

平成 29 年

東京芸術大学大学院美術研究科

戦前の日本における朝鮮人美術留学生と
戦後の活動

東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程
美術専攻 芸術学研究領域（日本・東洋美術史）

1311926 金智英

目次

序.....	5
第1部 戦前の日本の美術学校における朝鮮人留学生と、戦後の韓国での活動—西洋画と刺繍美術を中心に—.....	11
第1部のはじめに.....	12
第1章 東京美術学校の朝鮮人留学生と韓国の初期美術大学—東京美術学校と韓国の初期美術大学における人的・制度的関連性を中心に.....	15
はじめに.....	15
第1節 東京美術学校の朝鮮人留学生と韓国の美術大学の設立過程.....	16
第2節 韓国の初期美術大学にみる東京美術学校の影響.....	25
おわりに.....	41
第2章 文化学院の朝鮮人留学生と韓国の前衛美術.....	43
はじめに.....	43
第1節 文化学院の朝鮮人留学生.....	45
第2節 戦前日本在野団体の参加者、朝鮮画壇の異端児として.....	53
第3節 戦後韓国の抽象美術を率いる先駆者として.....	61
おわりに.....	68
第3章 大阪美術学校の朝鮮人留学生と韓国の地方美術.....	70
はじめに.....	70
第1節 大阪美術学校の朝鮮人留学生.....	72
第2節 朝鮮人留学生の渡日背景.....	78
第3節 朝鮮人留学生の卒業後の行方.....	82
第4節 韓国の地方美術における彼らの活動.....	85
おわりに.....	94
第4章 女子美術学校の朝鮮人留学生と、韓国と北朝鮮の刺繍美術.....	96
はじめに.....	96
第1節 戦前の女子美術学校の朝鮮人留学生.....	98

第2節 帰国後の活動	105
第3節 戦後の韓国における刺繍美術の展開	108
第4節 戦後の北朝鮮における刺繍美術の展開	112
おわりに	117
第5章 美術留学生の群像：帝国美術学校、太平洋美術学校の資料から	120
はじめに	120
第1節 帝国美術学校	121
第2節 太平洋美術学校	129
おわりに	132
第1部のおわりに	133
第2部 朝鮮人美術留学生のケーススタディー—制度・造形・アイデンティティー の観点から—	137
第2部 はじめに	138
第6章 張勃—韓国近現代史の渦中にいた美術行政・美術教育家	141
はじめに	141
第1節 東京美術学校とコロンビア大学での留学—カトリック聖画家を志す。	142
第2節 日本留学とアメリカ留学の経験の折衷案としての韓国の美術教育制度の確立	146
第3節 戦後の韓国の政治変化と共にした人生の盛衰	150
おわりに	154
第7章 金煥基—「韓国的」な造形への追求に帰結する芸術世界	156
はじめに	156
第1節 日本留学時第一抽象絵画様式への試み	158
第2節 「韓国的」な造形を求めて	163
第3節 ニューヨークへの移住—究極的で「普遍的」な造形美を求めて	167
おわりに	169
第8章 全和鳳—朝鮮人のアイデンティティーを造形の元にした在日朝鮮人美	

術家.....	170
はじめに	170
第1節 生涯と作風の変遷.....	174
第2節 須田国太郎との接点.....	176
第3節 行動美術協会での活動.....	179
第4節 自作小説と絵画の関係ー連動する象徴的な素材	183
おわりに	187
第9章 真鍋英雄ー日本人として生きた知られざる在日朝鮮人画家.....	189
はじめに	189
第1節 生涯：「金鐘浦」から「金子英雄」を経て「真鍋英雄」へ.....	190
第2節 日本のシュルレアリスム絵画における真鍋英雄の絵画.....	193
第3節 朝鮮における シュルレアリスムの展開	197
第4節 朝鮮における数少ないシュルレアリスムの画家の一人として	201
第5節 真鍋英雄のアイデンティティー.....	203
おわりに	208
第2部のおわりに	211
結：パイオニアからディアスポラまで.....	215

謝辞

参考文献

序

本論文の対象と目的

本稿は、「戦前の日本における朝鮮人美術留学生と、戦後の彼らの活動」をテーマとしている。具体的には、朝鮮人美術留学生はどれくらいの人数がいたのか、彼らは日本の教育機関で何を学び、帰国後の韓国においてどのような活動を展開したのか、また、帰国せずに日本に残った在日朝鮮人美術家はどのような活動をしていたのか、を明らかにしてゆく。

なぜ朝鮮人留学生に注目するのかという点、韓国における近代的な「美術」概念の成立は、20世紀初めの植民地期に日本に留学していた朝鮮人留学生たちが朝鮮へ帰国したことによって始まったからである。特に西欧の洋画や彫刻の場合、その概念だけでなく、技法や材料までが日本経由で朝鮮に受容されており、韓国の近現代美術の始まりと展開を語る際には、日本へ留学した朝鮮人美術家たちを避けて通ることは出来ない¹。

したがって、戦前の朝鮮人美術留学生を探ることは、近代美術における日韓の交流史を掘り下げると同時に、韓国近現代史の原点を詳細に検討することにもなると思われる。

研究の現状と限界

韓国の近現代美術史や近代における日韓の交流史において、日本留学の朝鮮人美術家の存在が大変重要であるにも関わらず、これまでは、幾つかの美術学校や、何人かの美術家に限られた研究は行われてきただけで、その全体像を把握した研究は無かった²。

¹ 朝鮮においても、美術専門の高等教育機関に関する議論がなかったわけではない。特に、1930年代後半に至っては、朝鮮国内の新聞においてその議論が頻繁に登場した。それは、朝鮮国内にいる知識人たちと朝鮮美展の審査委員であった日本人美術家たちから出た声であった。篤志家による出資意向も現れるなど、より具体的な設立論議段階に進んでいたが、太平洋戦争が本格的に始まり、それは消散した。そのため、結局、戦前の朝鮮人たちが西洋画を学ぶことが出来る高等教育機関は、日本内地にあったのだ。「(各方面において要望の高い美術学校設立運動(各方面의 要望 높은 美術学校設置機運)」『毎日新報』1939年6月2日。

² ちなみに、美術史からではなく、社会史においても朝鮮人留学生に関する研究が幾つかある。戦前の京都帝国大学と東京帝国大学に在学していた朝鮮人留学生の全貌を明らかにしたジョン・ゾンヒョン(정종현)の研究、「日本帝国大学の朝鮮人留学生に関する研究(1)(일본제국대학의 조선인 유학생 연구(1)-경도제국대학 조선유학생의 현황, 사회경제적 출신배경, 졸업 후 경력을 중심으로)」(『大東文化研究』第80号、2012年)と、「東京帝国大学の朝鮮人留学生に関する研究(동경제국대학의 조선인 유학생 연구)」(『韓国学研究』第42号、2016年)がある。ジョン氏は、彼らの社会・経済的背景と卒業後の活動を追跡することによって、朝鮮の特定階級の位相が維持されると同時に、戦後の韓国社会の諸般において帝国の知識が持続されたことを指摘した。

また、ジェンダー史の視点から朝鮮人「女性」の「日本留学」を扱った研究として朴宣美の『朝鮮女性の知の回遊—植民地文化支配と日本留学—』(山川出版社、2005年)がある。朴氏は、朝鮮人

朝鮮人美術留学生に関する学校ごとの研究は、東京美術学校と帝国美術学校、そして女子美術学校に関連して先行研究がある。その中でも、特に東京美術学校に関する研究は、多様な角度から、比較的多くの研究が存在している。

まず、東京美術学校の後身である東京芸術大学の大学編纂室で、多年間にわたって同学校の史料や朝鮮・中国・台湾などからの留学生への調査・研究を蓄積してきた、吉田千鶴子氏の著書『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生資料—』がある³。この研究では、東京美術学校の朝鮮人留学生たちの正確な入学・卒業年度や卒業制作など、膨大なデータが整理されており、本稿においても貴重な参考文献であり、学籍関連の第1次資料として使わせていただいた。

また、植民地期の教育史を研究している佐藤由美氏の論文「東京美術学校の朝鮮留学生」は、氏かこれまで行った他専攻における朝鮮人留学生への研究に続いて、東京美術学校の朝鮮人留学生たちを探ることによって、朝鮮の「近代化」が、「美術」の分野では、どのように行われたのかを、探るものであった⁴。

一方、東京美術学校の朝鮮人留学生に関する韓国の国内の研究としては、卒業制作の「自由作品」や「自画像」に焦点を当てたもの、同校の入試制度の変化に伴う留学生の推移に焦点を当てたもの、そしてソウル大学校美術大学の設立に関係した留学生たちに焦点を当てたものなどがある⁵。

東京美術学校の他に、帝国美術学校や女子美術学校に在学していた朝鮮人留学生に関しては、それぞれの後身である武蔵野美術大学と女子美術大学の協力のもと、「韓国近現代美術記録研究会」とサムスン文化財団傘下の「韓国美術記録研究所」という韓国の美術史関連研

「女性」たちの留学実態と、彼女らの「留学」に対する意識、そして帰国後の活動を探る。特に、彼女らが「家庭学」という近代的な知識を獲得して朝鮮に回帰し、「女性の領域」における専門家としての役割をしながら、植民地末期には権力側に吸収されて行ったことを明らかにした。

³ 吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生資料—』ゆまに書房、2009年。

⁴ 佐藤由美「東京美術学校の朝鮮留学生」『東アジア研究』第49号、大阪経済法科大学アジア研究所、2008年、37～51頁。佐藤由美氏は、植民地期における朝鮮人留学生の他専攻の人数に比べて、美術関連の人は少数に限っていたが、彼らは帰国後、朝鮮と戦後韓国の画壇において中心的な存在であったことを指摘した。

⁵ 李泰鉉「東京美術学校 留学韓国人 卒業作品に関する研究(동경미술학교 유학한국인 졸업작품에 관한 연구)」『芸術文化論叢』第1号、西原大学校芸術文化研究所、1992年、183～229頁；李泰鉉「東京美術学校留学韓国人 卒業作品「自画像」に関する研究(동경미술학교 유학한국인 「자화상」에 관한 연구)」『芸術文化論叢』第3号、西原大学校芸術文化研究所、1994年、227～268頁；金容澈「東京美術学校の入学制度と朝鮮人留学生(동경미술학교의 입시제도와 조선인유학생)」『東丘美術史学』第6号、東丘美術史学会、2005年、51～63頁；金容澈「東京美術学校とソウル大学校美術大学(동경미술학교와 서울대학교 미술대학)」シンポジウム「1946～1953、草創期のソウル大学校美術大学(1946～1953, 초창기 서울대학교 미술대학)」於ソウル大学校、2010年10月29～30日（『造形_アーカイブ(조형 아카이브)』第2号、ソウル大学校美術大学造形研究所、2010年12月に収録）。

究機関が共同で行った、入学・卒業者に関する全数調査があった。特に、帝国美術学校の朝鮮人留学生に関しては、上述の全数調査と共に西洋画科・日本画科・図案科における各教育と朝鮮人留学生の受容に関する多数の研究論文が、一つの単行本として刊行された⁶。

女子美術学校の朝鮮人留学生に関する全数調査もまた、韓国美術記録研究所による資料集の形で発刊され、本稿において、彼女らの入学・卒業年度に関する第1次資料として有用に活用された⁷。

帝国美術学校と女子美術学校の2校の場合には、研究者個人による調査ではなく、日本の後継大学と韓国の研究団体という機関同士の協働による調査であった点において、資料の的確性はもちろん、調査の効率も高いものだった。個人研究者による調査・研究は、朝鮮人留学生の学籍簿など個人情報を読覧することにおいて、「個人情報保護法」などの多くの制約が伴うため、本研究テーマにおいては「機関の協力」や「日韓の機関同士の協業」は、もっとも望ましい理想的な調査形態であると思われる。

実のところ、戦前の日本における朝鮮人留学生に関しては、上述の3校を除き、他の学校に在籍していた人物たちの名簿さえ正確に作成されておらず、したがって戦前の彼らの機関ごとの分布や全体的な地形図がいまだ把握できていないのが、現状である。

朝鮮人美術留学生の個々人に関する個別研究は、主に戦後の韓国において「巨匠」になった人物に限って多くの研究が行われてきた。だが、「巨匠」であっても日本留学時代に焦点を当てた研究は多くなく、さらにそれらは「個別研究」という特性上、留学生の全体像を把握するには無理があった。

このような状況の中、金英那氏の研究「1930年代の在東京朝鮮人留学生たち—前衛グループの活動を中心に（1930년대 동경유학생들-전위그룹전의 활동을 중심으로）」は、特定の時代とジャンルに限って、複数の機関に所属していた朝鮮人留学生を扱った**横断的**な研究であったが、その成果において注目に値するものだった⁸。金英那氏は、1930年代の中・後半に日本の前衛美術団体展で活動した朝鮮人留学生たちに焦点を当て、緻密な調査を重ね新しい資料を発見した。その結果、自由美術家協会展や美術文化協会展に参加した朝鮮人留学生たちの氏名、出品年度、回数、出品作品名などが年度ごとに整理され、前衛美術を試みた彼らの活動像が一目瞭然に確認できるようになった。本稿の第9章で扱う、真鍋英雄の場合

⁶ 韓国近現代美術記録研究会編著『帝国美術学校と朝鮮人留学生たち1929-1945 (제국미술학교와 조선인유학생들 1929-1945)』ヌンビツ (눈빛)、2004年。

⁷ サムスンLeeum美術館 (삼성리움미술관)・韓国美術記録保存所『韓国美術記録保存所資料集』第3号、2004年。

⁸ 金英那「1930年代の在東京朝鮮人留学生たち—前衛グループの活動を中心に（1930년대 동경유학생들-전위그룹전의 활동을 중심으로）」『近代韓国美術論叢』學古濟、1992年。

も「金子英雄」という名前で、この論文で初めて言及された人物であった。

しかし、金英那氏のような、時代ごとの横断的な視点から朝鮮人美術留学生を捉えた意味のある先行研究が極めて少ないことも、本研究テーマの限界を示しているのかもしれない。

本稿の新知見

以上のように、戦前の日本における朝鮮人美術留学生に関して、近代という大きな時代の中で横断的な視線から包括的に把握した研究は、まだ存在しない。そこで本論文では、先行研究を踏まえながら、美術学校ごとに朝鮮人留学生を把握・整理し、戦前における彼らの留学の有様を、総合的に、かつ具体的に検討したいと思う。

さらに、学校ごとの全体像を把握した上で、異なる所属と活動様相をみせる留学生4名を取り上げ、留学にまつわる個別の研究を行い、比較・検討することによって、より具体的に多彩な朝鮮人留学生の実体に迫る。この過程において、これまで日韓の美術史から注目されなかった人物らを発掘・紹介し、特に韓国の近代美術史の空白を埋めることも出来るだろう。

本稿の構成

次に、本稿の構成を述べる。本稿は、全2部構成で計9章からなる。

第1部では、調査を行ってきた戦前の日本の10美術学校の中で、一定以上の学校史料と留学生の情報が確保された6校（東京美術学校、帝国美術学校、太平洋美術学校、文化学院、大阪美術学校、女子美術学校）を各章で論じ、これまで把握された490名余りの朝鮮人留学生の実態をマクロな視点から明らかにした。

第2部では、ミクロなケーススタディーとして、日本留学の経験が戦後の活動においてどのようにつながるのかを探った。ここでは、留学後に帰国して活躍した2名と留学後に在日朝鮮人美術家となった2名を取り上げ、それぞれの留学とその後を詳細に考察し、「制度」「造形」「アイデンティティ」の観点から比較検討した。

研究方法

研究方法においては、文献調査と口述調査を並行して行った。筆者は、2009年より戦前の朝鮮人留学生が在籍していた美術教育機関（東京芸術大学、女子美術大学、太平洋美術研究所、文化学院、京都市立芸術大学、大阪美術学校〔現・枚方市立御殿山生涯学習美術センター〕）などを直接訪問し、彼らに関する学籍資料や卒業制作などを撮影して、留学生データを蓄積してきた。第2次世界大戦によって学校自体が廃校されたり、学籍資料が焼失された

りした場合には、残された学校の同窓会会誌や個人蔵の写真、卒業が確かである人物たちの証言から他の朝鮮人留学生を発掘し、同時に韓国にあるカタログや雑誌などの資料からも彼らを見つけ出して、学校ごとに分類した。

一方、終戦までに日本国内外で起こった複数の戦争や戦後の朝鮮半島でおきた朝鮮戦争などによって、朝鮮人留学生の戦前と戦後の活動に関する現存資料が不足している現状において、口述調査は非常に有効な研究方法であった。これは、朝鮮人留学生の時間的な活動範囲が1900年代で限られており、関係者がまだ生存しているからこそ、可能なことであった。

本稿では、多くの口述調査資料を活用しているが、それらは、上述の「韓国美術記録保存所」が日本留学出身の美術家たちが生存していた当時に、多年間に渡って行った口述採録プロジェクトによる成果である⁹。また、筆者は、戦前の留学生だった当事者へのインタビューは不可能であったが、彼らの家族や親友、そして彼らに学んだ弟子たちに数回のインタビューを行い、ある程度当時の状況を復元することが出来た。

ただし、口述調査は、関連者の肉声を通じて生々しく時代環境をイメージすることができるというメリットがある反面、あくまでも人の記憶に頼るものであるため、記憶の誤りや特定の意図によって事実が歪曲される可能性もある。これに関して、多年間に渡って口述調査を進行していた元・韓国美術記録保存所所属の美術史家・金喆孝氏は、口述調査から分かった一つの事実に対して、それに関連する複数の文献資料が発見された場合に、資料としての客観的な正確性を獲得できるという、それなりの基準を提示した。

筆者もまた、このような口述調査の限界を十分に認知しながら、口述内容を裏付ける文献資料がある場合や、複数の人が共通に証言する内容、もしくは年度や回数のように正確な数字ではなく、「画風」や「授業雰囲気」など、個人の記憶に依存しても誤謬や歪曲の可能性が低い主題の口述内容を、考察の資料として活用した。

本研究の意義

本研究は「朝鮮人留学生」をキーワードにし、彼らの戦前と戦後を跨ぐ人的移動を見ることによって、20世紀における日韓両国の美術の交流を探るものである。また、社会史的には、これらの美術活動が両国の社会的・政治的環境や歴史的事件と絡み合っているだけに、日韓

⁹ これらには、保存所の資料集に収録されて一般に刊行された部分があり（サムスンLeeum美術館（삼성리움미술관）・韓国美術記録保存所『韓国美術記録保存所資料集』第1～4号、サムスン文化財団（삼성문화재단）、2003～2005年）、一般には非公開で、サムスン・リウム美術館の内部研究資料用として同館に所蔵されている部分がある。内部の研究資料用の資料まで提供し、本研究に積極的に協力して下さった、サムスン・リウム美術館資料室の関係者様と、当館学芸員の趙志倫（조지윤）氏に、紙面を借りて感謝の意を申し上げる。

関係の相互理解に繋がる事が予想できる。最終的には、政治的・歴史的に難しい問題が多い東アジアの現在において、美術を通して相互の歴史と存在をより深く理解し合うことにもつながるだろう。

第1部 戦前の日本の美術学校における朝鮮人留学生と、戦後の韓国での活動—西洋画と刺繍美術を中心に—

第1部のはじめに

第1部の論点と研究範囲

第1部では、戦前の日本における朝鮮人美術留学生について、日本の美術学校ごとに調査・分析した内容を述べる。具体的には、各校におけるその人数を把握し、彼らの在学時のカリキュラムや教授陣、そして学風などの各々の特徴を調査した。さらに、彼らの帰国後、戦後の韓国において、それぞれが、どのような活動をして行ったのかを探った。これによって、戦前の日本の教育機関に所属していた朝鮮人美術留学生の分布様相の地形図が把握できるだろう。さらに、彼らの留学先での経験が韓国の近現代美術史の中でどのように繋がっていったのか、その全体図が確認できるだろう。

研究対象となる戦前の日本の美術教育機関としては、実際に調査を進めた10の美術学校（【資料編】の表1～10を参照）の中でも、一定の留学生の情報や学校資料が確保できた6校に限定した。

まず、第1章では、戦前の日本における唯一の官立美術学校であった東京美術学校（現・東京芸術大学）を、第2章では、東京の私立美術学校の一つであった東京・お茶の水の文化学院（現・文化学院）を扱った。続いて、第3章では、関西地方の私立美術学校であった大阪美術学校（1944年閉校）を、第4章では、朝鮮人の女性美術留学生が唯一に在学していた女子美術学校（現・女子美術大学）を取りあげた。そして最後の第5章では、東京の私立美術学校の中で、重要な朝鮮人美術家を多数輩出した故に、戦前の朝鮮人留学生の地形図の把握に欠かせない学校である帝国美術学校（現・武蔵野美術学校）と太平洋美術学校（現・太平洋美術研究所）を取りあげて検討した。

各校の調査では、「西洋画科」の朝鮮人留学生が中心となった。というのも、「西洋画科」に圧倒的に多くの朝鮮人が在学していたからである。また、朝鮮における「西洋画」の概念・材料・諸思潮の導入は日本を通して行われたために、「西洋画」こそが両国の関連性をもっとも直接に見せるジャンルであるからだ。

ただし、女子美術学校に関しては、「西洋画科」ではなく、「刺繍科」出身の留学生たちを取り扱った。それは、同様に、同校の留学生の圧倒的な人数が「刺繍科」に在学しており、彼女らの帰国によって朝鮮に美術として「刺繍」が導入されたためである。

以上のような理由から、朝鮮人による戦前の日本での美術留学と、それによる韓国近代美

術の変化を語るジャンルとして「西洋画」と「刺繍」を特に取り上げた。

第1部の各章の要点

まず、第1章では、戦前の唯一の官立美術学校であった東京美術学校に在籍した朝鮮人留学生で、戦後の韓国の美術大学の設立に関わった人物を研究し、戦前の日本と戦後の韓国における美術教育機関に制度的連続性があったことを示す。具体的には、梨花女子大学校美術大学、ソウル大学校美術大学、弘益大学校美術大学という三つの戦後の韓国における初期美術大学を対象に、教授陣の構成と学科の構成、そしてカリキュラムなどを探ることによって、戦前の東京美術学校との人的・制度的な関連性を検討した。

第2章では、東京・お茶の水の文化学院で美術を学んだ朝鮮人留学生たちが、戦前の朝鮮画壇に「抽象美術」や「シュルレアリスム」といった前衛的な表現を紹介して、新しい刺激剤の役割をしたことを論じる。アカデミズム一色の戦後直後の韓国の国展や教壇においても、かつての朝鮮人留学生たちが抽象美術の可能性を広める役割を果たしたのである。

第3章では大阪美術学校に在籍した朝鮮人留学生の多くが、戦後の韓国において釜山や済州島などで活躍していたことをふまえ、近代の日本と韓国の美術において、実は「地方」もつながっていたことを論じる。朝鮮人留学生の中でも大阪へ渡航した者たちの多くは、自らの意志ではなく、当時の社会的・経済的な状況と関連して渡日していた。それゆえ彼らは「東京留学」とは異なる性格を持っていたことが分かった。

第4章では、女子美術学校に留学していた朝鮮人の9割が刺繍科に在籍していたことに注目し、彼女らの帰国によってもたらされた「美術」としての刺繍が、戦後の韓国と北朝鮮でどのような展開を見せたのかを比較・検討する。戦後の韓国においては、女子大学校の美術大学を中心に「純粋絵画」を標榜して展開されたが、ジャンルの曖昧性とジェンダー的な限界によって斜陽の道に入った。その反面、北朝鮮では、刺繍が国家機関を中心に奨励すべき「工芸」の一分野として庇護され、国家体制の宣伝手段としても積極的に活用された。

第5章では、東京にあった私立の美術学校の中で、帝国美術学校と太平洋美術学校に在学していた朝鮮人留学生について論じる。多くの私立美術学校の中でもこの2校だけを特別に扱うのは、帝国美術学校と太平洋美術学校は資料が残されていて、一定数の朝鮮人留学生の在学記録などが確認できるためである。さらに、戦後の韓国においてこの2校は重要な美術家を数多く輩出し、戦前の朝鮮人美術留学生の全体像を把握するには欠かせない学校でもあ

るためだ。この2校における朝鮮人留学生の特徴として、後期印象主義やフォービズム的な表現に基づく在野美術の厚い層を形成していたことが挙げられる。

第1章 東京美術学校の朝鮮人留学生と韓国の初期美術大学—東京美術学校と韓国の初期美術大学における人的・制度的関連性を中心に

はじめに

本章は、近代に東京美術学校（1887～1949年、以下、東京美術学校）へ留学した朝鮮人留学生を通じて、戦後韓国の初期美術大学に及んだ東京美術学校の人的・制度的影響を明らかにすることを目的とする。ここで扱う韓国の初期美術大学は、1940年代にソウルに設立された梨花女子大学校（以下、梨花女子大、1945年～）、ソウル大学校（以下、ソウル大、1946年～）、弘益大学校（以下、弘益大、1949年～）の三つの美術大学とし¹⁰、比較検証する学科は、東京美術学校との関係が顕著にみられる西洋画科および彫刻科とする。

本テーマの先行研究としては、東京美術学校での朝鮮人留学生の入学・卒業記録をまとめた吉田千鶴子氏『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生資料—』（ゆまに書房、2009年）の他、東京美術学校の卒業制作や入試制度に関する幾つかの研究がある¹¹。しかし東京美術学校と韓国の初期美術大学の具体的な関係に関する研究はこれまで殆んどなかった。

2010年にソウル大で行なわれたシンポジウムで、金容澈氏が東京美術学校とソウル大の人的・制度的関連性について初めて言及した¹²。この論文で同氏は、「彫塑科」「図案科」と

¹⁰「大学校」の中での「美術大学」は、日本では「大学」の中の「学部」にあたる。韓国の美術専門教育機関は、戦後米軍政によってアメリカ式教育体系が移植され、全人格教育を目標とする総合大学の一部（当初は学科）として出発した。キム・ヨンイル(김용일)「米軍政期の朝鮮教育審議会に関する教育政治学的考察(미군정기 조선교육심의회에 관한 교육정치학적 고찰)」『教育問題研究』第6号、高麗大学校教育問題研究所、1994年、333頁。まもなく一学科から単科大学に昇格されたため、本論文では「美術大学」という名称で統一している。

¹¹李泰鉉「東京美術学校 留学韓国人 卒業作品に関する研究(동경미술학교 유학한국인 졸업작품에 관한 연구)」『芸術文化論叢』第1号、西原大学校芸術文化研究所、1992年、183～229頁。李泰鉉「東京美術学校留学韓国人 卒業作品「自画像」に関する研究(동경미술학교 유학한국인 「자화상」에 관한 연구)」『芸術文化論叢』第3号、西原大学校芸術文化研究所、1994年、227～268頁。金容澈「東京美術学校の入学制度と朝鮮人留学生(동경미술학교의 입시제도와 조선인유학생)」『東丘美術史学』第6号、東丘美術史学会、2005年、51～63頁。

¹²金容澈「東京美術学校とソウル大学校美術大学(동경미술학교와 서울대학교 미술대학)」シンポジウム「1946～1953、草創期のソウル大学校美術大学(1946～1953, 초창기 서울대학교 미술대학)」於ソウル大学校、2010年10月29～30日（『造形_アーカイブ(조형 아카이브)』第2号、ソウル大学校美術大学造形研究所、2010年12月、に収録）

いう学科名称の他、ソウル大初期の学生4人の成績表から判明したカリキュラムの科目名についても、東京美術学校との関係を具体的に指摘した。

本章はこの研究を踏まえ、比較対象を前記三大学に拡大し、学科構成、教員、カリキュラム及び教育方法、作風の四点から、両者の関係をより詳しく検証する。調査は、各校の大学史料と既存のインタビュー資料を用い、必要に応じて初期学生へのインタビューを実施した。

本稿の構成は、まず東京美術学校の朝鮮人留学生の留学状況、韓国の三美術大学の設立経緯、次いで前記の4点から韓国の初期美術大学と東京美術学校との関係を確認し、最後にその影響の退潮について言及する。

第1節 東京美術学校の朝鮮人留学生と韓国の美術大学の設立過程

第1項 東京美術学校の朝鮮人留学生

東京美術学校の初の外国人留学生は、1896年（明治29）鑄金科撰科に入学したドイツ人ワルテル・エルカン（Walter Elkan）である。以後1909年までに西欧、インド、タイ等から計9人が留学し、1910年以降は、中国、朝鮮、台湾からの留学生が9割以上を占めるようになる¹³。朝鮮人留学生が初めて東京美術学校に入学したのは1908年（明治41）であり、以後1945年までの総数は86人を数える。そのうち約7割の59人が西洋画科に留学し、日本画科が2人、彫刻科16人、図案科5人、図画師範科4人となっている¹⁴。

西洋画科への留学が多かったのは、当時、朝鮮国内の美術教育の環境と関連している。伝統絵画を学ぶことのできる画塾は少なからず存在していたものの、新文物であった西洋画を教える画塾は無かったのである。古来から中国絵画の影響を受けていた朝鮮の伝統絵画の方は、水墨画と彩色画の系統別に、画家個人または家柄が営む塾が全国に散在する形を取っていたが、1910年代初めからは趙錫晋（1853～1920）と安中植（1861～1919）による「書画美術院」（1911～1919）のような複数の画家が運営する教育機関も出始めた。一方、西洋画が

¹³ 吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生資料—』、ゆまに書房、2009年、27頁。

¹⁴ 朝鮮人留学生の総数および在籍情報に関しては、吉田氏の上掲本と、東京芸術大学百年史編集委員会編の『東京藝術大学百年史（一）（二）（三）』（ぎょうせい、1987～1997年）にある記録を第一次資料とする。

朝鮮に紹介されたのは、1890年代末に来朝した外国人画家らによるが¹⁵、その定着以前に日本の植民地となったことで、西洋画に関心を持つ者は「外地」から「内地」日本に留学することになる¹⁶。彼らは当時、唯一の官立美術学校であった東京美術学校に入学したのだった。彼らは川端画学校などで石膏デッサンを学んだ後に入学した。

朝鮮人留学生の入学現況は、1908年から1910年代にわたって年に1~2名を数えていたものが、1920年代から次第に増え、1927年度には最多で9名に至るが、1931年からは急激に減る¹⁷。

このような時代による入学生数の変化の背景には、東京美術学校の外国人入学制度の変遷がある。1901年から1923年までには、文部省による「文部省直轄学校外国人特別入学規定」が制定されており、官立学校に入学できる外国人の条件が決められていた。それによると、外務省や、在外公使館、または在日外国公館の紹介状を貰っている外国人に限って、該当学校長の裁量、即ち各学校の外国人向けに設置されている特定の試験や制度を通じて入ることが出来た。

東京美術学校には1923年までに外国人入学に関する細則が作られていなかったため、「本科生」ではなく、「選科生」として臨機応変に受け入れた¹⁸。「選科生」というのは、全課程ではなく、特定科目の修学を希望する人で、その科目の該当教員による試験に合格し、また正科生に欠員がある時に限って受け入れた学生を指す¹⁹。所謂、欠員補充制度であったわけだが、教育学や理論科目など必修履修科目の多い本科生より、実技に集中出来るという点に於いて、選科生の方に進学する人も多かった。

¹⁵ 初の来朝外国人画家は、1890年に入国したイギリス人Henry Savage-Landor (1867~1924) であり、その後1899年にオランダ系アメリカ人Hubert Vos (1855~1935) が来朝、高宗の肖像画などを制作した。

¹⁶ 欧米へ留学することは、植民支配を受けていた状況下、制度的にも経済的にも困難であった。ただし、欧米に美術留学した稀なケースとして、日本留学を経て渡った羅蕙錫 (1896~1949)、李鍾禹 (1899~1979)、白南舜 (1904~1994)、張勃 (1901~2001) がいる。任用璉 (1901~?) の場合は、独立運動に加担してから中国に密航し、中国人のパスポートで渡米してシカゴ美術学校とイェール大学美術大学を卒業した。

¹⁷ 1908年と1909年、1911年、1912年、1914年に各1名、1918年に2名、1920年に4名、1921年に5名、1922年に3名、1923年に5名、1924年に4名、1925年に6名、1926年に7名、1927年に9名、1928年に3名、1929年に4名、1931年に1名、1932年に1名、1934年に3名、1935年に1名、1936年に3名、1937年に3名、1938年に4名、1939年に2名、1940年に3名、1941年に1名、1942年に3名、1943年に3名、1945年に1名である。

¹⁸ 吉田千鶴子、前掲書、12頁。

¹⁹ 「撰科規程 第一條 特に一課目若クハ數課目ヲ撰ヒテ學修セント欲シ入学ヲ願出ツル者ハ (中略) 該當教員ニ於テ試験シ (中略) 各級正科生ニ缺員アルトキハ (中略) 入學ヲ許ス」 東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 (一)』ぎょうせい、1987年、116頁。

一方、金容澈氏の研究「東京美術学校の入学制度と朝鮮人留学生」（2005年）では、1920年代に東京美術学校の朝鮮人留学生が増えた理由として、1910年代に留学していた人たちの帰国後の美術教育活動と、1924年から施行される東京美術学校の「外国人特別学生規定細則」を挙げている²⁰。東京美術学校は外国人留学生が増えるにつれ、1924年に「外国人特別学生規定細則」を制定し、「特別学生」という名称で扱うことになった。以下は、その細則の一部である。

「第二条（前略）入学資格相当ノ学歴検定試験ヲ施シ（中略）一般入学者ニ課スル選抜試験ヲ行ヒ（中略）

第三条（前略）日本語ヲ解シ実習ノ試験並ニ身体検査ニ合格シタルモノ（中略）

附則 本細則ノ規程ハ台湾及朝鮮ノ学生ニシテ本校ニ入学スル者に之を準用スルコトアルヘシ」（下線・太字は筆者）²¹

つまり1924年に至って、1901年の「文部省直轄学校外国人特別入学規定」にあった「該当学校長の裁量」の部分が、ようやく制度的に作られたのである。この制度に従って、外務省や、在外公使館、または在日外国公館の紹介状を貰っている外国人を対象にして、「第二条」により「入学資格相当」の「学歴検定試験」を施してから「選抜試験」を行う方法、あるいは、「第三条」により一定の「日本語」試験を施してから「実習」の「試験」を行う方法がとられた。前者は日本人学生の「本科生」に、後者は「選科生」に当たると言える。

そして、1920年代に外国人留学生が増えた決定的な理由は、まさに「選科生」のように比較的容易な方法であった後者の「第三条」によるのではないかと考えられる。もちろん、卒業証書に於いては前者の「第二条」による入学生とは異なり、実習課程のみの卒業証書が与えられたに過ぎない。それでも1924年の規定制定は、外国人留学生向けの正式入学制度と「特別学生」という正式名称が出来たことに意義があるだろう。

さらに、朝鮮人留学生に関しては、金容澈氏の先行研究（2005）で指摘されたように、この細則の「附則」にも注目すべきである。「附則」によると、台湾や朝鮮の学生にもこの「外国人特別学生規定細則」を適用するとのことである。厳密に言えば、日本の植民地支配下で「外地」と呼ばれていた台湾や朝鮮は、行政上「外国」ではなかったため、自然に朝鮮人も「外国人」の扱いをされなかった。にも関わらず、この「附則」があったことによって、

²⁰ 金容澈「東京美術学校の入学制度と朝鮮人留学生(도쿄미술학교의 입학제도와 조선인 유학생)」『東岳美術史学』第6号、2005年。

²¹ 吉田千鶴子、前掲書、16頁。

他の外国人と同様に留学生入学細則を適用されることになって、日本人学生と競争することから免れたわけである。

この「細則」と「附則」によって、1920年代に朝鮮人留学生の数は非常に増えることになるが、1929年に「附則」が文部省によって削除され、朝鮮人の入学生数は激減した。廃止翌年の1930年から直ちに始まった朝鮮人留学生の減少は、その後増加することなく、終戦の1945年まで続く。

ところが、驚くべきことに、朝鮮人留学生への「外国人特別学生」の扱いが廃止された1930年代の厳しい入試環境の中で、しかも「本科生」として西洋画科に入学した留学生がいた。沈亨求（1931年入学）と金仁承（1932年入学）である。彼らは日本人学生と同一の試験を受けて入学した。

二人は、入学後も東京美術学校のアカデミックな教育課程に忠実に従った優等生として、在学中から「文部省美術展覧会（以下、文展）」と「朝鮮美術展覧会（以下、朝鮮美展）」に出品し、入選を重ね²²、在学中から朝鮮では有名になっていた。しかし戦時下の聖戦美術展覧会への出品など、戦後の韓国では活発な親日的な制作活動と映ることを行ったため、今日では批判の対照にもなっている²³。また二人は並びに戦後の梨花女子大の西洋画科教授になり、戦前日本の官展アカデミズムを韓国に定着させる役割をしていた点においても目を引く。

ところで、1930年代から東京美術学校への朝鮮人留学生は減っていく一方で、日本の他の美術学校へ進学する朝鮮人留学生は増えて、朝鮮人留学生の総数においては増加していた。1930年代になって、日本の私立美術学校の運営が活性化し、東京美術学校より比較的入学し易い条件と自由な制作環境を持っていた私立学校へと、留学生たちが目を向けたからである²⁴。その実態については第2章、第3章、第4章、第5章で各校に具体的に述べる。

²² 沈亨求は、1936年「文展」に入選し、「朝鮮美展」では1936年特選、37年総督賞、38・39・40年に連続特選をして41年に推薦作家になった。金仁承は在学中に「文展」「光風会展」に出品し、「朝鮮美展」では、1937年最高賞、38・39・40年に連続特選して40年に推薦作家になった。

²³ 沈亨求と金仁承は「絵画奉公」と「内鮮一体」を誓う「朝鮮美術家協会」（1941年）に参加する傍ら、『会心』・『新時代』などの雑誌に戦争を美化する挿絵を描いた。また、沈亨求は「皇国臣民として国家のために奉仕しなければならない」と言い、戦争寄金のための作品を制作した。李泰浩「1940年代初め、親日美術の軍国主義的な傾向性(1940년대 초반 친일미술의 군국주의적인 경향성)」『近代韓国美術論叢』、學古齋、1997年、320～360頁；尹凡牟「日帝のために筆を握った画家たち—金殷鎬と沈亨求—(일제를 위해 붓을 든 화가들—김은호와 심형구—)」『人物にみる親日派の歴史(인물로 보는 친일파의 역사)』歴史批評社、1993年、211～248頁。

²⁴川端画学校は、日本画家の川端玉章により1909年に設立され、1945年の敗戦時に廃校された。当初には日本画学習のための私塾であったが、後で西洋画科も設置され東京美術学校の教授らが多く勤めながら東京美術学校の予備校のような機能をしていた。朝鮮人留学生は1917年から入ることになる。帝国美術学校は、現在の武蔵野美術大学と多摩美術大学の前身であり、朝鮮人留学生が最も多く在学

東京美術学校に入学した朝鮮人留学生たちは、藤島武二や岡田三郎助など「文展」を基盤にして活動していたアカデミズム系画家の教授に、人体を中心とする写実的なアカデミズムの技法を学んだ。彼らの在学中の作品で現存するものは多くないが、現在、東京美術学校の後身である東京芸術大学の大学美術館に所蔵されている「卒業制作」などから、当時の彼らの作品の傾向を確認出来る（図1）（図2）（図3）。それらは、主に人物をテーマにして、写実的で正確な描写に重点を置いており、後述するように彼らの修学の最終目標は徹底した人体表現にあった様子が窺われる²⁵。

さて、帰国後の朝鮮人美術留学生は²⁶、朝鮮美展（1922～44年）等に出品しながら、「東美会」などのグループを結成して作品活動を続けた²⁷。韓国に西洋画が本格的に受容される過程にあって、特に東京美術学校出身者が、そのアカデミズム的な技術を定着するうえで主導的な役割を果たした。彼らの中には、自ら美術教育機関を設立して運営した者もいたが²⁸、多くの場合、中学や高校の美術教師として教育活動に従事していた（図4）。彼らの美術教育活動は、次世代の日本への留学、または戦後の韓国の美大への進学を促した²⁹。本稿で注

していた私立学校である。そして文化学院・美術科1921～1943、太平洋美術学校は、1900年代初めから現在に至る学校であり、1930年代に特に朝鮮人留学生が多かった。また、女子美術学校は、1901年に設立されて現在にも現存する学校であり、朝鮮人留学生が初めて入学した1918年から1945年までの間、総計196名の朝鮮人出身者を出している。その中、9割が刺繍科であったことは、西洋画科の比重が高かった他学校と異なる傾向である。

²⁵彼らの在学中の作品は殆んど現存しないが、卒業制作「自画像」と一部の「自由制作」が、現在、東京芸術大学大学美術館に所蔵されている。

²⁶戦前における朝鮮人入学生86人のうち、3人が在学中に死亡、83人の卒業・中退者が帰国した。そのうち51人が現在の韓国に住んだが、その中の8人が1945年以後、越北・拉致などで北朝鮮に行った。結果、韓国に残った者は43人である。また帰国時に北朝鮮に帰国した者が11人、帰国せず日本に残留した者が1人、卒業や除籍後の行方不明者が20人である。

²⁷「東美会」は1930年に結成された東京美術学校出身者たちの同窓会のようなグループであり、当時のプロレタリア美術に対抗して美術の自律性と純粋性を標榜しながら登場した。洪善杓『韓国近代美術史』時空社、2009年。

²⁸東京美術学校出身者の一部は、私設の美術研究所を運営していた。金復鎮（1920年彫刻科木彫部入学・25年卒業）の土月美術研究会（1923年開設）や都相鳳（1922年西洋画科入学・27年卒業）の崇三画室（1931年開設）などである。また共同運営の教育機関もあり、東京美術学校出身者が関わったものには、高麗美術院（1924年開設）、朔星絵画研究所（1925年開設）、朝鮮美術院（1936年開設）などがあつた。しかし大半は財政的な理由から、いずれも長く続かなかつた。チェ・ヨル(최열)『韓国近代美術の歴史 韓国美術史事典1800～1945(한국근대미술의 역사 한국미술사사전 1800～1945)』悦話堂、2006年、167、192、279、361頁。

²⁹一例として、沈竹子（西洋画家、1929～）は1949年度のソウル大入学生であり、舞鶴女子高時代の美術部教師であつた李海晟（1939年度西洋画科入学・44年度卒業）の影響で美術大学への進学を決心したと言う。（筆者とのインタビュー、2010年11月4日）李海晟は1947年頃に京畿中学に転任し、そこでの美術部学生であつた崔景漢（西洋画家、1932～、1952年ソウル大絵画科入学・56年卒業）、李容煥（西洋画家、1929～2004、1948年ソウル大西洋画専攻入学・54年卒業）などを美大に導いたそうだ。李海晟は1950年、朝鮮戦争が勃発した時に越北した。（崔景漢とのインタビュー、2010年11月

目するのは、韓国の初期美術大学に教員として勤めた人々である。

第2項 韓国の美術大学の設立経緯、それに関係した東京美術学校出身者

ここでは戦後の韓国における美術大学の設立経緯と、それに関わった東京美術学校出身者について述べる³⁰。取り上げるのは、設立順に、梨花女子大学校、朝鮮大学校、ソウル大学校、弘益大学校の中に設置された、それぞれの美術大学とその設立者たちである。

美術大学設立の背景として、1945年、解放後の朝鮮は南北に分かれ、韓国は米軍政期に入ったことをふまえる必要がある。この時代、冷戦時代の始まりと共に、列強国らによる世界秩序の再編が論議され、「ポツダム宣言」³¹によってアメリカとソ連が朝鮮半島に駐屯した。1945年8月12日から朝鮮の北部に駐屯したソ連軍に比べ、少し遅い9月に上陸したアメリカ軍は、その後3年間に渡って朝鮮以南を統治することになるが、この期間を「米軍政期」³²と呼ぶ。

この時期、米軍政庁は「学務局」を設置し、6-3-3-4の学制を導入するなど、アメリカの教育体制の移植を試みたが³³、英語を話せる親米派の朝鮮人が少なかったため、制度はアメリカ式で、登用人材は親米および日本留学派という二元体制を採っていた。美術大学の設

3日)

³⁰ 戦前にも私立の美術教育機関はあったが、当地に根強い伝統画塾を除けば、離合集散を繰り返す所が多かった。公立レベルの「美術学校」設立の要望は、国内画壇のみならず朝鮮美展の日本人審査委員からも出されていた。一時推進もされたようだが、結局予算の問題や戦争で実現しないまま終戦に至った。「音楽美術学校も設立するよう研究中」『朝鮮日報』1935年11月6日；「各方面の要望高い美術学校の設置気運」『毎日新報』1939年6月2日；「第十九回鮮展概評」『朝鮮』第302号、1940年7月。

³¹ ポツダム宣言 (The Potsdam Declaration、1945. 7. 26) は、アメリカ、中国およびイギリスの首脳が日本に対して発した「全日本軍の無条件降伏」等を求めた13条から成る宣言であり、ソ連は同年8月9日の対日参戦後に宣言に加わった。この宣言は、朝鮮の自由独立を決意したカイロ宣言 (1943年1月) と、朝鮮の信託統治を挙論したヤルタ秘密協定 (1945年) の延長線にあるもので、38度線を境界にしてアメリカ軍とソ連軍の駐屯を許可した。

³² 1945年9月7日に仁川に上陸したアメリカ将軍のダグラス・マッカーサー (Douglas MacArthur、1880-1964) の布告令第1号によって設置されたものであり、正式名称は、「在朝鮮アメリカ陸軍司令部軍政庁 (United States Army Military Government in Korea)」である。

³³ 米軍政は、解放後韓国教育において長期的な計画を立てることを目的とし、1945年11月14日に「朝鮮教育審議会」を設置した。それは韓国人教育者、学界指導者、アメリカ人職員などの100余名から構成されていた。教育方針は、第一、「民族的独立・自存の精神や国際友好の精神陶冶」、第二、「実践躬行と勤労力作の精神強調」、第三、「固有文化昂揚と科学技術の創意」、第四、「体位の向上」、第四、「芸術の鑑賞・創作を通じた円満な人格の養成」であったが、実際の教育改革案は、審議会のアメリカ人が主導的な役割をし、アメリカの学制や制度をそのまま模倣したものだった。キム・ヨンイル(김용일)、前掲論文、329、333頁。

立経緯やそれに関わった人物らも、このような政治状況と無関係ではない。

梨花女子大学校

1945年10月、女性向けの高等教育機関だった「梨花学堂」（1886～1945年）は「梨花女子大学校」と改称し、その下に音楽科・美術科からなる「芸林院」が置かれた。梨花女子大学校の初代総長であった金活蘭（1899～1970）は、アメリカ留学経験を持つ人物で、教育界の代表的な新米かつ親日の人物であった³⁴。彼女と個人的に密接な関係であった声楽家の金慈環（1917～1999）が音楽科の教授に就任する際に、その夫であった東京美術学校出身の沈亨求が美術科教授兼芸林院長に就任した。沈は東京美術学校西洋画科本科にを卒業した経歴を持つ（在籍は1931年～36年）。

沈亨求は、梨花女子大における美術学科の構成や教授陣の任命など、美術大学設立に関する権限を金活蘭から一任された³⁵。そして、この学科の専攻として「東洋画」、「西洋画」、「刺繍」、「図案」を設置し、東洋画専攻に北京輔仁大学校出身の金永基を、西洋画専攻には院長の沈亨求自身を、「刺繍専攻」には女子美術学校出身の張善禧を、「図案専攻」には帝国美術学校出身の金在奭を、それぞれ担当教授として任命した。

朝鮮大学校

また、梨花女子大の設立の翌年である1946年に、韓国の南の方にある光州市に「朝鮮大学校」が設立され、美術科も設置された。当時、東京美術学校出身の呉之湖（1926年東京美術学校西洋画科本科入学・31年卒業）が教授として就任したと伝えられていたが、筆者が発見した記録によると設立当初からではなく、実際は1953年度からの雇用であったようだ³⁶。本論文では資料不足や、ソウル画壇から離れていることから、光州の朝鮮大学校について大きく扱うことはできない。だが、光州地方の画壇での呉之湖の影響が大きかっただけに、今後

³⁴ 金活蘭は、アメリカのメソジスト系のミッションスクールであった「梨花学堂」を卒業し、1922年、アメリカ人の宣教師の推薦で渡米し、1925年にボストン大学院・哲学科を卒業した。帰国後、教育者・社会運動家として活躍していたが、1937年に日中戦争の勃発に伴い「愛国金釵会」を結成し、親日活動をしたことで、戦後において批判もあった。

³⁵ 梨花100年史編纂委員会『梨花100年史』梨花女子大学校出版部、1994年、305頁。

³⁶ 1947年度の「教職員一覧表」には彼の名前が確認できないものの、1953年度の「教職員一覧表」には確認できる。朝鮮大学校資料編纂委員会『朝鮮大学校資料集（第1巻）』湖南文化社、1995年、365頁。

研究の必要があると思われる。

ソウル大学校

1946年8月には、米軍政令第102号の「国立ソウル大学校設置令」によって、植民地時代の唯一の大学であった京城帝国大学と周辺の専門学校が統合再編され、ソウル大学校が総合大学として設立された³⁷。その中に、当時ソウル市学務局長であり、日本留学を経てアメリカ留学を経験していた張勃がいた。張は、東京美術学校に在籍し（1920年入学、22年中退）、コロンビア大学ティーチャーズ・カレッジで修学した（1923年入学、1925年中退）という経歴を持つ。後にはソウル大学校の学長に選ばれた。

