국 텍스타일 아트의 성장과정과 특성에 관한 연구 / 中国テキスタイルアートの成長過程と特性に関する研究』 건국대학교 대학원 / 建国大学大学院、2010年。

。

권민수 / 그온·민스 『짚풀의 발견 / 칩의 발견』, 에듀컨텐츠휴피아 / 에듀컨텐츠휴피아, 2010년.

국립문화재연구소 / 国立文化財研究所 『짚·풀 공예/칩공예』, 국립문화재연구소 / 国立文化財研究所, 1998년.

국립민속박물관 / 国立民俗博物館 『「영원한 만남」 한국 장상례 / 「永遠な出会い」 韓国葬禮』 미진사 / 미진사, 1990년.

국립민속박물관 / 国立民俗博物館 『한국일생의례사전 / 韓国一生儀禮辭典』 국립민속박물관 / 国立民俗博物館, 2014년.

신호건 / 신·호곤 『現代纖維藝術에서 表現되는 오브제에 관한 研究 / 現代纖維藝術で表現するオブジェに関する研究』 강원대학교 교육대학원 / 江原大學教育大學院, 2004년.

송번수 / 송·보스 『섬유예술 / 纖維藝術』, 디자인하우스 / 디자인하우스, 1985년.

송번수 / 송·보스 『현대 섬유미술 / 現代纖維美術』, 디자인하우스 / 디자인하우스, 1997년.

장광애 / 찬·칸에 『로잔느 국제 타피스트리 비엔날레에 관한 研究 / ローザンヌ 国際タペストリー・ビエンナーレに関する研究』, 동아대학교 대학원 / 東亞大學大學院, 1987년.

論文

임재해 (임·제해) 「일생의례 관련 물질자료들의 상징적 의미와 주술적 기능 / 一生儀禮関連物質資料の象徴的意味や、呪術的機能」 『한국민속학 / 韓国民俗学(No. 8, pp. 51-76)』, 한국민속학회 / 韓国民俗学会, 2010년.

大津由美子, 「ファイバーワークの系譜: 建築空間とファイバーワークの関わりならびにその方向性に関する考察」 『日本インテリア学会論文情報集(No. 14, pp. 1-9)』, 文化学園リポート, 2004년.

양성원 / 양·송원 「현대섬유예술에 있어 콜라주의 적용에 관한 연구: 콜라주의 물성적 특징과 알레고리 표현을 중심으로 / 現代纖維藝術においてコラージュの適用に関する研究: コラージュの物性的特徴とアレゴリー表現を中心に」 『조형디자인연구 / 造形デザイン研究(No. 13-4, pp. 24-41)』, 한국 조형 디자인학회 / 韓國造形디자인学会, 2010년.

Website

韓國學中央研究院 『디지털高靈文化大典』

http://goryeong.grandculture.net/Contents?local=goryeong&dataType=01&contents_id=GC029013

94、2016年12月11日取得。

韓国学中央研究院『韓国民族文化大百科』

http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index?contents_id=E0027436、2015年12月11日取得。

国立国語院『標準国語大辞書』

<http://stdweb2.korean.go.kr>、2015年12月9日取得。

文化コンテンツドットコム

http://www.culturecontent.com/content/contentView.do?search_div_id=CP_THE002&cp_code=cp0610&index_id=cp06100014&content_id=cp061000140001&search_left_menu=4、2016年6月17日取得。

図版出典

下記以外の挿図は、筆者が撮影又は制作した。

第1章

挿図1 マドレーヌ・ジャリ 『タピスリーの歴史「起源から現代まで」』、龍村美術織物、2009年、pp. 318-319。

挿図2 Giselle Eberhard Cotton, Magali Junet *From Tapestry to Fiber Art*, Skira, 2017年、p. 43。

挿図3 textielmuseum

https://www.textielmuseum.nl/nl/collectie?facet_boolType=AND&qf%5B0%5D=tib_technique_facet%3Ahandgeweven&qf%5B1%5D=dc_creator_facet%3AHerman+Scholten/、2018年2月9日取得。

挿図4 uluph

<http://www.ulupuh.hr/hr/izlozbe.asp?slika=1090/07.jpg&id=1090/>、2018年2月9日取得。

挿図5 Giselle Eberhard Cotton, Magali Junet、前掲書、p. 58。

挿図6 同上、p. 66。

挿図7 mariyo yagi

<http://www.mariyoyagi.net/cn43/pg298.html>、2018年2月9日取得。

挿図8 Giselle Eberhard Cotton, Magali Junet、前掲書、p. 108。

挿図9 同上。

挿図10 (左)同上、p. 16。

(右)アートペディア

<https://www.artpedia.jp/2017/02/09/%E3%83%A8%E3%83%BC%E3%82%BC%E3%83%95-%E3%83%9C%E3%82%A4%E3%82%B9/>、2018年6月22日取得。