張勃は、ソウル大学校における「芸術大学」の「美術部」設置に主導的な役割を担った。そして、彼を含む設立時の教員6名のうち、5名もを東京美術学校出身者から選任した。東洋画科の金溶煥（1926年西洋画科入学・31年卒業。帰国後東洋画・美術史家に転向）、西洋画科の部長張勃と吉鎮燮（1927年西洋画科入学・32年卒業）、彫刻科の尹承旭（1934年彫刻科塑造部入学・39年卒業）、図案科の李順石（1926年図案科入学・31年卒業）である。もう一人の設立メンバーは、朝鮮の国内画塾出身の張遇聖（1912～2005）であり、東洋画科の教員となった。張勃は東京美術学校での留学よりはアメリカでの留学期間が長く、解放後は米軍政庁で働いていたことから、アメリカの影響が強い人物であると考えられる。だが、実際の美術大学設立時の教授陣を見ると、東京美術学校出身者を全科に配置していたことが分かる。

弘益大学校

次いで1949年6月、弘益大学校が設立され、「文学部」の中に「美術科」が設置された。その唯一の正教授に、東京美術学校出身の尹孝重（1937年東京美術学校彫刻科木彫部入学・

³⁷ 国立大学設置計画は、韓国の正式政府ではなく米軍政庁による設置である点や、総長にアメリカ人の軍人が就任された点、各専門学校の歴史や自律性を無視して強制的に統合した点から、教育界と言論の非難を受けた。それにも関わらず、米軍政庁はその計画を断行したため、1年間にわたる全国規模の反発が起こり、各大学の同盟休学や教授らの辞任が続いた。これは、所謂「国大案波動」と呼ばれるが、文教当局と教育界間の葛藤は、左・右翼の対決という政治的な性格に拡散した。この過程で、左翼の方に立っていた学生や教授らが学校を去ることになる。彼らの中には東京美術学校出身者もいた。キム・ヒョンスク(김형숙) 「国立ソウル大学校設置案と美術大学(국립서울대학교설치안과 미술대학)」『1946-1953, 草創期のソウル大学校美術大学: 人物と事件(1946-1953, 초창기 서울대학교 미술대학: 인물과 사건)』2010年10月30日シンポジウムの発表文、ソウル大学校美術大学 造形研究所、21頁。

41年卒業)が就任している。当時の学生たちの証言によると、西洋画専攻には4人の教員がいたが、彼らは正式教授ではなかったという³⁸。尹孝重は、翌年に勃発した朝鮮戦争の中でも教員の補充や授業の体系の維持に取り組み、1957年の退任まで、学内業務の全権を持って初期のシステムを構築した³⁹。

以上に見てきたように、朝鮮大学校を除く、梨花女子大学校、ソウル大学校、弘益大学校の美術大学(学科)設立当時の教員計11名の出身校の内訳は、7名が東京美術学校出身、帝国美術学校・女子美術学校出身者が各1名、中国の北京輔仁大学出身が1名、朝鮮の国内画塾出身が1名というように、東京美術学校出身者が圧倒的に多い。さらに、各美術大学の学長級のポストには全て東京美術学校出身者が就任しており、初期美術大学のシステム構築における東京美術学校の影響の大きさを示唆する。

こうした状況は、大きく見れば、米軍政下の朝鮮の理想と現実のはざまに生じた状況だった。戦後の朝鮮の理想は、植民地の残滓を清算し、自力による新国家を建設することだったが、「反共主義拡散」を第一目的としていた米軍政庁は、統制の効率性を求めて実務経験のある親日派の官僚や英語の話せる親米派を積極的に登用した。教育政策の樹立に当たっても、アメリカなどに留学したキリスト教徒の親米派朝鮮人を集め、学務局の業務に動員したのである⁴⁰。

ソウル大の張勃も、アメリカ留学経験者でカトリック信徒であったことから、まさに時代の要請に適した人物だった。彼が、米軍政庁下、京城府学務課長を経てソウル大学の美術部長に就任し、東京美術学校出身の教授陣を構成する一連の過程は、東京美術学校の影響の始まりに米軍政という政治的要素が深く絡んでいたことを示す⁴¹。

一方、実務を執行する大学の方も人材不足の状況下で、高等教育を受けた日本留学者を積

³⁸ 『韓国美術記録保存所 資料集』第4号、サムスン文化財団(삼성문화재단)、2005年、44頁。筆者が弘益大学校美術大学アーカイブに問い合わせたところ、設立当時の正式教授は一人だけで、他は講師であったという回答を得た。

³⁹ 当時の学生である尹英子(彫刻家、1949年弘益大彫刻科入学・55年卒業)、田礪鎮(彫刻家、1949年ソウル大図案科入学・53年弘益大彫刻科へ編入・56年卒業)などの証言による(上掲書)。また、美術評論家の呉光洙は、1950年代後半まで弘益大の美術科を導いた中心人物は彫刻家の尹孝重であり、特有の旺盛なエネルギーで美大の水準を引き上げたと評価している(呉光洙「韓国現代美術60年・弘益美術60年(한국현대미술60년・홍익미술 60년)」『韓国現代美術史の中の弘益美術(한국현대미술사속의 홍익미술)』弘益大学校美術大学、2009年、7頁。

⁴⁰ 柳東熙「米軍政期の大学設立課程研究(미군정기의 대학설립과정 연구)」『嶺東文化』第8号、関東大学校嶺東文化研究所、2001年、210頁。

⁴¹ 張勃については、第6章で詳しく論ずる。

極的に起用せざるを得なかった⁴²。こうした理想と現実のはざままで起用された各分野の日本留学者によって、日本の制度や方法論が草創期の韓国に再び移植され、韓国の美術大学にも東京美術学校の影響が強く作用したのだった。

では、東京美術学校の影響は具体的にどのようなものだったのか。次に、学科構成、教員の構成、カリキュラム、作風の4点から比較検証してみたい。

第2節 韓国の初期美術大学にみる東京美術学校の影響

第1項 学科構成

学科構成における東京美術学校との共通点は、先行研究でも既に指摘されており⁴³、三大学間での多少の差異はあるものの、ほぼ東京美術学校初期の「絵画科」「彫刻科」「図案科」という学科構成に従っている。特に「絵画科」の場合、日本と同様「西洋画科」「東洋画科」（日本では「日本画科」）という二分化された学科構成をとっていた。

その後ソウル大では一時、二科を「絵画科」に統合し、あるいは「美学科」を編入させたり「図案科」を「応用美術科」と改称したりするといった改変があった⁴⁴。また梨花女子大では、「男性的」と認識されていた彫刻の代わりに「刺繍科」を設置し、「写真」や「室内

⁴² 朝鮮には高等教育機関が少なく、特に深度ある研究や新文物を学びたい者は留学をするしかなかった。しかし、留学を希望する際には、朝鮮総督府に申請をしてその許可を得なければならなかったので、留学の道は大体日本に限られていた。

⁴³ 鄭馨民「創作と教育の共存の可能性に向けて—韓国美術教育の現代性の論理—(창작과 교육의 공존 가능성을 향하여—한국미술교육의 현대성의 논리)」『韓国現代美術教育とソウル大学校美術大学:1946~1960(한국의 현대미술교육과 서울대학교 미술대학: 1946~1960)』ソウル大学校美術大学造形研究所 ソウル大学校出版部、1996年、3~13頁；鄭榮沐「韓国現代美術教育とソウル大学校美術大学(한국의 현대미술교육과 서울대학교 미술대학)」『造形』第19号、ソウル大学校美術大学造形研究所、1996年。いずれもソウル大学校創立五十周年記念シンポジウムで発表された。

⁴⁴ 設立当時の1946年には、4学科で、「第1絵画科（東洋画科）」「第2絵画科（西洋画科）」「彫刻科」「図案科」があった。1948年には「美学科」が増設、1949年には「絵画科」「彫刻科」「応用美術科」「美学科」に統合・改称された。1960年には「美学科」は文理大学へ復帰され、「美術大学」には「絵画科」「彫塑科」「応用美術科」の3科になる。ソウル大学校60年史編纂委員会編『ソウル大学校60年史(서울대학교60년사)』ソウル大学校、2006年、421~422頁；『ソウル大学校 美術大学史1946-1993(서울대학교 미술대학사1946-1993)』ソウル大学校美術大学、1993年、4頁。アメリカ留学経験のある張勃は、欧米の「絵画」概念に従って材料や主題、技法の地域性に拘らない一つの統合された絵画教育を目指し、「絵画科」に統合するが、教授陣や学生らの反発により、実際には下部の二専攻「東洋画」と「西洋画」に分かれた。

装飾」を増設するなど⁴⁵、時代や状況に応じた変化は見られるが、大枠としては三大学ともに東京美術学校の学科構成を維持したと言える⁴⁶。

第2項 教員の構成

次に、設立から1950年代までの教員の構成と、そこでの東京美術学校出身者の人数および役職について見てみよう。

1 西洋画科

三大学の「西洋画科」の初期の教員は、<表1>の通りである⁴⁷。初期の西洋画科は教員の入れ替わりが激しいが、東京美術学校出身者は計24人中6人と最も多い。次いで太平洋美術学校出身者が4人、帝国美術学校4人、文化学院2人、日本大学2人、川端画学校2人という数になる。独学者と修学校不明者を除けば、修学校はいずれも日本の学校であり、朝鮮人が西洋画を学べる最善の場所が日本であった当時の状況を示している。また東京美術学校以外はすべて私立校だが、それらは比較的アカデミズムにこだわらない開放性を持っていた。

⁴⁵ 設立当時の1945年には「藝林院」の「美術科」の下に4専攻、「東洋画」「西洋画」「刺繍」「図案」があり、1951年に「芸術大学」の「美術科」に昇格した後にも維持された。1954年に「彫塑」「染色」が、1955年には「写真」が、1958年には「室内装飾」が専攻として増設されるが、朝鮮戦争の後から多様な科目を設置して美術教育の範囲を広めようと試みていたとみられる。1960年に「美術大学」に改編してからは、「絵画科」「彫刻科」「刺繍科」「生活美術科」の4学科になるが、まもなく絵画科は「東洋画科」と「西洋画科」に分離された。その後、「装飾美術科」と「陶芸科」が増設される。梨花女子大学校『大学案内』、1956年度～60年度。；「美術大学40年史」『藝林』梨花女子大学校美術大学学生会、1986年、31頁。

⁴⁶ 弘益大は、1949年6月に「文学部」の下で「文学科」「史学科」と共に「美術科」として出発し、中には「絵画」専攻と「彫刻」専攻を置いたが、設立から1年も経たない内に朝鮮戦争が勃発するため、学科の整備には時間がかかった。朝鮮戦争の後、1954年3月には「美術学部」に昇格、「絵画科」「彫刻科」「建築美術科」が正式に開設された。1958年には「工芸科」が新設され「図案」は下部専攻の一つとして設置される。（『韓国現代美術史の中の弘益美術(한국현대미술사 속의 홍익미술)』弘益大学校美術大学、2009年）当初、「図案」の代わりに「建築」が設置されたことは、独自の歩みであったが、「絵画科」が「東洋画」専攻と「西洋画」専攻に分科されていたことは東京美術学校の影響であったと思われる。

⁴⁷ 参考資料：『梨花百年史資料集(이화백년사자료집)』（梨花女子大学校出版部、1994年）、『ソウル大学校美術大学史1946～1993(서울대학교 미술대학사 1946～1993)』（ソウル大学校美術大学、1993年）、『韓国現代美術史の中の弘益美術(한국현대미술사 속의 홍익미술)』（弘益大学校美術大学、2009年）。ソウル大の教授在職期間の記録は誤りが多いため、他の研究や当時の学生のインタビュー資料も参照した。

東京美術学校出身者を示す中央の大きな円では、計6名が初期の西洋画科に勤めている。ソウル大に3人、梨花女子大に2人、弘益大に1人。数としてはソウル大が最も多く、在職期間は張勃が15年間、吉鎮燮が8ヶ月間、宋秉敦が13年間と、吉鎮燮を除いて比較的長い。梨花女子大と弘益大の場合も、数は少ないものの、梨花女子大の沈亨求が9年間、金仁承が28年間、弘益大の李鍾禹が9年間と、在職期間が長い。結果的に三大学のいずれにも、1961年までは西洋画科に1名以上の東京美術学校出身者がおり、また美術学部長や学長といった要職には、東京美術学校出身者のみが就任している。

東京美術学校以外の他校出身教員（円の外側）は、ソウル大が6人、梨花女子大3人、弘益大10人である。特にソウル大と弘益大の教員の入れ替わりが激しいが、弘益大の事情については記録からは把握できない。

ソウル大の人的変化は、理念やイデオロギー上の葛藤、張勃との関係などが原因している。いわゆる左翼系であった金瑢煥（東洋画科）と吉鎮燮（西洋画科）は、親アメリカ派の張勃と衝突して辞任し⁴⁸、朝鮮戦争の際に北朝鮮に渡っている。

また後に採用された金煥基（1913～1974）と劉永国（1916～2002）の在職期間が短いのは、彼らのモダニズム志向が、保守的なアカデミズムの張勃と合わなかったためである⁴⁹。それだけにソウル大での人事権や教育方向において、張勃の影響力は強大なものであった。結局、彼らは弘益大に移り、早くから抽象を試みた韓默（1914～2016）、金源（1912～1994）らとともに、自由で開放的な学風を作っていく。弘益大は、アカデミズム系の教員で構成されたソウル大とは異なる学風であった。

変化の激しかったソウル大と弘益大の2校に比べ、梨花女子大の場合は教員の移動が少なく、在職期間も20年間を超える者が多いように、安定していた。在職期間の長い教員5人のうち、2人が東京美術学校出身であり、彼らが交代して学長に就いたことは、変化の激しかった他の2校以上に、東京美術学校の影響が大きかったことを思わせる。各大学の実技授業の内容と学生の画風については、第3項と第4項で後述する。

2 彫刻科

⁴⁸ 第1節の第2項で触れた「国立ソウル大学設置令」と関係している。無理な大学の統廃合計画に反発した学生らのデモに関して、参加した左翼系の学生らを大々的に除籍させた張勃と葛藤が起こり、二人は学校を去ることになる。キム・ヒョンスク(김형숙)、前掲資料、26頁。

⁴⁹ 金煥基は早くから抽象を目指していた自由主義気風の画家であり、アカデミズムの官立教育を考えていた張勃と教育の方向が合わなく、個人的な関係も良くなかった。ゾ・ヨハン(조요한)、「樹話を追憶して(수화를 추억하며)」、『画廊』第43号、1984年（『韓国の美術家—金煥基(한국의 미술가—김환기)』、サムスン文化財団(삼성문화재단)、1997年、250頁から再引用）。

次に彫刻科の初期の教員をしてみる<表2>。彫刻科は、西洋画科とは異なり、人数も人的変動も少ない⁵⁰。

ソウル大と弘益大で最初に起用された4人は、全員が東京美術学校出身者である。後に採用された金世中・金貞淑の2人は、両校の第1期卒業生であり、東京美術学校出身教員の教え子だったわけだから、科内の主導権や影響力は、東京美術学校出身の4人に集中していたと見ていいだろう⁵¹。

3 ソウル大と弘益大の派閥形成

初期の教員について注目されるのは、弘益大とソウル大の対立から美術界の派閥が形成されたことである。ソウル大の権力者は張勃（西洋画）であり、弘益大の絶対権力者は尹孝重（彫刻）だった。彼らは東京美術学校出身という共通点を持つものの、その個性と芸術的志向は正反対だった。

張勃は保守的な性格でアカデミズム教育を志向したが、尹孝重は自由奔放かつ快活な性格で、芸術的志向も戦後に抽象へと転回し、学生たちにも前衛的な試みを勧めた。また尹孝重が、当時の与党政治家との親密な関係から銅像制作の事業などを行なったのに対して、ソウル大の張勃は野党を代表する人物・張免（1899～1966）の弟だった。そのため理念的にも張勃が左翼への強い反感を抱いていたのに対して、尹孝重の方は穏健だったようである。実際、朝鮮戦争後、左翼と疑われた一部のソウル大学生たちが弘益大に編入したこともあった。そして個人的志向も教育観も異なるこの二人から、いわゆる「アカデミズムのソウル大」と「アバンギャルドで芸術家気質の弘益大」という学風と世評が生まれたのだった。

韓国美術界での尹孝重と張勃の葛藤は、近年まで続いたソウル大と弘益大のライバル関係の原点にもなった。1955年の「大韓美術協会」の会長職をめぐるのは両者が対立し、張勃は

⁵⁰ 参考資料：『ソウル大学校美術大学史1946～1993(서울대학교 미술대학사 1946～1993)』、『韓国現代美術史の中の弘益美術(한국현대미술사 속의 홍익미술)』、前掲書。

⁵¹ 彫刻科の初期教員が少ないのは、朝鮮に美術としての「彫刻」が導入されたのが、1925年に帰国した金復鎮（1920年東京美術学校彫刻科木彫部入学・25年卒業）によるものであり、時期的に遅かったためである。またそれまでは仏像と少数の肖像彫刻など、主に「信仰」対象として制作されていたことによる。金伊順「韓国の近現代彫刻の流れ：人物像と抽象彫刻を中心に(한국 근현대조각의 흐름: 인물상과 추상조각을 중심으로)」『韓国近現代美術の巨匠展(한국근현대미술 거장전)』63スカイアート美術館(63스카이아트미술관)、2010年、10～19頁。

このように歴史が浅いために、彫刻家の誕生や養成が遅れた一方、ソウル大や弘益大の第1期卒業生が早くから教員として採用されたといえる。

ソウル大教員を卒いて同会を脱退、「韓国美術家協会」を設立した（この二協会は1961年の軍事政権による統合まで並存していた）。

1956年にも「大韓民国美術展覧会（以下、国展）」での審査委員の選定を巡って再び対立した。審査委員を多く確保した張勅側協会に反発し、尹孝重側協会が「ボイコット」を宣言、国展は無期延期された。これは、前述の尹孝重と張勅それぞれの政治的背景から、与党と野党の紛糾事案にまで拡大した。

このように反目を重ねた二人の関係は、弘益大とソウル大の派閥化を生み、1950年代以降に登場する様々なグループも、学閥の様相を呈した。東京美術学校出身者から三大学の学長が誕生し、しかし彼らの志向性からそれぞれ異なる学風が生まれ、韓国美術界が二分化したことなど、東京美術学校と韓国初期美術大学の関係から波及した状況は、予想以上に大きかったことがわかる。

第3項 カリキュラム及び教育方法

1 洋画科

次に、三大学のカリキュラムや実技授業と東京美術学校との関係を、各大学の教員が留学した1910～30年代の東京美術学校の「西洋画科」カリキュラムとの比較から検証してみたい。

東京美術学校西洋画科のカリキュラム

韓国の初期西洋画科で教えた東京美術学校出身者6名（張勅、吉鎮燮、宋秉敦、沈亨求、金仁承、李鍾禹）の留学時代の指導教官は、黒田清輝、藤島武二、岡田三郎助、和田英作らである⁵²。東京美術学校のカリキュラムや授業方針は、黒田清輝が主導したもので、その要点は、次のとおりである。

⁵² 東京美術学校は1918年から教室制が導入され、予備科および1、2年次には長原孝太郎、小林万吾らに学び、3年次からは藤島武二、和田英作、岡田三郎助らから指導教官を選び、その教室に入って学習を行なった。中でも藤島の教室が人気が高く、朝鮮人留学生も大多数がそこに属していた。黒田清輝は卒業期や研究科の学生の指導を担当していた。磯崎康彦・吉田千鶴子共著『東京美術学校の歴史』日本文教出版、1977年、201～202頁；東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史（三）』ぎょうせい、1997年、269頁；北岡文雄「私の藤島教室」『藤島武二展—没後四十周年記念』三重県立美術館、1983年。

まず実技授業の学年進行が、予科を経てから、1年次木炭石膏→2年次木炭人物(裸体)→3年次から油絵→4年次卒業制作、となっていること⁵³。そして卒業制作が、自画像、自由制作の提出となっていること。その目標が、石膏写生からヌードモデルの直接写生、解剖学の実施など⁵⁴、徹底した人体表現の習得にあったことである⁵⁵。また、他の特徴として、直接写生による風景画制作、歴史科目の多さなども注目に値する⁵⁶。

黒田退官後の、朝鮮人留学生の多かった1920年代にも、そのカリキュラムや教育方針はほぼ維持されていた。1923年度の改正版〈表3〉でも基本枠の変更はなく、解剖学や歴史科目は更に増強されている。

こうした木炭石膏から木炭人物、油絵人物へと進む人体表現中心の実技科目、それを補助する解剖学、歴史科目と歴史画制作の重視、といった東京美術学校の特徴が、韓国の初期美術大学の西洋画科カリキュラムにどのように引き継がれたのかを見てみよう。

梨花女子大学西洋画科のカリキュラム

1945年に開設した梨花女子大の美術学部では、1948年度に至ってようやく4年次までのカリキュラムが完成した。同大図書館で今回新たに確認した1948年度の英文『BLLUETIN』には、科目名だけでなく科目概要も記かれており、授業内容をおおむね把握することができる。

また筆者は当時学生だった李慶順（1946年西洋画科入学・50年卒業）、千然淳（1958年西洋画科入学・62年卒業）、金仁順（1958年生活美術科入学・62年卒業）の三氏にインタビューを行い、実際にどのような授業が行われたのかを確認できた。

〈表4〉は、その1948年度『BLLUETIN』西洋画科のカリキュラムを翻訳し、表としたものである。

実技授業の年次進行は、2年間の木炭デッサン、3年次からの油絵学習、4年次の卒業制作という、東京美術学校西洋画科の順序と一致する。「木炭デッサン」と「油絵」は、次のよ

⁵³ 黒田の計画は次のようであった。「第一年は石膏物の写生第二年は人物即ち裸体等の写生此二年は木炭で第三年に至り油絵を習わせ第四年を似て卒業試験に充て（中略）第四学年の卒業試験—是れは第四年となれば全年を卒業制作の為に与へる、即ち前半年は其構案に、後の半年は其制作にという様に（後略）」（下線筆者）黒田清輝「美術学校と西洋画」『京都美術協会雑誌』1896年6月号（磯崎康彦・吉田千鶴子共著、前掲書、75頁から再引用）。

⁵⁴ 解剖学を担当した久米桂一郎は、東京帝国大学から死体を借りて来て、助手に解剖させ、実際に手や脚などを学生に持たせ、描写させたり、筋力や骨について説明したという（磯崎康彦・吉田千鶴子共著、前掲書、74頁）。実習を通じた相当に具体的な解剖学の授業であったのが分かる。

⁵⁵ 山梨絵美子「黒田清輝と東京美術学校の洋画教育」『美術史学』、1995年；「明治29年の東京美術学校」『東京美術学校の歴史』日本文教出版、1977年。

⁵⁶ 『東京芸術大学百年史 第一巻』ぎょうせい、1987年、312頁。

うになっている。

「141-142 **CHARCOAL DRAWING** Sketching from the Greek and Roman sculpture models. Emphasis on structure in line, mass and harmony.」

「241-242 **CHARCOAL DRAWING** An advanced course. Prerequisite 141-142.」

「355-356 **OIL PAINTING** Prerequisite 141-142…Work is done from still life , landscape and living models.」

「452WP **GRADUATION WORK** A creative work in Western Painting.」⁵⁷

(＊3桁の授業番号の最初の数字は学年を意味する)

1年次にギリシア・ローマの石膏写生、2年次に「an advanced course」に進んでおり、2年次には1年次より難しい石膏像か、油絵学習の前段階として木炭によるモデル写生を行なった可能性が高い。「油絵」は3年次から静物と風景、モデルを使った人物制作を行ない、4年次に「GRADUATION WORK」として「A creative work」を制作する。この課程は、東京美術学校西洋画科のカリキュラムと、期間や内容まではほぼ一致する。

1940年代の梨花女子大の実技室を写った写真(図5)を見ると、室内には古代ローマの皇帝カラカラ(Caracalla)の中型石膏像があり、壁部分には石膏像だけではなく、木炭で描かれた人物座像、裸体画が見られる。おそらく「an advanced course」の2年次の実技室と推測され、実際に上述のカリキュラムが行われていたことがわかる。

東京美術学校との共通点として特記したいのは、卒業制作の内容である。東京美術学校の卒業制作は、「自画像」と「自由制作」各1点を制作させるもので、第2期卒業生の1898年度から始まった。初期には卒業生全員の自画像と、優秀な学生の自由制作を学校が収蔵した。一方、筆者が実施したインタビューでは、梨花女子大にも「自画像」1点、「自由制作」1点を制作する卒業制作制度があり、1949年の第1期卒業生から、少なくとも1970年代末まで行われていたことが明らかとなった⁵⁸(図6)。

さらに「自由制作」に選ばれる主題においても共通点があり、両校とも女性座像が多く描かれていた。梨花女子大出身の李慶順氏によれば、1940年代の卒業制作は自画像と80号サイズの自由制作だったが、自由制作は人物画とくに女性座像と暗に決まっており、学生の殆ど

⁵⁷『EWHA WOMANS UNIVERSIRY BULLETIN』EWHA WOMANS UNIVERSITY、1948年、49頁。

⁵⁸ 李慶順氏へのインタビュー(2010年11月3日)に同席した娘の趙基珠氏(1975年西洋画科入学・79年卒業)の証言による。

がそれを描いたという。

東京美術学校カリキュラムの特徴である「裸体研究」に基づく人体表現に関しては、1940～50年代の韓国ではヌードモデルを探すのが難しかったため、学生が互いにモデルとなり、着衣の人物画が多かったという。そのような状況にもかかわらず、梨花女子大での裸体研究が比較的進んでいたことが、1947年の実技室写真（図7）から確認できる。壁に掛かっている作品3点の中、左右にある2点を拡大してみると、同一のヌードモデルをそれぞれ異なった角度から描いていることが判明でき、手本の図版ではなく、実際のヌードモデルを持つての裸体研究の授業が開かれていたことが分かる。

「解剖学」の授業も東京美術学校と共通し、李慶順氏によれば、20名程の学生で病院を訪れて若い女性の死屍を見学し、「吐きそうだった」と回想する⁵⁹。

そのほか、歴史科目、特に地域ごとに細分化された美術史科目⁶⁰、図学（用器画法）、教育学の科目なども、東京美術学校と共通していた。

一方、異なる点としては、「書道」や「写真」が正規科目として行なわれていた点が挙げられる⁶¹。また「自然科学概論」などの一般教養科目の設定は、韓国の美術大学が教養人・知識人の育成を目的とする総合大学の単科大学として出発した状況を反映している。1950年代以降は、さらに教養科目の比率が大きくなっており、これも東京美術学校と異なる点だといえる。

ソウル大学西洋画科のカリキュラム

ソウル大の草創期について語る時、学長でもあった画家の張勃の存在を避けて通ることは出来ない。彼の影響力は大きく、カリキュラムの作成にもそれは強く作用した。彼は1920年代に日本とアメリカに留学した経験から、同大学の体制整備の際に、両国の長所を参考に自分のアイデアを加え、折衷的なカリキュラムを作った。「西洋画科」「東洋画科」の「絵画科」への統合（1949年）、教養科目重視のカリキュラム構成などは、アメリカ式と言えるが、実技授業の内容と教育方法には東京美術学校からの影響が見える。

先行研究で、張勃の留学先・コロンビア大学からの影響として指摘されているのが、<表

⁵⁹ これは東京美術学校の卒業生であった白滝幾之助（1873～1960）の回想を思い起こさせる。「死屍の臭が一日中鼻に附いてめしが喰へなかった。」と述懐しており、両校とも解剖学に関しては理論だけでなく実質的な実習も並行していたことが分かる。磯崎康彦・吉田千鶴子共著、前掲書、74頁。

⁶⁰ 東京美術学校の歴史科目は、歴史画制作を目的としたためと思われるが、梨花女子大での歴史科目は、美術理論あるいは一般教養科目として設定された。

⁶¹ 「書道」科目の設置は、1946年の入学生だった李慶順氏へのインタビュー（2010年11月3日実施）から判明。また「写真」科目の設置は、1956年の『BULLETIN』から判明した。

5 >の●印の科目である⁶²。1924～25年のColumbia University Teachers Collegeのカリキュラムのうち、「Art Structure A/B」が表5の「図学」と「高等図学」に、「Art Photography」が「写真」、「Art Appreciation History of Art」が「美術鑑賞」、「Art Appreciation for Teacher in Elementary School」が「教師論」に、それぞれ対応している。また張勃は、当初から「東洋画科」と「西洋画科」を一つの「絵画科」にすることを望み、実際、1949年「絵画科」に統合・改称するなど、欧米の「絵画」概念を志向した。ただし、これは後に再び分離する。

ソウル大の特徴は、教養科目が多いことである。1年次の実技が8時間であるのに対して、文化史・哲学などの教養科目は16時間、英語は8時間も行われている。これは、教養科目の多いアメリカの総合大学の状況を反映している。

しかし、1年次の「解剖学」「美術史」科目と実技授業には、東京美術学校からの影響が見える。張勃は東京美術学校留学の2年間（1920～21年）、1年次に「東洋美術史」「西洋美術史」「西洋絵画史」「美術解剖」、2年次に「西洋絵画史」「美術解剖」など、美術史科目と解剖学を多く履修していた。

ソウル大の初期学生たちの証言によると、実技授業は正確な人体表現に焦点が当てられ、1年次に木炭で石膏デッサン、2年次からモデルを使った油絵実習を行うことになっていた⁶³。つまり「石膏像」「人物」というテーマや素材使用の年次進行が、東京美術学校と一致する。張勃はアカデミックな教育方式を好み、実験的な試みより写実的な具象画制作を重視した。1、2年次には国展等への出品も厳格に禁止するなど⁶⁴、基礎デッサン力の充実を優先させたが、それは、東京美術学校でも同じだった⁶⁵。また4年次から自由制作を可能にする規則は、張勃が辞任する1960年代初めまで存続した。むしろ基礎表現力の重視ゆえに、教員の半数以上を東京美術学校出身者で占めたとも考えられる。当時の授業写真（図8）や習作（図9）、校内展出品作などを見ても、その殆どが人物画であり、人体表現を第一とした東京美術学校と共通する。

⁶² 鄭榮沐、前掲論文。

⁶³ 『文学晋口述録取文』サムスンLeeum美術館(삼성리움미술관)・韓国美術記録保存所、2001年、14、15、38頁。

⁶⁴ 国展への出品は3年次から許された。『朴錫煥口述録取文』サムスンLeeum美術館(삼성리움미술관)・韓国美術記録保存所(内部研究用資料)、2007年、48、103頁。

⁶⁵ 東京美術学校出身者の金興洙(1940年東京美術学校油絵科予科入学・44年卒業)の回想から分かる。「美術学校には一つの厳格な教則があった。それは、本科3年になって初めて公募展に出品できるということであった」金興洙「私の留学時代(나의 유학시절)」『毎日経済新聞』1985年12月28日。

弘益大学西洋画科のカリキュラム

弘益大の場合、1950年代のカリキュラムを教えてくれる記録文書が残されていないため、東京美術学校との詳細な影響関係は検証できない。しかし当時の学生による証言や写真、在職した教員の記録等から、授業内容を部分的に推測することは可能である⁶⁶。

既存のインタビュー資料からは、「西洋美術史」「韓国美術史」「解剖学」「色彩学」など、他大学と近似する美術理論科目が設置されていたことが確認出来る。しかし弘益大の場合、1949年の設立後すぐに朝鮮戦争（1950～53年）が起こり、体制整備が遅れたため、これらの科目も充実した体系的な内容で行われたかは疑問がある。

実技授業では、東京美術学校と同様、1年次に石膏デッサン、その後は裸体モデルによる写生授業が行われていた。東京美術学校出身の金叔鎮（1950年西洋画科入学・56年卒業。1956～58年助手。1960～66年助教授）は、初期の授業が、日本留学経験者の教員によって、裸体研究中心のアカデミックな方式で行われたことを回想している⁶⁷。実際、そうした授業写真も残っている（図10）。

しかし同時に、金叔鎮が卒業した1950年代半ばになると、学生の大半が抽象絵画など前衛的画風に傾倒していったことも回想で言及している。1950年代後半から60年代に隆盛した「韓国アンフォルメル」の代表人物の多くが、弘益大出身だったこともそれを裏付ける。

その前衛的な実技授業を主導したと思われるのが、金煥基（在職期間：1952～64年）と韓默（在職期間：1956～59年）であり、彼らはともに東京美術学校出身者ではない。

1954年絵画科の初代学科長となった金煥基は、1930年代に日本大学に留学し、アバンギャルド洋画研究所にも通い、当時の新思潮にいち早く接した。彼は、美術教育とはチャレンジ精神と創造力を培うことだとし、ブラック、ビュッフェ、ルオー、ピカソなどを例に、理想とする美術家像について話したと伝えられる⁶⁸。また韓默（1914～2016）は、1935～40年川

⁶⁶ 当時の学生のインタビューをまとめた資料として、『金叔鎮口述録取文』（サムスンLeeum美術館・韓国美術記録保存所、2007年）、徐成緑「弘益美術60年—絵画と版画を中心に(홍익미술 60년-회화와 판화를 중심으로)」、『韓国現代美術史の中の弘益美術(한국 현대미술사속의 홍익미술)』（弘益大学校美術大学、2009年）などがある。

⁶⁷ 『金叔鎮口述録取文』、前掲書、56～58、92、102頁。

⁶⁸ 徐成緑が行った趙文子氏（1959年弘益大西洋画専攻入学・63年卒業）へのインタビュー（前掲論文、17頁）。彼は「美術大学の使命」（1962年）という文章の中で、「美術大学は美術に関する職工を育てる機関ではない」と言い、「新しい造形精神と創造力を求める」べきであると語っている。『韓国の美術家—金煥基(한국의 미술가-김환기)』、サムスン文化財団(삼성문화재단)、1997年、230頁。

端画学校に学び、芸術を「創造事業」とし、「既成観念との熾烈な対決」を唱えた⁶⁹。

金煥基と韓黙は、アカデミズム一色の国展に対して、「反国展・抽象絵画擁護論」（1955年）を展開し、前衛的な在野展の必要性を主張するなど、その開放的で前衛的な美術観と教育観をつうじて、当時の学生に大きな刺激を与えた。

このように弘益大の西洋画科は、当初から具象系と抽象系の教員が並存したため、カリキュラムや授業方法にもアカデミズムと実験的精神が並存したのである。しかし1950年代後半からは後者が主流となり、1960年代に抽象系の教員が大多数を占めるに至って、東京美術学校の影響も減少していくことになる。

2 彫刻科

次に彫刻科の状況を簡単に見ておく。彫刻科は、梨花女子大では1960年代に設置されるため、ここではソウル大、弘益大に限って東京美術学校と比較する。

東京美術学校彫刻科のカリキュラム

まず初めに、1930年代の東京美術学校彫刻科のカリキュラムを見てみよう。この時期、のちに韓国の初期彫刻科の教員となる尹承旭・金鍾瑛（以上、ソウル大）、尹孝重・金景承（以上、弘益大）の4名が東京美術学校に留学していた。

東京美術学校彫刻科のカリキュラムは、「解剖学」「図学」などの教科目では基本的に西洋画科と同じだが、実習科目として彫刻実習に加えて「絵画実習」を2年間並行して行なっている点が目を引く⁷⁰。これは、東京美術学校が専攻に関係なく、基礎訓練として「絵画実習」を重視したことを示している。

「実技」授業の内容と順序は、1920年度の彫刻科カリキュラムでは⁷¹、予科で木炭デッサン・彫塑実習（植物・動物、人物頭像、胸像、浮彫）、1年次に木炭デッサン・彫塑実習（生体モデルの半身浮彫、全身浮彫、胸像）を行ない、2・3年次によく「全身像（裸

⁶⁹ 韓黙「既成観念との対決(기성관념과의 대결)」『京郷新聞』1954年12月23日。

⁷⁰ 通常、日本画科や西洋画科の場合、他専攻の実習は行なわないが、彫刻科を含む他科は絵画実習を並行していた。彫刻や工芸、建築といった立体作品の制作では、スケッチ、つまり平面での表現能力が前提となるからである。1933年の彫刻科の本科と予科のカリキュラムでは、予科から1年次まで彫刻実習と絵画実習を並行（18時間）して行なっている。『東京芸術大学百年史 第三巻』ぎょうせい、1997年、639、642頁。

⁷¹ 上掲書、21頁。

体)」制作に入り、4年次に「卒業制作」となっている。

このカリキュラムでは最終的にやはり人間像の制作が求められており、東京美術学校彫刻科の教育が「人体モデリング」を中心としたことがわかる。これは、のちに弘益大教員となった金景承（1934年彫刻科入学・39年卒業）の証言において、建畠大夢・朝倉文夫・北村西望らから粘土で人体を写實的に再現する方式を教えられたと話していたこととも一致する⁷²。

また一般教養科目は少ないものの、「東洋美術史」「西洋美術史」「彫刻史」、選択科目の「絵画史」「工芸史」「建築史」など、美術史科目が充実している。予科で「東洋美術史」「西洋美術史」を学んだのち、1年次から3年次まで専攻領域の「東洋彫刻史」「西洋彫刻史」を学ぶことになっており、美術専門の教育に特化した東京美術学校の特徴が表われている。

ソウル大学彫刻科のカリキュラム

ソウル大では、彫刻科初期の学生だった崔鍾泰（1954年入学・58年卒業）などによれば、1年次に木炭人物・鉛筆石膏デッサンといった絵画実習が彫塑実習と並行し、2年次に頭像・胸像、3年次から全身像へと進んだ。制作順序は厳格に守られ、やはり人体モデリングを中心としたことが分かる⁷³。

こうした「写實的な人体表現学習」に重点を置き、厳格なアカデミズム方式を主導したのは、東京美術学校出身の教授金鍾瑛であった。同じ彫刻科設立メンバー尹承旭が朝鮮戦争で拉致された後、彼は一人で彫刻科を担当し、以後32年にわたって勤めたため、彫刻科での彼の影響力は大きかった。

尹承旭自身は、実は1953年のイギリスでの国際展参加⁷⁴や1958年のアメリカ・ミネソタ大学とソウル大の交流展を通じて、当初の写實的な人体描写から新傾向の抽象彫刻へと変化していた。特に後者では、「具体的な自然物を説明的に作るのではなく、単に鉄棒を不規則的

⁷² 金景承「近代彫刻の第一世代同門たち(근대조각의 1세대 동문들)」『月刊美術(월간 미술)』1989年9月号、60頁（金伊順、前掲論文、12頁から再引用）。

⁷³ 崔義淳（1953年入学・57年卒業、大学院進学・63年卒業）、崔鍾泰（1954年入学・58年卒業）、崔滿麟（1954年入学・58年卒業、大学院進学・63年卒業）、金泳仲（1948年入学・54年に弘益大編入・56年卒業）の証言による。『韓国美術記録保存所 資料集』第5号、サムスン文化財団(삼성문화재단)、2006年、46、47、51、69、106頁。

⁷⁴ 「国際無名政治囚のための記念碑(The Unknown Political Prisoner)」Tate Gallery, 1953年3月14日～4月30日。イギリスで開かれたこの国際展に入選した金鍾瑛は、当時の抽象彫刻に刺激を受け、同年、トロフィーのような単純化した作品《鳥》を作っている。

に縦横に溶接させ」た作品に感動し⁷⁵、自ら溶接彫刻を試みていた（図11）。しかし彼の教育では、アカデミズムを厳守し、正確な人体描写や基礎教育を優先させたのである（図12）。

これは同大学の西洋画科にも見られる方針であり、1952年にアメリカ出張から帰国した張勃も、「抽象表現主義」を学生たちに紹介しながら、実際の教育課程では写実的表現の人物画を教授した。ただしこれは学部課程の4年間に限った教育方針であり、大学院からは抽象画や抽象彫刻など、実験的で自由な制作が許されていた。

このように彫塑実習と絵画実習の並行、厳格な実技の進行順序、人体モデリングの学習などに、東京美術学校の影響が見える。しかしソウル大彫刻科の場合、「西洋美術史」「韓国美術史」以外の美術史科目はなかったため、彫刻史に特化した美術史科目はなかったと思われる<表5>。反面、前述の人格教育を目標とする総合大学として、西洋画科と同様、一般教養科目が多く設定された点が、同大彫刻科の特徴といえる。

弘益大学彫刻科のカリキュラム

弘益大彫刻科の授業も、基本的に絵画デッサンが並行し、頭像、胸像、全身像の順に人体のモデリング教育が行われたようである。しかしソウル大のように、学年による年次進行が厳格には決まっておらず、材料や作風の制約もなかった⁷⁶。弘益大の規模が比較的小さく、異なる学年が一つの教室を共用したことや、戦争による材料不足も関係したが、基本的には自由で挑戦的な学風によるものと思われる。

また弘益大の場合、1952年を境に教育方向が大きく変わっている。同年は、東京美術学校出身の教員尹孝重がイタリアでの国際会議⁷⁷に参加し、その芸術観が大きく変化した年である。当時の学生たちもこの年を境に、既存の写実的な人体モデリングから、変形や省略、抽象化など、自由な試みを勧められたことを証言している⁷⁸。

⁷⁵ 彼はミネソタ大学の教授の作品を紹介しながら、単純な抽象彫刻の形から「自然の法則」や「強い命」が感じられると絶賛した。金鍾瑛『超越と創造に向かって(초월과 창조를 향하여)』悦話堂、2005年、170～172頁（キム・ジョンラク [김정락] 「金鍾瑛とソウル大学校(김종영과 서울대학교)」、前掲書、125頁から再引用）。

⁷⁶ 金泳仲（1948年ソウル大彫塑科入学・54年に弘益大編入・56年卒業）と鄭官謨（1956年弘益大彫刻科入学・64年卒業）の証言による。『韓国美術記録保存所 資料集』第4号、前掲書、106頁。『韓国美術記録保存所 資料集』第5号、前掲書、116～117頁。

⁷⁷ 「国際芸術家会議」。1952年9月22日からイタリアで開催された国際芸術家会議。美術、文学、映画、建築などの芸術家が集まった。「国際芸術家会談（ママ）の韓国代表決定(국제예술가회담의 한국대표 결정)」『ソウル大学校大学新聞』1953年9月15日。

⁷⁸ 「（1949年）その時には抽象は全然なかったのです。抽象は殆どなく、人体をテーマとする写実系統でした

また1958年から新たに赴任した、アメリカ留学経験者の金貞淑（1916～1991）の影響も大きかったようだ⁷⁹。彼女は弘益大で尹孝重に教わった第1期卒業生であり、その後アメリカ留学を通じて溶接技術を活かした抽象彫刻を学んで帰国し、前衛的な作品を披露していた（図13）。

このように弘益大では、東京美術学校やソウル大に見られるアカデミズムの教育方式よりも、前衛的、開放的な環境で教育が行われたことが特徴である。ソウル大の教員が、変化した自らの芸術観と教育観を区別しながら、既存のアカデミズムの教育方式を固守したのに対して、弘益大の場合、教員側の芸術観の変化によって教育方法も変化し、東京美術学校の影響が早くから希薄化していったといえる。

第4項 作風

最後に当時の学生作品から、その作風に現れた東京美術学校の影響を検討したい。もっとも、朝鮮戦争などにより、1940～50年代の学生作品は現存作品がごく少なく、関連資料も少ない。そのためここでは、大学新聞の記事、展覧会図録に残る学生の受賞作品、当時の学生へのインタビュー資料などから、確認できる範囲内での検討を行なう。

梨花女子大学の作風

梨花女子大では、写実的な具象画、静的な女性像が多く、特に東京美術学校出身の沈亨求・金仁承の二人が教員だった1940年代には、その傾向が強かった。こうした人物画の傾向は以後も長く続くが、これは金仁承の教員（1947～75年）および学長在任期間（1960～72年）が長かったことにもよると思われる。

金仁承は、東京美術学校留学時代から女性座像を中心に制作し、その人物像は洋風の面貌

ね…（1952年からは）急速に変化しました。（中略）（尹孝重が）ヨーロッパに行ってきたから沢山の本を持ってきたのです（中略）「皆、家に来て見なさい」と呼ばれて、毎日それらを見せられました。（中略）初めて外国作家の作品をみてさ。マリノ=マリーニ、ブランクーシ、ヘンリー=ムーアらの作品に非常に心酔して影響を受けました（後略）」（翻訳・下線は筆者）

⁶⁹ 尹英子（1949年入学・55年卒業）の証言（『韓国美術記録保存所 資料集』第4号、前掲書、47、51頁）。その他、金泳仲（1948年ソウル大彫刻科入学・54年弘益大へ編入・56年卒業）、李升澤（1955年入学・59年卒業）らの証言も一致している（『韓国美術記録保存所 資料集』第4号、前掲書、95、113、114頁）。

⁷⁹ 鄭官謨（1956年入学・64年卒業）の証言。『韓国美術記録保存所 資料集』第5号、前掲書、120～121頁。金貞淑は、1949年に弘益大彫刻科に入学、1953年に卒業した。1955年にアメリカのCranbrook Academy of Artで修学してから帰国し、1958年から1983年まで弘益大に在職した。

と人体のプロポーションを特徴とする。彼がしばしば描いた「本や扇子などを手に座る若い女性」像（図14）は、1940～50年代の梨花女子大の学生作品にも多く見られるものである（図15）。これは大学院での学生作品にも共通していたようであり、当時学生だった李慶順、千然淳、金仁順らによれば、当時の卒業制作と国展出品作は大部分が女性座像だったという⁸⁰。

特に第1期入学生の韓珍洙（1946年入学・50年卒業、56年同大学院入学・58年修了）には、金仁承からの影響が強い。彼女は一貫して、写実的で外光派的な人物画を描き、1970年の《舞姫》（図16）には、西洋人風の面貌、ベージュや赤、緑色を使った肌の表現、落ち着いた低明度の背景処理など、金仁承（図17）の影響が強く見られる。またそれは、主題や外光を意識した色の処理、大胆な筆使いなどに、金仁承の留学時の教官、藤島武二や和田英作の女性座像作品を思わせる。韓珍洙もまた1968年から92年まで20年以上、梨花女子大の教員を勤めており⁸¹、同大は三大学の中で最も長く人物中心、保守的なアカデミズムの作風が続いたと言える。

ソウル大学の作風

ソウル大では、前述のように学部課程では写実的表現を中心とするアカデミズム教育が行われ、大学院段階から自由制作が許された。当時の大学新聞の記事や筆者のインタビューからも、西洋画科・彫刻科ともにまずモデル写生を重視し、校内展や卒業展には多くが人物像、とくに女性座像を出品していたことがわかる（図18）⁸²。

これは既述のように張勃の方針だったが、彼は同時に「学校卒業後には各自自分の道を発見しないと発展出来ない」⁸³としていた。その教育方針は、学生たちにも理解されていたようであり、卒業後は多くがキュビズムや構成主義、アンフォルメルへと移行している（図19）。

それは彫刻科でも同様で、1955年度校内展出品作《女人立像》（「美術大学学長賞」）

⁸⁰ 執筆者インタビュー（李慶順:2010年11月3日、千然淳・金仁順:2010年10月25日）

⁸¹ 図録『韓珍洙—Han Chin Soo Retrospective—』韓珍洙とチョン・ドンオク(천동옥)発行、2010年。

⁸² 禹慶熙「美展評：確実に昨年より躍進—美大第六回展を見て—(미전평: 확실히 작년보다 약진-미대 제6회전을 보고-)」『ソウル大学校大学新聞』1955年6月27日。執筆者インタビュー（沈竹子（1955年卒業生）:2010年11月4日、崔景漢（1956年卒業生）:2010年11月12日）。

⁸³ 張勃「美大第6回展を終えて(미대 제 6회전을 마치고)」『ソウル大学校大学新聞』1955年6月27日。

(図20) を制作した宋榮洙も、大学院では溶接彫刻などを試み、国展出品作の《不在の木》(1957年、図21) などを制作している。

このようにソウル大では、学部課程では東京美術学校と同様、人物表現に重点を置き、卒業後に自由で多様な作風へと展開させたことが分かる。

弘益大学の作風

弘益大は、在学中の公募展出品を禁じたソウル大とは異なり、1、2年次から国展への出品が許された。現存する国展図録は1957年版以降であるため、1950年代初めの学生作品は確認出来ないが、当時の学生の証言からも、自由で多様な作品が作られたことは間違いない。ここでは1950年代半ばの在学中あるいは卒業直後の学生作品を見てみる。

弘益大には、前述のように保守派と前衛系の教員が並存したため、学生にも写実的な人物画を描いた学生や(図22)、早くから抽象画を描いた朴栖甫(図23)のような学生が並存した。人数的には後者の方が多く、結束力も強かった。彼らは1954年以降、様々な前衛グループ運動を展開し、60年代にはアンフォルメルを積極的に展開するなど、韓国現代美術で中心的な役割を果たした。しかしこれによって、東京美術学校的とも言える人体表現中心のアカデミズムは、大きく減少していった。

彫刻も同様に、早くから自由で前衛的な作品(図24)が制作される一方、写実的な具象作品も並行しており、ソウル大の学部課程のような厳格な形式やルールは存在していない。

小括

以上、カリキュラム、教育方法、作風に見る、東京美術学校の影響を検証した。三大学ごとにその影響の程度は異なるが、大きく比較すると次のようにまとめられる。

梨花女子大では、教科の構成や履修順序、卒業制作まで東京美術学校との共通点が多く見られた。そこでは、東京美術学校出身の金仁承が長く教員として勤め、写実的な人物表現、女性座像などの形式が1960年代まで継承された。結果、梨花女子大では東京美術学校の影響が最も長く強く続くことになった。

ソウル大の場合、教養科目が多いことなど総合大学としての性格が強く、アメリカからの影響も見られたが、実技授業では厳格なアカデミズムの教育方式が行われ、やはり東京美術学校からの影響が認められた。張勃と金鍾瑛の教育観に基づき、学部課程では徹底したアカ

デミズムを学び、卒業後に自由制作が許される方針がとられた。そのため、ソウル大において、学部課程には東京美術学校の影響が強く、大学院では希薄だったことが分かる。

一方、弘益大では、早くから欧米の新思潮に敏感だったため、前衛的で実験的な抽象への進展が早く、東京美術学校の影響も小さかった。多様な志向性をもつ教員の構成から、早くから自由で開放的な教育が行われ、東京美術学校の影響も小さかったといえる。

このように、東京美術学校から戦後韓国の美術学校への影響の程度やあり方を測ることで、現在知られるそれぞれの美術学校の特色がどのようにして形成されたかも浮かび上がる。

「留学生」を通じて行われた日韓両国における教育制度の移植は、彼らが同じ留学先を持っている人物であっても、各個人の性向や信念によって、各所で異なる形をとって行われていたことが確認できるのである。

おわりに

以上、植民地期の朝鮮人留学生を通じて東京美術学校の教育体制、カリキュラム、作風などが、韓国の初期美術大学に採用されたことを確認した。大学ごとに近似性の程度は異なるものの、東京美術学校の影響は確かだったといえる。

東京美術学校のシステム自体、黒田清輝が留学したフランスのアカデミーに多くを負っていたが、韓国の初期美術大学のシステムは、ヨーロッパ留学生による直接的な移植ではなく、東京美術学校留学生によって伝えられた同校のシステムが原型となった。「西洋画科」「東洋画科」といった絵画の二分化、自画像と自由制作といった卒業制作などは、まさに東京美術学校のシステムであった。

しかし、人的ルートを通じて伝わったその影響は、1960年代初めからの東京美術学校出身者の教授退任や、作風の時代変化によって後退していった。すなわち、各大学の初代学長だった沈亨求、張勃、尹孝重ら第1世代の教授陣の退任と、新世代の教員の就任があった。さらに画壇の中心も、東京美術学校式の具象美術から当時流行の抽象美術へと移行し、国展、在野展ともに若手作家による新たな動きが始まった。

そうした変化には、1961年に成立した軍事政権による文教政策や統制が、美術団体の世代交代や作風変化を加速させた政治的背景も絡み合っていた。新政権は、前政権と密接な関係

にあった教員や、軍事政権の改革に反対する教授を強制的に辞任させたからである⁸⁴。また「革命」による新時代を表明した新政権にとって、革新精神を象徴するアンフォルメルのような新美術が変革を正当化する要因となった⁸⁵。

1945～60年代初めという短期間ながら、東京美術学校の影響が韓国の初期美術大学に確かに存在し、その後後退したという事実は、韓国の美術教育の原点を探り、同時に現在への断続を正確に検証する上で重要だと思われる⁸⁶。なおそれは敏感な問題かもしれないが、一連の経緯が植民地期・解放・米軍政期・軍事政権という不可抗力の歴史の上に起こったことを考えれば、韓国の近現代史をより正確に理解することに繋がると思われる。

⁸⁴ ソウル大の場合、前政権と関係のある張勃が依願免職の後に復帰出来なかった他、「師範大学の大幅縮小」を発表した政府に反発した師範大学教授四人が「全員破面（ママ）」された。ソウル大学校六十年史編纂委員会編『ソウル大学校六十年史（서울대학교 60년사）』ソウル大学校、2006年。

⁸⁵ キム・ミジョン（김미정）「韓国のアンフォルメルと大韓民国美術展覧会—1960年代初めの政治的な変革期を中心に（한국의 앙포르멜과 대한민국미술전람회- 1960년대 초반 정치적 변혁기를 중심으로-）」『韓国近代美術史学』第12輯、2004年、301～339頁。

⁸⁶ 東京美術学校から移植されたとみられる石膏像素描の入試制度は、実は近年まで続いていた。戦後の東京芸術大学との関連性については、国交が正常化する1965年まで両国の正式な交流は無かったため、本稿では扱っていない。非公式の交流や美術思潮の両国の影響関係については、今後の研究課題としたい。

第2章 文化学院の朝鮮人留学生と韓国の前衛美術

はじめに

文化学院(1921～1943、1946～現在)は、規模が非常に小さな私立学校で、在学した朝鮮人留学生も十数名程度である。他の美術教育機関に比べて、比較的少ない在籍者数である。にもかかわらず、この学校が韓国近現代美術史に名前を残した前衛美術家を比較的多く輩出したという事実は注目に値する。だが、文化学院そのものについての研究、文化学院をめぐる朝鮮人留学生の活動については、断片的なものばかりで、これまで十分に明らかにされてこなかった。

本章では、文化学院に在籍した朝鮮人留学生を研究対象とし、その在籍者数、彼らがどのような環境で何を学んだのかといった基礎的な事実を明らかにする。そのうえで戦前と戦後にわたる彼らの活動が、韓国近現代美術史においてどのような意味を持ち、またその活動が文化学院での留学経験との関連においてどのような意味があったのかを問う。

近年、韓国の国立現代美術館では、3名の文化学院出身の画家(金秉騏、李仲燮、劉永国)の回顧展が立て続けに開催された⁸⁷。戦前唯一の官立学校であった東京美術学校、そして在籍者数の多かった帝国美術学校などの私立学校に比べて、文化学院の朝鮮人留学生は、確かに少数派の「非主流」ではあった。にもかかわらず、彼らは帰国後の活動期において「アウトサイダー」な画風で在野にありながら、現代に至って再評価され、新たに位置づけられている⁸⁸。

文化学院出身者の事績は、東京美術学校出身者が活動期において美術大学の教授や美術行政家として名を馳せながらも、のちに美術史のなかで高く評価されたり、教科書に載ったり、国立現代美術館で回顧展が開かれたりした人物は多くない状況と対照的である。芸術において、同時代の評価が後世の評価と必ずしも一致する訳ではないという現象を、このケースにも認められるだろう。

文化学院の出身者のうち、李仲燮、劉永国の個人についての研究は少なからず進められて

⁸⁷ 「金秉騏：感覚の分割」展(2014年12月2日～2015年3月1日、韓国国立現代美術館果川館)、「百年の神話：韓国近代美術巨匠展 李仲燮 1916～1956」展(2016年6月 3日～2016年10月3日、韓国国立現代美術館徳寿宮)、「劉永國、絶対と自由」展(2016年11月4日～2017年3月1日、韓国国立現代美術館徳寿宮)

⁸⁸ 李仲燮の場合は、そのドラマティックな人生が大衆文化として消費されながら、死後にすぐスター作家に急浮上したが、金秉騏と劉永国は近年再評価された人物で、現在は韓国近現代美術史において重要視される画家となった。

きた半面、文化学院という留学先を拠点として出身者達を統合的に扱った論文は多くない。これは第二次世界大戦により文化学院が所蔵していた戦前の学籍資料が完全に焼失し、したがって戦前の学校や在学生に関連する現存資料が大変少なく、復元が難しいせいでもある。

それにも関わらず、韓国の近代美術史の膨大な資料を収集し時代別に整理してきた美術評論家、崔烈は⁸⁹、12名の文化学院出身者達の入学年度と卒業年度を明らかにすることを目的とした論文を発表した⁹⁰。これは文化学院の入学年度が比較的正確な李仲燮を中心として、長い時間をかけて様々な文献を確認して、その先輩後輩として知られた人物の正確な入学卒業時期を確認または推定したものである。また金仁恵は、「文化学院と李仲燮」という論文において⁹¹、李仲燮に焦点を当てて留学期に文化学院で李と出会った人々をまとめ、卒業後の日本での活動を明らかにした。

本章では上記の先行研究を踏まえ、次のような新しい角度からの分析を行う。第一に、日韓の雑誌新聞などの資料から文化学院に学んだ朝鮮人留学生14名を確認し、これまで明かされなかったこの学校の入試および授業内容など学業環境について具体的に明らかにする。第二に、一個人に集中するのではない、「文化学院出身者」という「グループ」を対象として、戦前と戦後にかけての彼らの画壇と教壇での活動を総合的に考察することで「文化学院」の「留学生」達が近現代韓国美術史においてどのような役割と存在意義を持っていたのかを考察する論文の構成は、第1節において文化学院の朝鮮人留学生について取り上げ、第2節で戦前の日韓画壇での活動を論じる。さらに第3節では戦後の韓国での活動をまとめる。

各節では文化学院で美術を学んだ朝鮮人留学生達が、当時日本式アカデミズムが主流であった朝鮮画壇に前衛的な表現を供給し、新たな刺激剤の役割をしたことを明らかにする。つまり、文化学院出身者達は、戦後にも戦前以来のアカデミズムが堅固であった韓国の国家美術展覧会と初期美術大学の教壇のなかで、抽象美術の可能性を広げる役割をしたのである。

結論を先に述べるならば、戦前の文化学院の自由で個性あふれる学園の雰囲気と教育方針は、朝鮮人留学生達の卒業後の行方にも影響を与え、留学時代に体得した在野の精神は、韓国の近現代における在野団体の創立と活動につながった。彼らのうち、劉永国と金秉騏は、抽象美術の先駆者であり、次世代抽象美術の牽引者の役割を担い、次世代前衛美術が登場する布石となった。彼らの「脱中心」「脱政治」的な造形活動は、まさに文化学院が胚胎となったことを指摘したい。

⁸⁹ その結果として、彼が編纂した『韓国近代美術の歴史 韓国美術史事典1800-1945』（悦話堂、2006年）などがある。

⁹⁰ チェ・ヨル（최열）「文化学院の朝鮮人留学生」『人物美術史学』第8号、2012年。

⁹¹ 金仁恵「文化学院と李仲燮」『国立現代美術館研究論文』第7輯、韓国国立現代美術館、2015年。

第1節 文化学院の朝鮮人留学生

ここでは、文化学院について概観し、朝鮮人留学生が政治的、社会的偏見抜きに学業に取り組める、開放的で自由な雰囲気のある学校であったことを指摘する。また留学生の入試と学業環境を考察する。

文化学院の概要

文化学院は、1921年に建築家であり、画家である西村伊作(1884～1963)によって東京神田駿河台に設立された。キリスト教を信仰する家に生まれ、早くに西洋文化に接した伊作は、衣食住の日常生活で西洋式の生活を実践し、「生活の西欧化」を提唱した人物である。また本業の建築事務所を運営する一方で、自ら絵を描き、作陶する総合芸術人でもあった。

伊作は日本の全体主義的で画一的な教育に不満をもっていたが、自身の長女アヤの小学校卒業を前に、彼女を自由かつ快活に教えるための学校を自ら設立しようとした。自身の知人である歌人の与謝野寛・晶子夫妻、洋画家の石井柏亭に賛同を得て、伊作自身がイギリスのコテージ風に直接デザインした建物の文化学院を設立した(図1)。それは彼が妻の実家である西村家の戸主として莫大な財産を相続したおかげであった。

設立当時には中学部のみ設置されたが、1925年第1回卒業生が出る時、彼らの進学のために大学部を設置、その下に本科(文学専攻)と美術科が設置された。本科長には与謝野寛、美術科長に石井柏亭が就任した。1927年には男女共学であった中学部に男子学生の志願が無かったことを受けて「女学部」に改称した。同年、大学部は4年制から3年制に改定し、1928年に第1回卒業生を出した。1930年には大学部本科を「文学部」に、美術科を「美術部」に改称したが、以降文化学院は女子中等部の「女学部」と男女共学の専門高等部である「文学部」「美術部」という2院3部制を維持した⁹²。

文化学院は、伊作が理想とした「自由で独創的な教育」を実現するために、国の学校令によらない「各種学校」として設立された。各科の教育は職業的教師ではない、伊作の華麗な人脈を活用して当代の有名な芸術家と識者によって構成された。そうして石井柏亭をはじめとした山下新太郎、有島生馬、正宗得三郎、中村紀元などが美術を、与謝野寛・晶子夫妻、有島武雄、菊池寛、佐藤春夫などが文学を、山田耕作、伊藤愛、浅野千鶴子などが音楽を担

⁹² 文化学院史編纂室「文化学院略年表」『愛と叛逆—文化学院の五十年—』文化学院出版部、1971年、604～609頁。1933年には、美術部に専修科を設置し、1938年には研究科を新設するなど、組織増設があった。

当することになった⁹³。

校内では当代の美術家と学者達が、自らの家で自身の子を教えるかのように、親しみのある家庭的な教育を行った。「文化学院設立趣意書」を見ると伊作が意図した学校の性格を明確に知ることができる。画一的な人間をつくる教育ではない、「生徒の各々の個性」と「天分を十分に伸ばさしめる」教育を目的としているのである。その目的に従い、「機械的な試験を課せず、競争的に成績を挙げさせようとして身体と精神とを損することのないやうに勉めよう」と教育方針を定めている⁹⁴。究極的には、学生達が自信ある姿を失わず、「快活」で「健実」に知識を学ぶ場所であろうとした。文化学院のこのような人本教育は大変先駆的なものであり、現在の教育現実にも示唆するところが大きい。

伊作は、時代の自由人として、戦争や全体主義教育に対する拒否を表明したが、これは太平洋戦争の激化とともに当局の注意を招いた。結局、1943年4月、伊作は不敬罪の罪名で拘束された。学院は「日本の国是に合わない」という理由で政府から強制的に閉鎖させられ、校舎は軍部が接收し、連合軍捕虜収容所となった。文化学院は戦前日本において教育方針の理由から強制的に閉鎖された唯一の学校となった⁹⁵。その後、終戦と共に校舎が返還され、1946年に学校が再開された。2014年には、神田から両国へと移転し、現在も文芸と芸術関連の専門人材養成機関として活動している。

「脱政治」、「脱国家」志向の自由な教育現場

文化学院の教育機関としての特徴は「家庭的」「個性尊重」「自由教育」にあると評価されているが⁹⁶、そのような自由で開放的な雰囲気は、当時社会的弱者であった朝鮮人学生が学ぶにあたって好環境であった。それは校長、伊作の性格と信念が自然と学風に繋がった

⁹³ 文化学院史編纂室、上掲本、43～46、603～609頁。

⁹⁴ 「文化学院は生徒の各々の個性が受け入れるものを十分に与へることをして、しかもそれを強ひることをせず、また画一的に人を作り上げようとせず、各々其の天分を十分に伸ばさしめ、不得手なものを無理に要求しません。また機械的な試験を課せず、競争的に成績を挙げさせようとして身体と精神とを損することのないやうに勉めようとしませう。快活に、健実に、根柢ある真正の知識を貯え、生命に繋がる技能を練達せしめる積りです。」西村伊作「文化学院設立趣意書」『愛と叛逆』、上掲本、29頁。

⁹⁵ 任其愉「戦前文化学院における教育実践と生活—『文化学院新聞』と『月刊文化学院』から見る—」『東京大学大学院教育学研究科紀要』通号38号、1998年、50頁。

⁹⁶ 任其愉、上掲論文、43～51頁。氏は、文化学院が1910年代から1920年代にかけて浮上した「新中間層」の出現と共に、新しい教育意識が生まれたことを背景にして、文化学院が設立されたとみている。そして文化学院は、子供教育に関して意識のある新中間層を対象にして、新しいライフスタイルの啓蒙と普及を目的とした「規範教育」であったと分析する。また、同学院は、帝国の全体主義教育に対抗する、学生の個々人の個性と自由を尊重し、家庭的な雰囲気で行う、特別な場所であったと評価している。

ものであった。伊作は、本来反逆精神の持ち主で、既成権力集団に批判的な態度を取った人物であった。とくに叔父の大石誠之助（1867～1911）⁹⁷が大逆事件で処刑されてからは、彼の脱政治、脱国家傾向がますます強まった。平沢信康は、「体制に背を向け、権力の核心から遊離した教養人として自己形成」した「インテリゲンチヤ」である伊作が率いた文化学院は、「知識社会の非国家主義的な教養教育への期待の歴史的浮上を意味した」と、評価している⁹⁸。「非国家主義的な教養教育」が実践された文化学院では、植民地出身学生に対する差別や無視が他の学校と同じように行われるはずはなかった。

また戦前においては珍しく「男女共学」を実施していた点、1930年代初めに学院内外で左翼活動が活発で検挙される学生が多かったという点もまた⁹⁹、性別や思想などから自由であった学院の雰囲気を知る。このように「政治に関与しない文化人」であり「自由浮動のマージナルな「高等遊民」」¹⁰⁰である伊作が作った文化学院は、帝国の全体主義教育に対抗して学生個人の個性と自由を尊重し、家庭的な雰囲気の中で教育する学校であった。オープンマインドで多様性を尊重する学風のもと、当時植民地から来た弱者であった朝鮮人学生を受け入れ、平等に扱う雰囲気であったことは想像に難くない。

文化学院の朝鮮人留学生（図2）

現在、文化学院には第二次世界大戦の戦乱により、戦前の学生簿と教育資料が残されていない。文化学院に残っている朝鮮人留学生資料としては、卒業生が戦後に情報を収集して整理したもので、10名の名簿がある¹⁰¹。しかし卒業年度は分かるものの、入学年度や在籍期間が分からない者が多く、先述の崔烈の論文を参考にしながら、韓国の新聞と雑誌、図録などの資料を集めて補充した人物が現在まで計14名である〈表1〉。

朝鮮人留学生は、1932年に初めて入学し、学校が廃校になる1943年まで絶えず1名以上在籍していたようであるが、1935年に3名、1937年には5名が入学しており、1930年代後半に最も多くの学生が在籍していたものと見られる。

それでは、朝鮮人留学生はどのような特徴を持っており、彼らが経験した1930年代から1940年代初めの文化学院の教育環境と学生生活は具体的にどのようなものであったのか。これ

⁹⁷ 日本の社会主義者・キリスト者、医師。甥の西村伊作が11歳のときに両親を亡くすと、彼を養育した。社会主義思想に傾倒し、幸徳秋水や堺利彦らと交流を持っていた。1910年、大逆事件により検挙され、翌年に処刑された。

⁹⁸ 平沢信康「西村伊作と文化学院―日露戦争後における脱国家意識の成長と大正期自由教育」『教育学研究』第50巻第4号、1983年、29頁。

⁹⁹ 文化学院史編纂室、上掲本、606頁。

¹⁰⁰ 平沢信康、上掲論文、29頁。

¹⁰¹ 2014年1月27日に、文化学院からリストを頂いた。

と関連して当時の学則を考察し、入学した朝鮮人学生の特徴、また彼らを指導した教授陣と教育内容はどのようなものであったのか。次に学校資料と出身学生の証言から考察する。

文化学院の学則と入試制度

文化学院に大学部が設置される1925年に文学の本科と合わせて「美術科」が設置されたのは、石井柏亭からの強い設置要望があったため、具体化したものであった¹⁰²。設置当時の「学則」によれば大学部の設置目的は、「新時代の生活を成すに必要な人格教育を施すこと」であり、「従来のものであった所謂高等教育の定型を破り」、専門家養成のための「最も改革的なる新教授法」で指導するという立場を明らかにしている¹⁰³。どこまでも既存の教育方式とは異なる「新たな」方法を模索していることを強調している。入学資格は、中学校卒業生以上で、満21歳以下の男女であり、入学試験は絵画デッサンで3時間行われた¹⁰⁴。しかし学校の自由と個性重視という教育方針に合わせて、入学の関門は厳しくなかったようで、試験は形式的なものに過ぎず、志願したら入学できる場所であったという¹⁰⁵。授業料は年間140円で、他の私立美術学校が年間78～100円であった点を踏まえるならば、たいへん高額であったことが分かる¹⁰⁶。したがって在学した朝鮮人留学生もまたそのような経済的な援助が可能な富裕な家柄の人物であった。

¹⁰² 影山昇「西村伊作と与謝野晶子-大正自由教育と文化学院」『成城文芸』171号、2000年6月、48頁。

¹⁰³ 「文化学院本科及び美術科学則」 第二条 本科は今後の日本人が男女共に一層堅実なる新時代の生活を成すに必要な人格教育を施すことを以て目的とし、従来のものであった所謂高等教育の定型を破り、学問技芸の中より専らこの目的に切実なる精神のみを選択して按排綜合し清新にして正健、精緻にして理論及び応用を、また最も改革的なる新教授法に由って徹底させます。

第三条 美術科は本科と同趣旨の人格教育を施すと共に、特に絵画、彫刻等に関する学説及び実技を教授し、之が専門家として立たおうとする青年男女のために、最も適切なる各般の指導を為します。

東京都編・刊行『都史紀要17・東京の各種学校』1968年。影山昇、前掲論文、47頁から再引用。

¹⁰⁴ 中川紀元・横川毅一郎共著『美術家を志す人のために』現人社、1933年、94～96頁。

初期の「学則」によると、入学試験がデッサンと作文、そして外国語（英語またはフランス語）であったが、朝鮮人留学生が入学し始める1930年代には、デッサンの一つになった。また、年齢制限も25才以下であったのが、21才以下となった。「文化学院本科及び美術科学則」「入学資格」（第10条）：①本校中学部卒業生②中学校卒業生③高等女学校卒業生④文部大臣に於て一般専門学校の入学に關し中等学校卒業生と同等の学力ありと指定したる者で、年齢制限は、満25歳までとする（第14条）。「入学試験」（第15条）：①絵画（デッサン）②作文③外国語（英語若しくは仏語）。東京都編・刊行『都史紀要17・東京の各種学校』1968年。影山昇、前掲論文、47頁から再引用。

¹⁰⁵ 1935年に入学した劉永国は、当時の入試試験が石膏デッサンであったが、それは形式的なものであり、志望すれば入学できる学校であったと証言している。「劉永国口述採録」『韓国美術記録保存所資料集』第3号、Leeumサムスン美術館、2004年、10頁。

¹⁰⁶ 本科生を基準として、東京美術学校が年間に80円、帝国美術学校が80円、女子美術学校が100円、日本美術学校が78円であったことを考えると、かなり高い方であったことが分かる。中川紀元・横川毅一郎共著、前掲本、6、69、83、92、96頁。

文化学院朝鮮人留学生の特徴

文化学院に入学した朝鮮人の特徴は、文化学院の学費を払えるほどに富裕な経済的環境をもつ家柄の子弟で、渡日前にすでに朝鮮で美術教育を受けた経験があるという共通点をもつ。劉永国と金秉騏は、それぞれ蔚珍（ウルチン）と平壤における最大の資産家であると同時に両班の家柄に生まれた子弟で、文学洙は平壤の弁護士の子弟、李仲燮もまた平原の裕福な家柄に生まれた。

このなかでも特に金秉騏は、東京美術学校3番目の朝鮮人卒業生である金瓚永(1893～1960、1912年に東京美術学校西洋画科選科入学、1917年に卒業)の息子で、早くから美術に接して育った。文学洙と李仲燮の場合には、定州の五山高等普通学校に在学した時、当時としてはごく少数であったアメリカ留学派の西洋画家、任用璉(1901～?)¹⁰⁷に美術指導を受けた。朴成煥は、海州公立高等普通学校の時代に、東京美術学校出身の鮮于澹(1904～1984、1926年に東京美術学校図画師範科入学、1929年に卒業)から指導を受けた¹⁰⁸。

このように彼らは石膏デッサンというものも接したことないまま留学に発った第1世代の留学生達とは異なり、帰国した留学生から基礎的な美術教育を受けて渡日したケースに該当する。また富裕な家庭環境を背景として、ハイレベルな教育の機会があり、古美術とフランス文学、現代芸術論に至るまで、洗練された趣味と先進の知識を習得していたという特徴も挙げられる。

また文化学院の朝鮮人留学生達の特徴として、自由を追求する挑戦的な気質であったことを指摘できる。劉永国は、当時美術学校に対する案内書籍を見て、「制服のない自由な学校」と説明されていたことから受験したと明らかにしている¹⁰⁹。また金秉騏は、美術学校入試のための石膏デッサンに懐疑心を抱き、新たな美術を求めて「アバンギャルド洋画研究所」に入所し、先生であった有島生馬の誘いで文化学院に入ることとなったと語っている¹¹⁰。李仲燮と金宗燦は、比較的自由と思われた帝国美術学校に入学したが、より自由で新たな環境を求めて文化学院に移っている。このように従来の教育方式と異なる新たな環境を追求した自

¹⁰⁷ 平安南道鎮南浦出身。培材高等普通学校在学中に独立運動に積極的に参加し、中国に脱出した。南京の金陵大学に通い、中国旅券でアメリカに渡り、シカゴ美術学校とエール大学美術科を卒業した。1929年、エール大学の奨学金で1年間ヨーロッパ旅行を行い、パリに留学していた西洋画家、白南舜に出会い、結婚した。1930年に帰国し、1931年から1945年まで平安北道定州の五山高等普通学校の教師として在職し、画壇での活動はそれほど活発ではなかった。1950年、朝鮮戦争の時に生死不明となった。

¹⁰⁸ 「朴成煥口述採録」『韓国美術記録保存所資料集』第3号、Leeumサムスン美術館、2004年、59頁。

¹⁰⁹ 「劉永国口述採録」、上掲本、10頁。

¹¹⁰ 「金秉騏口述採録」『韓国美術記録保存所資料集』第3号、Leeumサムスン美術館、2004年、28～29頁。

由で挑戦的な朝鮮人留学生達が、文化学院に集まったのである。

文化学院の教授陣と授業内容

それでは、彼らは在学期にどのような教授達から学んだのか。東京美術学校が「帝展」という官展出身の教授陣であったならば、文化学院は二科会の教授陣であった。二科会設立の中心人物であった石井柏亭(1882～1958)¹¹¹を美術部長として、二科会所属の山下新太郎(1881～1966)、有島生馬(1882～1874)、正宗得三郎(1883～1962)、中川紀元(1892～1972)、そして水彩画家の赤城泰舒(1889～1955)がいた¹¹²。中川紀元は、自身が所属した文化学院を指して、「指導者がすべて二科会の会員であるから、将来二科会に作品を出品しようとする者は此学校に入学するのが色々の点で便宜である」と紹介していたほどである¹¹³。

彼らは大多数が東京美術学校出身で、ヨーロッパ留学や外遊を通じて、現地の美術を直接経験したという共通点がある。彼らの多くは主に印象主義のモネやルノワールの影響を受けた画風を残しており(図3)、中川紀元は後期印象主義のマチスなどの影響を窺える作品を残している(図4)。彼らはもちろん東京美術学校に象徴されるアカデミズムから一歩進んだ新たな画風を示したが、1930年代半ばには、二科会が既成集団化し、新たな前衛的な在野団体が相次いで出現するにしがたい、穏健な具象系列の画家に分類された。

教授陣の構成において、文化学院が象徴する「自由と先端、前衛」という単語がより似合うようになるのは、1930年代後半と1940年代初めにかけて、村井正誠(1905～1999)¹¹⁴や山口

¹¹¹ 石井柏亭(1882～1958)：1882年東京府東京市下谷区下谷仲御徒町生まれ。1897年、浅井忠に入門し、油絵を学び、1900年に結城素明らが自然主義を標榜して結成した无声会に参加、新日本画運動を推進した。また、中村不折にも師事しており、1902年に結成された太平洋画会に参加。1904年、東京美術学校西洋画科に入学するが、眼病のため中退。雑誌『明星』に挿絵を描いたり、また詩作を発表した。1907年、山本鼎とともに美術雑誌『方寸』を創刊。近代創作版画運動の先駆をなした。水彩スケッチの感触を生かした木版風景画を多く残している。1910年12月、ヨーロッパに外遊、1912年に帰国。1913年、「日本水彩画会」を創立、1914年には有島生馬らとともに二科会を結成した。1929年、『中央美術』を創刊、1935年、帝国美術院会員となり二科会を辞す。1936年、一水会を結成、1937年、帝国芸術院会員、1949年、日展運営会理事、没後正四位勲二等旭日重光章受章。

¹¹² 1925年の「文化学院上級学科増設御願」には以下のように書かれている。

「一、美術科ノ教授ハ、絵画ハ中学部ニ於ケル石井柏亭、赤城泰舒、中川紀元氏ノ外ニ、有島生馬、山下新太郎、正宗得三郎、安井曾太郎諸氏之ニ当リ、其他ノ学課ハ、本科ト同一ノ諸教授之ヲ兼ネ候。(後略)」東京都編・刊行『都史紀要17・東京の各種学校』1968年。影山昇、前掲論文、48頁から再引用。しかし、安井曾太郎の場合、卒業写真などの学校資料や、学生たちの証言からも登場していないことから、美術科の開設計画とは異なって出講していなかったようである。

¹¹³ 中川紀元・横川毅一郎共著、前掲本、95頁。

¹¹⁴ 村井正誠(1905～1999)：1905、岐阜県大垣市生まれ。1923年、東京美術学校西洋画科を受験するが、不合格し、川端画学校に通いはじめ、山口薫、矢橋六郎と出会った。1925年、文化学院大学部美術科の第一期生として入学、1928年に卒業と同時に、渡仏した。留学中は、写実的な再現に興味を失い、次第に純粋な抽象表現に展開していった。1932年帰国、長谷川三郎、山口薫、矢橋六郎等とともに

薫(1907~1968)¹¹⁵などの前衛的な美術家が教員として登用されて以降のことである¹¹⁶。特に、日本の抽象絵画の先駆者である村井正誠による1930年代後半の点在する色面抽象の作品(図5)は、後述するように劉永国との影響関係も指摘されている。

しかし劉永国をはじめ最も多くの朝鮮人留学生が在学した1930年代後半には、村井などの前衛的な画家は教員としての地位が低く、先述の印象主義風の具象画系列の画家が有力な教授陣を構成していた。当時の授業内容もまた他の美術学校と大きく異なっていたとは言い難い。石膏デッサンとモデルの人体デッサンが主を成した。

李哲伊の在学時代の木炭ドローイングを見れば(図6)、モデルを置いて写実的な人体表現をしていることが分かり、画面右側上段の「A」という文字は、教授による評価である可能性がある。劉永国もまた最初の1年は石膏デッサン、人体デッサンを行い、2年次からはモデルを描いたと当時の授業を回想している¹¹⁷。

自律性が保障された学校の雰囲気

1930年代の文化学院は、教授陣も古い世代が中心で、実技授業の内容も他校と比べて実験的ではなかった。にもかかわらず、その中から、抽象絵画と超現実主義、表現主義の傾向の前衛的な作品を制作した劉永国、文学洙、李仲燮などの朝鮮人画家がなぜ誕生したのだろうか。それはまさに自由で解放的な学校の雰囲気にあったと考えられる。

劉永国の証言によると、文化学院には実技のカリキュラムはあったが、干渉が無く、自由な雰囲気であったため、自身がしたい抽象が可能であった¹¹⁸。李仲燮は、学生時代にピカソ画集を好んで見て、石膏デッサンをルオー風に描いていた¹¹⁹。また朴成煥の証言では、先生

に新時代洋画展を結成した。同グループは、1937年の自由美術家協会創立に際し、解消。1938年、文化学院の講師になる。

¹¹⁵ 山口薫(1907~1968)：群馬県高崎市生まれ。東京美術学校在学中の1926年、第7回帝展に初入選し、翌年にも入選。1929年、第4回国画会展に入選し、1930年には第17回二科会展に入選。1930年、東京美術学校を卒業し、フランスに渡る。旅行をして1933年に帰国。1934年、新時代洋画展を結成。1937年、自由美術家協会を結成。1950年、モダンアート協会を結成。1951年、武蔵野美術大学講師に就任、1964年には東京芸術大学教授に就任した。

¹¹⁶ 1941年、石井は戦争反対の意思を明らかにした伊作との政治的対立で学校を去るが、このとき山下新太郎、赤城泰舒なども辞職し、美術評論家の今泉篤男が中心となり、既存から裕伊之助と村井正誠が残り、山口薫と脇田和など若い世代がその席を埋めることとなった。今泉篤男「美術部「再建」のころ」『愛と叛逆』、上掲本、1971年、324頁。

¹¹⁷ 「劉永国口述採録」、上掲本、10頁。

¹¹⁸ 「劉永国口述採録」、上掲本、10~11頁。

¹¹⁹ 文化学院の同期であった田坂ゆたか(旧姓 石井)をはじめとした当時の同期生達は、李仲燮が学生時代にピカソ画集を好んで読んでいたことを証言している。ジョン・ウンジャ、「ピカソとスペイン狂想曲を楽しんだ李仲燮」『済民日報』2010年6月7日。金秉騏は、李仲燮がルオー風の太い線で石膏デッサンをしたと回顧している。「金秉騏口述採録」、上掲本、43頁。

たちが学生を枠にはめず、学生の能力と個性に沿って活発に制作をできる環境であったという¹²⁰。

すなわち学校内で先端の美術思潮を教えたわけではなかったが、学生が校外の展示会や研究所、そして雑誌などの媒体を通じて接した先端美術を学院内で試することができる自律性が保障されていたのである。これまで韓国の美術史では、劉永国や文学洙、李仲燮などの朝鮮人留学生達の前衛的な画風が、文化学院内の師弟関係から影響を受けたものでないかという漠然とした推定が存在した。だが、それは厳密には事実と異なるもので、文化学院の学生の自由と個性を重視する学校の雰囲気自体がその背景にあったと言わなければならない。

参考までに文化学院には実技授業以外にも解剖学や美学理論、そして哲学概論などの一般教養科目が設置されていた。そのなかでも文学部があったほど、国文学と仏文学などの文学関連授業が充実していた。〈表2〉は、1925年の美術部設置当時のカリキュラムで、4年制から構成されているが、3年制に再編されたのちにも文学関連授業は、当代最高の文学者達の講演で埋められた¹²¹。また帝国主義の強化にともない、多くの学校に「修身」科目が戦争に備えた訓練として実施されていたのに対して、文化学院はその代わりに時局と関連ない衣食住の新様式やピアノ演奏、美容や歩き方など道徳や生活一般に関する「精神講座」という特講で代替した¹²²。これらの科目は、文化学院が浪漫あふれるユニークな教育機関であったことを代弁している。

小結

「脱権力」「脱国家」志向の新たな教育現場であった文化学院には自由を渴望して挑戦的な性格の朝鮮人留学生達が集まった。彼らは前世代の留学派から美術教育を受けた者として、基礎的な美術知識があるだけに、前世代のアカデミズムとは異なる、新たな試みが可能な教育機関を探し求めた。1930年代、文化学院の教授陣は、二科会会員としてアカデミズムよりは進歩的な性格であったが、先端の思潮を積極的に教授することはできなかった。しかし思想的にも造形的にも自由な学校の雰囲気は、朝鮮人留学生が同時代の思潮を実験して、練磨するうえで、自律性を保障した。2、3節で後述するように彼らが若い頃に体験した文化学院の在野精神は、卒業後、日韓の中心的な画壇ではない、在野団体の結成および活動につながる。国家権力や画壇の主流画風に陥らず、自由で独立的な自らの画風を作り出したのであっ

¹²⁰ 「朴成煥口述採録」、上掲本、67頁。

¹²¹ 山本蘭村「文化学院美術部の思い出」『愛と叛逆』、上掲本、301頁；「金秉騏口述採録」、上掲本、46頁。

¹²² 任其愉、上掲論文、49頁。

た。

第2節 戦前日本在野団体の参加者、朝鮮画壇の異端児として

ここでは文化学院朝鮮人留学生の1930年代末から終戦まで日韓での活動を考察し、彼らが当時戦前の朝鮮画壇で珍しい前衛的な作品を発表したことを論じる。彼らはそのほか多くの朝鮮人留学生とは異なり、帝展と朝鮮美術展覧会という官展に出品せず、日韓の在野団体に活動した。先述の通り、文化学院に在学しながら体得した「在野感覚」は彼らの活動方向を定めるものとなった。

第1項：日本の在野団体「自由美術家協会」での活動

「自由美術家協会」は、劉永国、文学洙、李仲燮など最も多くの文化学院留学生が在学中から卒業後まで活躍した在野団体である。この団体は、1937年、洋画家の長谷川三郎を中心に、村井正誠、矢橋六郎、山口薫、瑛九らが結成した。その源流には、フォービズムが主流であった独立美術協会においてより進歩的な立場を取る画家達が出て結集した「新時代洋画」展(1934-36)があり、他の在野団体からの人物達を加えて再結成した団体であった¹²³。

「自由」という言葉から分かるように、特定思潮を主張するのではなく、画家個々人の自由なスタイルを擁護する団体として、多様なスタイルが集まったが、そのなかにも幾何学的な抽象の作品が多数出品された(図7)。自由美術家協会の創立メンバーには、文化学院美術科の第1期卒業生であり、1938年から同学院の講師として教壇に立った村井正誠と、文学洙や李仲燮などと個人的に親交を結んでいた津田正周(1907~1952)がいたが¹²⁴、彼らの縁で文化学院の朝鮮人留学生達が大挙して参加したものと見られる。

自由美術家協会協会展に参加した朝鮮人は次の通りである¹²⁵。

第1回展(1937)：金煥基、文学洙、劉永国、周現

¹²³ 「黒色洋画」展の小野里利信(1912~1986)、フォルムの難波田龍起(1905~1997)などが参加した。展示には油彩画だけでなく、水彩画、版画、素描、コラージュ、オブジェ、写真の7分野があった。展示中には団体名の「自由」という単語が当局に忌避されたために、1940年から1944年までは「美術創作家協会」と改称した。

¹²⁴ 文化学院と関係がない津田正周と文学洙の親交は、フランス文学に心酔した文学洙がフランス語会話を津田の婦人であるアリスに学びながら始まったという。そののち、文学洙と親交を深め、文学洙に憧れた李仲燮もまたそののちに津田と出会った。安惠靖「文学洙の生涯と絵画研究」、全南大学大学院美術学科理論専攻 修士論文、2006年、18~20頁。

¹²⁵ 金英那、『韓国近代美術の百年』、三元社、142~143頁。

第2回展(1938)：金煥基、文学洙、朴生光、劉永国、李仲燮、周現

第3回展(1939)：金煥基、文学洙、劉永国、李揆祥、趙宇植

第3回関西展(1939)：金煥基、文学洙、劉永国、李揆祥

紀元二千六百年記念展(1940)：金煥基、文学洙、安其豊、劉永国、李揆祥、趙宇植

同展京城展(1940)：金煥基、文学洙、安其豊、劉永国、李揆祥、李仲燮

第5回展(1941)：金煥基、申敬徹、文学洙、安其豊、劉永国、李仲燮

第6回展(1942)：文学洙、宋惠秀、劉永国、李仲燮

第7回展(1943)：文学洙、裴東信、石壽星、宋惠秀、李仲燮

このなかでも文学洙、劉永国、李仲燮、安其豊など大多数が文化学院出身であり、創立から1943年まで毎年続けて出品していたことがわかる¹²⁶。

劉永国- 朝鮮人最初の抽象美術とレリーフ制作の試み

自由美術家協会展において、劉永国が村井正誠との影響関係が強く認められる抽象作品を発表していたことは、既に多くの先行研究で指摘されている¹²⁷。劉永国の作品(図8)から確認される構成主義とモンドリアンの新造形主義は、当時村井が試みていた画面内の四角形の律動的な配置(図5)と通じるものであった。

しかし、その影響関係は、これまで言われてきたような文化学院での師弟関係から来たものではない。劉永国が文化学院に在学した時期は、1935~38年で、先述の通り、1938年から始まった村井の在職期間と重ならないためである。しかし彼らは文化学院の先輩後輩という関係において文化学院の同窓展であるNBG(Neo Beaux-Arts Group)での活動でも交流を始め¹²⁸、以降1930年代後半に東京品川区にある「ポプラの家」という同じアパートに住んでいた縁で、親交を深めることになったものと見られる¹²⁹。

劉永国は朝鮮人として最初に抽象を試みた人物のひとりとして記録されている。同時期に

¹²⁶ 当時日本大学美術科の卒業生であった金煥基は、「ポプラの家」で村井と交流をし始めた縁で参加したとみられる。また、趙宇植(?~?)は日本美術学校、宋惠秀(1913~2005)は帝国美術学校の学生であった。裴東信(1920~2008)は川端美術学校の在学学生であったが、留学前から親交が厚かった文学洙との関わりで本協会展に参加したとみられる。安惠靖、上掲論文、22頁。

¹²⁷ 金英那「1930年代の在東京朝鮮人留学生たち—前衛グループの活動を中心に」『近代韓国美術論叢』學古齋、1992年；イ・インボム(이인범)『劉永国と初期抽象』韓国芸術綜合学校韓国芸術研究所、2000年；鄭榮洙「劉永国の初期抽象、1937-1949」『美術理論と現場』第3号、2005年。

¹²⁸ 「劉永国口述採録」、上掲本、13頁。劉永国は、文化学院では村井から学んだことがないと証言している。卒業後に「NBG」活動で先輩後輩として出会ったのが初めての出会いだったという。「NBG」は村井を先頭とする抽象傾向の作家達が集まり、1937~39年の間、銀座の紀伊国屋画廊で計7回の展示を行った。

¹²⁹ ここには金煥基も住んでいた。金英那と村井のインタビュー(1990年3月2日)。金英那、上掲本、144頁から再引用。

日本大学の美術科に通い、アバンギャルド洋画研究所にも籍を置いていた金煥基が彼の唯一の同志でもある。金煥基がカンディンスキーの記号学的モチーフと流麗な曲線を用いて感性的な抽象を試みたならば（図9）、劉永国は人物や自然などの対象を徹底して排除し、より厳格で単純な絶対抽象を追求したという点に差異がある¹³⁰。

もうひとつの劉永国の独自の仕事として、日本留学期にレリーフ作品を試みた点に注目する必要がある（図10）。戦前にレリーフ作品を制作した朝鮮人として現在確認される唯一の人物であるためである。彼のレリーフ作品は、美術学校をちょうど卒業した20代初めの1938～1940年の間にだけ行われ、1940年代以降には見られない点から、あくまでも若い頃の試作に留まっているようである。しかし木材などの新たな表現媒体を使用している点、照明による物体の影を画面内の造形要素に取り入れる反立体的な造形を試みた点は、同時代の朝鮮人留学生には見られない果敢な実験精神と言える。

1938年第2回自由美術家協会展に出品された《作品R3》は、長谷川三郎によって「新しい表現手段に対する旺盛な意欲を買ふ」と評価された¹³¹。もちろん劉永国のこのようなレリーフ作品は勿論、劉永国自身で開発した独自の方式ではなく、自由美術家協会にしばしば出品されたレリーフ作品から影響を受けたものと見られ、さらにその根源はアルプ（Jean Arp, 1887～1966）やタトリン（Vladimir Yevgrafovich Tatlin, 1885～1953）など、ヨーロッパの具象主義画家に求めることができる（図11）。

ただし朝鮮人画友であった金煥基は、劉永国のレリーフ作品について「新興喫茶店の室内装飾のような極めて内容の無いもの」と酷評した¹³²。金煥基がそのような反応を示したということは、当時の共に先端の美術を試みていた朝鮮人の間でも油画ではない新たな表現媒体がまだ受け入れがたかったことを伝えている。

とはいえ朝鮮半島は勿論のこと、日本においてさえ「前衛」と考えられた幾何学的抽象絵画を20代の朝鮮人留学生、劉永国は試みており、さらに表現媒体を大きく変えたレリーフ作品まで試みる大胆さを見せていたのである。

文学洙と李仲燮-民族的テーマを用いた超現実主義と表現主義具象絵画

同じ文化学院の中でも、文学洙と李仲燮は、自由美術家協会の主流であった幾何学的抽象

¹³⁰ 鄭榮沐、上掲論文、178～179頁。

¹³¹ 「劉水（ママ）国氏のレリーフも、その努力を多とする。整理と推稿の足らぬうらみはあるが、新しい表現手段に対する旺盛な意欲を買ふ」「第二回自由美術展入選作品評」『美之園』1938年7月号、24頁。

¹³² 金煥基 「探した一年」『文章』1940年12月号（2巻10号）。

や具象主義とは少し距離を置いた、それぞれ超現実主義と表現主義的な画風の具象絵画を出品した。両者は同郷で、同じ高校の同窓生であった縁から、日本留学期にも親交を深めた。両者の画風は少し異なるが、牛と馬のような家畜を重要モチーフとして登場させるという共通点がある。

文学洙は第1回展から出品し、第2回展では協会賞を受賞、会友となった。第6回展では会員として推戴されたが、これは朝鮮人としては大変珍しいことであった。彼が第2回展にどのような作品を出品したのか図版が残っていないが、彼が第2回展にどのような作品を出品したのか図版が残っていないが、瀧口修造が「馬と人間がいる東洋画風の風土的な画境」を描いていると語っていることから¹³³、以降の出品作（図12）と相違しない画風であったと考えられる。長谷川三郎は第2回展における「最美の珠玉である」と文学洙の作品を激賞し、「特異の詩と夢の世界を語り得て、而も、あれだけの健全な造形性を見え得る」と文学洙の絵画がもつ幻想的な性質と体裁ある造形性を指摘している¹³⁴。

文学洙は、超現実主義の不毛地帯であった朝鮮の画壇で超現実主義を試みた数少ない留学生のひとりであった。戦前朝鮮の超現実主義を試みた人物としては、当時日本に留学していた文学洙と金河鍵（1915～？、1938年東京美術学校西洋画科入学・1942年卒業）、鄭寛澈（1916～1983、1938年東京美術学校西洋画科入学・1942年卒業）、そして本論文の9章で扱う 真鍋英雄（金鐘浦：1914～1986、1934年日本美術学校西洋画科入学・1937年卒業）のみ確認できる¹³⁵。文学洙は朝鮮人を象徴する牛と馬、そしてチョゴリを着た人物、古典小説である『春香伝』をモチーフとした作品を連続発表しながらその特有の詩とドラマを表出した。

李仲燮もまた独創的な作品を第2回展から連続出品し、好評を得た作家である。彼は主に「牛」を題材とした作品を多数出品しているが、原作は失われたが、白黒図版が残っており、その形を知ることができる（図13）。この時期、李仲燮が描きだしている重みのありながらもエネルギーにあふれる形の「牛」の連作は、植民地期朝鮮人の強靱な民族性を象徴するものであるかのように語られてきた。金炫淑は、「牛」の絵が朝鮮人を象徴する民族的なモチーフとして生成された背景について、当時朝鮮が農耕社会であったため、「牛」が家畜以上の存在であった事実に加え、1930年代半ばに文学界と演劇界で「牛」を植民地朝鮮人に寓し

¹³³ 「文学洙氏は馬と人間のある東洋画風な風土的な画境を、少しも気取らずに油絵らしく描いてみるところに好感が持てた。素質のよさを失はずに発展させたいものである」『アトリエ』1938年7月号、73頁。

¹³⁴ 「第二回自由美術展入選作品評」『美之國』1938年7月号、24頁。

¹³⁵ 朝鮮のシュルレアリスムに関しては、第9章で詳細に記述する。

て民族的で抵抗的な作品を発表していたことを指摘している¹³⁶。

このように文学洙と李仲燮が朝鮮人を象徴する「牛」と「チョゴリを着た人物」など郷土的なモチーフを用いたことを踏まえ、1940年に今井繁三郎(1910～2002)は、他の団体で活動している朝鮮人達とは異なり、「民族の特性をよく發揮している」と評した。さらに民族的なモチーフを使用しながらも様式的には前衛的な画風を消化していることを踏まえ、「欧米近代の美術様式に育てられて此処まで辿りつき迷路につき当たった日本の作家達にとって、逆に文学洙や李仲燮の仕事性格が一つの大きな反省のくさびになりはしないか」とまで激賞した¹³⁷。ヨーロッパの思潮を受容しながらも、郷土的で独特な個性ある作品をつくりだすことに成功した文学洙と李仲燮は、自由美術家協会でも注目を集める存在だったといえる。

第2項：朝鮮の在野団体「新美術家協会」での活動

文学洙と李仲燮は、自由美術家協会で活動していた時期に、朝鮮画壇に向けた発信も併行して行っていた。すなわち東京留学生出身の洋画家達が結成した「新美術家協会」での活動である。その団体が注目に値するのは、朝鮮人留学生による在野団体の結成という点、構成員それぞれの個性を重視した点、そしてそれが当時官展であった朝鮮美術展覧会のアカデミズムに対抗する「反官展」の性格を帯びていた点である。

前衛的な画風の異端児として登場

新美術家協会は、文化学院出身の文学洙、李仲燮、金宗燦、そして帝国美術学校出身の李快大(1913～1965)、金俊(1911～?)、崔載徳(1916～?)などが結成した団体である¹³⁸。

1941年3月に東京(3月2日～3月6日、銀座・青樹社画廊)で、そして同年5月に結成(5月14日～5月18日、和信画廊)で創立展を開催した。結成当時の名称は、「朝鮮新美術家協会」であったが、結成展以降「新美術家協会」に改称し、1944年までに計4回の展覧会を開催した。会員達は、保守的な官展のアカデミズムに反対した二科会、独立美術家協会、自由美術家協会などで活動した画家などであった。

¹³⁶ 1935年に東京の築地小劇場にて初上演された演劇の《牛》を指摘する。それは、植民地朝鮮における農民の悲惨な現実を告発する内容であったが、その抵抗的な正確のため、劇作家の柳致真(1905～1974)が拘禁されることになる。この事件は、むしろ、「牛」が持つ民族的で抵抗的な意味を公認する結果を出した。金炫淑「新美術家協会作家研究(신미술가협회작가연구)」『韓国近代美術史学』第15輯、2005年、132～133頁。