挿図11 Giselle Eberhard Cotton, Magali Junet、前掲書、p. 128。

挿図12 (左)八木 明『高木敏子』、高木敏子作品集委員会、1989年、p. 2。

(右)同上、p. 1。

挿図13 辻 喜代治『Fiber Art Japan』、駸々堂出版株式会社、1994年、p. 195。

挿図14 独立行政法人国立美術館

http://search.artmuseums.go.jp/search_e/gazou.php?sakuhin=11074&edaban=1、2018年2月17日取得。

挿図15 Giselle Eberhard Cotton、Magali Junet、前掲書、p.95。

挿図16 同上、p.122。

挿図17 이혜경 / イ・ヘキョン 『현대섬유예술의 표현형태에 관한 연구 / 現代纖維芸術の表現形態に関する研究』、영남대학교 교육대학원 / 嶺南大學教育大學院、2003年、p.20。

挿図18 chakeanam art woks

<http://chakeanam.com/work/sculpture/sculpture-1980#prettyPhoto>、2018年9月3日取得。

挿図19 임한총 / イム・ハンチョン 『섬유예술의 타피스트리 사례를 통한 콜라주기법연구 / 纖維藝術のタピストリー事例を通じたコラージュ技法の研究』、동아대학교 대학원 / 東亞大學大學院、2016年、p.82。

挿図20 同上、p.86。

挿図21 同上、p.88。

挿図22 同上、p.102。

挿図23 民衆の声

<http://www.vop.co.kr/A00001053575.html>、2018年9月3日取得。

挿図24 gallerylvs

<http://www.gallerylvs.org/?p=3471>、2018年9月3日取得。

挿図25 김영 / キム・ヨン 『중국 텍스타일 아트의 성장과정과 특성에 관한 연구 / 中国テキスタイルアートの成長過程と特性に関する研究』 건국대학교 대학원 / 建國大學大學院、2010年、p.10。

挿図26 Giselle Eberhard Cotton、Magali Junet、前掲書、p.21。

挿図27 김영 / キム・ヨン、前掲書、p.24。

第2章

挿図1 豊栄市博物館 『とよさかのワラ細工』、1993年、p.11、図7。

挿図2 인병선 / 印炳善 『짚과 풀로 만들기/藁と草で作る』、2006年、p.24。

挿図3 인병선 / 印炳善 『짚문화 / 藁文化』、1989年、p.24。

挿図4 인병선 / 印炳善 『우리 짚풀 문화 / 私たちのチップ文化』、1995年、p.21。

挿図5 同上、p.565。

挿図6 韓國民族文化大百科

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=579308&cid=46635&categoryId=46635>、2015年12

月取得。

挿図7 인병선 / 印炳善、前掲書、1995年、p. 23。

挿図8 eozlffk12のブログ

<http://blog.naver.com/eozlffk12/150141076126>、2015年12月5日取得。

挿図9 naver post

<https://post.naver.com/viewer/postView.nhn?volumeNo=1722896&memberNo=369800&clipNo=13&searchKeyword=제웅>、2018年7月16日取得。

挿図10 naver 知識百科

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3561446&cid=58721&categoryId=58725/>、2017年8月22日取得。

挿図11 choiyoungho5のブログ

<https://blog.naver.com/choiyoungho5/221011190571/>、2017年8月22日取得。

挿図12 naver 知識百科

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3571191&cid=58923&categoryId=58932/>、2017年8月22日取得。

挿図13 bongsan38のネットカフェ

<https://cafe.naver.com/bongsan38/3703/>、2017年8月22日取得。

挿図14 (左) juchun32のネットカフェ

<https://cafe.naver.com/juchun32/1902/>、2017年8月22日取得。

(右) naver 知識百科

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=2816499&cid=55774&categoryId=55962/>、2017年8月22日取得。

第3章

第1節

挿図7 naenaratoursのネットカフェ

<http://cafe.naver.com/naenaratours/993>、2016年5月12日取得。

挿図13 dangjin2030のブログ

<http://blog.naver.com/dangjin2030/220668566938>、2016年5月12日取得。

第2節

挿図15 국립민속박물관 / 国立民俗博物館 『한국일생의례사전 / 韓国一生儀礼辞典』 2014年、p. 294。

挿図23 oychangのブログ

<http://blog.naver.com/oychang/140398982>、2016年11月17日取得。

第3節

挿図20 (左) oychangのブログ

<http://blog.naver.com/oychang/164869590>、2017年11月25日取得。

(右) tjdqn2931のブログ

<http://blog.naver.com/tjdqn2931/220444719965>、2017年5月19日取得。

第4章

挿図8 soonsoo2907のブログ

<http://blog.naver.com/soonsoo2907/220319900199/>、2017年4月9日取得。

挿図10 naver 知識百科

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3571191&cid=58923&categoryId=58932>、2017年8月3日取得。

挿図19 kwakjung11のネットカフェ

<https://cafe.naver.com/kwakjung11/55481>、2018年3月26日取得。

挿図21 naver フォトギャラリー

<http://photo.naver.com/view/2008071922003813172/>、2018年3月26日取得。