¹³⁷ 「次代に生くる洋画家群(二)」『美之國』1940年6月号、55頁。

¹³⁸ 1942年の第2回展からは、帝国美術学校出身の洪逸杓(1917～2002)が参加し、1943年の第3回展からは、同様に帝国美術学校出身の尹子善(1918～?)が加わった。

「反官展」という傾向においては共通分母を持つ彼らであったが、実際に新美術家協会はなにか統一された画風や理論があったのではなく、多様な作家の「個性」を重視して新たな美術を試みようとする趣旨の団体であったため、多様な画風が共存した。当時の有力な美術評論家のひとである尹喜淳（1906～1947）は、展評を通して彼らの前衛的な画風について次のように述べた。「この展覧会場に足を踏み入れたひとのなかには、彼らを異端視（太字一筆者）して一種の先端芸術とも見るだろう。」この評は、当時としては馴染みのない画風の展示であったことを語っている。しかしすぐに「素朴な画面のうえで騒ぐ郷愁に接する」ことになるとし、画面の造形要素のうち何かは一般に親密な要素が溶けていることを指摘していた¹³⁹。それがまさに「郷土的な素材」であった。

郷土的素材の近代的美感の昇華

新美術家協会は、現存する展示会出品作が無いため、様式を含めた内容を正確に確認することが難しい。だが、残っている白黒図版を通して、ある程度の分析は可能である。李快大は韓服を着た女性を写実的に描写し（図14）、崔載徳は朝鮮の農村と牛、馬を素材に、韓国の農耕文化における純朴な暮らしを描いた。

李仲燮と文学洙は、ともに同時期に自由美術家協会展と同一主題の作品を出品したが（図15）、この二人はまさに朝鮮的主题に固執して油画の郷土化を追求したという共通点が見られる。それは当時朝鮮の官展である「朝鮮美展」で日本人審査委員の趣向に合わせて原始的な風景と郷土的主题を写実的に描く「郷土色」とは異なる性格のものであった（図16）¹⁴⁰。金炫淑は、新美術家協会の画家達が郷土的な主题を取りながらも、素朴さと平面性のような近代的美感で昇華したと評価し¹⁴¹、中身を包む器の形が変わったことを指摘している。

「脱政治」的な朝鮮人最初の前衛美術家団体

新美術家協会が活動した1940年代初めの朝鮮の美術界は、日本の戦時総動員体制が始まるにつれ、その余波で自由と前衛の動向が止揚される状況であった。国民精神総動員朝鮮連盟

¹³⁹ 尹喜淳「新美術家協会展」『国民文学』1943年6月号、122頁。

¹⁴⁰ 朝鮮美展には社会現実を扱った作品ではない、伝統衣装などの郷土的風物や牧歌的風景などをテーマとした作品が多数入選した。「郷土色」は朝鮮美展の日本の審査委員と朝鮮内の評論家の両方から要求された事項であったが、民族主義的な立場で表現したものより、未開な風景として他者化された姿を展示する植民政策に利用された側面がより大きかった。イム・ソヨン（임소연）「1930년대 한국絵화에表された「郷土色」に関する研究（1930년대 한국회화에 나타난 '향토색'에 관한 연구）」ソウル大学校大学院西洋画科美術理論専攻修士学位論文

¹⁴¹ 金炫淑、上掲論文、138-139頁。

傘下の「朝鮮美術協会」が展示体制を擁護する目的で、「官立機関」として設立された¹⁴²。また1922年から始まった朝鮮美展のアカデミズムは、まだ堅く、日本留学出身を含む多数の朝鮮人画家は官展のスタイルに沿って外光派的な人物画と風景画を踏襲していた。

出身学校や地域ごとに「東美会」や「PAS同人」¹⁴³などの団体があったが、理念や画風の志向でない「出身」に起因したという点で駆動力の限界があった。そのような意味で「新美術家協会」は、1940年代の展示体制雰囲気のもとで政治性を帯びない純粹美術の団体であったという点、超現実主義と表現主義など前衛様式を前面に出して、さらに郷土色の現代的継承を成し遂げたという点で1940年代の成功的な在野団体であったと評価できる。美術評論家、崔烈は、これももって「朝鮮人最初の前衛美術家団体」と評価している¹⁴⁴。

そのため文学洙と李仲燮は、日本の自由美術家協会と朝鮮の新美術家協会という両サイドの在野でアカデミズムの野獣派という主要な流れに便乗せず、時代政治的な雰囲気には飲まれない、独自の個性の強い素朴な自身だけのスタイルを日韓両国で発信していたのである。

短く強烈であった李仲燮の独歩的な存在感

戦後の文学洙と李仲燮の活動を短く語るならば、文学洙は北朝鮮に行き、李仲燮は1956年に40歳で夭折している。文学洙は北朝鮮で活躍したため、韓国美術史での言及は少ない。ただし彼が帰郷後に社会主義リアリズムに急に傾倒し、北朝鮮のアカデミズム確立に大きな貢献をしたということが伝えられている¹⁴⁵。

いっぽう李仲燮は、故郷である元山に帰ったが、朝鮮戦争中に越南し、1956年に夭折するまで韓国で短くも強烈に活動した。そのため韓国美術史に独自の存在としてその名を残している。彼はその由来を探ることができない、独特で自由な画風に加えて（図17）、日本人妻との子供との切ない離散生活と精神病による夭折などの悲劇的な人生のために、美術史ではもちろんのこと、大衆的にも絶えず関心を集めてきた¹⁴⁶。

¹⁴² 『韓国美術団体100年』キム・ダルジン（김달진）美術資料博物館、2013年、18～19頁。

¹⁴³ 1940年に京城で結成された太平洋美術学校出身の同門美術団体である。

¹⁴⁴ 『韓国美術団体100年』上掲本、194頁。

¹⁴⁵ 安惠靖、上掲論文；リ・ジェヒョン（리재현）『朝鮮歴代美術家編覧』文学芸術総合出版社、1999年。

¹⁴⁶ 李仲燮についての研究は、複数の側面から行われた。テーマや材料的な側面、展示史的側面、大衆媒体において消費された様式についての側面、テーマ選択においての精神的な側面など様々な視点から行われた。ホ・ナヨン（허나영）「李仲燮神話に関するメタ批評：バルトの神話論を中心に（이중섭신화에 관한 메타비평: 바르트 신화론을 중심으로）」『美学・芸術学研究』第36号、2012年；朴昭炫「李仲燮神話の他の経路（이중섭신화의 다른 경로）（媒体）」『韓国近現代美術史学』第32

とはいえ美術史的研究においてまだ明らかになっていない点は、その独特で自由な画風がどこから由来し、造形的な面において影響を与え、そして影響を受けた日韓の作家達がいたのか、したがってどの系譜に位置付ければ良いのかという問題である¹⁴⁷。文学洙との親交により出会った津田正周との密接な交流関係が指摘されたこともあるが、現在残されている津田の風景画数点からは、その影響関係を確認することが難しい（図18）¹⁴⁸。日韓の影響関係を知ることができるグループや人物はほとんどいないが、ピカソやルオー、韓国の古美術（高句麗壁画、高麗青磁）など、彼が好んだ対象から創作のルーツをたどることはできる¹⁴⁹。

しかし一つ確実なのは、李仲燮が持っていた、自由で独自の画風、形式や流派に囚われないこと、そして本質を求めようとする純粋で純真な熱情は、天賦のものであったと同時に、青年期に文化学院という背景で保護され、涵養されたものだという点である。彼が帝国主義の時代の雰囲気と保守的なアカデミズムに従属しなかったこと、そのうえ先端の思潮を「模倣」しえたこと、それを自身のものに「昇華」できるよう見守ったのが、文化学院という場なのであった。

小結

号、2016年；イ・ウンジュ（이은주）「李仲燮繪畫의 藝術心理學的研究（이중섭 회화의 예술심리학적 연구）」明知大学校大学院美術史学科修士論文、2016年など。

特に2016年には誕生100周年を記念して大規模回顧展と学術会議が開催された。彼は悲劇的な人生により大衆からも多くの関心と愛を受ける存在であるが、ただそのような大衆的な名声と私生活に対する偏った関心により、美術史的にきちんと考察されなかったという問題意識もある。睦秀玄「李仲燮誕生100周年記念シンポジウム「李仲燮作家論、どのように書くべきか—「神話から歴史へ」を開催して（이중섭작가론, 어떻게 써야하는가 - 「신화에서 역사로」를 개최하며）」『韓国近現代美術史学』第32号、2016年、7～11頁。

¹⁴⁷ 金炫淑、金仁恵、キム・ジュサム（김주삼）、睦秀玄、ジョン・ウンジャ（전은자）「（総合討論）現場でみる李仲燮研究の課題（종합토론, 현장에서 본 이중섭연구의 과제）」『韓国近現代美術史学』第32号、173～201頁。

¹⁴⁸ 1907年、京都に生れ、京都絵画専門学校、関西日仏学院などに学んだのち、1929年フランスに留学、1933年帰国したが、更に1935年から翌年までに再度渡仏した。1934年、長谷川三郎、村井正誠らと「新時代洋画展」を結成したが、同会が新に、自由美術家協会として再組織ののち、1939年に退会し春陽会に移った。1942年、日本映画社美術課に入社以来、画壇を離れ、1944年に朝日映画嘱託となり、特派員として満州に渡った。その後、同地東北大学美術部講師、モスクー電影院画家、或はハルピン美術協会の指導者として、各地で美術関係の仕事に従事した。1952年、47歳でハルピンで客死した。『日本美術年鑑』、1957年版、181頁。

津田との交流が李仲燮の画風成立においてひとつの要素となった可能性があるが、彼に関する資料は殆ど残っていない。金秉騏によれば朝鮮人留学生達と深く交流した彼は、超現実主義的な傾向が少し入った作品を制作したという。また金秉騏などの朝鮮人留学生の助力で平壤でも個展を開いたという。その時売られた作品は8点とされるが、現在韓国国内において所在を確認することができない。

「金秉騏口述採録」、上掲本、45頁。

¹⁴⁹ 高句麗壁画との関連性を扱った研究としては、金炫淑「李仲燮の藝術の様式的な考察：高句麗古墳壁画の影響を中心に（이중섭 예술의 양식 고찰：고구려 고분 벽화의 영향을 중심으로）」『韓国近代美術史学』第5輯、1997年。

以上、文化学院朝鮮人留学生達の戦前の活動について考察した。

劉永国、文学洙、李仲燮は、戦前日韓の在野団体で活動し、帝展や朝鮮美展のような官展と距離を置き、「反官展」の領域で独創的な活動をつづけた。劉永国は、絶対的な幾何学的抽象を追求し、特に彼が試みたレリーフは、当時の朝鮮人留学生のなかでは唯一のものであった。また文学洙、李仲燮の場合は、劉永国の絶対抽象とは異なり、民族性と叙事性が色濃い作品を残している。しかし彼らもまた画風において当時の朝鮮人達があまり試みなかった超現実主義と表現主義的な様式を残しているという点において独特であった。

彼らはいずれも、「朝鮮美展」に代表される日本式アカデミズム一色であった当時の朝鮮画壇において、新たな画風と、物珍しい媒体を果敢に試みた異端児であった。そのため彼らの意義は、朝鮮画壇に美術思潮様式の存在の幅を広げ、画壇を豊かに、そして多彩にしたと言える。

彼らの個性的な画風は、文化学院在学期の師弟関係を通じて直接的に様式的な影響を受けたものではなかった。だが、個性と自由を尊重する学風のなかで、当時日本の先端美術から刺激を受けたことを試みるのが可能であり、それが各自の多彩な画風と活動へとつながった。何より、在学期に経験した「在野精神」は、卒業後にも日韓両画壇における在野活動に繋がったのである。

第3節 戦後韓国の抽象美術を率いる先駆者として

ここでは文化学院出身者のうち、劉永国と金秉騏を例に、戦後韓国の画壇と教壇における彼らの役割を考察する。ここで明らかにするのは、彼らが、戦後直後にも依然として日本式アカデミズムの主導下で硬直していた韓国の画壇に「抽象美術」という在野の活気を吹き込もうとしたことである。さらに1950年代後半から1960年代初めにかけて、前世代の日本的アカデミズムが落ち込み、抽象が一大旋風を巻き起こすにあたって、結果的に彼らが一定の役割を果たしたことを述べる。

第1項：解放空間の「脱政治」的抽象美術団体「新写実派」

1945年の終戦とともに朝鮮は解放を迎えるが、1948年8月に大韓民国政府が樹立されるまでの米軍軍政期間を「解放空間」と呼ぶことにする。左右のイデオロギー対立により政治的不安定が続いたこの時空間では美術団体もまた理念的性格の強い団体が乱立し、極端な対立

に向かった¹⁵⁰。

このような「政治的」な団体の洪水のなかで、劉永国、金煥基、李揆祥（1918～1964）など、戦前から抽象を試みてきた少数の前衛画家達は、1947年に「純粹造形」団体である「新写実派」を旗揚げした。彼らは、戦後の韓国という新たな場所で追及しなければならない「新写実」として抽象を提唱した。その数は少数に過ぎなかったものの、具象画一色の美術史界において新鮮な刺激となり、かつ「脱政治」的な「前衛」団体であった。この点において、「新写実派」は戦前の新美術家協会の系譜を継ぐ団体であったといえる。この団体の結成を通じて、劉永国は戦前の日本での自由美術家協会に続き、「脱権力」「脱政治」の文化学院の在野精神と軌を一にする、戦後初の活動を見せたと言える。

新写実派は、1953年の朝鮮戦争休戦までに計3回にわたる展覧会を開催した。この活動において¹⁵¹、劉永国は造形的な面においてさらなる変化を見せている。戦前の絶対抽象においては、対象と自然を徹底して排除した幾何学的図形だけが画面を占めたいっぽう、この時期の抽象では月と花や木などの具体的な事物を連想させる要素が入っている（図19）。

この変化についてイ・インバム（이인범）は、新写実派の会員達が抽象表現のもとになる「自然形態」を拒まず、新たな視覚で対象の本質を把握しようとするものであったと説明している¹⁵²。またジョン・ハユン（정하윤）は、当時、劉永国の絵画において民族的要素を感じることができる具体的な形状を込めなかったという非難に対する反応として、劉永国の作品に自然的な要素が登場しはじめたと分析している¹⁵³。

劉永国はたゆまない抽象作品の制作を通じて、自然と戦後の韓国でも抽象絵画を紹介する先駆者的な役割を担うようになるが、帰国後には民族的だとか、大衆的でないという非難に直面したものと見られる。したがって戦前の日本で受け入れられた西欧の抽象様式を、戦後

¹⁵⁰ 左翼サイドの「朝鮮プロレタリア美術同盟」と「朝鮮美術家同盟」、そして右翼サイドの「朝鮮美術家協会」などの団体が生成され、離合集散を重ね、それにしたがって美術系人士達も左右の一方を選んで所属した。両極対立は、1948年韓国の単独政府樹立期まで引き続き深まった。『韓国美術団体100年』上掲本、19頁。

¹⁵¹ 1947年、和信画廊で開かれた新写実派創立会員展には、劉永国、金煥基、李揆祥、白榮洙（1922～）が参加し、1949年第2回展（東和画廊）には、張旭鎮（1917～1990）が合流した。その翌年、朝鮮戦争の勃発により、団体展は休止となり、1953年国立博物館画廊での第3回展を最後に解散した。

¹⁵² イ・インバム（이인범）「新写実派、抽象が自然と出会った場所（신사실과, 추상이 자연과 만난 장소）」『劉永国ジャーナル』第3輯、劉永国美術財団、2006年、35頁。

¹⁵³ 当時、展覧会評を書いたソ・カンホン（서강헌）とイ・スヒョン（이수형）は、民族美術の建設にそぐわない、大衆性を没却した安易な実験であるだけと非難した。ソ・カンホン（서강헌）「新写実派展」『自由新聞』1948年12月15日；イ・スヒョン（이수형）「絵画芸術における大衆性の問題：最近の展覧会への所感」『新天地』1949年3月号。ジョン・ハユン（정하윤）「劉永国の絵画—東洋の芸術観を通じた西洋美術の受容（유영국의 회화-동양의 예술관을 통한 서양미술의 수용）」『美術史学報』第39輯、2012年、404頁。

の韓国でどのように昇華させなければならないかという悩みの末に、韓国の山河と自然を画面の要素に導入するようになったのではないだろうか（図20）。

第2項：劉永国と金秉騏―「反国展」の旗を掲げた抽象美術の擁護者

1948年、大韓民国に独立政府が樹立されるにともない、事実上南北が二分された。国家体制を整備していく韓国政府は、1949年大韓民国美術展覧会（以下、国展、1949～1981年）を設置し、美術界の整備も行った。しかし金英那が指摘したように、戦前のアカデミックな様式に沿った東京美術学校出身者達が国展の審査委員に入りながら、依然とアカデミズムの主流を形成し、抽象系列の画家達は、一種の在野勢力として共存する様相に発展していった¹⁵⁴。

この時期、文化学院出身の劉永国と金秉騏は、反国展の性格の在野団体を結成して参加すると同時に、それぞれ制作と理論の活動を通じて抽象美術の領域を押し広げた。

朝鮮美展の延長線にあった国展と反国展の動き

劉永国は第1回国展に出品しなかった理由について、『抽象作品を出してみたところでのみち駄目だろうから。そのなんというか、駄目なのが当然でしょう。「抽象が絵なのか」という…(雰囲気だったからですね)』と証言していた¹⁵⁵。

国展は、戦前の朝鮮美展の日本風アカデミズムの延長であり、事実上「女性座像」に代表される人物画が変わらず主流を成していた（図21）。そのため、「国展の様式は「女性座像」といった皮肉が生まれたのである¹⁵⁶。韓国において、戦前の官展が東京美術学校出身の官展系日本人画家によって支配されていたと言うならば、戦後の国展は彼らの指導を受けた東京美術学校留学派の韓国人画家に取って代わっただけだったのである¹⁵⁷。

こうした保守的な画風に加えて、国展審査委員たちは自身が指導する学生達を入選させるような腐敗が蔓延していた。そのため、1955年には審査委員権を巡って「大韓美術協会」と「韓国美術家協会」の権力争いが起こった。いわゆる「国展紛糾」という同年の事態は、美

¹⁵⁴ 金英那、上掲本、133頁。

¹⁵⁵ 「劉永国口述資料」、上掲本、22頁。

¹⁵⁶ 当時の学生たちも、国展出品作を準備する時には、女人座像を描かせられたと証言している。「国展を準備する時には人物座像を描いた」沈竹子（西洋画家、1949年ソウル大学校絵画科入学・55年卒業）とのインタビュー、2010年11月4日。

「国展で賞を貰うものはおおむね座像の人物画である。そして学校でもモデルを使って座像を描かせた」『崔景漢口述録取文』、サムスンLeeum美術館・韓国美術記録保存所、2006年、176頁。

¹⁵⁷ 梨花女子大の沈亨求と金仁承がそれぞれ1回と14回、弘益大の李鍾禹が13回、ソウル大の張勃が7回にわたり審査委員として参与している。李泰鉉、「東京美術学校留学韓国人卒業作品に関する研究」『芸術文化論叢』第1号、1992年、198頁。

術界内外の人々に国展への不信感を持たせ、特に若手美術家たちの抵抗意識が強まった。その結果、激烈な「反国展」の動きに加えて、在野グループが登場するに至った。

国展紛糾の翌年である1956年、比較的自由な大学であった弘益大学校出身の若い画家達の「反国展」宣言を皮切りに¹⁵⁸、1957年にはモダンアート協会、創作美術協会、新造形派、現代美術家協会など国展の保守的な権威主義に対抗する大小の在野団体が登場した。それは国展という「制度」だけでなく、アカデミズムという古い画風の権力に対する対抗でもあった。それは結局、1960年に至って「60年美術家協会」の「街頭展」という過激な形で噴出することになり（図22）、その後、若い世代による在野団体の戦国時代が幕を開けた¹⁵⁹。

劉永国と金秉騏の在野団体結成—1950年協会、現代作家招待展

第1世代モダニストに属していた劉永国と金秉騏は、早くから反国展の動きを見せた。国展創立の翌年である1950年には早くも「1950年協会」という反国展の在野団体を創立した。

金秉騏は、文化学院の留学生のなかでも唯一、戦前からグループ内の作品活動よりも一人で制作しながら美術理論の学習に集中し、戦後の韓国においても1965年にアメリカへ移住するまで主に批評家および教育家として活動した人物であった。1949年に創設された国展の審査委員と審査制度の偏向に失望した金秉騏と劉永国は、金煥基、張旭鎮（1917～1990）、金永周（1920～1995）、南寛（1911～1990）など抽象的な傾向を見せる画家達と李快大などの具象画家50余名と共に、1950年協会を旗揚げし、団体展と新人登用のための公募展まで計画したが、朝鮮戦争の勃発と共に霧散した。

この協会に参加した者の中で、劉永国は、当時金煥基の斡旋でソウル大美大で講師をしていた。だが、アカデミズム教育を掲げた張勃と衝突し、2年3ヶ月の短い教職生活を終えた¹⁶⁰。1950年協会の展示は、不発に終わったものの、既成画家による、国展創設後もっとも早い時期に結成された反国展の在野団体であったという点において、その革新性に意義が認められる。

その後、一時期国展中心の画壇から離れて帰郷した劉永国と、教育活動をしていた金秉騏のふたりは¹⁶¹、1950年代後半、前述したように戦後の若い世代による反国展の動きが活発

¹⁵⁸ 朴西浦、キム・ヨンファン（김영환）、キム・チュンソン（김충선）、文宇植は、ソウルの東方文化会館で「4人展」展覧会を開き、「反国展」宣言をした。

¹⁵⁹ 1960年代には、「Actuel」、「無同人」、「7月会」、「オリジン」、「青年作家連立展」、「A G（韓国アバンギャルド協会）」などが相次いで出現した。

¹⁶⁰ その後1966年に弘益大学校美術大学の教授となり、1970年まで教職生活をした。

¹⁶¹ 劉永国は、故郷・蔚珍に下って醸造場事業をし、画壇と隔絶した生活を送った。彼は、実際1943年帰国後にも一時的に蔚珍で漁夫生活を送り、創作を中断したことがある。誰よりも自由な作品制作

に巻き起こるなか、再びその動きに参加することになった。ふたりは既に40代に入ってから、中堅作家になっていたが、第2世代のモダニスト達の誕生を支持するように、再び反国展の団体を組織したのであった。1957年に結成された「現代作家招待美術展」がそれである(図23)。

「現代作家招待美術展」(1957~1969)は、『朝鮮日報』という有力な言論機関の主催で行われた民展であったが、金秉騏と劉永国、金永周を発起人として、言論人の洪鍾仁(1903~1998)が参加した。それは、反国展という時代の雰囲気のもと、アカデミズムと異なる新たな「現代」美術を志向し、国展の怠惰な時代認識に対抗する在野の求心点となったのである。

20代の若い画家達による反国展の展示が街頭を背景とした劣悪な環境の展示であったのに対して、本展示は徳寿宮美術館や景福宮美術館のような権威ある展示場で新聞社の後援によりなされた大規模な在野展であったという点に違いがある。その創設背景には、当時自由党政権と反目した『朝鮮日報』が政権親和的な具象美術を排撃して、在野の抽象美術家達を結集することで、政府の言論弾圧に対抗する基盤を堅め、文化権力を支配しようとする政治的意図があったと言われる¹⁶²。

長きに渡って批評活動を通じて国展の墮落と抽象の当為性を積極的に考察してきた金秉騏は¹⁶³、国展のなかで保守と前衛が両立することを理想としたが¹⁶⁴、なかなか国展のなかで抽象が根付かないことを目撃した。したがってフランスのサロン・ドートンヌや日本の二科展のような大型在野展を設立し、「新しい美術」を追求する必要があると考え、本団体の結成に臨んだのであった¹⁶⁵。

ところで当時若い世代の抽象は、当時世界的な趨勢であった「アンフォルメル」の様式を借用していた(図24)。1950年代後半の韓国に巻き起こったアンフォルメル旋風に関しては、単純な「模倣」なのか「韓国的昇華」なのかについての議論が存在するが¹⁶⁶、抽象1世代であり、絶対抽象を追求した劉永国さえ、この時期には非定型の傾倒を見せているほどに(図

を渴望した彼にとってソウル大からの退陣と保守的な画壇の流れは耐え難いものであったかもしれない。金秉騏は、1953年からソウル大で西洋現代美術論を教え、ソウル芸術高校創設と教育に関与するとともに、批評活動をつづけた。

¹⁶² 現代作家招待美術展に関しては、クァク・アラム(곽아람)「朝鮮日報主催「現代作家招待美術展」研究(조선일보주최 ‘현대작가초대미술전’연구)」ソウル大学校大学院・考古美術史学科修士論文、2014年参照。

¹⁶³ 金秉騏「抽象絵画の問題(추상회화의 문제)」『思想界』1953年9月号、170~171頁。

¹⁶⁴ 金秉騏「国展の方向:アカデミズムとアバンギャルドの両立のために(국전의 방향: 아카데미즘과 아방가르드의 양립을 위하여)」『思想界』1961年12月号。

¹⁶⁵ クァク・アラムと金秉騏のインタビュー。クァク・アラム(곽아람)、上掲論文、15頁。

¹⁶⁶ 鄭榮沐「韓国現代絵画の抽象性(한국현대회화의 추상성)、1950-1970: 前衛の美名の下で(전위의 미명아래)」『造形FORM』第18号、1995年。

25)、大きな熱風であったことには間違いない¹⁶⁷。反面、金秉騏はアンフォルメル洪水のなかでも戦前の幾何学的な傾向が残る抽象を披露しているが(図26)、これは当時必然的な妥当性を提示しないまま、安易にアンフォルメルを受容する折衷主義的な画家に対する批判意識が作用したためと見られる¹⁶⁸。

金秉騏の教壇活動—次世代抽象美術の牽引

戦後の韓国において抽象美術の擁護者であった金秉騏に関して、もうひとつ欠かせない役割は、画壇でない教壇での教育活動を通じた次世代抽象美術の出現を牽引したという点である。金秉騏は、朝鮮戦争中の1953年から1957年までソウル大学校美術大学で現代美術論を講義し¹⁶⁹、さらに併行してソウル芸術高校の創立に関与して同校設立後、美術科長として1965年まで在職した。

第1章で述べたように、この時期のソウル大学校美術大学は、張勃が主導する保守的なアカデミズム教育が根強く行われていた。いっぽう、美術史の教育も重視していた張勃は、自身が直接古代からルネサンスまでの西洋美術史を講義し、近現代美術に関しては金秉騏に一任した。最新の現代美術まで扱った彼の急進的な美術理論授業は、学生達に張勃式の強硬なアカデミズム教育に閉ざされない現代的感覚を注入する役割を果たしたものと推定される。

1950年代に在学学生であった朴錫煥と崔景漢は、金秉騏の授業について、次のように証言している。未だ体系の確立されていない初期の大学にしてはその授業内容が詳細で濃密であり、印象派からキュビズム、そして最新の現代美術に関する分かり易い説明は、当時の学生に人氣があり、彼を慕う学生たちも現れたと¹⁷⁰。

張勃による保守的アカデミズムの教育方針上、学部の在学中は本格的な新様式を試みる事

¹⁶⁷ これに対してキム・インファン(김인환)は、非定型化した形状の抽象表現主義の流れに劉永国が動揺しなかったわけではないと分析しており、ユ・ホンジュン(유홍준)は、「抽象表現主義に対する共感から生まれたアクション的要素」と語った。キム・インファン(김인환)「自然への根源的な結球と内縁(자연에의 근원적 결구와 내연)」『空間』第147号、1979年9月、46頁；ユ・ホンジュン(유홍준)「抽象世界の多様な遍歴(추상세계의 다양한 편력)」『選美術』第12号、1981年、14頁；ジョン・ハユン(정하윤)、上掲論文、405-406頁。

¹⁶⁸ 金秉騏「主体意識の確立を求める：招待展と60年展から(주체의식의 확립을 촉구한다: 초대전과 60년전에서)」『思想界』1961年5月号。

¹⁶⁹ 臨時首都であった釜山のある茶房で「ピカソとの別れ(피카소와의 결별)」という批評朗読を通して、当時釜山に臨時校舎を置いていたソウル大学校から講義の依頼を受け、ソウル大教壇に立ったことで知られている。チェ・テマン(최태만)「朝鮮戦争の前後における金秉騏の活動：美術評論家 金秉騏の登場経緯(6.25전쟁 전후 金秉騏의 활동: 미술평론가 金秉騏의 등장 경위)」『金秉騏：感覚の分割(감각의 분할)』展図録、韓国国立現代美術館、2014年、182頁。

¹⁷⁰ 『朴錫煥口述録取文』、サムスンLeeum美術館・韓国美術記録保存所(内部研究用資料)、2007年、212-214頁。『崔景漢口述録取文』、サムスンLeeum美術館・韓国美術記録保存所、2006年、122頁。

は難しかったものの、一部の学生や卒業生は金秉騏と密接な関係を維持しながら、卒業後まもなく実験的な作品を展開していくことになった。文学晋（1924～）、丁昌燮（1927～2011）など、当時の大学院生たちは、金秉騏がソウル芸術高等学校に美術科長として着任したときに、共に講師職に就きながら交流し、キュビズムや抽象絵画など前衛的な作品を本格的に展開していった（図27）。特に丁昌燮と文学晋は、在学中からキュビズムに関心を持っていたものの、学校の雰囲気からその制作ができなかったため、大学院に進学してから画風を急変させたのであった。

また崔景漢は、在学中に写実的な人物座像によって校内の美術展で賞も受けたこともあるが、彼もまた卒業後にはアンフォルメル風の抽象絵画を制作した（図28）。このようなアカデミズム具象絵画の砦であったソウル大ですら、抽象美術が芽生えた背景には、金秉騏の美術理論教育があったといえる。

金秉騏の理論教育や批評活動は、ソウル大内でのみ影響力を発揮した訳ではなかったようで、1950～60年代に新聞記者であった美術評論家・李龜烈は、当時朴栖甫（1931～）、金昌烈（1929～）などの「アンフォルメル若き闘士たち」が、ソウル市内の裏通りで金秉騏の周りに集まっているのを何度も目撃したことを証言している¹⁷¹。金秉騏は、その画壇と教壇での活動を通して、パク・ヘソン（박혜성）が評価したように戦後モダニズムの世代交代期に1世代モダニストと2世代の彼らを繋ぐ架け橋的役割をしたのである¹⁷²。

小結

劉永国と金秉騏は、韓国近現代画壇において抽象美術を紹介した先駆者として、次世代抽象が登場する布石の役割をした。劉永国は、作品制作で、金秉騏は、批評と教育活動でその役割を担った。また彼らの活動は、「反国展」の旗を振り、在野団体を相次いで結成する形でも続いた。その団体が中心権力に対する反抗と「脱政治」的な性格を帯びていた点は、まさに彼らの留学先である文化学院の性格を想起させる。若き日に経験した在野の精神は、戦後の韓国における在野精神に繋がっていたことが分かる。

¹⁷¹ 劉永国に関するシンポジウムで、金秉騏と美術史家たちとの対談から出た証言である。金秉騏、李龜烈、金英那、イ・インバム（이인범）「劉永国、韓国の抽象美術への解釈の争点—証言と対談（유영국, 한국 추상미술 해석의 쟁점-증언 및 대담）」『韓国近代美術史学』第10輯、2002年、386頁。

¹⁷² パク・ヘソン（박혜성）「金秉騏—感覺の分割（김병기-감각의 분할）」『金秉騏：感覺の分割』展図録、韓国国立現代美術館、2014年、16頁。

おわりに

戦前期に、「脱政治」「脱国家」志向の自由で新しい教育現場であった文化学院には、前時代の留学生とは異なり、アカデミズムではない新たな美術教育を求めて集まった第2世代の朝鮮人留学生達がいた。彼らは富裕な家庭環境の師弟たちで、洗練された趣味と知識を持っており、自由で挑戦的な性格の人物達であった。彼らが留学時代に体得した文化学院の学風は、全体主義に依らない、自由と個性を重視するもので、校外で接した当時日本の先端思潮を校内で実験することが可能であった。また文化学院が持っていた国家と権力に対抗する在野精神は、文化学院留学生達にとって、卒業後の方向性を決定づける重要な源流となったと言える。

文化学院の朝鮮人留学生は、韓国近代画壇においても異端児であったからである。劉永国、文学洙、李仲燮などは、それぞれ抽象と超現実主義など、朝鮮ではほとんど試みられなかった先端の思潮を披露し、新たな媒体を試み、民族的主題を近代的な感覚で昇華するなど、重要な足跡を残した。彼らは同時代における他の教育機関の留学生達に比べて、最も前衛的な実験をしたグループだったと言える。彼らの活動により、朝鮮には新たな画風が紹介され、画壇が多彩で豊かになったのである。

また戦後の韓国における、文化学院留学生達の画壇と教壇での活動は、「反官展」傾向の抽象美術の始まりと発展に少なからぬ役割を担ったことを指摘できる。絶え間ない作品活動と批評活動を通して、抽象美術を紹介し、また1950年代後半に若い世代から起こった反国展の動きに賛同することで、彼らは抽象美術の地平を広げた。また教壇での理論教育は、アンフォルメル旋風とは異なる次元で、次世代の前衛を率いる一助となったと言える。彼らは戦後の韓国における抽象美術の先駆者であったと同時に次世代抽象美術の牽引者でもあったことを強調したい。

特に、戦前と戦後に連なる文化学院出身者達の「反官展」「反国展」性格の在野団体活動は、「脱政治」的性格を帯びた純粹造形志向の活動であったという点で、文化学院の「脱政治」「脱権力」の校風に通じる。そのような性格の在野活動が文化学院出身者達から明確に現れたのは、20代の若い日々を送った留学先である文化学院で、彼らの芸術的素養が培われたためでないだろうか。

すなわち彼らの留学先、文化学院で経験した「脱中心」「脱政治」「在野の精神」は、韓国の近現代画壇の活動に繋がっているのである。この意味において、文化学院が韓国近現代美術史において果たした役割は、決して見過ごすことはできない。

第3章 大阪美術学校の朝鮮人留学生と韓国の地方美術

はじめに

戦前の日本における朝鮮人の留学先は、日本画壇の中心地であった東京に集中していた。そのため、これまでの研究は在東京留学生に限られ、戦後韓国のソウルの中央画壇で活躍した人物に関するものが多かった¹⁷³。その反面、日本の他の地域に留学していた人物に関しては、十分な調査や研究が不足しており、分かっていることが極めて少ない¹⁷⁴。現存資料が足りない上に、創始改名などによって文献から朝鮮人の把握が難しいためと、彼らの帰国後の活動において東京留学生たちに比べて相対的に存在感が少なかったためであろう。また、戦後の韓国における彼らの活動の拠点地は、ソウルの中央画壇ではなく、地方の都市に散らばっていた。その結果、地方のことは、これまで韓国美術史のメインストリームで注目されることも無かった。

そこで、戦前の関西地方の大阪美術学校（1924～1944年）を取り上げてみたい。本章の目的は、大阪美術学校における朝鮮人美術留学生の実態と戦後の活動について把握すること、および、彼らが韓国の美術の発展に果たした役割を明らかにすることである。

大阪美術学校出身の朝鮮人留学生たちの場合、戦後の韓国の地方都市において画壇の発展と美術教育の発展に一定の役割を果たしていた。したがって、本章では、戦前の日本における地方都市の美術学校の中でも、朝鮮人学生の在学事実が確認できる大阪美術学校を取りあ

¹⁷³ 代表的な個別研究の対象として、高義東、金復鎮、金煥基、劉永国、李仲燮などがある。在東京留学生に関する研究には、筆者の拙稿も含まれている。金智英「韓国の初期美術大学と東京美術学校—人的・制度的関連性—」『美術史』第175号、2013年10月、1～16頁。

一方、学校単位で在東京の朝鮮人留学生を整理した研究としては、韓国近現代美術記録研究会編の『帝国美術学校と朝鮮人留学生たち (제국미술학교와 조선인유학생들 1929-1945)』(눈빛、2004年)がある。

¹⁷⁴ 戦前の京都における朝鮮人留学生であり第1世代の在日朝鮮人画家である全和鳳に関する筆者の拙稿がある。金智英「全和鳳の生涯と芸術」『韓国近現代美術史学』第27輯、2014年6月、339～363頁。

そして近年、京都市立絵画専門学校出身の朝鮮人画家・鄭末朝に関する画期的な調査が一つあった。リ・ユンヒ (이윤희) 「在日韓国人画家・鄭末朝 (재일 한국인 화가 정말조)」『近代書誌』第8号、2014年1月、203-223頁。氏は、鄭末朝を唯一の朝鮮人卒業生として見なし、交友誌や『日展史』などから彼の関連資料を見つけ、遺族に会うまでの旅程をまとめたのである。

げ¹⁷⁵、朝鮮人留学生の実態と彼らの帰国後の行方、そして韓国の地方美術における活動を把握する。これは、これまで研究されてこなかった戦前のお阪地域と戦後韓国の地方都市間の美術における、人的移動をたどる試みになる。

大阪美術学校は、1944年に廃校されており、さらに戦争によって学籍簿などの学校の公式資料は殆ど現存しないため、調査に困難があった。しかし、同校の跡地に設立された枚方市立御殿山生涯学習美術センターの協力で、地域に居住する卒業生たちが寄贈した交友会の会誌や同窓会展の目録など、学校関係の資料を入手することができた¹⁷⁶。この資料の発見によって、大阪美術学校に関する情報はもちろん、韓国にある新聞や雑誌の資料などと合わせて朝鮮人留学生たちの在学記録を知ることが初めて可能になった。

本章の構成は、第1節で大阪美術学校を概観し、朝鮮人留学生の留學生活の全貌を明らかにする。第2節では、朝鮮人留学生の渡日背景について語る。ここでは、朝鮮の地方における小都市や農村に居住していた彼らが大阪へ渡った背景として、経済的な理由から当時工業都市として急浮上していた大阪へ向かった朝鮮人の大挙移住と関係していたことを指摘する。彼らの「留學」は、「自ら」の留學意思に伴う自発的な移動ではなく、むしろ社会的・経済的な理由による家族の渡日に連れられて「受動的」に行われた移動が多かったのである。

第3節では、卒業後の彼らの行方に関して、多くがソウルの中央画壇ではなく、故郷の地方都市へとターンバックしたことを述べる。第4節では、釜山と済州などの地方画壇における彼らの活動を探り、彼らが地方美術のあり方を提示しようとした際に、実際には留學前に経験した故郷へのノスタルジアが強く働いていたことを指摘する。

結論を先に述べると、大阪美術学校の朝鮮人留学生の多くの「留學」が美術内部の要求からではなく、社会的・経済的な理由による「受動的」な性格の移動であった点、そして彼らの帰国後の行方がソウルの中央画壇ではなく地方に向かっていった点において、在東京の朝鮮人美術留學生とは大きな差異があったことを明らかにする。すなわち、近代における朝鮮人の「留學」は、同時代のものであっても、その「行き先」によって、異なる性格と影響力を持っていたのである。

¹⁷⁵ 筆者は京都市立絵画専門学校（現・京都市立芸術大学）にも一定の朝鮮人留學生が存在していたと推定し、大阪美術学校と並行調査していたが、創氏改名による追跡の困難があり、期待していた結果が得られなかった。現在の京都市立芸術大学には戦前における朝鮮人留學生の名簿が別に存在せず、改名した人物が「朝鮮」出身であることを確認するには個人の学校記録を一々申請して閲覧する方式を取らなければならないが、それも個人情報のため資料収集の限界があった。従って、本稿では現存写真及び交友誌などから朝鮮人留學生の在学が確実に確認できる大阪美術学校に、その研究範囲を絞る。

¹⁷⁶ 筆者は、2012年10月18日に、枚方市立御殿山生涯学習美術センターを訪問し、関係者の積極的な協力のもとで、資料を撮影することができた。お礼を申し上げたい。

第1節 大阪美術学校の朝鮮人留学生

大阪美術学校

大阪美術学校は、戦前の大阪地域における有力な私立美術教育機関の一つであった。1924年に日本画家の矢野橋村（1890～1965）が大阪市天王寺区悲田院町に設立し、1929年に枚方市牧野村御殿山へ拡張移転し、1944年まで約20年間存立した（図1）。官展での重なる受賞より、30代半ばの若さで既に有名な画家であった矢野は、京都や東京に比べ美術界の発展が遅く、人材の離脱が多い大阪の状況を嘆き¹⁷⁷、斎藤や福岡など大阪に滞在していた美術家に協力を呼びかけ、地域の人材育成のための美術学校の設立に取り組んだのである。

同校は、大阪の都市発展に伴って1929年から1939年までその全盛期を迎え、1942まで198名の卒業生を出した¹⁷⁸。しかし戦時体制の強化につれ、1944年に学校の建物が陸軍に接収され、事実上閉鎖した。現在は、枚方市立御殿山生涯学習美術センターが、大阪美術学校の歴史的な意義を記念し、その跡地に設立されて、地域住民の芸術創作活動を支援している（図2）。

大阪美術学校の朝鮮人留学生

現在までの調査で、大阪美術学校に在学していたと確認される人物は、計16名である（詳細については、【資料編】の表3を参照）¹⁷⁹。

1932年から1940年代初めまでの合算であるが、入学生がもっとも多いのは、1934年であり、計4名の朝鮮人が入学している。学科比重としては、日本画科が2名（鄭鍾汝、金壽山）、西

¹⁷⁷ 矢野は学校設立の背景を次のように語っている。「大阪と言ふ処は美術家を殺しこすれ育てる処ではない、（中略）只そういふ事を感じさせられた人は次から次へと此の大阪の土地から離れて行くのである。（中略）我国での商工業都市である此の大大阪の美術が知らず知らずの裡に荒んで行く事を手を空しくみる事が出来やうか。（後略）」矢野橋村「我等の使命」『大阪美術学校々友会月報・創刊号』1927年。

¹⁷⁸ 村松 寛「大阪美術学校—平和から戦争へ、その20年の明暗—」『枚方市立御殿山美術センター』枚方市教育委員会 1987年、16頁。

¹⁷⁹ これらの人物特定に関しては、大阪美術学校の校友会『会誌』などの学校関係の現存資料および韓国の雑誌、新聞、図録などから収集した結果である。ただし、まだ確認が必要な部分もあり、発見できていない人物もいる。入学・卒業者の名簿や成績表などのような公式資料が残っていないこと、1940年代に盛んであった朝鮮人の創氏改名によって追跡が困難であることが原因で、調査の限界があったことを述べておく。

洋画科が9名（金永大、金潤玫、白榮洙、尹在玕、林湖、宋英玉、邊時志、梁寅玉、キム・コクカン）、学科が分からない人が5名（金瑠守、金洙坤、李鐘舞、朴尙根、キム・カンナム）であり、他学校と同様に西洋画科の在学者が多かった。

彼らにはいくつかの共通する特徴が見られる。一つ目に、自ら美術留学のために渡日した場合もあるが、大体に、幼い頃に経済的な理由から家族と親戚に連れられ、大阪に渡った場合が多い、ということである。この点については、第2節で詳しく述べる。

二つ目に、経済的に厳しい環境の中で、苦学をしていた人物が多いことである。鄭鍾汝は、自転車や電球工場で働きながら留学生活をした。金潤玫もまた、昼間には学校へ、夜間には工場で働きながら5年間の学業を終わらせた¹⁸⁰。尹在玕は、朝晩に新聞配達の仕事をしながらかし、卒業生の白榮洙によると、卒業審査は厳格でなく、望めば、4年修了でも卒業状がもらえたという¹⁸⁴。

学則でみる大阪美術学校の入学環境—誰にも開かれている教育機関

それでは、朝鮮人留学生たちが在学していた1930～1940年代の大阪美術学校の学則について簡単に探り、彼らの入学環境がどうであったのかを見てみる。

1937年の大阪美術学校展覧会目録に付記されている記録によると、学則は次のようである¹⁸³。学部は日本画部（図3）と洋画部（図4）の2部構成であり、学年は5年制で、本科3年、専攻科2年であった。後に研究科3年が設置されたが、基本は上記の5年課程で卒業した。しかし、卒業生の白榮洙によると、卒業審査は厳格でなく、望めば、4年修了でも卒業状がもらえたという¹⁸⁴。

志願資格は、尋常小学校卒業者または同様以上の学歴者であり、当時では珍しく、女性も

¹⁸⁰ オク・ヨンシク（옥영식）「原生的な自然の中での人生、超現実の夢幻性と詩情—金潤玫の生涯と作品世界（원생적인 자연속의 삶, 초현실의 몽환성과 시정—金潤玫의 생애와 작품세계）」、『釜山の作家6 金潤玫（부산의 작고작가6 金潤玫）』展図録、釜山市立美術館、2011年。

¹⁸¹ 「尹在玕口述採録」『韓国美術記録保存所資料集第3号』サムスン美術館Leeum、2004年12月、77頁。

¹⁸² ユン・ボンモ（윤범모）「曾良圭と宋英玉—在日画家の民族意識と分断祖国（조양규와 송영옥—재일화가의 민족의식과 분단조국）」『韓国近代美術史学』第18輯、2007年、129頁。

¹⁸³ 「学則」『大美展目録—拾週年記念』大阪美術学校、1937年。

¹⁸⁴ 「白榮洙口述採録」『韓国美術記録保存所資料集第3号』サムスン美術館Leeum、2004年12月、95頁。

志願することができた。さらに、入学試験は「人物考査」が唯一で、望めば誰でも入ることができるという点で、比較的入学し易い学校であったといえる。実際に、尹在珩は、東京美術学校への進学を望んでいたが、日本人の財産保証人がいなく、志願が挫折された後、入学条件が厳しくない大阪美術学校に進学したと証言している¹⁸⁵。

授業料としては、入学金が開校最初の15円から10円に下がり、月謝金が5円であったが、定期的に行われる実技コンクールで1等になった者は授業料を免除とした。学則によると、「授業料滞納者及ビ一ヶ月以上無届ケ欠席者ハ除名ス」と書いてあるが、経済的に困難である学生たちは滞納するケースが多く、矢野はそれを許容していたので、常に経営難に喘いでいたという¹⁸⁶。

このように、大阪美術学校は低学歴者はもちろん、女性も志願することが出来、さらに厳しい入試もなかっただけに、植民地から渡ってきた朝鮮人留学生にも開かれた教育機関であった。特に、経済的に裕福でなかった大阪美術学校の朝鮮人留学生たちにおいて、授業料の納付管理も厳格でなかったことは、学業継続において心理的な安堵感を与える環境でもあっただろう。

学業環境—在野を標榜した教授陣が作った自由な校風

次に、朝鮮人留学生がどのような学業雰囲気の中で、誰に何を学んでいたのかを見てみよう。

まず、カリキュラムをみると、本科の3年間は専攻授業として石膏写生（10時間／週）、人体写生（10時間／週）、美術及美術史（4時間／週）が行われた。以後の専攻科の2年間は、製作実習（20時間／週）と美術史（4時間／週）が行われ、さらに朝鮮人留学生たちの証言によると、古典主義の写実主義に徹底していた画家の中村不折（1866～1943）の著書を使った「解剖学」授業も行われた¹⁸⁷。

前述の美術史の授業には「日本絵画史」と「西洋美術史」などが設置されており、その他、授業科目として「フランス語」、「漢文・漢詩」が設置されていた。専攻科目だけでなく、細分化した美術史やいくつかの人文・教養科目も編成しており、高等教育機関としての十分なカリキュラムを目指していたことが分かる。

では、次に、教授陣をみってみる。1935年の記録によると、各部および各科目の指導教授は

¹⁸⁵ 「尹在珩口述採録」、前掲本、76頁。

¹⁸⁶ 村松 寛、前掲論文、16頁。

¹⁸⁷ 「白榮洙口述採録」、前掲本、100頁;「尹在珩口述採録」、前掲本、78頁。

次のとおりである¹⁸⁸。まず、日本画部は、矢野橋村と、福岡青嵐（1879～1954）、そして助教授の八百谷大樹がいた。矢野が中国由来の水墨画である南画を描いていたことに対し、福岡は東京美術学校出身で（1903年日本画科卒業）日本伝統の大和絵を描き、少し後で就任した八百谷は京都の山元春舉に師事し、円山派の写生画を志向していたのである。このように、日本画部は南画、大和絵、円山派といった古くからある流派のバランス良く揃えていた。

一方、西洋画部では、欧州留学から帰国しフェウザン会を結成するなど個性的な新造形を求めていた斎藤与里（1885～1959）が教授に就任し、助教授には大阪美術学校の第1期卒業生であり、東光会や帝展で活躍した園部普が勤めた。その他、中国美術および和漢学は近藤尺天が、フランス語は佐伯正と斎藤与里が、西洋美術史はまた斎藤与里が、そして日本美術史・国文学は福岡青嵐が担当していた。

この教授陣の中でも、大阪美術学校の学風の成立に大きな影響を与えたのは、校長の矢野と西洋画科教授の斎藤であった。彼らは、朝鮮人留学生たちの指導に直接関わっており、従って白榮洙、尹在珩などの朝鮮人留学生たちの回顧録にも良く登場している。

二人の略歴を簡単に見ておく。矢野橋村は、大正・昭和期の大阪を代表する日本画家の一人で、日本の近代南画の革新を果たした人物として評される。1890年に愛知県で生まれ、18才の時に大阪に出、大阪陸軍造兵廠に勤務中に左手首切断の事故にあった。その後南画家を志し、20才で永松春洋に師事し、右手一本で南画の伝統的な技法を習得した¹⁸⁹。1913年に第7回の文展に入選してから数回入選し、注目を浴びた。

斎藤与里は、埼玉県生まれで、20才の時に洋画研究を志して京都へ行き、鹿子木猛郎と浅井忠に師事した。1906年にパリへ留学し、アカデミー・ジュリアンで学び、ヨーロッパを旅行し、後期印象派の画家たちに深い印象を受け、1908年に帰国した。その後、美術評論でも活躍しながら、制作の方では前代のアカデミズムにこだわらない、作者の個性的な表現を重視する前衛美術団体のフェウザン会を結成するなど、洋画壇の次世代の代表者として活躍していた¹⁹⁰。その後、1919年の秋に創刊された大正日日新聞大阪本社に学芸部次長として迎えられ、大阪に転居した。翌年に退社するが、大阪に滞留し現地の画家たちと「槐樹社」という美術団体を結成して活動していたところ、1924年に大阪美術学校の設立に協力することに

¹⁸⁸ 村松 寛、前掲論文、22頁。

¹⁸⁹ 北川 久「主潮社とは？—矢野橋村と植村宋一（植木三十五）—」『矢野橋村展—近代水墨画の精粹—』図録、枚方市教育委員会、2002年、59頁。

¹⁹⁰ 匠 秀夫「フェウザン会結成前夜の斎藤与里」『近代洋画の機首 斎藤与里とその時代』展図録、埼玉県立近代美術館、1990年、7～8頁。

なったのである¹⁹¹。

矢野と斎藤は文展に数回入選していたが、アカデミズム一色の官展に飽き、自ら離れて在野に向かった。しかし大阪美術学校を運営するに当たっては、経営の困難から学生数が減り、また卒業生の活動の幅が狭まることを恐れ、1927年に再び官展（当時は「帝展」になる）に復帰した。その後、矢野は1930年に、斎藤は1934年に、それぞれ帝展の日本画部と洋画部の審査員になった。1936年に帝展改組が行われ、再び名称は新文展になったが、二人とも審査員の職を続けた。その後斎藤が帝国美術院参与になり、東京へ転居することになった。それでも斎藤は月に1週間ほど来阪し、学校の廃校まで授業を続けた¹⁹²。

矢野と斎藤が学校運営のために官展に復帰したとはいえ、大阪美術学校は元々アカデミズムを拒否し在野を標榜していた彼らによって作られた。その校風は、規則に縛られない呑気さがあったという。授業出席に対する強制もなく、学生たちが自分の欲しい科目を自ら履修できる、多分に自由な校風を保持していたことが、卒業生の証言から分かる¹⁹³。

また、前述したように、当時には珍しく女性も入学でき、性別に対する差別もなかった。このように開放的な校風であっただけに、植民地から来た外国人である朝鮮人留学生たちも自由で平等な校風の中で、民族的な差別なしに過ごすことができた¹⁹⁴。それは、矢野校長自身が、社会的に差別されやすい障害者であったことや、若い頃に紹介状が無くて有名な画家に入門を断られた経験をもっていたことと無関係ではないだろう。

つまり、矢野校長が持っていた特異な経歴と、矢野と斎藤の二人が持っていた在野的な性は、社会的な弱者を受け入れる、開放的で自由な校風を形作っていた。

在学生活の断面—専攻を問わない「門下生」の制度

朝鮮人留学生の一人である白榮洙は、西洋画科の学生であったが、日本画家である矢野校

¹⁹¹ 「斎藤与里年譜」『近代洋画の機首 斎藤与里とその時代』展図録、埼玉県立近代美術館、1990年、79-80頁。

¹⁹² 朝鮮人留学生の白榮洙は斎藤が月に一週間出講して指導していたことを証言している。「白榮洙口述採録」、前掲本、97～100頁。

¹⁹³ 川原指水「卒業の印象」『大阪美術学校々友會・會誌』、1935年6月5日号。

¹⁹⁴ 「尹在珩口述採録」、前掲本、77、80頁。

長の「門下生」として、学校内の宿所である大来館(図6)で、2年間居住した¹⁹⁵。ここでは、専攻と関係なく、寝食を共にする学生たちが選抜され、矢野校長の伝統的なライフスタイルや日本画の制作過程に接することができた。白榮洙の回顧の中で、留学生の生活だけではなく、現在は無くなっている大阪美術学校の当時の教育現場の一面に関して、詳しく知ることが出来る資料があるので、多少長いが紹介する。

大阪美術学校の校長の家には、所謂優等生と呼ばれる人が6~7人くらい門下生として住んでおり、私たちはその門下生たちに、とても憧れていた。彼らは、先生と一緒に住みながら、走り使いはもちろん、先生の制作や生活ぶりまで近くで見ることができ、とても光栄な身分であった。(中略) 校長先生の居所は、学校と同じ敷地の中にある大きな瓦葺の家であり、校舎からは150メートルくらい離れていた。私たちは、その家を、「美術館」と呼んだりもしていた。先生のアトリエは、畳が200枚くらい敷かれている、とても大きな面積であり、そこには様々な部屋が数多くあった。

私たちの門下生の一日は、朝早く(5時頃)に起きて、長い長い廊下の雨戸を開くことから始まった。雨戸を開いて積み合わせる仕事は、とても大変であった。そして障子を一気に開いて早朝の綺麗な空気を取り寄せた。(中略)

一方、先生の隣で、先生の制作過程をみる時間もあった。私たちは、ひざまずいて先生の周りをぐるりと輪になって座る。その中、一番早い先輩や高弟が墨をして、真っ白い和紙を広げた先生は、私たちを見回しながら、ほほえましい顔をされていた。その時の先生の表情は、とても余裕がありながらも、威厳があり、誇らしかった。我々は、ちっとも動かずに、固唾を呑んで、先生が筆をとって和紙の上に滑ることを待っていた。先生が筆を動かすその瞬間こそ、我々門下生の生き甲斐であった。¹⁹⁶

このように、南画家の矢野校長の宿所では、西洋画科の学生も門下生活をしながら、学校の授業とは別に日本画の制作を間接的に経験することができた。巨匠の制作を目の前で見るとは、若い画学生たちに何よりも大きな刺激になったと思われる。さらに、この大来館では、矢野と西洋画科の教授の斉藤がお互いの制作指導を交換することもあった。以上のように、日本画と西洋画の厳しい区分無に、両分野の制作現場の交流があった教育環境であっただけに、西洋画科の学生たちの制作においても日本画の影響があったことは十分に推測でき

¹⁹⁵ 大阪の篤志家の援助で作られた大来館はかなり大きな規模の日本建築であり、当初には美術館として建てられたが、実際には、主に来賓への接待や矢野のアトリエおよび居住の用途として使われた。村松寛、前掲論文、18頁。

¹⁹⁶ 白榮洙『マッチ箱の中のメッセージ(성냥갑 속의 메시지)』、文学思想社、2000年、52~54頁。

る。実際に、西洋画科出身の白榮洙や邊時志の戦後の作品において、南画的な要素が目立つことは、留学時代の経験と関連している可能性がある（図7）。

朝鮮人留学生の作品発表の場―「京都市美術展覧会」

大阪美術学校の日本人在学生および卒業生が注力を注いで活動していたのは、官展の「帝展」（1936年からは「新文展」）と大阪地域の美術公募展の「大阪美術展」であった¹⁹⁷。

しかし、朝鮮人留学生たちの作品発表の場は、帝展よりは、主に「大阪美術展」や「市展」と呼ばれた「京都市美術展覧会」であった¹⁹⁸。その中でも「市展」は、官展よりはハードルが低く、大阪から地理的にも近く、関西地方における画家たちの登竜門であったため、人気があった。例えば、林湖は、「林日出夫」という日本名で1942年の第7回の「市展」に《晩春渚村》を、翌年の第8回展には学校近くの風景を描いた《御殿山の春》を出品し、入選した記録があり、その絵葉書が残っている（図8）。

第2節 朝鮮人留学生の渡日背景

留学生の渡日背景―子供時代に家族に連れられた「受動的」な移動

1910年代から本格的に始まった朝鮮人の美術留学は、主にその目的地が日本画壇の中心であった東京に向かっており、東京の中に私立美術学校が相次いで設立される昭和期に入ってから、その人数も大幅に増加した。東京への美術留学ラッシュがあった1930年代から40年代の初め、大阪美術学校に在籍していた彼らは何故大阪に来ることになったのか。

ここでは、彼らの渡日の背景に注目したい。彼らの移動には、共通する要素が存在しており、それはまた植民地期の朝鮮における社会的な状況と絡み合っているからである。

¹⁹⁷ 1930年代の記録によると、1930年の第12回展に計20名（日本画12/洋画8）、1931年の第13回展に12名（5/7）、1932年の第14回展に4名（2/2）、1933年の第15回展に9名（4/5）、1934年第16回展に10名（3/7）、1936年2月の新帝展に3名（日本画3/洋画展は開催せず）、同年10月の新文展に22名（13/9）で、毎年恒常的に入選者をだしていた。

「大阪美術展」には、1931年の第17回展に25名（日本画3/洋画22）、1932年の第18回展に17名（3/14）、1933年の第19回展に13名（3/10）、1934年の第20回展に16名（3/13）、1935年の第21回展に21名（5/16）、1936年の第22回展に22名（4/18）、1937年の第23回展に34名（6/28）の入選者を出していた。「各展覧会大阪美術学校_系入選者数」『大美展目録―拾週年記念』大阪美術学校、1937年。

¹⁹⁸ 終戦までは「市展」と、戦後には「京展」と呼ばれている京都市美術館の公募展であり、80年を超える歴史を持っている。京都市美術館ホームページ：www2.city.kyoto.lg.jp/bunshi/kmma/

渡日の背景について確実に分かることが出来る人物6名の中、鄭鍾汝¹⁹⁹と尹在玕²⁰⁰を除く4名の全員は、「留学」を目的にして「自ら」渡日したわけではなく、幼い頃に家族に連れられ「受動的」に渡日したことが分かった。

1919年に慶尚南道・南海に生まれた金潤玟は、1927年に8才の時に、結婚した姉に連れられ渡日した。大阪で玩具製作の家内工業をしていた義兄のところで働きながら、中学課程であった平野実業学校を卒業した。一方で絵画に関心を抱き、夜間の画塾に通い、家族の反対にも関わらず1937年に大阪美術学校の洋画部に入学した²⁰¹。

1922年に京畿道の水原に生まれた白榮洙は、1924年の2才の時に父親を亡くし、大阪にいる母方の叔父に頼って母親と一緒に渡日した。当時、彼の叔父は家内工業の形で陶器を素材にしたヒューズ・ボックス（安全器）を作る仕事をしていた²⁰²。白は小学校時代に図画に興味を覚え、美術学校への進学を希望していたが、母親の反対にぶつかった。それで一人で東京に上京し、太平洋美術学校にしばらく通ってから、母親の承諾を得てから大阪に戻り、1940年に大阪美術学校に入学した。

宋英玉は、1917年済州生まれであり、11才の時に家族と共に渡日した。彼の父親は測量技師の資格を持って自営業をしたが、失敗し、生活苦のため日本行きを選んだ。渡日後に、宋英玉は、ガラス工場で働きながら夜間の商業中学校に通った。美術研究所で肖像画を学び、その仕事で生計ができると、工場生活を終え、1941年に大阪美術学校に入学した²⁰³。

1926年に済州島で生まれた邊時志は、1931年の6才の時に、父親と共に渡日して大阪に移住した。移住の理由は定かではないが、宋英玉の場合のように、当時、済州島から大阪への移動が、主に工場での仕事を求めるためであったことを考えると、同様の理由である可能性が高い。

このように、彼らの渡日は、当初から「自ら」の「美術留学」への意志ではなく、経済的な理由で朝鮮を去り、仕事場を求めて渡日する家族、もしくは、すでに渡日した親戚の移住

¹⁹⁹ 鄭鍾汝は、1914年、慶南・居昌出身であり、普通学校を卒業した後、家を出てお寺で過ごしながら仏画に接し、僧侶の援助で東京に渡り留学することになった。太平洋美術学校でしばらく西洋画を学んでから、日本画に転向し、1934年に、矢野に師事するために、大阪美術学校に行った。青鷄鄭鍾汝記念事業会ホームページ://www.jongyeo.com

²⁰⁰ 尹在玕は、1917年、全南・康津生まれで、14才の時に美術を学ぶために東京に渡った。生活費を稼ぐためにメガネ工場などで働きながら8年が過ぎ、その間に夜間の高等小学校を修了した。東京美術学校への進学を希望していたが、挫折し、友人が送ってくれた大阪美術学校に関する記事を読み、入学条件が厳しくない同校に進学することになった。「尹在玕口述採録」、前掲本、75～76頁。

²⁰¹ オク・ヨンシク（옥영식）、前掲論文。

²⁰² 白榮洙、前掲本、49頁。

²⁰³ ユン・ボンモ（윤범모）、前掲論文、129頁。

に伴う、「受動的」な性格の移動であったのだ。

これは、東京にいた留学生たちと大きく異なるところである。在東京美術留学生の場合、植民地の朝鮮では或る程度の社会的な基盤がある裕福な家柄の子弟が、新しい文化を学ぶために、自らの留学意志によって渡日することが多かった。特に、官立学校であった東京美術学校の場合、第1章で言及したように、外務省と在外公使館および在日本の外国公館からの紹介状があってから入学志願ができるくらいに、限られた階層のみに有利な条件であった²⁰⁴。また、在東京の私立美術学校の場合には、比較的に入學試験が緩い機関も存在していたが、留学自体が経済的にかなり大きな負担を伴うことであったので、裕福な背景をもっている学生が多かったのだ。

朝鮮人による大阪への大挙移住—工業の仕事求めて

大阪は、東京や近くの京都とも比べて美術の隆盛地とは言い難い。それでもこのように大阪に苦学の朝鮮人留学生が集まった背景には、美術の動向以外の理由があったはずである。それは、当時の社会的・経済的状況に関連した在日朝鮮人全体の移動ルートから探る必要がある。

朝鮮人は何故大阪に行くことになったのか。1910年に日韓併合が行われた後、日本は一番先に土地調査事業を実施して朝鮮への植民地的な土地所有関係を強固にした。そして1920年代には第1次世界大戦後に暴騰した米価を安定させるために、内地に安価で米を流入させる産米増殖計画を行った。これによって朝鮮の農地が改編されたのだが、申告されなかった土地は勿論のこと所有者のある土地まで相当部分が総督府の所有になり、さらに生産物の過酷な収奪により小作農が没落した。

朝鮮が没落した反面、当時の大阪は紡績工場や造船所など様々な工場が並ぶ日本最大の工業都市で、労働力が足りない状態であったのだ。そこで、廉価の労働力を得るために朝鮮半島で労働者の募集を行った²⁰⁵。これで朝鮮の農村で生計が困難になった朝鮮人たちが大阪の需要に合い、人口が大量に移動し始めた²⁰⁶。

²⁰⁴ これは、1924年の「外国人学生の特別入学規定細則」であり、細則自体は1929年に削除された。吉田千鶴子、『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生史料—』、ゆまに書房、2009年、16～17頁。

しかし、出身学校の日本人校長や在朝鮮の日本人貴族などによる推薦状がずっと有効であり、日本人保証人も必要であった。

²⁰⁵ 高 賛侑「二〇周年を迎えたコリアンタウン」『人権と部落問題』第853号、部落問題研究所、2014年2月、8頁。

²⁰⁶ 「昨年の漫然渡港勿驚！10万8千人、阻止しても玄海湾を渡る（昨年中의 漫然渡港勿驚！10万8千

こうした背景があって、渡日する朝鮮人のうち、特に大阪へ行く人の大半が工場労働者であった。また、地域の改修工事や建設業に動員された人も相当いた。1923年の当時に大阪には約2万8千名の朝鮮人労働者がいたが²⁰⁷、1934年に至ると、その6倍を超える18万5千名の朝鮮人が居住しており、これは在東京朝鮮人の4倍を超える人口で、全国で最も多かった。

一方、大阪の在日朝鮮人の中で高等教育機関への進学のため渡日した「留学生」の数は、わずか5,300名に留まっていた²⁰⁸。さらに戦時体制に入る1939年になると、これまでの蓄積移住民が日本全体で80万名に上り、その中の9割が労働者であり、最も多い労働者がいる所はやはり大阪であり、25万名を記録した²⁰⁹。

こうして朝鮮人だけが集まって住む朝鮮人部落が大阪の生野区や東成区などに自然に形成されたが、1939年の新聞調査によると、朝鮮人部落は不潔な衛生環境の中、一部屋に6～7名が同居し、子供の中で小学校卒業後に中等学校に入る者は1割にも満たず、生産都市であるだけに大半が少年職工として働き、専門学校や大学に通っている青年も少なかったことが分かる²¹⁰。

大阪美術学校の朝鮮人留学生のうち、白榮洙と金潤玟の例からも分かるように、それぞれの大阪への渡港の背景において、このような渡日労働者による朝鮮人部落の形成と関連が深い。すでに渡日していた親戚がそれぞれ玩具制作と電気付属品の製作などの工場を構えており、それは家族と親戚が動員された形であったため、金潤玟と白榮洙の渡日が行われることができたのだ。しかしこの二人の場合は、教育環境の劣悪だった在大阪の朝鮮人社会においては珍しく専門教育に恵まれたケースであり、これは大阪美術学校が他の美術学校と違って入学の条件が小学校卒業者で、入りやすかったことと関係がある。

もう一つ、大阪への朝鮮人の流入が活発になった背景の一つとして、船を利用した交通の発達を指摘できる。一例として1923年には大阪-済州島間を結ぶ船の直行便が就航し、済州島からの渡航者が急増した。1926年には朝鮮郵船所属の京城丸と泥崎汽船会社所属の第2君代丸という既存の汽船会社に加わり、済州島汽船会社が出帆して競争構図を形成した。これによって従来約10円であった船賃は3円に大幅値下げされた。さらに済州島汽船が1円50銭に

人、阻止하여도 玄海湾 건너가) 」 『東亜日報』 1936年8月8日。

²⁰⁷ 「異域의 労働生活 大阪의 3万同胞」 『東亜日報』 1923年3月19日。

²⁰⁸ 「大阪에 朝鮮人十八萬 留學生五千三百」 『東亜日報』 1934年9月23日。

²⁰⁹ 「玄海 건넌 労働群 80万、生産市場에 朝鮮人 大量移住」 『東亜日報』 1939年6月30日。

²¹⁰ 上記記事

値下げして乗客の誘致に励むことにつれ、移動人口が急増した²¹¹。安価の労働力の誘致に尽力していた内地の要求に対応し、済州島庁による渡航奨励政策が実施され、1935年になると、済州島内在住民の中で5人の1人が渡日しており、その中の75%に至る3万6千名が大阪へ渡った²¹²。これは、大阪美術学校に邊時志や宋英玉、梁寅玉など、特別に済州の出身者が多いこととも関連しているだろう。

以上、植民地朝鮮の地方出身である大阪美術学校の朝鮮人留学生が誕生した背景には、朝鮮の地方と日本の大阪を結ぶ交通のルートがあったことが大きな前提であり、またそれが植民地収奪政策による「農民の移住」と、帝国の急速な「工業化」という当時の日韓における社会的・経済的な状況と深く絡み合っていたことが分かる。同時期の朝鮮人美術留学生といっても、在住の都市によってその移動の理由は大きく異なっていたのである。

第3節 朝鮮人留学生の卒業後の行方

それでは、大阪美術学校の朝鮮人留学生は卒業後、どこへ行ったのか。

彼らの中には、帰国後に、北朝鮮に渡った人や韓国で活動した人、そして日本に残り、第1世代の在日朝鮮人になった人もいる。彼らの中で、最も草創期に留学していた鄭鍾汝の場合は帰国後、朝鮮戦争の時に北朝鮮へ渡った²¹³。宋英玉は、戦後にも日本に残り、在日朝鮮人として制作を続けた²¹⁴。鄭鍾汝と宋英玉に関しては、比較的個別研究が行われてきたも

²¹¹ 「済州島 大阪間 船賃 1圓50銭」『東亜日報』1926年12月9日。

²¹² 二宮一郎「韓国済州島から大阪猪飼野へ―聞き取り・戦後在日コリアンの歩み―」『人権と部落問題』第853号、部落問題研究所、2014年2月、23頁。

²¹³ 日本画科出身の彼は、本科と専攻科の5年を終わらせてから研究科で3年を修学した。計8年に及ぶ長い留學生活の中でも、朝鮮の青田画塾によく行き来しながら、朝鮮美展に出品するなど、早くから朝鮮国内での基盤を作った。彼は、卒業後に朝鮮に帰国し、活発な制作活動をしながら幾つかの左翼系の美術団体の委員にも就いていたが、朝鮮戦争の時に北朝鮮へ行った。北朝鮮では平壤美術大学の朝鮮画科の教授になるなど、美術教育の一線に立ち、「朝鮮画」の成立に絶大な功労を立てた。リ・ジェヒョン (리재현) 『朝鮮歴代美術家編覧』、文学芸術総合出版社、1999年、308～311頁。

²¹⁴ 宋英玉は、終戦を迎えて、何回も帰国船を通じて朝鮮への帰国を試みたが、失敗し、戦後の日本に残り、在日朝鮮人美術家として生きた。韓国国内には1990年代に入って彼の存在が知られるようになり、作品数は多くないが、凄絶な在日朝鮮人としての人生とアイデンティティーをテーマにした作品がよく知られている。その作品は韓国の国立現代美術館と光州市立美術館に作品が所蔵されている。

のの²¹⁵、同校の他の朝鮮人留学生に関しては分かっていることが殆ど無いので、本章では、その他の人物たちの行方に焦点を当てることにする。

韓国に帰国して活動した卒業生としては、尹在珩、白榮洙、金潤玫、林湖、邊時志、梁寅玉の6人が確認された。興味深いことに、彼らの全員が、ソウルの中央画壇ではなく、地方都市と関連して、創作および教育活動をしていたことが今回の調査を通じて明らかになった。彼らの中には、ソウルの中央画壇または大学の教壇への進入を試みたが、定着できずに地方へ下ったケースもあり、あるいは卒業後に直ちに故郷に帰り、その地方で終生活動したケースもある。

白榮洙、邊時志、尹在珩の場合、時期は異なっても一時期ソウルにある大学の教壇に立ちながら自らの進路を模索していた様子が窺える。

白榮洙は、1945年の帰国後に西南地方にある全羅南道の木浦へ行き、中学校の美術教師をしてから隣都市である光州の朝鮮大学校の美術科の設立にも関わったが、間もなくソウルに上京した。そして1946年の梨花女子大学校の美術科の創設に取り組んでいた東京美術学校出身の沈亨求（1908～1962）を訪問したが、自分の居場所が無いことを感じて帰ったというエピソードを残している²¹⁶。その後、彼は朝鮮戦争の時には釜山で活動し、また上京したが中央画壇では注目されず、1977年には、突然、パリへ渡って、以後30年以上滞在しながら旺盛に活動した。

邊時志の場合、1945年に卒業後に東京へ行き、寺内万次郎に師事し、光風会展を中心に活動した。ところが、1957年に、ソウル大学校の招請によって帰国し、幾つかの大学の教壇に立った。1960年には、ソウル所在の徐羅伐芸術大学（現・中央大学校芸術大学）の美術科長として就任した。しかし、彼は、期待と情熱でいっぱいになって帰国したが、ソウルの中央画壇における権威的で保守的な雰囲気を感じて帰郷することになった、と述べている²¹⁷。彼は、結局、1975年に済州大学校師範大学美術教育科に専任教授として招聘され、故郷

²¹⁵ 鄭鍾汝に関する研究としては、イ・ウンジュ（이은주）「青鷄鄭鍾汝の作品世界に関する研究（청계정종여의 작품세계 연구）」（梨花女子大学校大学院・美術史学科修士学位論文、2006年）；シン・スジョン（신수경）「戦後に北朝鮮に渡った美術家に関する研究（해방기 월북미술가 연구）」（明智大学校大学院・美術史学科博士学位論文、2015年）があり、2014年には、国立現代美術館において「青鷄鄭鍾汝の誕生100周年記念セミナー」が行われた。

宋英玉に関する研究としては、ユン・ボンモ（윤범모）の前掲論文があり、韓国国立現代美術館や光州私立美術館での複数の在日朝鮮人美術家に関する展覧会にて取り上げられたことがある。

²¹⁶ 白榮洙、上掲本、64～65頁。

²¹⁷ ソン・ユンジン（성윤진）「画家と海、邊時志（화가와 바다, 邊時志）」『黒い海（검은바다）

の済州島へ行って終生まで活動した。

尹在珩は、1944年の卒業と同時に帰国し、故郷である全羅南道の木捕で中学校の教師として働いてから、1946年からは、光州師範高校に勤め、1948年からは光州の朝鮮大学美術科で西洋美術史を講義した。朝鮮戦争の時にはソウルに上京し、1964～65年間、邊時志が勤務していた徐羅伐芸術大学（現・中央大学校芸術大学）美術科で理論を講義していた。しかし大学の教職には長くいられず、1965年からはソウル市内の中学校で教師として長い間働いた。その後も、終生に渡って中・高等学校の美術教育者として働き²¹⁸、制作活動も並行し、1953年から70年までの国展で17回入選・4回特選を果たした。因みに、彼の作品からは、留学時代の師匠である齊藤与里の影響が多く確認される。マチスやゴーギャンの影響が窺える単純化された形態と原色中心の色感、そして暑い線による輪郭線から酷似の造形美が確認される（図9）（図10）²¹⁹。

以上の3人の場合は、一時期においてソウルの画壇と大学の教壇への進入を試みたが、結局挫折したケースに入る²²⁰。大阪美術学校出身の朝鮮人の多くがソウルの中央画壇への進出を求めていることは確かであろう。彼らの全てが、ソウル進出に挫折して地方都市へ帰ったとは言い難いが、今回の調査においてははっきり分かったのは、彼らには共通する移動の傾向が確認できるのである。すなわち、彼らは、植民地期に朝鮮の南部地方から大阪へと渡り、また戦後になってから韓国の南部地方、すなわち全羅道と慶尚道、そして済州島へ行ったのである。

なぜ、彼らはソウルでなく周辺部へ向かうことになったのだろうか。

一つの有力な理由として、次のことが考えられる。戦後の韓国の中央画壇で勢力を形成していたのは、まず日本唯一の官立アカデミズム美術学校であった東京美術学校、次いで最も

邊時志』展図録、ロッテギャラリー(롯데갤러리)、2010年、11頁。

²¹⁸ 教育委員会の中高等教育課を経て、複数の中学校で校頭に就くなど、1982年まで教育家として働きながら、中・高等学校用の美術教科書の執筆にも関わった。『中・高校美術教科書（중고교미술교과서）』、정음사、東亜出版社、1967、1971、1979、1984年。

²¹⁹ 尹在珩は、インタビューで、自分が尊敬する画家であり、忘れられない師匠として齊藤与里を言及し、留学時代には、デッサンと色彩の面において格別な指導を受けたと証言している。「尹在珩口述採録」、上掲本、81～82頁。

²²⁰ その後、邊時志は故郷の済州に帰り、地域美術の発展に一翼を担当した。白榮洙と尹在珩は、地方に戻ってはいないが、戦後の草創期の全羅南道の画壇で活動して地域美術の発展に貢献したことが認められ、それぞれ2010年と2012年に、全羅南道の光州市立美術館において個展が開かれた。「魂をこもった色の画家 尹在珩（혼을 담은 색의 화가 尹在珩）」展、光州市立美術館、2010年。「白榮洙 絵画70年」展、光州市立美術館、2012年。

多い朝鮮人出身者を排出した帝国美術学校、その次に東京都内の私立美術教育機関を卒業した留学生たちである。第1章で触れたように、戦後韓国の初期美術大学は、学科長にすべて東京美術学校出身の美術家が就任し、また彼らの権限で、東京美術学校や在東京私立美術学校の出身者が初期教授陣を構成していた。そして1960年代になって、各校の第1期卒業生や欧米留学から帰国した次世代人物がその教壇に立つようになった。

このような状況の中で、大阪美術学校出身の美術家は在東京美術学校出身者中心の大学教壇で一定の勢力を形成できず、人脈で行われていた初期教授陣の構成に入り込むことが難しかったと見られる。そのような東京留学者たちによる勢力の形成は、美術大学のみならず、画壇でも大きく異なっていなかっただろうと推測される。前述した白榮洙と邊時志が残した話からも、そのような状況を十分に読み取ることができる。

このように、大阪美術学校での「留学」は、その渡日の背景においても東京留学と大きな格差があったわけだが、帰国後の活動の半径においても大きな格差を見せており、「地方留学」の限界があったことは否定し難い。

結果的には、大阪美術学校の朝鮮人留学生たちは、ソウルの中央画壇を舞台に活躍することはできず、そのためにこれまで研究対象として注目されることはなかった。しかし、韓国の地方美術における彼らの芸術的・教育的な活動の成就が小さかったとは決して言えない。彼らは、故郷の地域を基盤に、独自の個性や地域性に富んだ画風を作り出し、美術教育や地域美術団体の結成および行政においても重要な役割を担ったのである。続く第4節では、故郷に帰って活動をしていた人物の中で、釜山の金潤玟と林湖、そして済州の邊時志を取り上げ、地域美術における彼らの役割を探る。

第4節 韓国の地方美術における彼らの活動

第1項 金潤玟、林湖と釜山美術

慶尚南道地域の釜山は、他地域に比べると、すでに地域美術史の資料がある程度まとめられている。釜山第一世代の版画家であるイ・ヨンギル（이용길：1938～2013）は終生にわたって膨大な美術史料を収集し、それらは以後の釜山近代美術史における重要な一次資料になった²²¹。また近年には、釜山市立美術館で釜山地域の画壇形成期に活発に活動していた作家

²²¹イ・ヨンギル（이용길）『釜山美術日誌（1）』美術展示館、1995年；イ・ヨンギル（이용길）

を発掘・評価する企画シリーズとして「釜山の物故作家」展を開催してきている。2009年から始まったこのシリーズ展示は、2010年には3番目の人物として林湖、2011年には6番目の人物として金潤玖が取り上げられ、企画展が開かれた²²²。

釜山近代美術の歴史

釜山は早くから日本を経由した欧米文化の流入の窓口であった。朝鮮時代末期である1876年に日朝修好条規が締結されて以後、一番早く開港された都市であったためである。翌年に日本の租界が設置され²²³、さらに1901年には京城と釜山を結ぶ京釜線の鉄道工事が着工し、多くの日本人が多数居留し始めた。従って、日本人画家たちも多く渡航して来て、そのためか、美術の盛況もみせていた。1922年には朝鮮総督府主催の朝鮮美展（1922～1944）が開始し、釜山地域に居住していた日本人たち、そして彼らに西洋画を学んだ朝鮮人たちも出品するようになった²²⁴。

1930年代には、中央画壇の朝鮮美展の他に、日本語で発行された『釜山日報』が主催した「釜山美術展覧会」（1928～1942）、「美術団体総合洋画展覧会」（1930年）、「釜山洋画展覧会」（1932年）、「春光会洋画展覧会」（1937～1939年）、日本の「二科会招聘」展（1936年）など幾つかの美術団体の展覧会が開かれており、比較的活発な地域美術の発展をみせていた²²⁵。

さらに、この時期には、東京美術学校を卒業した任応求（1907～？）、帝国美術学校を中退した梁疸錫（1908～1984）など、日本留学派の画家が相次いで帰国し、釜山画壇を活気づかせた。さらに、終戦の前後に帰国した釜山地域（釜山周辺の慶尚南道の小都市を含む）の日本留学生には、次の者が含まれる。任応求、徐鎮達、金在善（以上、東京美術学校）、梁疸錫、金龍煥、金鐘植、宋惠秀（以上、帝国美術学校）、李時雨、李庚堦、趙東壁（以上、日本大学美術科）、朴成圭（文学学院）、金耕、韓相敦（日本美術学校）、天在東（太平洋

『釜山美術史料』釜山発展研究院釜山学研究センター、2006年など。

²²² 「釜山の物故作家3 林湖(부산의 작고작가 3 임호)」展、釜山市立美術館、2010年。「釜山の物故作家6 金潤玖(부산의 작고작가 6 김윤민)」展、釜山市立美術館、2011年。

²²³ ペ・ジンヨン（배진영）「1930～1940年代の釜山画壇の成立に関する研究（1930～1940년대 부산화단 성립연구）」『港都釜山』第30号、釜山広域市時事編纂委員会、2014年、139頁。

²²⁴ 釜山を訪れた日本人画家には、光安造行、安藤義雄、市井為次郎などがおり、彼らは公立学校の図画教師として勤務していたが、彼らに西洋画を学んで興味を感じた朝鮮人学生たちの一部が日本へ留学に行った。イ・ヨンギル（이용길）『釜山美術日誌（1）』、前掲本、11頁。

²²⁵ イ・ヨンギル（이용길）『釜山美術史料』、前掲本、13～14頁。

美術学校)、そして金潤玟、林湖(以上、大阪美術学校)である²²⁶。金潤玟、林湖を除いては、全員が東京都内にある学校の出身である。

戦後の釜山の画壇は、ソウル画壇と同様に左翼・右翼の両方の文化芸術団体が組織・解散を繰り返し、政治的な混乱期を迎えた。しかし、その中でも、美術教育機関や大規模の公募展が設置されるなどの進歩があった。一例として、1945年には、東京美術学校出身の徐鎮達が美術研究所を開き、戦後釜山の美術教育機関の端緒を築いた。1948年には、大阪美術学校出身の金潤玟、林湖が主導的に関わり、「慶南美術研究会」と「釜山美術教育研究会」が結成された。さらに、1948年には、釜山の日刊新聞である『民主衆報』社の主催で、釜山美術展覧会が設置されたが、第1回展と第2回展の招待出品作家の名簿に金潤玟の名前が確認できる。

1950年から1953年の朝鮮戦争期には、北朝鮮の人民軍によって占領されたソウルの代わりに、釜山が臨時首都になり、各地から文化人が避難して来て、自然と釜山画壇に新しい活力を吹き込んだ。沈亨求、李馬銅(1906～1981)のようなアカデミズム系の画家以外にも、金煥基(1913～1974)、劉永國(1916～2002)、張旭鎮(1917～1990)のような抽象美術を試みた画家がソウルから来ており、カフェを中心に親交を深め、数回の展覧会を開くなど活気溢れる成果によって、釜山美術の「ルネサンス」と呼ばれる時期が訪れた。朝鮮戦争期の3年間、107回以上の美術展が開催されたと言われる²²⁷。

しかし釜山地域の土着画家は、外地から来た避難画家と一緒に活動することはほとんどなく、実際は排他的な関係となっていた。そうした状況で、金潤玟と林湖は、釜山の土着画家に混じってどのような活動をしていたのだろうか。

金潤玟と林湖の活動—新しい釜山美術を求めて

まず、先に、二人の卒業後から帰国後の歩みを簡単にみて置こう。

金潤玟は、1919年に慶尚南道・南海に生まれ、8才の時に、家族につれられ渡日した。1937年に大阪美術学校の洋画部に入学し、5年間の学業を終えて、1941年に卒業し、研究科にも10ヶ月程在籍していた。だが、当時の警察の差別的な監視を受け、日記を検査され、思想的な不穏性を理由に検挙されたために学校を辞めざるを得なかった²²⁸。翌年の1942年に、朝鮮人女性と結婚し、一時期大阪で貸し画廊を経営していたが、太平洋戦争の最後に強制徴

²²⁶ イ・ヨンギル(이용길)、前掲資料、25頁。

²²⁷ イ・ヨンギル(이용길)、前掲資料、48頁。

²²⁸ オク・ヨンシク(옥영식)、前掲論文。

用を避けて逃げ廻り、結局1945年5月に家族を連れて帰国した。

戦後、金潤玟は、故郷の南海に帰り、漁場の書記に勤めている間に終戦を迎え、1946の春には、隣の都市である釜山に出て、慶南中学校の美術教師の職に就いた。その後、釜山に定着し、釜山師範学校、中央女子中学校などで38年間に渡って美術教師として勤め、1984年に定年退任した。彼は、主に団体展を中心に活動し、初めての個展開催は1974年の56才になってからだった。以後1993年まで計3回の個展を開催しただけである。38年間、普通の教師として中等美術教育に励み、「釜山市教育美術研究会」の副会長を歴任し、1986年にはその功労を認められ釜山市文化賞を受賞した。

一方、林湖は、本名は林栞完といい、1918年に慶尚南道・宜寧で生まれた。どのような経緯で渡日したのかは定かではないが、大阪美術学校に在学中に「林日出夫」という日本名で1942年第7回の京都市美術展、1943年第8回の同展、同年大阪市美術展に入選した²²⁹。卒業してからは朝鮮へ帰国し、故郷の近くである慶尚南道・馬山で教職生活を始めた。1949年に「慶南美術研究会」の結成に参加し、朝鮮戦争期には従軍画家として活動した。

1953年の朝鮮戦争休戦とともに林湖は、嶺南商業高等学校の美術教師職をきっかけに釜山に定着することになった。その後、高校や大学での教育生活を経て、1963年からは漢城女子大学（現・京城大学校）に在職した。1955年には初個展を開いてから、1964年まで第5回に渡る個展を開き、同年に釜山市文化賞を受賞した。作品活動と共に、釜山市文化委員会・美術分科委員長、慶南美術展覧会の審査委員など、各種の組織で活発に活動し、地域の美術行政にも多く貢献したが、1974年、「日曜画家会」会員らとのスケッチ旅行の後、高血圧で急に倒れ、57歳で他界した。

このように、金潤玟と林湖は、釜山の画壇と美術教育界で地道に活動してきた。だが、釜山の近代画壇における活動の中で最も目を引くのは、1950年代における「土壁会」の結成ではないかと思われる。先に触れたように、朝鮮戦争期の釜山は、外地からの避難画家が流入したことによってルネサンス時代を迎えたが、既存の画家と新しい画家が協働したわけではなかった。

とはいえ、既存の釜山画家は、避難画家の活発な個展や団体展に刺激を受けていた。そして、釜山地域の独自の郷土性と新しい自我意識を模索し、1953年3月に「土壁会」を結成したのである。それは、外地からの画家らとは区別される地域画家としてのアイデンティティ

²²⁹ 『釜山の作家3 林湖』展図録（釜山市立美術館、2010年）には、彼の遺族所蔵の第7回京都市美術展に入選した《晩春渚村》（1942）の作品写真と第8回同展に入選した《御殿山の春》（1943）の作品写真が転載されている。

一を表明したものであり、中央画壇と接触しつつ、自分たちの美術理念をはっきりさせた点において大きな意義を持つ²³⁰。

土壁会では、林湖と金耕(1922～1965)が主軸になり、金潤玫、徐成贊(1906～1959)、金永教(1916～1997)、金鐘植(1918～1988)が参加し、1953年3月に第1回展を開き、同年10月に第2回展を、そして翌年の5月に第3回展を最後に開いてから解散した。徐成贊を除く同人の全員は日本留学派であり、30代の若い青年であった。彼らは洗練されたモダニズムを志向するより、郷土的で土着的な現実感と叙情性を求めている。彼らは、1953年の第1回展において会の趣旨を次のように語った。

制作は我々に担わされた地上の命令である。(中略)新しい芸術というのは、浮薄な流行性を帯びるものを意味するのではなく、それは絶対に新しい自己認識に他ならないものである。ここで我々は、我らの民族の生理的な体臭から出る虚飾のない真の民族美術の原型を考える。貧しくてみっともない我らの作品を大衆の目の前に敢えて出す理由がここにある²³¹。(筆者翻訳)

彼らが求めている郷土的な叙情性とは何だったのか。それは、釜山の風景と共に、働く牛や魚師、もしくは現実感溢れる戦後直後のボロボロになったチマチョゴリを着た貧しい住民という素材を借りて現れた。

これらの表現は当時の先端的な潮流とは異なっていたため、批判的な評価もあった。当時抽象絵画を志向していた外地の画家・韓黙(1914～2016)は「郷土趣味を清算して、これからは一步視野を広げ、国際的な思潮に耳を向け、課題をより造形の本質に置いて模索をしてほしい(筆者翻訳)」という意見を述べたこともある²³²。

しかし、釜山画壇における土壁会の活動の意義は、戦前に盛んだった日本のアカデミズムの外光派から離れ、さらにソウルからの避難画家らの新潮流を無条件に受容して真似するのではなく、釜山だけの独自の意思と造形表現を開拓するための最初の一步を踏み出したことにある。彼らの試みは、結果的に、牧歌的な風景を基にする、純粹で原始的な造形世界を構

²³⁰ キム・ミジョン(김미정)「1950年代における釜山地域美術の傾向(1950년대 부산지역미술의 경향)」『韓国近現代美術史学』第22輯、2011年12月、217頁。

²³¹ 「土壁同人展の挨拶にあたって(土壁同人展 인사말씀에 대신하여)」『第1回土壁同人展カタログ』、1953年3月。

²³² 韓黙「土壁会の第3回展にあたって(土壁회 제3회전에)」『国際新報』1954年6月12日。

築することにつながった²³³。

例えば、その後1980年代に制作された金潤玟の《深山》（図11）を見ると、前代の朝鮮美術に流行っていた写実的な人体表現と外光派的な色彩表現という特徴が見られず、単純化された形や色から造形的な伸びやかさが確認できる。単純化された形や、天真爛漫な子供たちと素朴な自然の描写には、師匠の斎藤与里の影響も窺えられる。彼は造形表現における釜山のアイデンティティーを、自分が渡日する前に見た1920年代の朝鮮半島の港都市の牧歌的で純粹なる風景に求めていたように見える。それ故、同時代性よりは幼い頃のノスタルジアを反映しており、牛やヤギと遊ぶ牧童、川辺で裸になり遊んでいる子供たちを夢幻的で神話的に描き出している。釜山市立美術館では、これを「帰郷意識」という言葉で表現している。さらに、彼が描いた、近代的な文明から離れているところや農耕文化の原生的な姿は、韓国の伝統美術が持つ普遍的な美と交わりうるものだと評している²³⁴。

一方、林湖の絵は、金潤玟の造形とは異なっているが、釜山という都市が持っている海と自然を背景にして、チマチョゴリなどを着た前代の人物の姿を通して釜山のアイデンティティーを求めている点において共通性を持っている（図12）。チマチョゴリの海女たち、笛を吹く少年、牧童などの題材を使って、郷愁を刺激する地域性を表明しているのである。

このように、金潤玟と林湖は、帰国後から故郷の慶尚南道地域に帰り、釜山を中心にして終生に渡ってそこで活動していた。彼らは、釜山の画壇と教壇で活発な活動を広げた。また、彼らはソウルの中央画壇で活動していなかった故に、ソウル画壇を中心に語られてきた韓国の近代美術史において本格的に注目を集めることはなかった。しかし戦後の釜山地域の画壇にとどまっていたとはいえ、彼らが前代の美術から離別し、地域の郷土性と、他の地方と区別される独自性、アイデンティティーを模索する絵画運動に積極的に参加したことは、今日の地域美術の可能性を考える上でも、少なくない示唆を与えてくれるだろう。

第2項 邊時志と濟州美術

風の強い島気候を生かした画風で「嵐の画家」という別称が付く邊時志は、韓国の最南端にある島、濟州島で生まれた。濟州島では、他地域と同様、日本統治期に流入した西洋画に

²³³ ソン・マンヨン（송만용）「1950年代の釜山美術における郷土的表現に関する研究—土壁会を中心に—（1950년대 부산미술의 향토적 표현에 관한 연구-토벽회를 중심으로-）」『芸術研究』第1号、新羅大学校芸術研究所、1996年、35-55頁。

²³⁴ ソン・マンヨン（송만용）、前掲論文、53頁。

よって本格的に近代美術が始まり、日本から帰国した留学派画家によって発展した²³⁵。朝鮮戦争期には、釜山と同様に一時期多数の避難画家が来て、居住しながら作品制作をしていた特別な地域でもあるが、しかし「済州美術」に関する通史的な整理は行われていない。

邊時志は1975年に帰郷したため、済州島の近代美術よりは現代美術の方に区分される。現在、済州島西歸浦市にある寄堂美術館では、常設展として彼の作品が展示されている²³⁶。とはいえ、名実共に済州島の現代美術を代表する画家の一人であるにも関わらず、彼に関する美術史的な先行研究は十分でないのが現況である²³⁷。本節では、大阪美術学校出身者の戦後韓国の地域美術における活動の一例として、彼が済州風景を芸術の対象としてどのように認識し、表現したのかを探る。

大阪美術学校卒業後から帰国までの歩み

1926年に済州島西歸浦市で生まれた邊時志は、1931年の6歳のときに父親と一緒に渡日して大阪へ移住した。1945年に大阪美術学校を卒業した後は、東京に上京し、当時東京美術学校で講師をしていた寺内万次郎（1890～1964）に師事した。1947年には光風会展と日展に入選し、翌年には第34回の光風会展で最高賞を受賞した。そのとき邊時志は23歳。1949年には東京・銀座の資生堂ギャラリーで初個展を開き、しばらく東京で活発な制作活動をしていた。

ところが1957年にソウル大学校からの招聘を受けたのをきっかけに、邊時志は永久帰国を決心することになった。31歳で帰国した彼は本国での生活に対して期待と情熱に溢れていたが、時間が経つにつれ戦後韓国の荒廃した文化的な環境と不安な政治的状况の中で孤独を感じていたという²³⁸。また第3節で触れたように、ソウル中央画壇の権威的で保守的な雰囲気は、縁故のない新しい人物であった邊時志の登場を喜ばなかったという²³⁹。

その後邊時志は、一時期徐羅伐芸術大学（現・中央大学校芸術大学）に教授として勤めて

²³⁵ ジョン・ウンジャ（전은자）「済州の海を渡った芸術家たち（제주바다를 건넌 예술가들）」『済民日報』2009年12月14日。

²³⁶ 寄堂美術館は、済州が故郷である在日朝鮮人事業家の寄堂・康龜範によって健立され、西歸浦市に寄贈され1987年7月1日に開館した。

²³⁷ 筆者が入手できた彼に関する研究論文は、一つであった。コ・ヒチャン（고희찬）「邊時志の済州風情連作に関する研究（변시지의 제주풍정연작에 관한 연구）」檀国大学校教育大学院・美術教育専攻修士論文、1995年。

²³⁸ ソン・ユンジン（성윤진）「画家と海、邊時志(화가와 바다, 변시지)」『黒い海、邊時志(검은 바다 변시지)』展図録、ロッテギャラリー、2010年、11頁。

²³⁹ ソン・ユンジン（성윤진）、前掲資料、11頁。

いたが、1975年に済州大学校師範大学美術教育科の専任教授として招聘されたのをきっかけに中央画壇を去り、故郷の済州島に戻ってきた。日本滞在時代には、寺内万次郎の影響で東京美術学校のアカデミックな画風、即ち、写実的な人体描写に外光派的な彩色の女性像を主に描いていたが（図13）、帰国後のソウル期には韓国らしい風景を求め、故宮の風景連作を制作していた²⁴⁰。しかし故郷の済州島に帰ってからは、それまでとは全く異なる新しい画風を試みた。

独自の画風の成立－南画風の済州風景

1975年に済州に帰ってきた邊時志は、済州の風景をテーマにした作品を制作し始めた。題材としては、風の吹く島の風景、石垣のある済州島特有の伝統家屋、馬と鳥、海松、船などを扱い、それらを写実的に描写するのではなく、簡略に記号化して黄土色の背景の上に表現するユニークな画風を成立した（図14）。

邊時志は6歳だった1931年に渡日したため、彼の心に残っている故郷の風景は1931年以前の姿であった。従って、久しぶりに帰郷して済州を眺めている彼の視線は、同時代よりは戦前期の済州の風景に留まっており、済州の原型をその時期の中に求めていることが分かる。戦後、帰郷して渡日以前である1920年代の釜山の風景を描いていた金潤玖と同様に、彼もまた渡日前の済州から済州らしい何かを探していたのだ。それはまた結果的に、原始的で自然回帰的な画風として表現された。

しかし邊時志が金潤玖と異なるところは、故郷の風景に自分の心理的な状態を積極的に投影している点である。彼の作品によく登場する、一匹の馬と蹲っている男は、寂しさと孤独という心象を表現している。それはまるで自分の自画像でもある。これに関して彼は次のような言葉を残している。

海を素材にして描くたびに、私は多くの想念に捉えられる。（中略）私が持っている済州に対する愛情が想像力と共に現れる時に、それは故郷・済州に対する愛と郷愁であると言える。私にとって故郷は何なのか、自問してみる。理解して肯定しながらも否定してみるとか、持っていた欲望を捨ててみるとか、このような心理的な変化の全てが含まれている。そして済州の昔と今日を比較したりもする。そのたびに私は、済州の美しい風俗、生活習慣、歴史など、済州が持っている文化は、他と比較してそれ以上も以下でもなく、あくまでも済州固有のものであると考える。済州の美しさは只済州らしさにある。私がキャ

²⁴⁰ コ・ヒチャン（고희찬）、前掲論文、10～13頁。

ンバスを前にするのは、濟州での作業過程において美を発見し、また私の存在を再び確認する過程の一つであるかもしれない²⁴¹。(翻訳、下線は筆者による)

彼にとって故郷・濟州の風景は、単なる風景画の一つの題材ではなく、晩年における自身の「存在を再び確認する」省察の対象であったのだ。

また彼の濟州時代の作品は、同時代の韓国絵画においても独自の表現であるが、それは西洋画であるにも関わらず、水墨の運筆と大胆な余白の処理を通じて、文人画のような趣を帯びている。

この南画的要素は、朝鮮時代の有名な文人であり画家であった秋史・金正喜(1786～1856)の影響が指摘されている²⁴²。政治的な事件に引き込まれ、1840年から9年間の流刑生活を濟州島で送っていた秋史は、1844年に「歳寒図」という極度に抑制された象徴的な文人画を濟州で描いている(図15)。

しかし、邊時志の南画的表現は、大阪美術学校の校長であった矢野橋村の新南画を想起させるものだろう。それは、過去の作品を模写することに加えて、自然での実物写生を通じて実感表現と画家の個性を構築することを重視する、日本近代の文人画(新南画)の新しい思潮であった²⁴³。

なぜ西洋画科だった邊時志が日本画の新南画にも触れていたのか。第1節で触れたように、大阪美術学校では西洋画科教授であった斎藤与里が日本画教授の矢野に南画を学ぶなど、互いの制作に影響を与えたことがあり、専攻科を問わずに学生の中で助手として選ばれた人たちは一定期間に矢野の居住する構内の伝統家屋で泊まりながら南画の教育を受けていたりもした。白榮洙が助手に選ばれていた記録から、矢野との同居は朝鮮人留学生も経験できた。邊時志自身がその時代に関して残している資料が極めて少ないため、実際に彼も助手生活を送っていたのかに関する記録は確認できない。だが、邊時志が大阪美術学校の時に新南画に触れたことが、彼の濟州島時代の独自の画風につながった可能性は少なくない。この点は、今までの邊時志研究で見落とされていたところである。

以上、第4節では、大阪美術学校の朝鮮人留学生の中でも、帰国後に韓国の地方へ帰った

²⁴¹ 邊時志「私の濟州生活—1993 作家ノート (나의 제주생활—1993 작가노트)」『黒い海、邊時志 (검은바다 변시지)』展図録、ロッテギャラリー、2010年、2頁。

²⁴² ワン・ドンソク (원동석)「濟州島と邊時志の芸術 (제주도와 변시지의 예술)」『宇城 邊時志』展図録、1978年。

²⁴³ 北川 久、前掲論文、63頁。

例として、金潤玟、林湖、邊時志の活動を探ってみた。彼らは、韓国美術史のメインストリームで言及されたことはほぼなかったが、各地の地方美術の展開においては計り知れない功績があった。また造形面において彼らは、渡日前の故郷の姿に地域美術のアイデンティティを求め、地域性の強い独自の画風を構築していた。戦前の留学を経て、戦後の韓国における新しい現代美術を求めていた美術家たちが、「現代的なもの」あるいは「韓国的なもの」が何であるのかに対して答えを探そうとしていたとすれば、大阪美術学校の朝鮮人たちは、必然的にも自分たちがターンバックした「地域的なもの」に集中していた。その造形的な苦心には、留学の経験が活かされていたことが指摘できる。

おわりに

本稿は、戦前的大阪美術学校に在籍していた朝鮮人留学生の全貌を明らかにし、彼らの渡日の背景と卒業後の行方、そして戦後韓国において地方美術で果たした活動を探った。これによって、大阪へ向かった彼らの渡日が、自らの「留学」ではなく、植民地期収奪政策による朝鮮人の移住と帝国の工業化という当時の歴史的な状況と深く関連している、「受動的」な移動であることが分かった。そしてこれが在東京朝鮮人留学生と異なる背景を持っていることを明らかにした。

また、大阪美術学校の出身者たちの多くが、帰国後において、ソウルではなく、南の地方都市で活動していたことは、「東京留学生」たちの学閥や系譜で成されていたソウルの中央画壇への進入や定着において困難があったようにみえる。すなわち、日本の「地方」での留学は、戦後の韓国において活動半径の制限を内包していたのだ。

そのため、彼らが韓国の近現代美術史のメインストリームで言及されたことは多くないが、戦後の地域美術の展開においての芸術的・教育的な活動の成就是、決して少なくない。彼らは、美術教育や地域美術団体の結成および行政の面において、重要な役割を担っており、また地域美術のアイデンティティについて悩み、新しい段階へと進もうとしていた。多くの朝鮮人留学生たちが、留学の経験を経て、自分だけの創作に悩む際に、いわゆる「韓国らしさ」へと興味を寄せていたときに、彼らは、彼らの回帰先に従って、より局所的な「地域らしさ」に集中した成果を残していた。

彼らが近年まで追求していた「釜山らしさ」や「済州らしさ」が近代的な風景をとって見

える理由は、「渡日する」前に短く滞留していた幼い時期の故郷への哀愁が強く作用したためであろう。

一方、大阪美術学校の朝鮮人留学生を通じて、近代の日韓の美術における「地方」もつながっていたことが確認できた。東京でもなく、ソウルでもなく、大阪から見ることで、近代における日韓の都市間関係、そして現在の韓国の地方美術の歴史研究を新しく見る可能性を提示したと思われる。大阪美術学校の朝鮮人留学生たちの帰国後の活動が、地方都市を中心に行われていたという事実は、「東京」という中央に対するライバル意識の中で拮抗する大阪の地域性を浮かび上がらせる。

このように、社会的・経済的な理由から受動的に移動することで始まった「大阪留学」は、結果的に韓国の地方へと向かうことになっており、その始まりと結果の形において「東京留学」とは様々な点に異なる性格を持っていたことが確認できた。近代における朝鮮人の「留学」は、同時代のものであっても、その「行き先」によって、異なる意味と影響力を持っていたのである。

第4章 女子美術学校の朝鮮人留学生と、韓国と北朝鮮の刺繍美術

はじめに

女子美術学校（1900～、現在の女子美術大学、以下「女子美」と略称する）は、内地に渡った植民地の女性が「美術」を修学できる唯一の高等教育機関であったという点において、重要な意義を持っている。本章では、女子美の中でも中心的な「洋画」や「日本画」ではなく、敢えて周辺的な「刺繍」に注目したい。「刺繍」は、女性史と植民地史がまざまざと交差する場でもあったからだ。

女子美には、1907年に初の朝鮮人留学生が入学して以降、1945年の終戦まで、計196名の朝鮮人女性が留学していた。これまで、同校の出身であり、近代韓国における数少ない女性画家の巨匠として、洋画家の羅蕙錫(1896～1948)、韓国画家の朴峽賢(1920～1976)と千鏡子(1924～2015)に関する、美術史または女性史からの研究が盛んに行われてきた²⁴⁴。

しかし、女子美について、西洋画科と日本画科への朝鮮人留学生に注目が集まったことに比べて、朝鮮人留学生の7割以上が在学していた「刺繍科」留学生たちに関する検討は、ほとんど進んでいなかった。実際のところ、刺繍科留学生によって「美術」としての「刺繍」が朝鮮に流入したのである。そして、その「刺繍美術」が戦後においては、韓国と北朝鮮において著しい展開の差異を見せて現在にいたっている。

こうした点をふまえると、女子美の「刺繍」は、決して見過ごすことはできない領域であろう。このような問題意識から、本章では、女子美術学校の刺繍科に限定して、留学生の様相を検討した。本章の目的は、戦前の女子美術学校に留学していた朝鮮人留学生たちを通じて「技芸」から「美術」へと変貌した「刺繍」が、戦後の韓国と北朝鮮においてどのように

²⁴⁴ 羅蕙錫、朴峽賢、千鏡子に関する研究は、近代朝鮮における専門分野で活動した少数の新女性という視点から、多くの研究がなされている。イ・ムンジョン（이문정）「韓国近代女性美術家の作品に表れた女性性の研究（한국근대여성미술가의 작품에 나타난 여성성 연구: 羅蕙錫, 朴峽賢, 千鏡子を 중심으로）」『韓国美術学論文集』第9号、2005年；ソ・ジョンジャ（서정자）「羅蕙錫の処女作《夫婦》に関して：初の女性作家論（羅蕙錫의 처녀작 ‘부부’에 대하여: 최초의 여성작가론）」『女性文学研究』第1号、1999年；キム・チジョン（김취정）「韓国近代画壇と羅蕙錫（한국근대화단과 羅蕙錫）」『羅蕙錫研究』第9号、2016年；ヒョン・ヤンヒ（현양희）「朴峽賢の芸術世界に関する研究（朴峽賢의 예술세계에 대한 연구）」『現代美術研究所論文集』第3号、2001年；クァン・キョンア（권경아）「千鏡子の女性像研究（千鏡子 여인상연구）」『韓国近現代美術史学』第31号、2016年など、多数の論文がある。特に、羅蕙錫と千鏡子の場合には、彼女らの不遇な結婚生活と悲劇的な人生に注目が集まるゆえに、大衆的な人気がある。

展開したのかを探ることにある。

先行研究としては、韓国のサムスン・リウム美術館の韓国美術記録保存所による同校留学生に関する調査とインタビュー資料がある²⁴⁵。同研究所は、韓国近代美術史におけるオーラル・ヒストリーの蓄積作業の一環として、2002~2003年間にかけて、女子美出身の7名に対するインタビューを実施し、彼女らの留学動機や修学内容などを明らかにした。

さらにその翌年に、同研究所は、女子美術大学の協調によって戦前の学籍簿を閲覧し、女子美同窓会韓国支部から提供された資料を加え、196名という朝鮮人留学生のリストを作った。これは、本稿において、同校の朝鮮人留学生の入学・卒業年度を確認する貴重な第1次資料として活用させていただいた。

もう一つの先行研究としては、当時韓国美術記録保存所の首席研究員としてインタビューを総括した美術史家の金喆孝氏が書いた論文「近代期における韓国の“刺繍”美術概念の変遷」がある²⁴⁶。金喆孝氏は、上述した膨大な調査結果を基に、女子美留学生の渡日の経緯、修学内容、そして帰国後の活動を整理した。結果的には、女子美留学生を通じて、「婦徳」を象徴する「技術」としての刺繍が、「女性自立の手段」になり、同時に「絵画概念」の刺繍へと変遷したと指摘した。

本稿は、これらの先行調査と研究に多くを負っていることを断っておきたい。これらの先行研究を踏まえながら、女子美所蔵の留学生たちの留学当時の教育資料と卒業制作を直接閲覧・確認したことによって、彼女らが具体的に何を学び、また自分の制作においてどのように具現したのかを探った。さらに戦後までを視野に入れ、彼女らが朝鮮にもたらした「美術」としての「刺繍」が、韓国と北朝鮮においてどのように展開されて現在に至るのかを、比較検討した。

本章の構成は、第1節では、戦前の女子美における朝鮮人留学生の全貌と留学内容を探り、第2節では、帰国後、朝鮮での活動を、教育活動と制作活動から見る。そして第3節と第4節では、それぞれ戦後の韓国と北朝鮮における刺繍美術の展開を確認する。

結論を先に述べると、近代において、女子美の留学生たちを通じて、伝統的な「手工芸」から「美術工芸」へ変貌した「刺繍」美術は、戦後韓国においては、「純粹美術」へと変貌しようとしたが、欧米に倣う現代美術の流れの中で、その立地が希薄になった。その一方、

²⁴⁵ 「東京女子美術学校の修学者たち(동경여자미술학교의 수학자들)」サムスン(삼성)Leeum美術館『韓国美術記録保存所資料集』第2号、2003年；サムスン(삼성)Leeum美術館『韓国美術記録保存所資料集』第3号、2004年。

²⁴⁶ 金喆孝(金喆孝)「近代期における韓国の“刺繍”美術概念の変遷(근대기 한국의 “자수”미술 개념의 변천)」『韓国近現代美術史学』第12集 韓国近代美術史学会、2004年。

北朝鮮においては、刺繍は、国家の保護・奨励があつて、工芸としての立地を確固にしたが、「美術」というより社会体制の宣伝のための手段となり、「高度の技術」を意味するようになった、ということである。

第1節 戦前の女子美術学校の朝鮮人留学生

女子美術学校は、日本初の女性のための美術学校であり、1900年、藤田文蔵、横井玉子、田中晋、谷口鉄太郎が発起人となって、東京の本郷弓町（1908年に焼失後、菊坂へ移転）に設立された教育機関である（図1）²⁴⁷。設立の趣意は、「芸術による女性の自立」、「女性の社会的地位の向上」、「専門の技術家・美術教師の養成」であり、美術を通じた女性の職業獲得と自立を目標として設立された教育機関であつた²⁴⁸。

女子美の性格は、他の男性向けの美術学校のそれとは、少し異なつていた。女子美で教える「芸術」は、「女子に適当にして優美なる芸術」に限つたものであり、あくまでも家内においては「良妻賢母」を、外においては「技術家及教育家」を養成するのが教育の目標であつた²⁴⁹。

したがって、一人の「芸術家」を養成する男性中心の他の美術学校とは異なり、あくまで家内外における特定の「技術家」を養成する技術学校としての性格が濃いものであつた。ここに、芸術においても平等ではなかつた、当時の女性教育の限界が窺われる。

学科の構成は、設立当時に本科普通科・高等科、選科普通科・高等科、高等師範科を設けて、各々に日本画、西洋画、彫塑、刺繍、蒔絵、造花、裁縫、編物の8学科を置いたのが、まもなく彫塑と蒔絵は廃科になり、所謂「女性的」と思われる専攻が残られた。専門学校に昇格した1929年には、日本画部・西洋画部に高等科（3年）と師範科（4年）、刺繍・造花・裁縫部に師範科（3年）と専修科（1～2年）、そして研究科（1年）へと学科編成の変更が行

²⁴⁷ 開校の当初は、「私立女子美術学校」という名称で始まり、その後、1919年に「女子美術学校」、1929年に「女子美術専門学校」、1949年に「女子美術大学」へと名称が変更され、現在に至っている。

²⁴⁸ 『女子美術大学略年史 女子美100年とその時代1900-2000』女子美術大学、2000年、8頁。

²⁴⁹ 1917年私立女子美術学校規則の第1条には、次のように書かれている。「本校は女子の徳性知識を涵養し兼て女子に適当にして優美なる芸術を教授し内に在りては良妻賢母たり外に処しては文明を裨補する技術家及教育家たるものを養成する所とす」大崎綾子「女子美術学校の刺繍教育—明治、大正期を中心に」『女子美術大学研究紀要』第39号、2009年3月、15頁から再引用。

われた²⁵⁰。修学年限は、東京美術学校や他学校が5年の修学年間を持っていたことを考えると、比較的短いと言える。

女子美の朝鮮人留学生は、1907～1945年間に、計196名以上が修学していたと見られる（【資料編】の表4参照）²⁵¹。その内訳は、日本画科11名、西洋画科28名、刺繍科143名、造花科5名、裁縫科4名、編物科1名（後に開設された家庭科に2名、不明2名）であり、刺繍科の学生が全体の7割以上を占めていた。

刺繍科への入学生が圧倒的に多かった理由としては、「刺繍」に関する朝鮮国内の事情と、朝鮮人女性たちの「留学」への意図を挙げられよう。朝鮮において「刺繍」は、古くから家庭における女性の手仕事として活発に行われてきたもので、生活の中で自然に体得する技術であった（図2）²⁵²。

また日韓併合翌年の1911年からは、女子学校でも「手芸」科目が正式に実施されていたため、彼女たちにとっては西洋画や彫刻などの新文物より違和感が少なく、比較的に進学し易い分野であっただろう。反面、日本人学生は裁縫科に在籍する人が圧倒的に多く²⁵³、両国において女性の伝統的な手仕事の比重を置くところが異なっていたことを語ってくれる。

刺繍が「女性の手仕事」として親密に女学生たちに関わっていただけに、「刺繍留学」は、他の美術留学生（特に男性）のように、「芸術家」を目指すとか、新知識の体得を求める性格のものではなかった。師範科・刺繍部出身の李張鳳（1936年4月入学・1939年3月卒業）は「教師資格証を得るために行ったのであって、刺繍を専攻しながらも別に勉強をしているとは考えていなかった」と証言している²⁵⁴。当初、「刺繍」は「学問」の対象ではなかったのである。

では、彼女らはなぜ日本へ刺繍留学に行ったのか。女子美への留学の動機には、女学校時代に教わった女子美出身の日本人・朝鮮人の美術教師に憧れて、あるいは既に女子美に在学、または卒業していた親戚からの影響があった。しかし、何よりも「教員資格証」の取得を目的としていた場合が多かった²⁵⁵。

²⁵⁰ 『女子美術大学略年史 女子美100年とその時代1900-2000』、前掲資料、60頁。

²⁵¹ サムスンLeeum美術館『韓国美術記録保存所資料集』第3号、2004年。

²⁵² 朝鮮の伝統刺繍は、仏教伝文化とともに中国から伝来し、宮中刺繍と民間刺繍があるが、いずれも服飾や実用品を飾る「手工芸」の概念に含まれていた。

²⁵³ 島村 輝『女子美のはなし—女子美創立の先駆者たち』女子美術大学、2000年、23頁。

²⁵⁴ 金喆孝「忘れられた近代女性美術史の復元(잊혀진 근대여성미술사의 복원)」『月刊美術』2003年4月、120～121頁。

²⁵⁵ 柳忠姫（1年制専修科・刺繍部、1936年入学・1937年卒業）は、女子高時代に女子美出身の刺繍教師であった 金小判禮（刺繍科・高等師範科、1929年入学・1932年卒業）に憧れて、李珊玉（師範科・刺繍部、1939年入学・1941年12月卒業）も同様に刺繍教師の朴舜敬（師範科・刺繍部、1934年入

近代朝鮮の女性にとっては、もっとも良い社会的出世の一つが、女学校の教師になることであった。女子美には、1915年から中等教員無試験検定資格の制度が認可され、刺繍・造花の二つの科の高等師範科卒業生に対して手芸科中等教員無試験検定資格が付与され²⁵⁶、その後1929年に専門学校に昇格してからは、師範科卒業生に同様の資格が付与されることになった(図3)。このような理由で、彼女たちは今後の自立手段として女子美術学校を選択していたのである。

また、彼女らの中には、ソウルまたは地方の地域有志の娘という裕福な家庭環境を持っている場合が多く、すでに男の兄弟が東京留学している場合も多かった。留学決定の初期には親の反対があったことも少なくなかったが、先覚的な母親や女子兄弟の支援があり、渡日したこともある。そして彼女らの出身地においては、平壤や咸興地域が多かったが、当時のその辺りには外国から来た宣教師が多く活動をしており、それだけに女性教育に関する開化も早かったと見られる。

因みに、彼女らの留学の背景には、朝鮮における女性の高等教育の限界も指摘できる。1886年、アメリカ宣教師による梨花学堂(現・梨花女子大学校)の創立以後、宣教師や朝鮮の貴族によって次々と女学校が設立された。日韓併合後の1911年には「朝鮮教育令」が發布され、男女の初・中等教育のシステムも構築されたが、女子に対する普通教育は、「婦徳を涵養し、国民たる性格を陶冶し、生活に有用な知識と機能を教える」²⁵⁷あくまでも家庭を運営し子女を育てるための準備教育に過ぎなかった²⁵⁸。教育機関も足りなく、女子専門学校レベルの教育機関は6校に過ぎず、英文科と音楽科・家事科を備えていた梨花専門学校と女子医学講習所を除いては、殆どが保育専門学校であった。したがって、それら以外の「美術」を含む他の専門分野を学ぶためには、留学の道を選択せざるを得なかった²⁵⁹。留

学・1937年卒業)に憧れ、女子美に進学したと証言している。李仁福は女子美出身の日本人美術教師に影響を受けており、羅サ均(師範科・刺繍部、1934年入学・1937年卒業)は女子美を卒業した親戚の影響があったと語っている。また出身者のほとんどは、教員資格証の取得が重要な進学理由であったと証言している。『月刊美術』、前掲資料、120~121頁。

²⁵⁶ 島村 輝、前掲本、22~23頁。

²⁵⁷ 第一次朝鮮教育令第十五条。井上和枝「朝鮮新女性の「近代」受容と「近代」体験—恋愛からファッションまで」『韓国朝鮮の文化と社会』第2号、韓国・朝鮮文化研究会、2003年、85頁から再引用。

²⁵⁸ 実際に中等程度の教育まで受けた女子学生は女性人口の約3パーセントに過ぎなかった。井上和枝、上掲論文、84頁。

²⁵⁹ 1915年に朝鮮の著名な書画家の金圭が書画研究会講習所を設け、男女研究生に書法と伝統画法を指導していた。3年間の教育課程で開設したこの講習所の運営は午前女子グループ、午後男子グループと分けており、1918年6月には第1回卒業生を正式に輩出しているが、そこに女学生もいたのかは確かではない。李龜烈、「韓国美術の先駆者、羅蕙錫から千鏡子まで(한국미술의 선구자, 羅蕙

学先は最初から日本が圧倒的に多かった²⁶⁰。

女子美の入学制度は、無試験で、推薦と高校の成績だけで入ることができた²⁶¹。刺繍科の教科課程には、修身、実技（刺繍実習）、図画、教育学などの科目があった<表1>。

<表1> 私立女子美術学校 1917年の学科課程（刺繍科高等師範科）

学科	週 (時)	第一学年	週 (時)	第二学年	週 (時)	第三学年
修身	1	道德の要領	1	同左	1	倫理岳説
実技	18	各種縫方	18	花鳥、山水	18	同左、動物、紋縫
		花鳥		果実、人物	18	各種水彩・油絵縫方
造花・編物・囊物 (1種選択)	6	実習	6	同左	6	同左
図画	6	毛筆画、鉛筆画、容器画	6	同左	6	同左
染色法	1	理論及び実習	1	同左	1	同左
教育	2	心理及び教育の概要	2	教育学原理、教育史	2	教授法、管理法、実地授業
国語	2	購読、作文	2	同左	2	同左
計	36		36		36	

*大崎綾子「女子美術学校の刺繍教育—明治、大正期を中心に」『女子美術大学研究紀要』第39号、2009年3月、15頁から転載。

この<表1>を見ると、刺繍の実技に次いで「図画」科目が週6時間あり、絵画的な要素を強調しているのが目を引く。大崎綾子氏は、現存する風景画の刺繍作品に「玉川附近」などの添え書きがあることから、下絵は屋外写生によるものではないかと、推測している²⁶²。

留学生の李珊玉もまた、図画の授業では刺繍の図案を描くよりは、植物や花鳥などを写生

錫에서 千鏡子까지)」『月刊美術』2003年4月、117頁。実際に女性が美術を学べる高等の教育機関は朝鮮国内に存在していなかったと思われる。

²⁶⁰ 井上和枝、前掲論文、83～85頁。留学先は、日本以外に中国とアメリカがあった。アメリカ行きは、カトリック系ミッションスクールなどで宣教師と知り合って渡米するルーツが多かった。

²⁶¹ 李仁福、朴乙福、李珊玉の証言、『月刊美術』、上掲資料。

²⁶² 大崎綾子「女子美術学校の刺繍教育—明治、大正期を中心に」『女子美術大学研究紀要』第39号、2009年3月、15頁。

していたと証言していることから²⁶³、風景画や写生画の実習を通じて、作品の図案力を養う教育が施行されていたとみられる。

さらに刺繍担当の教授であった松岡フユ（1908年刺繍科選科普通科卒、1910年刺繍科選科高等科卒）と木内は、教えることをそのまま真似することより、学んだことを持って各自の個性を生かし、自ら創作することが重要であると強調していた²⁶⁴。

しかし、金喆孝氏がすでに指摘しているように²⁶⁵、その「創作力」や「個性」を重視する教育方向が、実際に彼女らの卒業後の作品活動において、どれほど影響を与えたのかについては疑問が残る。図案の創作に関する問題は、第2節で後述する。

<表1>に戻ると、週に18時間も行われていた刺繍の実技科目では、1年次に各種縫方と花鳥を、2年次に花鳥、山水、果実、人物などを描写してから、3年次にはそれらに加えて、動物、紋縫、各種の水彩と油絵を刺繍していた。留学生たちの証言によると、その順序の具体的な内容は、1年次に花鳥図案の小品を、2年次に<種類繡123種>のテクニックを習ってから、2年次末からは自由主題で額や鏡台カバー、軸、屏風などの大型作品を制作、最後の3年次になって卒業制作の順であった²⁶⁶。

そのうち、2年次に学ぶ<種類繡123種>とは、100種を超える刺繍技法を学べる最も実質的で核心的なカリキュラムであった。人によっては「124種」あるいは「130種」と証言していることから、時期によって種の数が増加して行ったとみられる²⁶⁷。この科目の教科書は、東洋とヨーロッパの刺繍手法を集めたもので、女子美が考案した独創的なテキストであった。

筆者は、2011年の夏に、女子美術大学美術館のご協力のもと、同館所蔵の昭和期の<種類繡123種>の教科書を閲覧できた（図4）。手のひらサイズのサンプルが、123枚も集められて冊子本になっている。ここには、基本的なスティッチから始まり、日本刺繍の伝統技法である平繡（図5）²⁶⁸駒繡（図6）²⁶⁹から、フランス刺繍技法のチェインスティッチ（chai

²⁶³ 李珊玉の証言。『月刊美術』、前掲資料、122頁。

²⁶⁴ 朴乙福（師範科・刺繍部、1934年入学・1937年卒業）の証言。『月刊美術』、前掲資料、122頁。

明治時代初期から始まった近代的な女子教育の中で、刺繍教育は、家庭内における針仕事という慣習的な裁縫手芸教育が主になっていたが、明治時代中期からは教育が充実し、職業訓練としての性格が強まった。さらに明治時代末期から大正時代にかけては、刺繍教育は単なる技術の習得に止まらず、図案の描画から作品制作などを一人で行う、職人もしくは作家のような人材育成も行われていた。中川麻子・田中淑江「明治時代の女子教育における刺繍について」『筑波学院大学紀要』第8集、筑波学院大学、2013年、56頁。

²⁶⁵ 金喆孝（2004）、前掲論文、116頁。

²⁶⁶ 金喆孝（2004）、前掲論文、117頁。

²⁶⁷ 朴乙福は「124種」と、李珊玉は「130種」と記憶していることから、時期につれ種類が増えたとみえる。金喆孝（2003）前掲資料、122頁。

²⁶⁸ 模様を、縦、横または斜めに平らに糸を並べて繡いつぶしていく方法。

n stitch) (図7)²⁷⁰まで、東西の多様な技法が含まれていた。当時の留学生たちの証言によると、刺繍教師の松岡はこの123種の基礎刺繍技法を課題として出し、1年間に渡って徹底的に修練させたという²⁷¹。

この種類繡で目を引くところは、図案化されたサンプルも多いが、明暗と塊の表現や質感の表現までに入念な、非常に写実的で繊細な描写のサンプルが少なくないことである(図8)。つまり、この学習の目的は、東洋と西洋の基本的な刺繍技法に総合的に接するだけでなく、あるモノを表現するに当たって、もっとも適した技法を用いるための修練、すなわちモノの「写実的な表現力」を養うことにあったのではないか、と思われる。

女子美の朝鮮人留学生たちは、この学習を踏まえた後、3年次には卒業制作を作っていた。それは図案を学生が描き、種類繡を変えながら、二日間内に完成させるというものであった²⁷²。彼女らが最終的に作った卒業制作を見ると、これまでの訓練が上述のように「写実的な表現力を養う」ことを目標にしていたことがより確かになる。

卒業制作には、直接図案を描いたとみられる花鳥画と風景画が多いが、それぞれ塊の表現や明暗表現、遠近法などが使われている。積雪や重層の葉っぱを表す部分には、ボリューム感のある種類繡技法を使い、表面から浮き彫りさせているなど、素材に合わせて多様な表現技法を巧みに適用していることが確認出来る(図9)。その中には、速い筆遣いや物事の境界を朦朧とする表現など、印象派絵画の痕跡が現れる作品も多く見られ(図10)、同時代の日本で人気のあった絵画スタイルを強く意識していたことが分かる。

絵画としての刺繍、すなわち「鑑賞品」としての刺繍がいつから始まったのかを、東アジアの視点で俯瞰するのは、この議論の上で有効であろう。先行研究において金喆孝氏は、女子美の卒業制作に中国の明代後期に始まった写実的な刺繍表現が反映されていると指摘しており、同時代の日本国内の絵画のみならず、伝統的に刺繍の強国であった中国の刺繍の発展とも関係していると指摘している²⁷³。

確かに、明時代のいわゆる「写実的な刺繍」が立体感の表現に注力し、変化の富む刺繍技法を創案して使用していた点において、女子美の教育方向と酷似していた。だが、それは中

²⁶⁹ 「こま」とよばれる特殊な糸巻きに巻いた金糸や銀糸、太い絹糸を下絵にそって置き、「こま」を操作して糸を調節しながら別糸で目立たないように押える技法。模様の輪郭線や強調する部分に用い、鎌倉時代以後の作品にみられる。

²⁷⁰ 輪をつないで鎖状につくる線刺しの技法。

²⁷¹ 李珊玉を含め多数の出身者は、課題が多く、常にそれに付いていくことで忙しかったという。

『月刊美術』、前掲資料、123頁。サムスン・リウム美術館、前掲本、42～57頁。

²⁷² 糸は、松岡先生が糸を縫って染色をして用意してくれたという。李張鳳、李珊玉の証言、『月刊美術』前掲資料、122頁。

²⁷³ 金喆孝(2004)、前掲論文、118～119頁。

国からの直接的な影響であったというより、「西洋」の美意識と需要が関係したのではないだろうか。

中国は南北朝時代にすでに鑑賞のための刺繍が形成され、北宋と南宋の文人画の要求によって増大され、宋代には画家が下絵の本を制作し、芸人(艺人)が繡をする「絵画と刺繍の結合」が行われた。すなわち、中国国内の需要と要求によって絵画的な刺繍、観賞用の刺繍が発展したのである²⁷⁴。

一方、日本は明治期に万国博覧会などを通じた海外市場からの需要に応じて「鑑賞品」としての刺繍が要求され、絵画的な刺繍作品が制作された²⁷⁵。一例として、女子美の場合も、1914年に同校の日本画科教授・結城素明が描いた日本画の《孔雀図》を図案にして(図11)、女子美の学生たちが刺繍をし、1915年にサンフランシスコで開かれたパナマ・パシフィック国際博覧会に出品した作品が残っている(図12)²⁷⁶。

絵画的な性格を持つ刺繍が発達し始めたこの明治・大正期に、女子美術学校での留学を通じて教育された朝鮮人の女性たちは、まさに装飾や実用の目的の刺繍ではない「刺繍美術」に接することになったのである。このように東アジアにおいて、伝統刺繍から「刺繍美術」へと変化した時点は、それぞれ、中国では宋代、日本では明治、そして朝鮮では「日本留学」を経由した植民地期に当たる。

このように、朝鮮王朝時代において実用目的の「工芸品」であった朝鮮の刺繍は、女子美術学校の朝鮮人留学生を通じて、一つの「美術」として、特に、「絵画概念の刺繍」へと変遷したのである。金喆孝氏はこの「刺繍美術」が「写實的絵画の翻訳物」的な性格を持っていると指摘している²⁷⁷。確かに、彼女らの留学時のテキストや卒業制作から確認できた「刺繍美術」の特徴は、「写實的」で「絵画的」な描写を求めるものであった。

²⁷⁴ 王亜蓉「略谈明代极品刺繍」『東アジア刺繍芸術の歴史(동아시아 자수예술의 역사)』国際学術シンポジウム発表論文集、国立故宮博物館、2013年、119頁。

²⁷⁵ 河上繁樹「日本の刺繍—その歴史と代表的作品」、上掲論文集、172頁。

²⁷⁶ 明治末期の海外博覧会への出品が多くなるにつれ、写實的な表現の大型作品制作され、既存の日本画や西洋画といった絵画から図案を借用することが頻繁に行われた。特に、明治期の作品は、江戸時代に流行した琳派様式の流れで、孔雀や鳳凰、鶴、鴛鴦などが華やかに美しく表現された。この《孔雀図》もその一例である。これは1915年にサンフランシスコで開かれたパナマ・パシフィック国際博覧会に、文部省からの出品要請をうけ、女子美の刺繍科から制作されたものである。大崎綾子、前掲論文、14～15頁。

²⁷⁷ 金喆孝、前掲論文、119頁。

第2節 帰国後の活動

女子美で「写實的」な表現ができる「美術」としての「刺繍」を学んだ朝鮮人留学生たちは、帰国後どのような活動をしたのか。彼女らの帰国後の活動は大きく教育活動と制作活動の二つに分けられる。

まず、教育活動をみると、大多数が女子高等学校の教師になるのだが、自分で直接、教育機関を設立する場合もあった。その中でも、張善禧（1893～1970、1923年選科入学・1925年卒業）は、1925年の「京城女子美術講習院」²⁷⁸での刺繍講習に関わってから、1927年に自ら「朝鮮女子技芸院」を設立した。

朝鮮女子技芸院は、張善禧主導で彼女の女子美出身の後輩たちも講習に当たっていたが、比較的自由に気軽な「婦女子の塾」であったようで、午前9時から午後6時までの時間内には出席や退席が自由で、刺繍は勿論、学生服や児童服、ワイシャツ、カーテンまで実生活に必要な技術を教えていた。

張善禧は、「授業料を貰わず、材料を提供して教えるので、お金が無い人でも来て習える」と言い、朝鮮古代の芸術を参考にして、「外国人が喜ぶような作品」を多く作り出して、学生の作品を輸出したいと言っていた²⁷⁹。つまり、刺繍教育を通じた「女性の自立」を強く意識していたようだ。

一方、文敬子（1924年9月入学・1925年12月卒業）も、1926年に自ら「朝鮮手芸普及会」という教育機関を設立し、その宣伝記事が『東亜日報』に掲載された。その記事と共に掲載された刺繍作品の図版をみると（図13）、1914年に女子美で作られた 結城素明図案の《孔雀図》（図12）と全く同様であることが分かる。「木蓮の木」に「一對の孔雀」という、朝鮮の伝統刺繍では見られない組み合わせの図案である。このような図案における「日本画」の単なる模倣、創意の欠如は、女子美出身の朝鮮人刺繍制作活動において最も大きな障害となっただろう。

彼女らの発表活動は、1922年に朝鮮総督府が作った朝鮮美術展覧会展、略して「朝鮮美展」

²⁷⁸ 15才以上の女子を対象とし、刺繍、図画編物、造花、裁縫の他、日本語、朝鮮語、漢文などを教えた私立の教育機関であった。さらに、生徒が作った作品をアメリカへ輸出することになり、その収入は全部生徒の所得にしたという記事もある。翌年には、「成績品展覧会」を二日間、ソウル市内の会館で行い、その後、全国の四か所にて地方巡回したこともある。卒業生の優秀者は新聞に載せられたりもしたのだが、経済難に追われ、閉鎖された。「女子美術講習院」『東亜日報』1925年8月27日；「女子美術展覧会」『東亜日報』1926年2月26日。

²⁷⁹ 「朝鮮女子技芸院 夏期手芸講習」『東亜日報』1933年7月22日；「手芸家を多く育て出した朝鮮女子技芸院（수예가를 만히 길러낸 조선여자기예원）」『東亜日報』1938年1月4日。

を中心に行われた。日本の文展をモデルにして作られたこの展覧会は、審査委員はほとんど日本人、特に東京美術学校の教授陣であった。工芸部は1932年の第11回から設置され、女子美出身者が入選し始めたのは1933年からであり、1938～39年の間にもっとも多い入選者を出していた。

1938年の「入選の栄光を得た美展の輝く女性たち」の記事によると（図14）²⁸⁰、工芸部で女性が6名入選したが、その内、4名が女子美出身である。ここで張善禧は「朝鮮における東洋刺繍の大家」と表現されており、彼女の刺繍した「龍」や、羅サ均が制作した「鳳凰」については、「雲の中で動いているのがまさに生き物を見ているようである」と絶賛されていた。また、女子美を1年前に卒業したばかりの朴乙福は、菊花と鴛鴦を刺繍した屏風を出していた（図15）。

彼女らの作品のモチーフは、鳳凰、鴛鴦、鷹であり、明治期の刺繍で流行していたモチーフから全く離れていなかったことが分かる。さらに、1937年の第16回朝鮮美展に出品されたイ・ヒョンスク「刺繍孔雀」は（図16）、「木に立っている孔雀」という図案や表現描写において、上述した結城素明図案をもとにした女子美術学校生徒作品《孔雀図》（図12）を再び思い出させるものであった。

このようなモチーフや表現の面における「日本化」の傾向は、チェ・コンホ氏が指摘しているように、当時の朝鮮美展の工芸部の全般的な雰囲気であった²⁸¹。

それは、日本人審査委員たちからは、厳しい批判を受けていた。1939年の第18回朝鮮美展の工芸部の審査委員であった高村豊周（1890～1972）は、「刺繍は結構あるが、大部分は使えない」といい、「工芸の根本になるのは図案であるが、刺繍作品は全く図案が出来てないものが多かった。特に四條派風の日本画をそのまま屏風や掛軸に刺繍するのは是非止めて欲しい」と、図案における創意の欠如や、オリジナリティーの問題を指摘していた²⁸²。翌年の第19回展でも同様に、「図案が貧困」であり、「個性がない」「単純な手芸に過ぎない

²⁸⁰ 「入選の栄光を得た美展の輝く女性たち(입선의 영광을 얻은 미전의 빛나는 여성들)」『東亞日報』1938年6月3日。

²⁸¹ チェ・ゴンホ（최공호）『韓国現代工芸史の理解（한국현대 공예사의 이해）』、ジェウオン（재원）、1996年、61頁。

²⁸² 「第三部は彫塑及び工藝共に昨年度に比べ進歩の跡の著しいのが眼につく。（中略）それから刺繍が大分搬入されたがその多くはいけなかった。その技術に就ては推奨してもいいものがあったが、工藝は単なる技術のみではいけない。根本になるものは図案である。その図案が刺繍作品にはまるでなっていないものが特に四條派風な日本画をそのまま屏風や掛軸に刺繍にするのは是非やめて貰ひたい。刺繍は刺繍として独特の分野を開拓せねばならぬ。」高村豊周「苦心が認められる」『朝鮮』第290号、1939年7月、9～35頁。

ので」作者の覚醒が必要である、と厳しい審査評が続いた²⁸³。

女子美では教授の松岡フユが学生たちに自らの図案創作と写生を要求していたはずなのに、なぜか、朝鮮人留学生たちが帰国後に朝鮮美展に出品した作品は、大体図案が別にある作品であった。しかも朴乙福は、図案を担当する人が別にいるのに自分が図案を創作してはいけないと思い、有名な日本画家から図案を得て、朝鮮美展に出品したと、いう証言を残している²⁸⁴。

このように、彼女らの制作活動には、図案のオリジナリティにおいては限界があったが、その一方で、彼女らは、刺繍技法の面においては、これまでの朝鮮の伝統刺繍に大きな変化をもたらしたことは間違いない。クォン・ヘジン（권혜진）氏は、氏の論文「韓国近代刺繍文化研究」において、日本刺繍の導入によって朝鮮の伝統刺繍がどのように変わったのかを、詳細に検討した²⁸⁵。

最も大きな変化は、従来のコンサ（콘사：撚られた糸）の使用からプンサ（푼사：撚られていない糸）の使用へと流行が変わったのである。欧米の染料の輸入によって、自然から生まれる原色を超えた多様な色が創出されたが、それによってグラデーション技法が発達し、再現的な明暗表現とより写実的な描写が可能になった。これを効果的に表現するために、伝統的なコンサから、中間色の表現が自然であり、光沢のあるプンサが好まれるようになったのだ。

さらに、クォン氏の指摘によれば、図案の面における変化は、吉祥を象徴する典型化された図案から、自由な創作図案へと、色感においては、限られた伝統色彩から多様な色を使って、絵画のような写実的な表現が可能になった²⁸⁶。つまり、糸の種類が変わり、図案と色感の表現が多様になることによって、より「写実的」で「絵画」的な表現へと変化したので

²⁸³ 「刺繍も全く舊套から抜け切らぬものが多く、もつい日本画をその儘刺繍へ写すといふ類のものがまだ相当に根を張ってゐる事を感じる。これも作者の覚醒が必要だと思ふ。」高村豊周「図案が貧困」「第十九回鮮展概評」『朝鮮』第302号、1940年7月、29～55頁。

「他人の書いた平凡な絵を下絵としありふれた手法を以って異常な労力と時間を傾注した（中略）それだけでは何等個性の働きがなく単純な手藝に過ぎないのである。毎回刺繍の気の毒なる落選はそれがためではあるまいか。今一度自己診断が必要である。自己の構想から生み出した意匠によって、更に手法に工夫を凝らすか或は地方色を多分に盛り込んだ作品、即ち個性の生動するものか又は風土的に特色のあるものが望ましい。鄭又姫作の鏡臺被及玄長愛氏作蓮模様の刺繍の如きはこうした趣旨を参酌して入選したものと思ふ。五十嵐三次「力強い歩みを続ける」「第十九回鮮展概評」『朝鮮』第302号、1940年7月、29～55頁。

²⁸⁴ 「東京女子美術学校と韓国近代美術（동경여자미술학교와 한국근대미술）」『月刊美術』、前掲資料、124頁。

²⁸⁵ クォン・ヘジン（권혜진）「韓国近代刺繍文化研究（한국근대자수문화연구）」『服飾』第63輯第8号、韓国服飾学会、2013年。

²⁸⁶ クォン・ヘジン（권혜진）、前掲論文、4～5頁。

ある。

クオン氏が、朝鮮における伝統刺繍と近代刺繍の比較の例として挙げた二つの作品をみると（図17）（図18）、花嫁衣装（할아）の後ろ身頃に夫婦の琴瑟を象徴する一対の鳥を表現したモチーフの点において共通しているが、伝統刺繍では一対の白露が不老草の上で向き合って立っている典型的な表現である反面、近代刺繍では、一対の鴨が水の上に同じ向きに並んで流れる自然な場面へと変わっている²⁸⁷。特に、クオン氏の指摘している変化の中で、眼を引くのは、波の表現であるが、図17では、小さい虹のような図式化された描写である一方、図18では、図式化された水波の間に波が散る写実的な表現が加わったのである。

これは、浮世絵にみられる様式化された波の表現とも類似しているが、点々と散らばる水玉の表現は、戦前の女子美の「種類繡123」に確認できる描写でもある（図19）。このように、朝鮮の近代刺繍にみる写実的な描写は、朝鮮人留学生たちが女子美で学んできた技法であり、それは、朝鮮の伝統刺繍とは異なる表現の可能性を広めたと言えるだろう。

第3節 戦後の韓国における刺繍美術の展開

それでは、戦前の朝鮮人留学生によって「美術」として再流入された「刺繍」が、戦後の韓国においてどのような展開をみせたのかを探ってみる。

女子大学校の美術大学を中心に発展

戦後、韓国における刺繍美術の展開は、女子大学校の美術大学を中心に行われた。そこで女子美出身者の多くが戦後の韓国の女子大学校の教壇に立って刺繍を教え、その後は彼女らから学んだ1世代の学生たちが跡をついで教授になるサイクルを見せており、戦前の女子美の教育の内容が長く伝授された（図20）。

最初に作られた刺繍美術教育の場は、1945年10月に設立された梨花女子大学校の蕪林院（後の美術大学）の刺繍専攻である。張善禧（1945～50年間に在職）の他、趙貞鎬（1945年から在職）、朴乙福（1950年から在職）、朱順穆（1953～69年間に在職）など、女子美出身者たちが在職した²⁸⁸。

²⁸⁷ クオン・ヘジン（권혜진）、前掲論文、5～6頁。

²⁸⁸ 金喆孝（2004）、前掲論文、122頁；オ・スンヒ（오순희）「針先に刻まれた五色の美（바늘끝에

続いて、1948年には淑明女子大学校・美術科が設置され、そこでは全明子（1948年から在職）と金鶴基（在職期間不明）が刺繍教育を担当した。そして1954年には、大邱にある暁星女子大学校（現・大邱カトリック大学校）の家政科で朴舜敬（1954～84年間に在職）が刺繍教育に就いた²⁸⁹。

梨花女子大学校美術大学の創設時から存在していた「刺繍専攻」は、1960年に、美術大学・「刺繍科」へと昇格し、1980年まで存在していた²⁹⁰。そのカリキュラムにおいて、女子美をモデルとしていた、という金喆孝氏の指摘がある。刺繍科の専攻科目として刺繍、造花、染色、編物などが設けられていた点、東洋画の授業が並行されていた点、そして応用美術より純粋美術学科としての性格を帯びていたのである²⁹¹。

写実的な表現の維持、個人の芸術性発現、純粋美術へ

戦後の美術大学で除し美出身者が教えた刺繍美術は、具体的にどのような造形として学生の作品に現れたのか。創意という点において、戦前から大きな変化が認められる。

例えば1949年に制作された梨花女子大学校の第1期生の卒業制作の一つを見ると（図21）、戦前の女子美の朝鮮人留学生たちの卒業制作に見られるような、遠近法と明暗を重視した写実的な表現が続いていたことが分かる。チマチョゴリに施された色のグラデーションは、人体の量塊感と光の方向を表している。また、モチーフや図案においても、「吉祥」などの典型的な内容ではなく、「暖炉の火を浴びている女性」という、作家が直接創作したような図案を見せている。さらに、屏風や工芸品の装飾としてではなく、絵画のようなタブローの形で刺繍が制作されていた。これは、過去の「工芸」としての実用性から離れ、個人の芸術性の発現を目標とする「純粋美術」への傾向が強まったことを示している。

「純粋美術」への傾倒は、1960年代以後に欧米の現代美術思潮に接しながらより激しくなった。欧米のモダニズム、特に、当時の絵画の抽象画傾向の影響から、既存の写実的な表現形式から離れ、大胆な表現を試みるようになったのである。当時の梨花女子大学校大学院刺繍科の学生であったイ・ヨンスク（이영숙）は、「純粋美術」に達する可能性が十分な（故に、まだ完全な「純粋美術」でない）刺繍美術が、1960年代の現代美術の潮流の中で、

아로새겨진 오색의 아름다움-자수예술가 박乙福 선생을 중심으로)』『梨花女子大学校アジア女子学センター学術大会資料集（이화여자대학교 아시아여성학센터 학술대회 자료집）』、2011年、3頁

²⁸⁹ サムスン・リウム美術館、前掲本。

²⁹⁰ 「美術大学40年史」『藝林』梨花女子大学校美術大学学生会、1986年、31頁；梨花女子大学校『大学案内』1956～60年。

²⁹¹ 金喆孝（2004）、前掲論文、123～124頁。

どのような方向へ進んでいくのかを、次のように語っていた。

「韓国刺繍は激動している現代美術の様式を消化し、（中略）新しい創作を志向するために過去の工緻細密な技法から脱皮する勇断を下し、漸次に疎粗豪放な傾向へ変貌している」²⁹²

それは、必ずしも、美術大学の若い学生たちだけに当てはまる話ではなかった。戦前の女子美出身者の一部も、既存の写実的な画面から離れ、キュビズムや抽象絵画の影響を受けた、幾何学的な面の分割による作品を制作していた（図22）。それは、伝統刺繍が持っていた実用性や典型性のみならず、近代の留学から新しく獲得した「写実的な再現」という特性も、果敢に取り外すことによって、作家個人の「個性」を重視する「現代美術」に編入しようとする強い熱望を示すものであった。

ジェンダー性の限界：男性中心の画壇における低評価

しかし、戦前の朝鮮美展における刺繍の状況と同様に、「刺繍」が伝統的に持っているそのジェンダー性から、戦後の韓国画壇においても、刺繍美術の位置は不安定なものであった。

男性中心の中央画壇と国展(1949~ 1980)において、刺繍美術は、芸術的な水準に達するものとして認定されず、他の絵画作品と区分される特徴が微妙である点から、結局「劣等な絵画」として認識された²⁹³。

結婚や育児によってそもそも制作活動が困難であった女性刺繍作家にとって、戦後の国展に参加できた人数は極めて少数であった²⁹⁴。そして、出品できても、彼女らは刺繍を理解できない国展の審査委員から無視されていた。それは、刺繍が伝統的に実用性を目的にしてあるモノの「装飾技法」として受け継がれてきたことの余波であったかもしれない。

男性の美術家たちには、刺繍美術はまだ実用性を担当する「工芸」もしくは糸を利用してあえて絵画の真似をする劣等なジャンルとされたのである。このような偏見に向き合っ

²⁹² 【原文】 한국자수는 격동하고 있는 현대미술의 양식을 소화하고 자체 의식의 확립을 위한 진격한 노력이 요구되었던 것으로서 너무나도 고답한 수법을 지양하고 새로운 창작을 지향하기 위하여 과거의 경향인 공지세밀한 기법에서 탈피하는데 용단을 내리고 점차로 소조호방한 경향으로 변모되고 있는 것이다. 다시말하여 현대 한국자수는 강렬하고도 선명한 다량의 색사를 가지고 그가 가지고 있는 효과를 활용하여 대담한 터치로서 입체감을 살리는 자유롭고 새로운 기법으로 변모하고 있는 것이다. 이·윤스 (이영숙)、「現代美術と韓国刺繍 (현대미술과 한국자수)」梨花女子大学大学院刺繍科修士学位論文、1965年、13頁。

²⁹³ 金喆孝 (2004)、前掲論文、126頁。

²⁹⁴ 張善禧、趙貞鎬、朴呂玉、金泰淑、朴乙福、劉忠嫁が全部である。

刺繍美術の内部では、自ら「実用性」を強迫的に拒否し、「作家の個性の表現」に刺繍美術のアイデンティティーがあることを主張しながら、奮発を促した者もいた²⁹⁵。だが、中央画壇における純粹美術という地位の獲得には遠く及ばなかったと言わざるを得ない。

「繊維芸術」への統合：刺繍の立地弱化

ジェンダー性の持つ限界ばかりではなく、1960年代半ば以後の社会変化は、刺繍における本格的な弱体化をもたらした。産業化による他の繊維分野の発展によって、刺繍よりは実用的で便利な「染色工芸」が好まれ、大学の教科として教えられるようにもなった。さらに、1970年代後半からは、ヨーロッパで「タピストリー」を学んだ留学生在が帰国するにつれ、国家主導の展覧会で次第にタピストリーが出品されるようになってきた。

若い作家たちは「刺繍」や「染色」より、新しい美術潮流であるモダンな感覚のタピストリーに関心を持つようになり、1980年代の繊維芸術のジャンルにおいてタピストリーは、中心的な存在となった²⁹⁶。このような産業化と欧米化の影響で、繊維工芸の中の他の分野が発達し、刺繍の立場は弱体化したのである。

画壇での変化は、教育界における変化ももたらした。梨花女子大学校美術大学の刺繍科は、上述の時代の変化によって、刺繍の領域が非常に縮小され、結局1981年に繊維の総合的な造形性を追究する「繊維芸術科」へと統合・吸収された。1998年には、工芸学部にも再編され、その傘下の「繊維芸術専攻」の一部として現在に至っている²⁹⁷。

²⁹⁵ 「刺繍の造形芸術において自分の位置が確保され、刺繍の美学が樹立されるためには、女子大学校刺繍教育においてより現代に敏感な造形の創作的な個性に包まれた意欲的な刺繍家たちの輩出が急を要する。」【原文】자수의 조형예술에 있어서 자기 위치가 확보되고 자수의 자기미학이 수립되기 위하여는 여자대학 자수교육에 있어 보다 현대에 민감한 조형적 능력의 창작적 개성으로 무장한 의욕적인 자수가들의 배출이 급선무인 문제다. 한·데비 (한대희) 「韓國刺繡の問題点解決の一段階 (한국자수의 문제점 해결의 첫단계)」『芸林』第2輯、1970年、81頁。

「刺繍が美自体を求めている以上、刺繍の図案は純粹美術でのように作品の実用的な機能の制約から離れて、作家の個性と美意識にしたがう表現であるのが望ましい。」【原文】자수가 미 자체를 추구하고 있는 이상 자수도안은 순수미술에서와 같이 작품자체의 실용적 기능의 제약을 벗어나 작가의 개성과 미의식에 따른 표현이 바람직한 것이라 생각된다. 김·테이 (김태이) 「刺繡圖案의造形的な分析 (자수도안의 조형적 분석)」『芸林』第3輯、1971年、41頁。

²⁹⁶ しかし、1980年代に旋風の的な人気であったタピストリーもまた1990年代におけるデザイン教育の重視によって、繊維芸術全般が沈むことになった。ユ·ヒョン아 (유현아) 「纖維芸術教育の退潮によるタピストリー技法の推移考察 (섬유예술교육 침체에 따른 타피스트리기법의 추이 고찰)」『基礎造形学研究』第12輯第5号、2011年。

²⁹⁷ 차·영순 (차영순) 「梨花女子大学校刺繡科カリキュラムの変遷と、刺繡ポートポリオブリゼンテーション (이화여자대학교 자수와 커리큘럼 변천사와 자수 포트폴리오 프리젠테이션)」

以上、見てきたように、戦後の韓国における刺繍美術は、初めは女子美出身の朝鮮人留学生の主導によって、女子大の美術大学において展開した。その教員と学生は、伝統的な「工芸」としてのアイデンティティを捨て、1960年代以後からは現代美術の表現も積極的に取り入れ、作家の個性を重視する「純粋美術」としての道を選んだ。しかし、女性のジャンルという認識の限界から、男性中心の画壇においては「劣等な芸術」として低評価された。ジャンルの曖昧性とジェンダーの限界にぶつかり、1980年代以後には「繊維芸術」へ統合され、事実上、現代美術においては斜陽のジャンルとなったのである。

第4節 戦後の北朝鮮における刺繍美術の展開

それでは、北朝鮮での刺繍美術は、どのように展開して、現在に至っているのか。北朝鮮における刺繍の特徴は、主に4つに特定できる。女子美術大学を中心に展開された韓国とは異なり1. 「国家機関を中心に」、2. 「国家体制および思想の形象化手段」として扱われ、3. 工芸の一部として重要視された。しかし4. オリジナリティの問題において造形の限界を持つものであった。

国家機関を中心に

北朝鮮の刺繍美術は、他の多くの芸術分野と同じように、国家機関を中心に展開した。1950年に設立された「国立平壤美術製作所」をはじめ、1954年には「国立手芸研究所」、1958年には平壤および開城に「手芸研究所」が出来、最終的には北朝鮮最大の美術創作機関である「萬壽臺（マンスデ）創作社」に「手芸創作団」が設置され、刺繍発展の拠点となった（図23）²⁹⁸。

萬壽臺創作社は、1959年に創立された「北朝鮮美術の心臓」とも言われる、朝鮮労働党の直属機関で、3,000名を超える美術家が属していた。その下部組織は、朝鮮画、油絵、彫刻、出版画、壁画、陶磁器、工芸、手芸、宝石画、図案など10ヶ所の創作団に分けられている。手芸部は1974年に設置され、1998年現在、250名が所属している。彼らは全員が女性であり、

『梨花女子大校アジア女子学センター学術大会資料集（이화여자대학교 아시아여성학센터 학술대회 자료집）』、2011年、55頁。

²⁹⁸ クァク・デウン（곽대웅）「北朝鮮の工芸の動向と展望（북한 공예의 동향과 전망）」『東洋芸術（동양예술）』第3号、2001年、118頁。

彼女らのための保育施設も設置されており²⁹⁹、手工芸が大変重視されていることが分かる。

このような国家機関における芸術活動は、北朝鮮の政府によって強い統制を受けるものであった。当局の美術政策は、国家指導者からの直接教示によって行われるが、その意味で、1992年に刊行された金正日の『美術論』は、単なる美術理論ではなく、守るべき法則であり、制作における具体的な指針書である³⁰⁰。

民族的な形式に社会主義的な内容を表す、革命的で人民的な美術でありながら、思想性や芸術性が完璧に統一された新形の美術（後略）³⁰¹

作家は何よりも、まず党の政策を深く理解してから現実に向き合わなければいけない³⁰²

周知のように、北朝鮮が進めている美術の路線は、「社会主義リアリズム」であり、具体的には、「人民大衆の感情と情緒に合わせて鮮明で美しい色彩表現」という「民族的形式」を持ち、内容の面では「社会主義的なメッセージ」を持っているものであった。したがって、暗くて退廃的な雰囲気のある絵や、大衆が理解し難い「抽象画」などは禁じられている。

ジェーン・ポータル氏が指摘するように、国家のために生産され、国家の指示によって作られる北朝鮮の芸術は、写実主義的な特性に高い価値を与えられ、主題の面においては、政権に対する忠誠心と革命的な楽観主義を描写するという原則によって、制限され統制されるのである³⁰³。

国家体制および思想の形象化手段

北朝鮮の刺繍は、国家美術機関を中心に行われるだけに、個人の芸術性の発現より、国家体制および思想の形象化手段として優先されてきた。

²⁹⁹ 윤범모 (ユン・ボンモ) 『윤범모의 평양미술기행 (ユン・ボンモの平壤美術紀行)』 옛오늘、2000年、94~95頁。

³⁰⁰ 리·츄ンギル (이춘길) 『金正日の文芸觀と文芸政策の基本原理解研究 (김정일 문예관과 문예정책의 기본원리 연구)』 한국文化政策開發院、1998年、91頁。

³⁰¹ 【原文】 민족적 형식에 사회주의적 내용을 담은 혁명적이고 인민적인 미술이며 사상성과 예술성이 완벽하게 통일된 새형의 미술…。金正日『美術論』朝鮮労働党出版社、1992年、1面。

³⁰² 【原文】 창작자는 무엇보다도 먼저 당 정책을 깊이 알고 현실을 대하여야 한다 金正日『美術論』朝鮮労働党出版社、1992年、170面。

³⁰³ Jane Portal 『統制下の北朝鮮の芸術 (통제하의 북한 예술)』 Gil-san (길산)、2005年、235頁。ジェーン・ポータル氏は、イギリス・大英博物館におけるアジア遺物の総責任者であり、イギリス外務省の支援と、北朝鮮の協力によって、2001年と2002年に、北朝鮮を2回訪問した後に、北朝鮮の芸術に関する著書を残した。

例えば、「北朝鮮の手芸部分の第一人者」とされるリ・ウォンイン（리원인、1920～？）³⁰⁴の作品図録を見ると、《我々の父 金日成元首様》、《庭園に居られる偉大な首領 金日成元首様》（1977）、《忠誠の花》（1988）など、この思想を実直に体現する作品を作っていたことが分かる³⁰⁵。彼女の代表作である《虎》（図24）は、1979年にポーランドで行われた社会主義国家美術展覧会で一等賞を受賞した作品であり、露骨に国家元首を賞賛する内容ではないものの、北朝鮮内では「朝鮮の気性を形象化」したと評価されている。

リ・ウォンインは、戦前の1942年に淑明女子専門学校・技芸科を卒業しているが、この時期は、女子美出身の全明子の在職期間と重なっており、彼女から刺繍を師事した可能性が高い。リ・ウォンインの作品には、遠近感と写実的な描写が眼立つが、松葉の繊細な描写と虎の縞模様におけるぼかし技法は、朝鮮の伝統刺繍技法によるものではなく、近代刺繍の技法であるのが分かる。戦前の女子美出身の朝鮮人留学生がもたらした、写実的で絵画的な刺繍技法は、確実に戦後の北朝鮮の刺繍美術の中に受け継がれているのだ。

一方、彼女の他にも、北朝鮮の有名刺繍家たちの作品目録を見てみると、ユン・オクヒ（윤옥희）は、《百里樹木園を訪れた敬愛する首領・金日成同志》、《祖国》などを創作しており、キム・ジョンスク（김정숙）は、《祖国のツツジ》、《ムクゲの三千里》など、相当に政治的な作品を制作しており³⁰⁶、個人の芸術性を重視した戦後の韓国の刺繍とは、全く異なる相貌を見せている。

また、国家体制および思想の形象化手段としての刺繍美術のあり方を確認できるのが、萬壽臺創作社のホームページに載せられた一連の静物画である。例えば、英語で《Kim Jong Il Flower and Kim Il Sung Flower》と題されている作品（図25）は、一見、美しい花を描写した静物画に見えるが、実は、国家体制に関する強い象徴と宣伝の目的を持つ作品である。

左右の両側から画面を包み込んでいるピンク色の「金日成花」は、蘭科の熱帯植物であり、1965年にインドネシア植物園を訪問した金日成に対してスカルノ大統領が彼の名を取って献上した花である。「忠誠の花」「革命の花」と呼ばれ、各種の詩や歌の素材にもなっており、

³⁰⁴ 1942淑明女子専門学校 技芸科卒、1954年には、国立手芸研究所の教員、1959年にはオーストリアで開かれた第7次世界青年学生芸術祭で1位に入賞し、国際的な名声を得た。1978年には、萬壽臺創作社手芸団の指導者として活動し始め、1987年にはアルジェリーで開かれたビタリア美術展覧会に一等賞と金メダルを受賞するなど、対外的にも知られた人物である。1984年には「人民芸術家」の称号と国技勲章第一級を受勲した。チョン・ヨンソン（전영선）『북한을 움직이는 문학 예술인들（北朝鮮を動かす文学・芸術人）』2004年、322頁。

³⁰⁵ リ・ゼヒョン（리재현）『朝鮮歴代美術家便覧』平壤：文学芸術総合出版社 1999年。

³⁰⁶ チョン・ヨンソン（전영선）、前掲本、2004年、326~327頁。

北朝鮮の1ウォンのコインの文様にもなっている(図26)。また、図25の画面中央にある赤い「金正日花」は、金正日の46歳の誕生日を記念し1988年に日本の園芸学者から捧げられた品種改良した花であり、「不滅の花」と呼ばれる³⁰⁷。平壤の中央植物院の「金正日室」から栽培・普及され、年に一回、「金正日花の祝典」が行われている。

この二種の花は、対内外的に社会体制の宣伝に使われている代表的なアイコンであり、萬壽臺創作社の手芸部では、この花をモチーフにした刺繍作品を大量に制作している。これらの刺繍作品は、北朝鮮における宣伝の手段のみならず、萬壽臺創作社のホームページを通じた外貨稼ぎの手段としても活用されている³⁰⁸。

国家の庇護の下、工芸の一部として重要視

刺繍というジャンルにとっては、悪いことばかりではない。北朝鮮における刺繍美術は、男性中心の画壇で疎外された韓国の刺繍美術と異なり、国家の強力な庇護の下で工芸の重要なジャンルと見なされた。1947年8月に平壤で開かれた第1次「国家美術展覧会」に多くの刺繍作品が出品されたことを始めとして、毎年、刺繍美術の躍進が著しかったが、1965~66年間の第8次、第9次の「国家美術展覧会」工芸部門においては、2年連続で刺繍作品が一等賞を受賞した³⁰⁹。

また、1991年に平壤の朝鮮美術出版社から発行された『朝鮮工芸史2-現代編』によると、「陶磁と刺繍工芸部門は我々の党が格別な関心を持って力を入れた分野」であると書いてあり³¹⁰、刺繍は陶磁とともに北朝鮮がもっとも力点をおいて発展させた分野であることが分かる。

金正日の『美術論』においても、「手芸の発展が民間から始まった絵画的性格を帯びている独特で高尚な工芸」と説明されていた。ここで「民間」という言葉に注目したいが、北朝鮮の社会主義リアリズムでは、欧米の現代美術潮流を全て否定するのはもちろんのこと、伝統絵画の一部である水墨画についても前代の「ブルジョアの美術」として見なししており、高く評価しない。

そのような状況で、金正日が「刺繍」を「民間」から始まった「人民」の芸術と表現していたのは、高い評価を意味しているのである。なお、金正日は、刺繍を、絵画的性格を帯び

³⁰⁷ 「北朝鮮の国家象徴物」、上掲本、300頁。

³⁰⁸ 萬壽臺創作社 홈페이지: www.mansudaeartstudio.com

³⁰⁹ クァク・デウン、前掲論文、126~128頁。

³¹⁰ パク・ヒョンゾン (박현중) 『朝鮮工芸史2-現代編』 朝鮮美術出版社 1991年。

ている独特な「工芸」として規定しており、その絵画的属性と工芸的属性の両面をもって刺繍のアイデンティティーであると述べていた。これは、長い間絵画と工芸の概念の間で混同され、発展を阻害していた韓国の刺繍とは大きく異なる部分であろう。

造形の限界、オリジナリティーの問題

しかし、国家によって確固な位置を確保した北朝鮮の刺繍であるが、表現形式面では、「近代のまま」に留まっていると指摘できる。図案と刺繍を別人が行う制作上の「二重構造」や模作に対する認識が、現代の美術とはかけ離れている。この国では、「造形」における作家の「オリジナリティー」を確保できないのであった。それは、言い換えれば、創意性より典型性を重視するものだ、と言えよう。

例えば「月夜の雁」（図27）とそのバリエーションは、北朝鮮の刺繍における典型性を示している。この元の作品は、1978年に萬壽臺創作社の手芸創作団が集団制作した作品で、1982年にドイツ展覧会で芸術特記賞を受賞しており、北朝鮮の中では、芸術的な形象と内容的な側面から高い評価を受けている。雁の群れが飛んでいる地域は、西海岸の干潟時を指しているが、そこは、金日成の指導によって、海岸から農地へと変化した地域を意味するのであった。そのため、金日成の業績を賞賛し、生動感溢れる社会主義建設の現実を表した内容として高い評価を得たのだろう。

ところが、この作品は、1999年に北朝鮮のキム・チョンヒによって作られた作品（図28）によってコピーされ、その他にも他の作家によって複製された。「月夜の雁」は、刺繍のみではなく、朝鮮画にも複製された。北朝鮮の文化芸術は、ジャンルを超えて、同様の題目と図案を持つ作品が数多く存在しているが、それは、作品の創意性よりは典型性を重視しており、「模作」に対する認識が異なるためである。典範的な一つの作品が完成されると、これを他の人物が模作したり、他のジャンルが受容して作品化したりする³¹¹。有名な作家の原画や評価の高かった前代の絵があれば、そのまま模写することも多く、原作と模作の概念に対しても大きな区別をしない。

この問題は、現在まで引き継がれている。2000年に韓国の光州で開かれた第3回光州ビエンナーレの特別展「北朝鮮美術の昨日と今日（북한미술의 어제와 오늘）」展では³¹²、萬壽臺創作社制作の《聖母マリア（The Holy Mother, Maria）》と《モナリザ（Mo-na Li-sa）》が出品された（図29）。《モナリザ》は、16世紀初めにレオナルド・ダ・ヴィンチ（Leonar

³¹¹ チョン・ヨンソン、前掲本。

³¹² 光州ビエンナーレ 人+間（MAN+SPACE）特別展、2000年3月29日～6月7日。

do da Vinci) が描いた油絵の同名の作品を、そのまま刺繍に翻案した作品であった。だれでも分かる有名な作品の模作を、しかも「国際展」に依然に出品したというのは、北朝鮮の刺繍美術が、相変わらず、作家の「独創性」や「個性」ではなく、どれくらい実際に近づけて「翻訳」できるのか、その「技術」を重視しているとの証しであろう。そして国際美術展においては、その写実的な能力を宣伝することに重点を置いていたことが分かる。

このような模作や図案の借用というのは、第2節の朝鮮美展における刺繍美術への審査評で触れたように、「工芸」における図案の独創性を批判した「近代のまま」であると言えよう。造形性において、個人の創作性が発現され難いのは、そもそも「社会主義リアリズム」の根本的な限界と言えよう。

結局のところ、女子美留学から朝鮮半島にもたらされた刺繍は、北朝鮮において国家の庇護のもと発展したように見えて、戦後の韓国とは違う形で空洞化していたのだ。

おわりに

「伝統刺繍」は婦徳を象徴する「手工芸」の概念であったが、近代における女子美の朝鮮人留学生を通じて、「美術」の概念へと変遷した。また、技法としては、従来の伝統刺繍より、近代刺繍では「写実的」で「絵画的」な描写が可能になった。

ところが、朝鮮人女性による「刺繍留学」は、他美術学校における男性留学生の留学のように、「芸術家」をめざして、もしくは、新文物を学ぶために渡ったのとは、異なる性格を持っていた。あくまでも、これまで見慣れてきた女性の「技術」を持って「資格証」を得るために、つまり自立の「手段」を確保するために渡ったのである。

これは、近代におけるジェンダーの問題を考えるうえでも重要な視点を提供してくれるだろう。美術における女性の留学が、多くの場合において、芸術家や学問の先駆者ではなく、社会において女性が進出することが出来る限られた分野の「技術者」になることを目標としていたのだ³¹³。しかし、結果的には、彼女たちの留学は、自立手段としての「技術」であ

³¹³ それは、美術分野のみならず、戦前日本の朝鮮人女性留学生たちに共通する。朴宣美氏は、戦前日本で「家政学」という近代知識を学んだ朝鮮人女性たちが朝鮮に帰国することによって、家庭内の女性の役割である「良妻賢母」論が普及され、彼女たちは、女子学校の教師など、限られた分野における女性の社会進出しか行われなかったと指摘している。朴宣美『朝鮮女性の知の回遊—植民地文化支配と日本留学—』山川出版社、2005年。

る刺繍と共に、『美術』としての「刺繍」をもたらしたのであった。

彼女らによって朝鮮半島にもたされた「美術」としての「刺繍」は、戦後の韓国と北朝鮮において極めて異なる展開の様相を見せ、現在に至っている。

戦後の韓国では、女子美術大学を中心に「純粋美術」としての発展を図っていたが、刺繍が持っているジェンダーの限界とジャンルの曖昧性によって、現代美術の流れの中でその立地が希薄になった。しかし北朝鮮では、国家の保護・奨励によって工芸の一つとして確固たる地位を築いているが、図案のオリジナリティーの欠如において、「美術」というより「高度な技術」を意味しているように見える。

両国において刺繍美術が見せているこのような両極の現象は、同じ伝統の根を持つ一つのジャンルの美術が、異なる社会・政治体制にどれほど影響を与えられ、変化して行くのかを、著しく見せてくれる。

戦後の韓国において「刺繍美術」が劣等な芸術として扱われ、美術史の中でも十分に扱われてこなかった理由は、行為者のジェンダーと深く関連している³¹⁴。女性のみがする工芸である刺繍は、美術として再評価されず、アマチュアのものとして見なされて、美術史のメインストリームから排除された。これは、単に戦後の韓国に限ったことではない。ジェンダーの問題は、近代以後、東西を問わず活発に議論されてきており、現在もまだ有効かつ重要なテーマである。

刺繍美術の淘汰は、芸術の諸観念が持つ「男性性」をその理由の一つとして挙げることでできよう。フェミニズム美学者であるキャロリン・コースマイヤーは、彼女の著書『美学—ジェンダーの視点から』（2009年）において、近代芸術におけるジェンダーは、そのもので「プロフェッショナル」と「アマチュア」を区分付けるひとつの基準になってしまったと指摘している。「芸術家」「芸術」「美的反応」などの「観念」をめぐる、男性性としてジェンダー化された美術の諸概念が、芸術における女性の実践活動に影響を与えたということだ。長い間、家庭の中の「美的領域」——壁飾りやクッションの刺繍などの装飾デザイン一般を含む——で時間を過ごしてきた女性であるにも関わらず、社会的に「男性性」の概念となった「芸術家」という名称で彼女らを指すことは、「深層にある社会的な秩序」を転覆することにつながるのであった。実際の芸術家のジェンダーだけではなく、「芸術家」という「観

³¹⁴ 羅蕙錫、千鏡子のような女子美出身の女性画家たちが比較的韓国近代美術史に残された理由は、芸術家＝天才＋悲劇的な人生、という芸術家への典型的な偏見に合致する人物らであったためかもしれない。神話化された個人史は、芸術家におけるジェンダーの限界を乗り越えた。

念」の「ジェンダー」が強く働いていたのである³¹⁵。

このように、日本から朝鮮半島に流入された「美術」としての「刺繍」は、戦前と戦後にかけて、ジェンダーと社会・政治体制という二つの要因と密接に関連しながら展開し、今日に至っていると言えよう。

³¹⁵ キャロリン・コースマイヤー『美学—ジェンダーの視点から』三元社、2009年、129～144頁。

第5章 美術留学生の群像：帝国美術学校、太平洋美術学校の資料から

はじめに

1930年代に入って日本の美術制度は多角化し、政府の正式認可を受けた私立美術学校が多数設立されはじめた。官立学校に対する憧れの強い朝鮮の美術学生たちも、このような私立学校に散らばりはじめた³¹⁶。だが、それらの私立学校の朝鮮人留学生については、分からないことの方が多い。

本章では第1～4章で扱わなかった学校のうち、東京の私立学校である帝国美術学校と太平洋美術学校を例に、各校の特徴と朝鮮人留学生の群像を分析する。

戦前の日本において朝鮮人留学生が在学した美術教育機関は、このほかにも日本美術学校(1918～現在、現・日本美術専門学校)、日本大学美術科(1921～現在、現・日本大学芸術学部)、川端画学校(1909～1945)、そして京都の京都市立絵画専門学校(1909～現在、現・京都市立芸術大学)など多数が存在した。

それにも関わらず、帝国美術学校と太平洋美術学校の二校だけを特別に論じる理由は、戦前の学校関連史料および留学生資料が極めて少なく、実像を把握しがたいためである。また、この二校は、他の学校に比べて、一定の朝鮮人留学生の在学記録を確認できるためである。両校に対する検討を加えることで、戦前日本にいた朝鮮人美術留学生の全体像と学校別の地形図をより正確に把握できるであろう。

帝国美術学校は、147名もの朝鮮人留学生が在学した記録が残っている。その数は、女子美術学校に次いで最も多い数字で、注目すべき重要な教育機関のひとつだと言える。

同校の朝鮮人留学生についての調査研究は、すでに2000年代初頭に多方面で進められたが、韓国の学術振興財団基礎学問育成事業の支援を受け、韓国近代美術史専攻研究者から構成された「韓国近現代美術記録研究会」が、帝国美術学校の後身である武蔵野美術大学の教授から構成された研究チームと大学史料室が協力して、2年あまりの間、膨大な量の調査を進め、2004年にその結果が単行本にまとめられた³¹⁷。これは、研究者個人によるものではなく韓国の研究団体と日本の該当大学という「専門家チーム—機関」の協業による調査であったという点において資料の効率性と的確性が高く、日韓の共同研究であったという点において大き

³¹⁶ 金英那『韓国近代美術の百年』三元社、2011年、279頁。

³¹⁷ 韓国近現代美術記録研究会編著『帝国美術学校と朝鮮人留学生たち1929—1945 (제국미술학교와 조선인유학생들 1929-1945)』ヌンビツ(눈빛)、2004年。

な意義を持つ。

この資料集には、戦前帝国美術学校の学制、カリキュラム、教授名簿、そして韓国人留学生全員の名簿、そして彼らの入学前後および帰国後の活動が網羅されている。さらにこの膨大な調査結果をもとに、西洋画科と日本画科、図案科など各科の留学生達の教育内容および受容の様相が論文にまとめられた³¹⁸。

このように先行研究において、様々な角度から朝鮮人留学生に対する十分な調査と研究が行われた帝国美術学校であるため、本章では同校朝鮮人留学生についての1次調査を省略し、先行研究を検討することで彼らの留学の様相と画風の面から他校出身者と比較してどのような違いと特徴があるのか浮き彫りにしようと思う。

太平洋美術学校の場合、これまで確認された戦前の朝鮮人留学生は23名である。この数字は、同校の後身である社団法人太平洋美術研究所で把握されている13名に、韓国にある資料を元に新しく判明した10名を加えた結果である。しかし、実際に修学した朝鮮人学生は遥かに多かったものと推測される。というのも、太平洋美術学校は、入学と修学がとても自由な教育機関であったからである。今後さらに多くの留学生が発掘されるものと期待されるが、本章では学校の概要と学風を考察し、現在集計された朝鮮人留学生の画風が古典主義画風と個性的な画風に二分化されていることを論じたい。

第1節 帝国美術学校

帝国美術学校の教科課程と教授陣、そして学風

³¹⁸ ジョン・ヘスク (전혜숙) (1) 「帝国美術学校の朝鮮人留学生たち (1929-1945) : 西洋画科を中心に (제국미술학교의 조선인유학생들(1929-1945): 서양화과를 중심으로)」 『韓国近代美術史学』第11輯、2003年；ジョン・ヘスク (전혜숙) (2) 「日本の帝国美術学校の留学生たちにおける西洋画教育および認識と受容—金晩炯を中心に (일본 제국미술학교 유학생들의 서양화 교육 및 인식과 수용-김만형을 중심으로)」 『美術史学報』第22輯、2004年；張貞蘭「李惟台と傅抱石の美人画に関する比較研究：1933-1940年代を中心に (이유태와 부포석의 미인도 비교연구:1933-1940년대를 중심으로)」 『東岳美術史学』第4号、2003年；シン・ヒギョン (신희경) 「韓国における近代デザインの受容に関する考察：帝国美術学校の図案工芸教育科の朝鮮人留学生たちを通じて (한국에 있어서의 근대디자인 수용에 관한 고찰: 제국미술학교의 도안공예교육과 조선인 유학생을 통하여)」 『韓国デザイン学会 (한국디자인학회)』第60号、2005年；趙庭六「帝国美術学校の教授に関する研究—日本画科の鏑木清方と奥村土牛を中心に (제국미술학교 교수연구-일본화과의 鏑木清方과 奥村土牛를 중심으로)」 『東岳美術史学』第4号、2003年。

帝国美術学校は、1929年に美学家の金原省吾（1888～1958）、評論家の北昞吉（1885～1961）など7名の創立者³¹⁹によって設立された。官立の東京美術学校の保守的なアカデミズムに対抗し、自由な新しい教育環境で「真に人間的な自由に達する美術教育」を行うという教育目標を掲げて出発した³²⁰。開校6年後である1935年、学校の財団法人化と専門学校への昇格問題をめぐって学内の紛糾があり、校長の北昞吉をはじめとする一部勢力が分裂し、多摩帝国美術学校（現・多摩美術大学）を設立した。本章で扱うのは、残った側の帝国美術学校で、これは戦後に武蔵野美術大学に改称し、現在も有力な美術専門教育機関としてその使命を継いでいる。

学科は日本画科、西洋画科、図案工芸科、彫刻科、師範科、そして卒業後の深化課程である研究科から構成されており、3年制の師範科と2年制の研究科を除いて、みな5年課程であった。入試は石膏デッサンであり、入学後の教科課程は、西洋画科の場合、1年次に石膏デッサン（胸像、半身像、全身像の順）と東洋美術史、心理学、2年次に人体デッサン、西洋美術史、哲学概論、用器・遠近画法、3年次に人体油画、西洋絵画史、建築史、4年次に人体油画、美学概論、そして最終学年である5年次には人体油画および卒業制作—12号の自画像と50号以上の自由制作—が行われた³²¹。

朝鮮人留学生の黄廉秀によると、2年次からは毎日午前9時から12時までモデル授業が行われ、午後には同じくらいの学科講義があったという³²²。このような人体学習中心の「石膏木炭デッサン—人体木炭デッサン—人体油画」という実技授業の順序、そして美術史などの理論授業との併行、また「自画像1点と自由制作1点」という卒業制作制度は、東京美術学校と大変よく似ており、学校構成のシステムにおいて、東京美術学校を手本としていたことがわかる。

しかし教授陣の面々と学風においては、東京美術学校と非常に異なっていた。第1章で考察したように東京美術学校教授陣は、官展を中心に活動をしたアカデミズム系列の人物が布

³¹⁹ 名取堯、小池新二、今井兼次、大宮健太郎、木下成太郎。

³²⁰ 設立者の一人である金原は、帝展に対して二科展と春陽展があるように、東京美術学校に匹敵するような学校を作って日本の画壇に貢献する必要性をもって、北昞吉などを説得していた。さらに名取は、官立の美術教育が固定した枠に学生を合わせようとしていることを批判し、「真に人間的な自由に達する美術教育」という共通の願いから、帝国美術学校の設立に至ったことを語っている。『武蔵野美術大学60年史、1929—1990』武蔵野美術大学、1991年、24～25頁。

³²¹ 『武蔵野美術大学60年史、1929—1990』、上掲本、29、31。

³²² 「戦前の日本に留学した美術家たち(1)—東京帝国美術学校の同門座談会(해방이전 일본에 유학한 미술인들(1)—동경제국미술학교 동문 좌담회)」『韓国美術記録保存所資料集』第1号、サムスン・リウム美術館(삼성리움미술관)、2003年、17頁。

陣された。一方、帝国美術学校には独立美術協会や1930年協会のような在野団体で活動するフォービスム系列の画家が多かった。

その傾向は、1935年多摩帝国美術学校の分離以降、学校が再整備されるなかで、新鋭美術家の新たな迎え入れとともに一層強まった³²³。1935年に教授就任した高島達四郎（1895～1976）や中野和高（1896～1965）などは、独立美術協会や1930年協会を中心に活動するフォービスム系列の人物たちであり、同様に同年に講師として勤務しはじめた安井曾太郎（1888～1955）は、二科会で活動する後期印象主義の傾向を示す美術家であった。以降、1938年には中山巍（1893～1978）と反抽象の傾向を示す青山義雄（1894～1996）と海老原喜之助（1904～1979）が教壇に立ちながら、さらに新しい画風の人物が教授陣を構成するようになった。

彼らは第2章で考察した文化学院の教授陣と同様で、その多くが東京美術学校出身の画家で、大学時代にアカデミズム教育を受けたが、フランス留学を通して新たな美術思潮を受容し、帰国後日本の在野美術団体の設立に役割を果たしたという点において共通する。帝国美術学校のシステムは、東京美術学校を手本とし、教授陣もまた東京美術学校出身者で構成されたが、写実を追及する画風と教育の方向性は全く異なるものであった。

帝国美術学校同窓の座談会に集まった、かつて留学生だった朝鮮人画家たちによる回顧では³²⁴、帝国美術学校の雰囲気は自由で開放的であったことが語られた。

権玉淵（1923～2011）、金鍾夏（1918～2011）、金亨球（1922～2015）、宋恵秀（1913～2005）、李忠根（1923～2008）、洪鐘鳴（1922～2004）など、同校出身で戦後韓国の現代美術で活動した画家たちは、留学時代の学校の雰囲気について、学生たち各自の自由な造形表現が「黙認（ママ）」され、学生たちに自発的な学業の雰囲気があったと証言している。彼らの回顧には、たびたび東京美術学校を意識して比較するように言及する発言が目につく。だが、そうした母校愛を差し引いても、規制が厳しく保守的であった東京美術学校に対して、

³²³ 実技教授陣と在任期間は次の通りである。中川紀元：1929～1935、以後は多摩帝国美術学校教授。足立源一郎：1929～1936。宮坂勝：1931～1953。鈴木千久馬：1931～1935。熊岡美彦：1931～1943。高島達四郎・中野和高：1935年から教授。梅原龍三郎・安井曾太郎：1935年から講師、1944年からは東京美術学校の教授。青山義雄：1938年から教授。海老原喜之助：1938年から教授。中山巍：1938年から教授。ジョン・ヘスク(1)、上掲論文、53～54頁。

³²⁴ サムスン・リウム美術館韓国美術記録保存所主催で帝国美術学校出身の美術家である権玉淵、金鍾夏、金亨球、宋恵秀、李忠根、洪鐘鳴などが集まり、留学期についてのインタビューおよび座談会が、2000年5月24日に開かれた。その録取録は、同保存所の資料集として刊行された。「戦前の日本に留学した美術家たち(1)－東京帝国美術学校の同門座談会(해방이전 일본에 유학한 미술인들(1)－동경제국미술학교 동문 좌담회)」、上掲資料、11～49頁。

帝国美術学校は、その雰囲気と教授陣の傾向などにおいて、はるかに自由で開放的な雰囲気であったと強調される主張には、ある程度の妥当性も認められるだろう。

いっぽう朝鮮人留学生についても民族的な差別や抑圧のない雰囲気であったことが語られている。1930年代後半の戦時下にあっても靴箱にチプシン（朝鮮の土俗靴）があちこちに掛けられているほど、朝鮮人留学生が多数在学していた。その時でも、日本人学生と朝鮮人学生の中に民族的な葛藤は全く感じられなかったとし、両国の学生が平和に共存して学んだということは誇るべき点であったと権玉淵、金鍾夏などが証言している³²⁵。

金亨球は、教授たちのなかでも特に理論の授業を主導した名取堯教授が、朝鮮人学生同士、朝鮮語を使うよう奨励するなど特別に暖かく接してくれたと証言している³²⁶。名取は、自身の文章においても朝鮮人留学生に対する思いを残しているが、「残念にも日本語を使って日本名に創氏改名した彼らに暗く重い雰囲気」があり、そのため留学生に対する「責任感」を感じていたと言及しており、格別の憐憫と関心をもって注意深く見守っていたことが窺える。金亨球はまた、学校の日本人教および学生が彼らに対して偏見を持たずに向き合い、さらに朝鮮人在学生の紹介と推薦があって後輩たちが相次いで入学したのではないかと回顧している³²⁷。

名取の言葉通り、少数精鋭の東京美術学校に比べて、朝鮮人留学生が多数在学し、入学も難しくない帝国美術学校には、在学生の紹介を通して、朝鮮にいた知人や後輩の入学に繋がったようだ³²⁸。

帝国美術学校の朝鮮人留学生（図1）

帝国美術学校の朝鮮人留学生の特徴は、次の3点に要約できる。1. 短期間だけ在学して中退した学生が多く、卒業者数が少ない点。2. 渡日前に朝鮮で既に美術の授業を受け、朝鮮美展に入選した経験を持つ者が多い点。3. 彼らの画風には、写実的な画風よりもデフォルメ化したフォービズム的傾向の作品が多い点である。

³²⁵ 「戦前の日本に留学した美術家たち(1)－東京帝国美術学校の同門座談会（해방이전 일본에 유학한 미술인들(1)-동경제국미술학교 동문 좌담회）」、上掲資料、22頁。

³²⁶ 「戦前の日本に留学した美術家たち(1)－東京帝国美術学校の同門座談会（해방이전 일본에 유학한 미술인들(1)-동경제국미술학교 동문 좌담회）」、上掲資料、17～18頁。

³²⁷ また名取が見た朝鮮人留学生の印象は、内地人の生活を楽しむのではなく、培った力で朝鮮の文化向上に寄与して、自身らが置かれた低さと暗さから脱皮しようとする姿であったと述懐している。名取堯「我が学院の思い出8—留学生たち」『武蔵野美術』1961年7月25日発刊。韓国近現代美術記録研究会編著、上掲本、53頁から再引用。

³²⁸ 金鍾夏は、帝国美術学校の志願理由について朝鮮人の先輩が多く在学しており彼らを訪ねて行ったと証言している。「戦前の日本に留学した美術家たち(1)－東京帝国美術学校の同門座談会（해방이전 일본에 유학한 미술인들(1)-동경제국미술학교 동문 좌담회）」、上掲資料、12頁。

戦前の帝国美術学校には、1930年代初めから朝鮮、台湾、満州から多くの留学生が集まった。その数が最も多かったのは1937～38年で、学生総数400余名のうち、外国人留学生が80余名ほどであった³²⁹。朝鮮人留学生の場合は、学籍簿に掲載された朝鮮人が戦前を通じて147名で〈表5〉、最も数の多い外国人留学生である。しかし卒業生は40名に過ぎず³³⁰、除名65名、退学23名、学籍簿にないケースが19名である。

入学数に比べて、卒業生が3分の1にも満たない背景には、個々人の経済的理由で学費を出せず、除籍となったケースが殆どであるが、そのほかに別の理由も存在した。金宗燦や李仲燮、安基豊の例に見られるように、帝国美術学校で修学し、より自由で前衛的な雰囲気のある文化学院や他校に進学したケースも確認できる³³¹。またジョン・ヘスクは、朝鮮人留学生の入学者数が1938年から1945年の間に密集していることを指摘し、深まる戦時雰囲気の中で軍事教練や学徒出陣などの理由で授業が中止となり、徴兵されたり、逃避帰国したりした者が多かったと推定している³³²。

東京美術学校の場合、その多くは家庭環境が潤沢な朝鮮人たちが志願し、入学自体が難しい学校だけに少数精鋭が入学でき、入学後の離脱は少なかった。それに比べて、帝国美術学校の場合には、入学志願に制限がなく、朝鮮人学生の人数が多かっただけに、彼らの経済的状況もまたバラバラで、留学の継続が難しい学生も多かったものと考えられる。そのうえ入学の関門も難しくなかった点から、卒業自体に対する愛着が相対的に少なくならざるをえず、離脱の形勢もまた自由であったものと見られる³³³。

³²⁹ 名取堯、上掲資料。韓国近現代美術記録研究会編著、上掲本、52頁から再引用。

³³⁰ 1933～45年卒業生名簿に記録された38名の卒業生は次の通りである。

1936年(1名):林聖恩。1938年(5名):金源、具宗書、金(学)俊、李快大、黄憲永。1938年(2名):李大林、黄樂仁。1939年(1名):高錫。1940年(4名):金學洙、金斗煥、梁學濟、尹仲植。1941年(6名):金晩炯、朱載慶、金在奭、洪逸杓、李性太、金鍾夏。1942年(7名):尹子善、金鍾植、李順東、金昌億、朴商玉、黄廉秀、徐康軒。1943年(11名):李相燮、李壽億、徐相允、李景薰、林完圭、宋惠秀、朴振鎬、金鍾實、李八燦、石壽星、鄭純謨。1944年(1名):張旭鎮。

そして金亨球と洪鐘鳴は、卒業生名簿にはないが、在学時1943年と1944年にそれぞれ徴集され、後に徴集期間の日数を認められ、これにより1969年に卒業確認書を受けた。韓国近現代美術記録研究会編著、上掲本、74頁。

³³¹ 金宗燦は、1932～1935年の間に在学した記録があるが、1936年文化学院に入学しており、李仲燮と安基豊もまたそれぞれ1935年と1936年に入学した記録があるが、すぐに中退して1937年に文化学院に移っている。〈表5〉と第2章参照。

³³² ジョン・ヘスク(1)、上掲論文、42頁。

³³³ 入学試験をめぐって石膏デッサンがあったという回顧、全く無かったという回顧もあり、試験を実施しなかった年もあったものと推定される。また入試の競争率も深刻ではなく、入学が難しいところではなかったと証言している。黄廉秀、李世得、宋惠秀の証言。「戦前の日本に留学した美術家たち(1)－東京帝国美術学校の同門座談会(해방이전 일본에 유학한 미술인들(1)－동경제국미술학교

戦前に除籍されていた147名の朝鮮人留学生のうち、西洋画科に在学した人物は110名である。日本画科6名、図案科11名、師範科8名、彫刻科9名で西洋画科が圧倒的に多く、師範科の場合、西洋画を専攻したのちに教師となるために転科したケースが多く、西洋画専攻者は実際にはもっと多かった³³⁴。

西洋画科の朝鮮人留学生たちは渡日前に既に朝鮮にて朝鮮美展入選の経験をもつ者が多かったが³³⁵、これは朝鮮での中学高校時代に日本人教師や東京留学経験をもつ朝鮮人画家からある程度基礎を学んだためである。例えば、李快大（1913～？、1933年入学・1938年卒業）は徽文高等普通学校在学中に、東京美術学校出身の張勃の指導を受けており、朴商玉（1915～1968、1940年入学・1942年卒業）もまた京城第一高等公立普通学校（現・京畿高）在学中に、美術教師であった東京美術学校出身の金周経から指導を受けていた³³⁶。

これは基礎デッサンをきちんと学べないまま渡日した1920年代の東京美術学校の留学生の多くが、予備校の性格が強かった川端画学校で1～2年石膏デッサンを学んだのちに学校に入学したのとは対照的な状況であったといえる³³⁷。帝国美術学校出身者の場合にも、最初にデッサン力を重視する東京美術学校入試を受験する前には、川端画学校で受験準備をしたが、ほとんどの場合、渡日前に公教育によって美術教育を受け、展示会出品の経験を持っていたことが特徴と言える。

そして、朝鮮人留学生たちの画風における特徴は、写実性に基盤を置きながらも、形態や色彩表現において野獣派と印象主義の表現を混合した傾向を示すという点である。先述の通り、帝国美術学校の教授陣のほとんどが写実的な画風から抜け出した後期印象主義およびフ

동문 좌담회)」、上掲資料、15頁。

³³⁴ ジョン・ヘスク（1）、上掲論文、42頁。

³³⁵ 渡日前に朝鮮美展で入選した人物としては、具宗書、金源、李快大、黄憲永、高錫、尹仲植、李大林、韓仲根、李相敦、黄廉秀、朴商玉、孫英奇、李景薰、韓弘澤、權玉淵、李漢應などが確認できる。受賞年度は、<表5>を参照。

³³⁶ 韓国近現代美術記録研究会編著、上掲本、136頁、164頁；キム・ジンソ（김진송）『李快大』悦話堂美術文庫、1996年、18頁。

³³⁷ 川端画学校(1909~1945)は、日本画家・川端玉章(1842-1913)が設立した学校で本来日本画家を養成する下宿として始まったが、彼の死後である1914年に、藤島武二(1867~1943)が洋画部を設置した。この学校は、制度圏の独立的な名声をもつ学校というよりは、東京美術学校や帝国美術学校など名門美術学校に入学しようとする学生たちがテクニックを学ぶ予備校のような性格の強い教育機関であった。1920、30年代日本の名門美術学校に進学しようとする学生の多くは、この学校でデッサン学習をしたのち、美術学校に進学した。当時は、本郷研究所など私立美術学院のような下宿が少なからずあったにも関わらず、川端画学校が最も多くの朝鮮人学生を抱えた理由について金亨球は、同校で学生証のような書類を発給してくれるので、長期休暇時にこの証明書で朝鮮を行き来することが容易だったためと語っている。「戦前の日本に留学した美術家たち(1)－東京帝国美術学校の同門座談会」、上掲資料、16頁。

フォービズムの画風であり、学校の雰囲気もまた学生たちの自由な表現を許容したくらいに、学生たちは徹底したアカデミズムの写実的なデッサン力を体得することよりは、教授たちの画風を選択的に取捨し、自身の画面内で混合させる方式で試作したのである。

高島達四郎や 中山巍など帝国美術学校の教授陣は、フランス留学期にアンドレ・ドラン (André Derain, 1880~1954) やブラマンク (Maurice de Vlaminck, 1876~1958) などの影響を受け、1930年代の「日本的フォーブ」、すなわち日本的な素材や抒情性、南画的な表現要素、琳派の装飾性などを融合させることにつながった。朝鮮人留学生たちの画風は、こうした当代の日本画家たちの時代精神と軌を一にするものであった³³⁸。

したがって本来のフォービズムとは若干異なる形を帯びたが、それは全体的に堅実な形と空間にデフォルメされたフォービズム的表現様式を加えたものであった。そのため、留学生の絵にも形態においては基本的に写実性を追求しても、人物画では後期印象主義やフォービズムの形態歪曲を部分的に試み、風景画においては光の効果を見せるなど、折衷的な受容の傾向を示した³³⁹。

とくに高島達四郎と張旭鎭の場合には、幼い子供の絵を連想させる単純化された自然と人体表現、原色的な色感において野獸派的な造形表現の共通点を示し、画面に漂う天真爛漫な抒情まで似ていることが分かる(図2)(図3)。一方、先行研究では、中野和高と複数の朝鮮人留学生たちの造形的影響関係が、指摘されているが³⁴⁰、中野の絵に見られる平面的な人物描写は(図4)、金斗煥や朴商玉の絵から確認できる(図5)。人体と目鼻立ちの描写において細部を省略して、ひとつの大きな塊として果敢に単純化するこのような描写は、中野が写実的傾向を維持しながらも部分的にフォービズムの造形要素を導入したもので、朝鮮人留学生たちにもそのような折衷的な受容が踏襲されたものと見られる。

ただし、このような状況において、基礎実力が十分でない留学生たちが主観性と表現性を強調する雰囲気に飲まれて、デッサン力の未熟さという結果を生むことになったという批判も存在する³⁴¹。しかしこれに対して、ジョン・ヘスクは、学生達の諸流派に対する理解不足

³³⁸ 金容徹「帝国美術学校の西洋画教育」韓国近現代美術記録研究会編著、上掲本、292頁。

³³⁹ ジョン・ヘスクは中川紀元、宮坂勝、高島達四郎、中野和孝、中山巍など5名の教授陣の画風を分析し、彼らのフォービズムがフランスのマチスやドラン、ブラマンクから直接吸収したものであったが、実際には彼らの作品は写実性を強調して原色を用いた強烈な画面構成ではなく、若干暗く、落ち着いた色調の画面に堅い構成を強調しているという点から色彩と形態において野獸的な特徴がみられないと分析している。ジョン・ヘスク(1)、上掲論文、55~62頁。

³⁴⁰ ジョン・ヘスク(1)、上掲論文、68~69頁。

³⁴¹ チョン・ヒョンミン(정형민)「近代の美術論と初期の油絵の受容過程からみた民族主義の論理(근대기 미술론과 초기 유화 수용과정을 통해 본 민족주의 논리)」『韓国美術の自生性(한국미술의 자생성)』ハンギルアート(한길아트)、1999年、425頁。

や技法の未熟を認めながらも、1930年代における日本の画家たちの強い自意識のもと、主体的に思考する雰囲気働いて、学生達が「折衷的な受容」をするようになったと述べている。金晩炯、朱慶、李快大、金鍾夏、尹仲植、朴商玉などが、その代表的な例で、当時流行した諸流派を受容しながら、取捨選択することで自身だけの独特な様式をつくっていったと指摘している³⁴²。

アカデミズムと前衛美術の中間地帯で

確かに帝国美術学校の朝鮮人学生たちは、その数が多いだけ、ひとつの統一された画風を持っていたと断言することは難しいが、多くの場合において、先述の後期印象主義とフォービズムの選択的受容の様相を示すことは認められる。

彼らが示した造形は、当時東京美術学校の朝鮮人留学生たちが見せた外光派的アカデミズムとは大きく異なるものであった。人体表現と自然の描写において、はるかに単純化され、自由な表現を見せているのである。また、同時期の自由美術家協会と美術文化協会で活動した文化学院の朝鮮人留学生たちが見せた抽象美術と超現実主義美術という前衛美術とも距離を置いていた。

すなわち、帝国美術学校の朝鮮人留学生たちは、「在野」であるが、最新の傾向の「前衛」とは言い難い、幅広い在野の中間地帯に属していたといえる。写実的形態を諦めず、フォービズムと表現主義的要素を部分的に合わせて描き出す作品は、朝鮮美展に出品しながら既存の官展アカデミズムから多少抜け出した、多様な表現の可能性を広げてくれた。それは戦後、朝鮮美展の写実性の後身格であった大韓民国美術展覧会(略称「国展」)に繋がりながら、似た傾向の受賞作を輩出するということにもなった(図6)。

参考までに、帝国美術学校に在学した人物は多かっただけに、帰国後に戦後の韓国の初期美術大学教壇にも多様にかつ幅広く分布していたことを述べておく(表1参照)。

特に張旭鎮は、アカデミズムの牙城であった初期ソウル大美術大学で自由な表現を試みた唯一の実技教授として、注目される。彼は1957～1961年の短期間在職したが、初期の学生に多くの影響を与えた。画壇側では国展を主な舞台として活動した者が多く、そのほか卒業/中退した人物も含めて、1938～1943年の間、在東京朝鮮人留学生の集まりであった「在東京美術協会」の後身である「白牛会」展の活動を通じて、同窓会的な性格の展示を戦後にも続けた³⁴³。

³⁴² ジョン・ヘスク(2)、上掲論文、179頁。

³⁴³ 在東京美術協会の活動については、延英愛「白牛会(在東京美術協会)研究」(弘益大学校大学院

第2節 太平洋美術学校

太平洋美術学校の概要と学風

太平洋画会は、小山正太郎（1857～1916）、浅井忠（1856～1907）らによって結成された明治美術会（1889～1901）が黒田清輝を中心とした新派の白馬会結成で勢力を弱め、解散したのち、いわゆる旧派系の吉田博（1876～1950）、満谷国四郎（1874～1936）を中心に、明治美術会の後身として1902年に結成された。

2年後の1904年には、後進養成を目的として傘下に洋画研究所を開設したが、1929年にはそれを「太平洋美術学校」に改称して、1934年には東京府の認可を受けて、各種学校の資格を得た。1957年には、「太平洋画会」が「太平洋美術会」に改称し、太平洋美術学校は「社団法人・太平洋美術会研究所」となって現在に至っている(図7)。

多くの朝鮮人留学生が在学していた1930～1940年代当時には、昼間部、夜間部、女子部があり、別科5年、本科3年、研究科1年課程であった³⁴⁴。入学志願資格は、中学校あるいは女学校4年修了程度以上であったが、選科の場合は、尋常小学校卒業程度以上であった。選科の入学試験は、人物考査だけで、本科は裸体デッサンと自作の油絵を持参して合否を決めており、学ぼうとする意欲があれば誰でも比較的容易に入れる開放的な雰囲気为学校であった。

年齢や性別、国籍の差別がないこのような雰囲気のなかで、特に選科の夜間部は、画業以外で生計を立てている会社員が多く、中学校の教員資格試験を受ける準備の者が多くいた³⁴⁵。卒業生の李俊によれば、初学期には石膏デッサンをし、2学期から人体描写という順序はあったが、先生たちの細かな指導やカリキュラムはなく、学生たちも辞めたり、再び入ったりするケースが多かったと証言している³⁴⁶。

このように入学と出欠が自由な同校は、厳格な体系を持った学校というよりは、私塾に近かったが、まさにその負担のない学業のため、1930年代から終戦まで、多くの朝鮮人留学生が在学したものと推定される。

修士学位論文、1976年）を参照。

³⁴⁴ 太平洋美術会百年史編纂委員会『太平洋美術会百年史』、社団法人・太平洋美術会、2004年、110頁。

³⁴⁵ 太平洋美術会百年史編纂委員会、上掲本、111頁。

³⁴⁶ 『サムスン文化財団・口述史元老作家プロジェクト録取文集（삼성문화재단 구술사 원로작가프로젝트 녹취문집） 李俊』サムスン美術館Leeum、2009年、16～19頁。

筆者は、2011年10月と2012年11月の2回にわたって太平洋美術研究所を訪問した。戦争で建物が全焼したため、正確な学籍簿は残っていないが、戦後に事務方の記憶によるメモからデータに起こしたものとして13名の記録がある「朝鮮人留学生卒業生名簿」を得ることができた。そして韓国にある雑誌と図録などの資料から同校を卒業または在学した人物を追加で10名確認できた。しかし、誰でも入学できた敷居の低い学校であっただけに、まだ確認されていない人物が数十名存在しているものと推定される〈表6〉。

古典主義と後期印象主義の二分化

同校に在学した23名の朝鮮人留学生の画風の特徴は、写實的古典主義と自由で個性的な後期印象主義に二分化できるという点である。

太平洋美術学校は、太平洋絵画研究所と称していた頃から、教授陣はいわゆる旧派系列の洋画家たちで、フランスの写實的な古典主義の影響を受けた人物たちで占められていた。初代校長である中村不折（1866～1943）を始め、鹿子木孟郎（1874～1941）などは、フランスのアカデミズム画家のジャン＝ポール・ローランス（Jean-Paul Laurens, 1838～1921）に師事し、フランスのアカデミズムに見られる、的確な人体表現と暗く重量感のある色彩表現の古典主義的な画風をもたらした³⁴⁷（図8）。

これはライバルであった白馬会の新派系画家たちの外光派的画風と対比をなしている。新派系列の東京美術学校教授陣であった黒田清輝と藤島武二などは、フランス留学時にラファエル・コラン（Raphael Collin, 1850～1916）に師事して、古典的なアカデミズムに印象主義的な色彩を加味した外光派的写実主義を日本のアカデミズムとして導入した（図9）。

すなわち端的に言えば、フランスのアカデミズムは日本近代の在野となり、フランスにおいてアカデミズムと在野の印象主義を折衷した画風であった外光派の画風は日本のアカデミズムとなったのである³⁴⁸。したがって太平洋美術学校の人体表現教育は、東京美術学校よりはるかに写實的で精巧な描写と堅固な量感を追及したものであった。

しかし、1930年代になると、太平洋美術学校内の雰囲気が変わり、古典主義にこだわらず、当時の様々な画風を自由に試みることができるよう奨励し、学生個人の個性と芸術性を重視

³⁴⁷ 1901年、パリに渡った中村不折は、はじめはラファエル・コランに師事し、木炭による人体素描を学んだが、翌年の1月には、アカデミー・ジュリアンへ転じジャン＝ポール・ローランスのもとで再び木炭デッサンから学びなおしている。ジャン＝ポール・ローランスはアングルの弟子レオン・コニエに師事した人物で「最後の歴史画家」とも評された人物で、サロンで受賞を重ね、アカデミー会員になった。『もうひとつの明治美術—明治美術会から太平洋画会へ』展図録、もうひとつの明治美術展実行委員会、2003年、225、231頁。

³⁴⁸ 志賀秀孝「明治洋画の胎動とうねり—明治美術会から太平洋画会へ—」『もうひとつの明治美術—明治美術会から太平洋画会へ』展図録、上掲本、18頁。

する雰囲気が変わった。月報によると、かつて画会にあったような運動意識がうすれ、長老同士も、若い画学生も、和気藹々の空気が感じられる「開放された自由研究」が可能になったということである³⁴⁹。それは昭和期に入って両画壇内の画風がより多様になり、新たな団体が躍進しながら前代にあった新旧派間の勢力争いが完全に下火となったため、太平洋画会も既存の保守的な性格を一新して、画壇の様々な流れに目を広げようとしたものと見られる。

したがって1930年代から終戦まで在学した朝鮮人留学生は、そのような自由な研究雰囲気のなかで修学した。だが、結果的に彼らの画風は、本来の太平洋画会の画風であった古典主義に沿った写実的で正確な人体描写を追及する部類と、後期印象主義や野獣派、または表現主義的な要素で個性的な画風を見せる学生たちに二分化したことを指摘できる。

朴得鎔、孫応星、趙炳憲などが前者で、徹底した写実主義に沿った人物画を戦後まで一貫して堅持した(図10)。いっぽう、自由な画風を追及した後者には、後期印象主義の影響が窺える李仁星と李俊、そしてさらに大胆にデフォルメされたフォービズムを見せた具本雄、金龍祚などがいた(図11)。画風が両分化するほど、彼らの活動の場も文展や朝鮮美展という官展と二科展、そして独立展など幅広く分布していた。

戦後の韓国での活動を簡単に言及するならば、前者の写実主義に属した朴得鎔、孫応星、趙炳憲は、戦後韓国のソウル大学校と弘益大学校、梨花女子大学校の初期美術大学で教鞭をとった³⁵⁰。

後者に属する個性派画家であった李仁星と具本雄などは、それぞれ戦前の朝鮮美展と牧日会(1934)、白蛮会(1935)などの在野グループ展で活動し、戦後直後の韓国の解放空間(1945年から大韓民国政府が樹立する1948年までのアメリカ軍政期間)においても際立った活躍をした。だが、両者ともに1950年代中盤に夭折しており、戦後の韓国現代美術史における活動は比較的長くない³⁵¹。

³⁴⁹ 太平洋美術会百年史編纂委員会、上掲本、112頁。

(社団法人)太平洋美術会の総務担当常務・佐田昌治とのインタビュー。2012年12月1日。

³⁵⁰ 朴得鎔は、ソウル大で1955~1960年の間、孫應星は弘益大学校で1956~1961年の間、趙炳憲は1958~1981年の間それぞれ在職した。とくに朴得鎔は、1960年代以降もアンフォルメルに飲まれず、写実的な人物画を引き続き製作した。いっぽう趙炳憲は、1950年代中後半から抽象流行の流れに影響を受け、抽象化していく過程を辿った。

³⁵¹ 李仁星(1912~1950)は、30代後半に夭折しているため、短い生涯であったが、華麗な受賞経歴により生前から有名な人気スター画家であった。朝鮮美展と帝展という両国の官展を中心に活動した李仁星については、戦後韓国で多くの研究が行われた。キム・ヒデ(김희대)「李仁星の具象画に関する小考(李仁星의 구상화에 관한 소고)」『韓国近現代美術史学』第4輯、1999年；シン・スキョン(신수경)「李仁星の1930年代の絵画に関する研究 李仁星의 1930년대 회화연구」『韓国近現代美術史学』第6輯、1998年；金英那「李仁星の郷土色：民族主義と殖民主義(李仁星의 향토색」

おわりに

本章では、帝国美術学校と太平洋美術学校の学風と教科課程、そして朝鮮人留学生の画風を簡単に考察することで当時の美術教育機関にいた朝鮮人留学生の群像をより多様に把握した。

既に日韓の機関協同による徹底した調査と関連研究が進められている帝国美術学校の朝鮮人留学生の場合、写実的な具象画に基本をおきながらも教授たちのフォービズムや表現主義的な要素を「折衷的に受容」して導入した画風を見せていることが先行研究の分析から分かった。そのような画風は、東京美術学校のアカデミズムから抜け出そうとする在野美術の気風に通じていた。一方、同時期の文化学院における朝鮮人留学生達が「抽象」や「超現実主義」などのような最新の前衛美術を追求したということを考えるならば、帝国美術学校留学生の画風は、穏健と革新の中間層を成していたと見る事ができる。

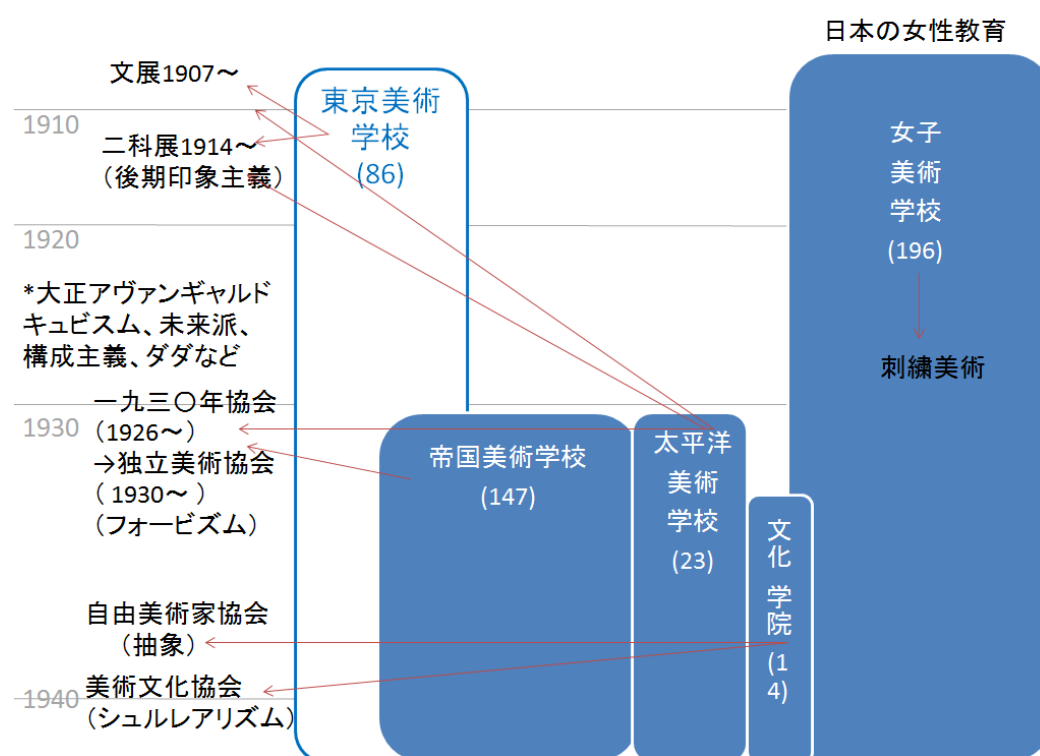
太平洋美術学校の場合、自由な入学と出欠で、学校というよりは学校と塾の中間的性格を持っていたと評価できる。設立当初に古典主義に立脚した徹底した人体学習を追求したものの、1930年代に至って多様な試みを許容する自由な学風に変わっただけに、朝鮮人留学生の画風も写実主義と自由な表現主義に二分化したことを確認できた。前者の写実主義を選んだ者の場合、戦後韓国の初期美術大学で教授陣になった者もいる。

帝国美術学校と太平洋美術学校は、水準の差異こそあれ、入学の関門がそれほど難しくなかった私立美術学校であったという点、そして官立美術学校に比べて自由で開放的な画風のもと多様な画風を試みることができた場所という点で共通していた。反アカデミズムを追求した私立学校である文化学院の朝鮮人留学生たちが前衛の最先端に立って、抽象と超現実主義の先端の洗礼を受けていたならば、帝国美術学校と太平洋美術学校の朝鮮人留学生たちは、アカデミズムの前衛の間で、写実主義と後期印象主義、フォービズム、表現主義など本来の様々な思潮を取り合わせて、折衷的に表現する中間層を成し、韓国の近現代画壇を豊かにする役割を担ったと言える。

第1部のおわりに

第1部の第1～5章では、戦前の日本における6つの美術学校を対象に、学校ごとに朝鮮人美術留学生の実態を探った。その結果、朝鮮人留学生は、学校ごとに、その人数と留学環境、そして作品の傾向が異なっていたことが、浮き彫りになった。彼らが学んだ様々な画風や教育内容は、戦後の韓国の画壇と教壇において、多様な角度から影響を与えたと指摘できる。

<表1> 戦前の東京における学校ごとの朝鮮人留学生の人数と関連団体



<表1>は、戦前の東京にあった美術学校における朝鮮人留学生の規模と歴史、そして関連していた美術団体を図式化したものである。ここでは、一律比較の便宜のため、地方の大阪美術学校は除いた。

図における地の横の線は、大まかな10年単位の区切りである。調査上の初の朝鮮人留学生が1907年に女子美術学校に入学していたときを起点に設定し、図における縦軸の上限とした。そして1945年の終戦までを終点に設定し、図における縦軸の下限とした。白い長方形は官立の東京美術学校、色のある長方形は私立美術学校を意味する。各長方形の長さは朝鮮人留学

生の歴史を、各長方形の幅は在籍していた人数を意味する。

まず、人数の統計をみると、東京美術学校には1908～45年に86名が在籍し、帝国美術学校には1931～45年間に147名、太平洋美術学校には1931～45年に23名、文化学院には1933～45年に14名、女子美術画学校には1907～45年間に196名以上が在籍していた。

ただし、この数字は、あくまでも今までの調査によって把握できた人数である。東京美術学校、帝国美術学校、そして女子美術学校については、それぞれの学校内部における歴史編纂や、もしくは外部の機関や研究者による、朝鮮人在籍人数に関する正確な調査が既にあるので、この数字は変わらないだろう。しかし、太平洋美術学校、文化学院、大阪美術学校、日本美術学校など、筆者が調査中である7校においては、今後、さらにいくらかの人数が発見されて、多少増える可能性はある。とはいえ、そうした変動の余地をふまえても、この図式が示すことは、歴史を構造的に理解するうえで有効だと考えられる。

さて、<表1>に戻って、朝鮮人留学生の学校ごとに明らかに異なる画風や関連団体を詳しく見てみよう。

例えば、東京美術学校の朝鮮人留学生たちの場合、官展系の教授陣に保守的なアカデミズムを学び、日本の官展である文展や朝鮮の官展である朝鮮美展において、写実的な具象絵画を出品することが多かった。そして1930年代以後には、最初は在野として始まったものの後には巨大な既成団体に成長した二科展にも参加する者も増えた。

帝国美術学校の場合、教授陣に二科展や独立展で活動しながらフォービズム系の画風を持っていた人物が多かっただけに、学生たちの中でもフォービズムや表現主義的な様相をみせる者が多かった。もちろん、彼らの中には、文展や二科展に出品しながら、アカデミズムや後期印象主義の絵画を描いていた者もいた。だが、他学校の朝鮮人留学生たちと区分される特性として、教授陣の影響によってフォービズムの影響が強く確認できる作品を制作したことを挙げられる。

太平洋美術学校の場合は、既存の旧派系の古典主義画風と、1930年代以後の自由な画風が共存していた。ここでは、写実的な画風の作品を文展に出品する学生たちと、より表現主義的な画風の作品を二科展や独立展に出品する学生たちに分けられた。

この中で最も開放的で自由な校風を持っていた文化学院の場合には、アカデミズムの画風を求めていた学生は殆どなく、むしろ抽象とシュルレアリスムという当代の前衛美術を試みながら、自由美術家協会や美術文化協会など、新生の在野団体で旺盛な活動をみせたのが特徴である。

そして、女子美術学校の刺繍美術の留学生の場合、日本や朝鮮の官展に出品することもあ

ったが、両国において「刺繍美術」自体が美術の確固なるジャンルとして尊重されていなかったのも、活動の場を特定し難いところがある。それは、おそらく、女子美術学校という存在が、東京の中央画壇の歴史よりは、日本の「女性教育」という流れの中にあっただからであろう。

以上にまとめたように、学校ごとに朝鮮人留学生を探ったとき、その規模と歴史、そして画風と関連団体などがそれぞれ異なっていたこと、それぞれの学校の組織や校風に影響を受けていたことが分かる。このことは、韓国近現代美術史において、日本への朝鮮人留学生をひとくくりに理解できないことを示している。

ところで、朝鮮人留学生たちは、戦前の日本における諸思潮に満遍なく接して、全てを受容したわけではなかった。むしろ、<表1>で分かるように、彼らは、戦前の日本洋画界の特定の思潮に選択的に触れ、部分的に受容していたのである。

特に、朝鮮人留学生が爆発的に増加する1930年代以前まで、1910～20年代には、女子美術学校を除いては主に東京美術学校に少数の留学生が在籍していただけだった。彼らは保守的な校風に影響を受けて、外部の新興美術を試みた例がほとんど見られない。例えば、1920年代の日本に現れたキュビズム、未来派、構成主義、ダダなどの大正アヴァンギャルドについては、朝鮮人留学生たちが実践する機会が極めて少なかった。したがって、上述の諸思潮は、朝鮮の国内に流入されたり積極的に展開されたりすることもなかった。

一方、1920年代後半から日本の私立学校が次々と設立され、1930年代に朝鮮人留学生の数が急増してから、彼らが開放的な校風のもとで、アカデミズムだけではなく、当時のフォービズム、抽象、そしてシュルレアリスムなど新しい思潮へと挑戦することができるようになった。そしてこれらの思潮は画壇にも流入したのである。すなわち、日本留学出身の朝鮮人美術家たちを通じて欧米の新しい思潮が流入されていた朝鮮の画壇において、特定の思潮が発展したり、もしくは発展しなかったりした理由には、まさに朝鮮人留学生の時代ごとの状況と深く関連していたのである。言い換えれば、現在の韓国の近代美術史において、上述した未来派や構成主義、そしてダダなどが欠落している原因をここに見いだすことができよう。

さて、朝鮮人美術留学生の戦後の韓国における活動からは、一つ興味深いところが発見される。それは、戦前の日本と戦後の韓国において美術の層や流行が、時間の差をおいて、ちょうど対応している点である。すなわち、戦前の日本におけるアカデミズムの牙城である東京美術学校の出身者が、戦後の韓国においてアカデミズムを形成し、前衛と自由を標榜した私立学校の文化学院の出身者たちが、韓国における初の前衛団体を構成し、また抽象の第1世代になり次代の抽象美術を牽引した。そして、やはり在野の教授陣でなされていた帝国美

術学校と太平洋美術学校の出身者たちが、アカデミズムと前衛の間に立って、フォービスムや表現主義などの厚い在野層を形成したのである。

さらに、女子美術学校の出身者たちは、戦後の韓国において女子美術大学を中心に刺繍美術をリードし、日本の地方にあった大阪美術学校の出身者たちはまた、韓国の地方において地域美術の発展を担って活動していたのである。もちろん、朝鮮人留学生が戦後の韓国画壇の全てを構成するとは言い難い。しかし、彼らが戦後の韓国画壇において各領域で一定の勢力を形成したことによって、戦後の韓国の画壇を多彩にしてくれたことは否定できない事実である。つまり、戦前の日本における朝鮮人留学生の分布図と極めてよく似た分布図が、戦後の韓国画壇に形成されたのである。

第2部 朝鮮人美術留学生のケーススタディ ——制度・造形・アイデンティティの観点から——

第2部 はじめに

第2部の論点と構成

第2部では、個人単位の留学生に関するケーススタディーを行う。先の第1部では学校単位の調査を通じて、朝鮮人留学生の全体像を俯瞰的に把握しようとしたのに対し、ここでは人物に迫る徹視的な視点で四つの典型像の比較を行う。これによって、個々の人生において、戦前の日本留学がどのように始まり、その経験が戦後の韓国と日本においてどのように発現していったのかを、具体的に浮き彫りにすることが可能になる。特に、彼らの留学前後の行方を、それぞれ「制度」と「造形」、そして「アイデンティティ」の観点から見てみたい。

研究対象としては、東京の唯一の官立美術学校であった東京美術学校の出身であり、戦後の韓国で活動した人物・張勃（第6章）、東京の私立美術学校の出身であり、戦後の韓国で活動した人物・金煥基（第7章）、そして戦後に日本に残り、第1世代の在日朝鮮人となった人物として全和風（第8章）、同じく在日朝鮮人でありながら日本人として生きた真鍋英雄（第9章）を扱う。

帰国後に韓国で活動した前者2名に比べて、そのまま日本に残って活動した在日朝鮮人になった後者2名については十分に研究がなされていない³⁵²。在日美術家となった一人ひとりの発掘自体にも大きな価値があるだろう。また、後者2名は、在日朝鮮人の「アイデンティティ」という問題において明確な対比を見せており、この2名を比較することで、戦後の日本に残った留学生の様々なケースを大きく捉えることにもなるだろう。

第2部の各章の要点

まず、第6章では、「制度」と関連して、東京美術学校出身の韓国の美術教育家であり美

³⁵² 戦後に渡日した韓国人美術家や、日本で生まれた第二世代の在日朝鮮人美術家に関する研究は、比較的活発であり、画家研究とともに通史的な研究がなされているが、終戦、戦後を経て留学生からすぐ在日朝鮮人になったケースについては、未だに発掘・研究がなされていない人物が多い。戦争期を挟んでいるため、現存する資料が少ないことや、創始改名などによって追跡が難しいためである。キム・ソンヒ（김선희）「疎外された美術世界、戦後の在日美術(소외된 미술세계, 해방 이후의 제일미술)」『在日の人権(재일의 인권)』展図録、韓国光州市立美術館、2000年；高晟埃「在日韓国人の美術—日本現代美術史のなかで」『アリランの花種(아리랑꽃씨)』展図録、韓国国立現代美術館、2009年；ソ・ヒジョン（서희정）「戦後の在日同胞女性1、2世代の美術活動にみる祖国の表象(해방 이후 제일동포여성 1, 2세의 미술활동에서 보는 조국의 표상)」『韓国近現代美術史学』第22集、2011年12月。

術行政家である張勅を例に挙げる。東京美術学校出身の人物は、第1章で見たように、アカデミズム教育を受けた少数精鋭のエリートであり、当代の実力者として認められた。戦後には、韓国の美術大学の教授や国展の審査委員として、美術教育と美術行政で確固たる地位を築いていた。

しかし、興味深いことに、彼らが韓国の近現代美術史において重要な「芸術家」として評価されているわけではない。それは、彼が画期的で挑戦的な造形活動を行いながら新しい美術のパラダイムを提示したり導いたりした美術家の類型に該当していないためである。それよりは、むしろ国家主導の「美術制度」の確立と定着に深く関連しており、そのシステムの中で安住したと言える。

その代表的な人物である張勅は、日本留学の経験を、戦後の韓国における美術大学の教育制度の確立に活用していた。さらに、彼の人生は、戦後の韓国における東京美術学校の影響の浮き沈みと軌を一にしていたが、その背景には戦後の韓国の政治状況が強く作用していた。彼の人生を探ることは、戦前と戦後を跨ぐ日韓の美術と政治・社会の相互作用を確認することになる。

第7章では、「造形」と関連して、戦前の日本における私立美術学校であった日本大学・美術科出身であり、韓国近現代美術における代表的な美術家の金煥基を扱う。留学時期からアカデミズムとは距離を置き、自由で挑戦的な在野の性向を見せていた彼は、抽象美術を試みた初の朝鮮人留学生であり、韓国の抽象美術における先駆者的な存在である。彼は人生を通して抽象美術への探求を続けたが、戦後の活動は特に「韓国的」なものへの追求に帰結したと言えよう。彼の留学に関する分析を通じて、朝鮮人留学生たちが留学の経験を元にして、戦後、新しい「造形」を求めたときに、どのような形に発展していくのかを探った。

第8章と第9章では、朝鮮人留学生の「アイデンティティ」の問題と関連して、戦前の美術留学生であり、戦後の日本に残って在日朝鮮人美術家になった人物として、全和鳳と真鍋英雄を扱った。この二人は、第一世代の在日朝鮮人美術家という点において共通点を持っているが、上述したように、戦後の活動にみる「アイデンティティ」の面では、対比的な姿を見せている。そのため、この二人を扱うことで、第一世代の在日朝鮮人の理解について、一つのステレオタイプに偏らず、幅広いスペクトルを示すことにもつながるだろう。

ところで、本稿における「在日朝鮮人」という名称の使用に関して、一つ断っておきたい。戦後、国籍や所属団体によって、「在日韓国人」と「在日朝鮮人」に分けて呼んできた。しかし、全和鳳や真鍋英雄のように戦前から日本にいた第一世代の朝鮮人については、当時から「在日朝鮮人」と通称していた。また、在日朝鮮人の名称を修正・分離させることは、半

世紀を越えて存在してきた彼らの苦痛の歴史を反映しないことである、という徐京植の主張に従って、本稿では彼らの呼称を「在日朝鮮人」に統一する³⁵³。

第8章で扱う全和鳳は、東京ではなく、京都で活動した人物であり、戦前の日本における特定の教育機関に属さずに、日本人画家に私淑した。いわば美術教育の非制度圏にいた留学生の例として注目に値する。また、朝鮮人としての強いアイデンティティを持ち、それを作品全般に表した人物であり、これまで研究されて来た第一世代の在日朝鮮人の「民族的」なステレオタイプから離れていない存在である。彼の在日朝鮮人としてのアイデンティティは、絵画作品や自作小説の主題意識として強く働いていた。

第9章で扱う真鍋英雄（韓国名・金鐘湍：1914～1986）は、戦前、東京の美術学校を卒業し、戦後にも日本で活動した在日朝鮮人美術家である。彼は朝鮮人留学生の中でも珍しくシュルレアリスム傾向の絵画を描いたことで、韓国の近現代美術史では貴重な存在であるものの、これまでほとんど知られることがなかった。そこで本稿は、彼の資料を発掘し、その生涯と芸術を詳らかにし、韓国近現代美術史の欠落を埋めるものとなった。さらに、アイデンティティの問題においては、「朝鮮人」としてのアイデンティティを作品の中で強く表していた第8章の全和鳳とは異なり、「朝鮮人」であることを隠し、「日本人」として生きようと頑張っていた痕跡が作品や生涯から少なからず確認できる。

真鍋は、これまで研究されて来た所謂「民族的」と特徴付けされる在日朝鮮人のステレオタイプから離れている面を示す例である。彼のケーススタディーは、第一世代の在日朝鮮人が、それぞれ自分の歴史の中で多様な課題に向き合いながら、決して一つに纏めることのできない多様なアイデンティティを持っていたことを示唆する。

そして「第2部のおわりに」で、上記4名を朝鮮人留学生の4つの典型像として比較検討を行い、私達の認識のフレームワークにも働く、歴史の見えざる力学を明らかにすることを試みる。

³⁵³ 徐京植『難民と国民の間—在日朝鮮人徐京植の思惟と省察（난민과 국민사이-재일조선인 서경식의 사유와 성찰）』ドルベゲ（돌베게）、2006年、117頁。

第6章 張勃—韓国近現代史の渦中にいた美術行政・美術教育家

はじめに

韓国近現代の政治史は、日本とアメリカによって揺るがされた部分が少なくないが、まさにその二つの国に学んだ画家が、戦後の美術界を指導する役割を果たすことになった。張勃（英語名はLouis Pal Chang、号は雨石、1901～2001）は、戦前日本の唯一の官立美術学校であった東京美術学校での留学を経て、アメリカ留学をした後、戦後の韓国で美術行政家・美術教育者として活動していた。

彼は、戦前の日本とアメリカでの留学の経験を、戦後の韓国における大学美術の教育制度の確立に活用した。特に、その教授陣の構成やカリキュラムの編成において東京美術学校のモデルを借用し、アカデミズム画風の教育をも堅持することで、戦後の韓国の専門美術教育において東京美術学校のシステムを移植した人物であるといえる。

本章では、戦前と戦後をまたぐ張勃の行方を検討することによって、「留学生」というパイプを通じて日本の戦前の美術教育制度が、戦後の韓国にどのように移植されたのかを確認する。さらに、彼の個人の人生は、戦後の韓国における東京美術学校の影響の盛衰とその軌を一にしているが、その背景には、韓国の政治的な状況変化が強く働いていたことに注目したい。

先行研究としては、張勃の教育者としての業績に関して探った、現・ソウル大学校美術大学美術理論専攻の教授たちによる論文が2編³⁵⁴、そして篤実なカトリックの信者であった張勃が制作したカトリック聖画を中心に検討した修士学位論文が1編³⁵⁵、最後に、同時代の欧米留学派の画家たちとの比較を通じて張勃の歩みを見た研究が1編ある³⁵⁶。以上の4編が、張勃に関する研究の全てである。

³⁵⁴ 鄭馨民「創作と教育の共存の可能性に向けて—韓国美術教育の現代性の論理—(창작과 교육의 공존 가능성을 향하여—한국미술교육의 현대성의 논리)」『造形』第19号、ソウル大学校造形研究所、1996年、32～45頁。鄭榮沐「張勃評伝、1946—1953」『造形 アーカイブ (조형 아카이브)』第2号、ソウル大学校造形研究所、2010年、7～37頁。

³⁵⁵ ジョ・ユンキョン (조윤경) 「張勃の生涯と作品活動に関する研究：カトリック聖画を中心に (장발의 생애와 작품활동에 관한 연구: 가톨릭 성화를 중심으로)」、ソウル大学校美術大学美術理論専攻修士学位論文、2000年。

³⁵⁶ イ・キョンモ (이경모) 「仁川出身の画家・張勃と韓国の近代美術 (인천화가 장발과 한국 근대 미술)」『仁川学研究』第1号、仁川大学校・仁川学研究院、2002年、435～481頁。

先行研究が少ない理由としては、鄭榮沐が指摘するように、美術行政家・教育家の他に作家としての制作活動が活発でなかったことと、1960年代にアメリカへ移住した以後には、韓国での活動がほとんど無かったためである³⁵⁷。

本章では、これらの先行研究を踏まえながら、張勃の「留学」を軸にして、日韓の美術大学の教育制度における影響関係を探り、彼の個人の人生と東京美術学校の影響の浮き沈みが、戦後の韓国の政治状況の変化とどのように関連しているのかを探ることとする。

本章の構成は、第1節で、張勃の日本とアメリカでの留学の全貌を探り、第2節では、戦後直後の韓国で日本留学とアメリカ留学の経験を折衷的に活用して美術高等教育体系を確立したことを探る。第3節では、1961年の5.16クーデターをきっかけに、張勃の教育者としての歩みが終わり、東京美術学校の影響といえる保守的なアカデミズム教育や画風が退潮したことを論じる。

結論としては、各節で取り扱った張勃の人生の分岐点が、それぞれ韓国の近現代史における社会的・政治的事件と密接に関わっていたことを述べたい。すなわち、戦前の朝鮮におけるカトリック宣教史、戦後直後の韓国における米軍政の教育制度、そして1960年の4.19市民革命による政権交代と1961年の軍事政権の登場に伴う新しいパラダイムの要求などが、それである。「制度」の移植と関連の深い一人の朝鮮人留学生の戦後の活動は、まさに韓国の近現代政治史の激しい渦巻の真中であつたのだ。

第1節 東京美術学校とコロンビア大学での留学—カトリック聖画家を志す。

張勃は、1901年に朝鮮半島の京畿道の港都市である仁川で、海関（現在の税関）官僚であつた張箕彬（1878～1959）の3男4女の2男として生まれた。港都市という地域の特性上、張家は西欧の文物と宗教をいち早く受け入れた。この新式家庭において、3代まで続いてきたカトリックという宗教は、家庭教育の中心にもなり、以後の張勃の兄弟の人生にも大きな影響を与えた。

家族が京城に移住したため、張勃は、京城にある徽文高等普通学校に進学し、教師をしていた東京美術学校の初の朝鮮人卒業生の高義東（1886～1965、1909年東京美術学校西洋画科・選科入学、1914年卒業）から美術指導を受けた。

³⁵⁷ 鄭榮沐、上掲論文、12頁。

高義東は、1919年11月に、京城の鐘路の京城中央キリスト教青年会館（Young Man's Christian Association、略称YMCA）の建物で「高麗画会」の活動を始めた。この美術団体は、徽文高普や中央高普など京城にある幾つかの高普出身の学生からなり、張勃は、安碩柱（1901～1950）金昌燮（1888～？）などと共に勃起人となって創立に参加した。この会には、高義東をはじめ、当時京城の高普で美術教師をしていた日本人画家たちである高木背水や丸野豊なども水彩画と油絵を指導していたが³⁵⁸、張勃はここで油絵の基礎技法を学んでいたとみられる。

張勃は、1920年9月22日に東京美術学校の西洋画科・選科に入学した。彼の日本留学の背景について確実に知られていることは無いが、高普時代の師匠であり高麗画会の指導者であった東京美術学校出身の高義東の勧誘であると推測される。高義東がリードしていた朝鮮初の美術団体である「書画協会」に、1921年当時に張勃が正会員として登録されており、また、朝鮮美展には参加していなかった張勃が書画協会展には数回に渡って出品した記録があることから³⁵⁹、張勃と高義東の関係は格別であったように見える。

また、張勃は、留学前から聖画（イコン）に関する強い興味を見せていたことから、油絵技法の体得の目的に、聖画制作への志望があったように思われる。1919年に高麗画会で油絵の基礎を学んでから、1920年に渡日するまでの短い期間に書き残した、その時期の唯一の現存作品は、《聖アンドレア金大建》という油絵の肖像画である（図1）。「福」と「吉」の文字が背景に並んでいるのが印象的な作品である。

先行研究において、ジョ・ユンキョンは、西洋の聖人聖画の形式に従って作られた上半身のこの作品は、張勃が抱いていた欧米の宗教美術に関する基本的な知識と関心を示すものと指摘している³⁶⁰。張勃の留学の前後に残している作品らが殆ど聖画であることを考えると、彼の留学は最初から聖画家になるための目的を持っていた可能性も十分にある（図2）。

張勃は、1920年9月から1922年9月までの2年間、東京美術学校で修学した。第1年では「東洋美術史」・「西洋美術史」・「西洋絵画史」・「美術解剖」・「遠近法」・「英語」を、第2年で「西洋絵画史」・「美術解剖」・「英語」を履修した³⁶¹。実技授業中心の選科であ

³⁵⁸ チェ・ヨル（최열）『韓国近代美術の歴史（한국근대미술의 역사）』、悦話堂、1998年、134頁。

³⁵⁹ 1921年に正会員の名簿に名前が見える以後、1929年、1935年、1936年の第8回・14回・15回の書画協会展に参加した。

³⁶⁰ ジョ・ユンキョン（조운경）、上掲論文、6頁。

³⁶¹ 吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生資料—』、ゆまに書房、2009年、183頁。

ったにも関わらず、多数の理論科目を履修していたことが目を引く。これは、美術理論に興味が多かった張勃個人の趣向を表しているのだが、第2節で後述するように、戦後の韓国の初期美術大学において「美術史」の比重が大きいカリキュラムの形成に影響を与えた。

1922年9月6日に、彼はアメリカ留学のために東京美術学校を退学し、2ヶ月後である同年の11月に渡米し、ニューヨークの国立デザイン学校(National Academy of Design)に入学して翌年の7月まで修学した。ここは、正式の学校の教育機関ではなく、一般大衆を相手にしてアカデミズムの絵画やドローイングを教える実技教室であった³⁶²。1923年9月には、コロンビア大学校師範大学(Columbia University Teachers College)の実用美術学部(School of Practical Arts)に入学し、1925年6月までの1年9ヶ月間、在学した。「絵画」・「ドローイング」・「塑造モデリング (Clay Modeling)」・「デザイン」など多様な実技科目を履修し、「19世紀の歴史」などの理論科目も履修した³⁶³。

張勃が東京留学を止めてアメリカ留学に転じた理由として、幾つかの推測がある。鄭榮沐は、2年前に先に渡米して留学していた彼の兄・張免(1899~1966)の勧誘があったはずだと述べている³⁶⁴。また、ジョ・ユンキョン(조윤경)は、東京留学中の張勃がドイツのキリスト教美術協会の月刊誌である『キリスト教美術 (Die Christliche Kunst)』を購読しており、周りの聖職者たちがドイツの修道院での美術留学を勧めたこともあったという事実に注目する。聖画家を志していた彼が、聖画の制作が活発でない日本での留学に対して、環境的な不足を感じ、キリスト教宣教会の後援で留学中である兄弟たちがいるアメリカに渡ったのだと推測している。

一方、篤実なカトリック信者であった張勃のアメリカ留学は、朝鮮におけるキリスト教の宣教・教育史とも関連が深いものであったと言える。張勃は、渡日前である1920年3月まで京城中央キリスト教青年会館(以下、YMCA)の夜学部に通っていたが、この時、彼の兄・張免もまた同会館の英語科に通っていた。ちなみに、張免は、戦後に大韓民国の樹立後、第1共和国の副統領となり、第2共和国の時代には国務総理に上り詰めた有力な政治家であり、1961年にはクーデターで失脚したが、張勃の人生にも大きな影響を与えた。

YMCAは、イギリスから始まった青年たちのキリスト教革新運動であり、朝鮮では新教育を受けた青年たちの自らの要求に応じて、国内の外国人宣教師や実業家たちの協調の下で、1903年に設立されており、信仰の布教運動をはじめ、様々な社会的な事業を行っていたが、特

³⁶² 鄭榮沐、上掲論文、13頁。

³⁶³ 鄭榮沐、上掲論文、14頁。

³⁶⁴ 鄭榮沐、上掲論文、14頁。

に教育事業に比重を置いて、青年たちの啓蒙に励んでいた³⁶⁵。このYMCAで、張勃と張免は、英語や外国の情報など、留学に必要な基礎的準備を行うことが可能になった。

さらに、YMCAとは別に、張勃と張免の兄弟のアメリカ留学に関しては、カトリック系の宣教団体の朝鮮進出が深く関わっていた。まず、張勃のアメリカ留学を導いたとされる張免は、1919年にYMCAを卒業し、パリ外邦伝教会の所属であったミュテル (G. Charles Marie Mutel、1854~1933) 司教の周旋で1920年10月にアメリカ留学の途に就いた。

張免は、アメリカのメリノール宣教会 (Maryknoll Missioners) のバナードスクール (Venard School) で半年間、英語などを学習してから、ニューヨーク市のカトリック系大学であるマンハッタンカレッジ (Manhattan College) に進学して教育学を専攻し、卒業した³⁶⁶。同時期、張勃の妹である張貞温 (1906~?) もまた、ミュテル司教の推薦でニューヨーク市郊外にあるメリノール神学校に入学し、修道女課程を履修し、初のアジア人の入会者になった (図3)³⁶⁷。

メリノール宣教会は、1911年にアメリカカトリック教会がアジア地域における宣教を目的にして設立した団体である。この当時、朝鮮には進出していなかったが、朝鮮にいるヨーロッパからの宣教師たちと連絡を取り合い、プロテスタントに比べて劣勢であった朝鮮におけるカトリックの布教を復興させるために、現地の人材養成の必要性を感じていた。張勃兄弟の留学をサポートしていたのは、その一環と考えられる。

メリノール宣教会の本部と神学校がニューヨーク市の郊外にあったことを考えると、張勃がアメリカに渡った直後に、ニューヨーク国立デザイン学校に通っていたのは、まさにメリノール宣教会の周旋ないし後援と関連していたことが窺える。メリノール宣教会の雑誌である『The Field Afar』 (1924年12月号) に、メリノール神学校の風景を描いている張勃の写真が掲載されているのは、その状況を裏付ける³⁶⁸。

³⁶⁵ 全澤晷『韓国キリスト教青年会運動史—韓国のYMCAの半世紀の歩み (한국기독교청년회운동사—한국 YMCA반세기의 발자취)』、ホンソン社 (홍성사)、2017年。

³⁶⁶ 雲石・張勉記念事業会: <http://www.changmyun.com>

³⁶⁷ 洗礼名はマリア、修道名はアンネダである。1922年に淑明女子高を卒業し、姉・張貞慧と共に1922年5月、アメリカのメリノール修道女会に入会する。1925年、帰国して平安北道で宣教活動を始めた。メリノール修道女会の韓国修道女院の教育を担当するために、1931年、東京の誠心学院で日本文学を専攻してから1935年に帰国した。朝鮮戦争の際に、北朝鮮の軍に連行されてから行方不明になった。平壤教区殉教者史料収集委員会『北朝鮮の殉教者たち (북녘땅의 순교자들)』、カトリック出版社、1999年。

³⁶⁸ ジョン・ソンウン (정성은) 「韓国の近代美術にみるキリスト教の影響: 1920~1960年代の絵画を中心に (한국근대미술에 나타난 그리스도교의 영향: 1920~1960년대 회화를 중심으로)」成均館大大学院美術史専攻修士学位論文、2007年、26頁。

ちなみに、メリノール宣教会が本格的に朝鮮に進出した1920年代半ばには、張勃と彼の兄弟たちが帰国し、平壤にあるメリノール会の本部で事務などの仕事を手伝い、張勃夫婦がアメリカ修道女たちに朝鮮語を教えるなど、今回は逆方向で張勃兄弟による朝鮮のメリノール会の進出や発展における献身的なフィードバックがあった。

植民地期の朝鮮において、「内地」であった日本以外の国への留学は、朝鮮総督府の許可が大変困難であった。その上に、張勃や彼の兄弟が留学する1920年代初めは、1919年の3・1独立運動が起きた直後であり、朝鮮人の海外への出国はさらに警戒が厳しかった。しかし、彼らの場合は、欧米の宣教会や司教たちの助けで海外留学が可能になったのである。このように、その当時には稀であった張勃兄弟のアメリカ留学は、朝鮮におけるキリスト教の布教活動に伴う青年啓蒙教育運動の結果であり、カトリック宣教会の現地人の人材養成の必要によって行われたのである。

第2節 日本留学とアメリカ留学の経験の折衷案としての韓国の美術教育制度の確立

張勃は、1925年6月、コロンビア大学での修学を止めて、兄・張免と一緒に同年の7月にローマで挙行された朝鮮人殉教者の列福式に、朝鮮人代表として参加してから帰国した。その後、画壇での活動はあまり目立たず、主に教会の壁画や祭壇画などの聖画の制作に熱中し、朝鮮における初の聖画家として活動した³⁶⁹。同時に、教職生活を送り、1926年から1943年まで徽文高等普通学校、徽新高等普通学校に在職し、1943年には啓星女子高等学校の校長として就任した。

ところが、1945年の終戦後、張勃は、米軍政庁の京城府学務局の学務課長に就任した。そして翌年の8月に、米軍政令第102号の「国立ソウル大学校設置令」が公表されると³⁷⁰、ソウル大学校における「芸術大学」の「美術部」の創立を一任された。戦前まで幾つかの高等学

³⁶⁹ 代表作として、《聖女キム・コロンバとアネス姉妹 (성녀 김골롬바와 아네스자매)》(1925年)、明洞教会の祭壇壁画《14使徒》(1925~26年)、新義州教会の壁画《聖霊降臨》(1928年)、平安北道の批峴教会の《イエスの聖心像》(1935年)、ソウルのガルメル修道女院の祭壇画《聖母領報》(1945年)などがある。

³⁷⁰ 植民地時代の唯一の大学であった京城帝国大学と周辺の専門学校が統合再編され、ソウル大学校が総合大学として設立された。第1章の第1節を参照。

校で教鞭を採っていたに過ぎない彼が、米軍政庁の行政官として抜擢された背景には、米軍政の下で、親アメリカ・親キリスト教で英語のできる人材が大挙に起用されていたという事情がある。

朝鮮半島に駐屯した米軍政庁は、教育政策を樹立するに当たって、英語が話せる朝鮮人を集めて学務局の業務に動員させた。それには、実用的な目的もあったが、韓国でのアメリカの立地を固めるために、アメリカ理念に立脚した教育方向を提示するためであった。従って、当然ながら、起用されたのは主に欧米の留学経験がある者が多く、宗教的にはクリスチャンが多かった。

例えば、教育制度の構築のために、補助機関として作られた「朝鮮教育委員会」や「朝鮮教育審議会」なども金活蘭(1899～1970)、白樂濬(1896～1985)などアメリカ留学出身であり篤実なクリスチャンたちがリードしており、実質的に公立学校における人選問題を管轄し、アメリカ式の教育体制を確立させる実質的な役割を果たした³⁷¹。

張勃も、アメリカ留学経験や宗教からみて、米軍政庁にとって適切な人物であり、学務局の課長に抜擢されたのである。このように、張勃がソウル大学校美術大学の設立を主導することができた背景には、韓国におけるアメリカの立地を固めて、ひいてはソ連との対置状況で優位を占めたがった、米軍政庁の親米・親キリスト教の人材登用という政治的な要素が存在していた。

1946年9月、ソウル大学校の芸術大学が設立されると、張勃は、芸術大学の学長に就任した。ソウル大学校自体はアメリカの総合大学(ユニバーシティ)のシステムをモデルにしていたが、単科大学(カレッジ)であった芸術大学の美術部における学科構成やカリキュラムの編成は、張勃に一任された。そして、彼の日米留学時代の経験を土台に、両国の教育制度が折衷的に導入されたのである。

まず、日本の東京美術学校の影響が確認される部分としては、第1章の第2節で触れたように、教授陣の構成と学科の構成、そして写実的な人体学習を中心とするアカデミズム教育を挙げられる。設立当時の教授陣で、計6名の中5名も東京美術学校の後輩たちで構成した点、「絵画科」・「彫刻科」・「図案科」という基本3科の学科構成をとっていた点、そして「石膏木炭デッサンから人体デッサンを経て人体油絵」という実技順序で徹底した人体学習を目標としていた点が、それである。また、1年次に「解剖学」の授業を実施し、2年次から「西洋美術史」・「韓国美術史」などの美術史の授業が多いこともまた影響が窺えるところ

³⁷¹ 柳東熙「米軍政期の大学設立課程研究(미군정기의 대학설립과정 연구)」、『嶺東文化』第8号、関東大学校嶺東文化研究所、2001年、195、196、210頁。

である³⁷²。それに関して、ジョ・ユンキョンは、アメリカの影響で総合大学校の中の分科大学として人文学の科目が多かったと分析しているが³⁷³、実は、「美術史」の多分科された多くの科目は、東京美術学校のカリキュラムの特徴であった。

上述のように、張勃が東京美術学校に在学していた2年間、多くの美術史科目を履修していた事実は、彼が美術大学のカリキュラムを構成する時に、日本留学の経験を活用したことを裏付ける。

その反面、「西洋画科」と「東洋画科」における学科の統合や、「写真」・「構成」などの科目の編成においては、アメリカの留学経験からの影響が見て取れる。

「西洋画科」と「伝統絵画（日本画科）」が厳格に分けられていた東京美術学校とは異なり、張勃は、「東洋画と西洋画の間に立ちはだかる不自然な障壁は公平に粉碎してしまうべき」であると言い、「我々が目標とするものは専ら絵画であり、そこに敢えて東洋とか西洋とかする区別を付けるのは理由がない」と、批判的な意見を持っていた³⁷⁴。

結局、大学設立から3年後の1949年、既存の「第1絵画専攻（東洋画）」と「第2絵画専攻（西洋画科）」を「絵画科」に統合・改称した。実際には、伝統絵画と西洋画を均等に体得できるよう、3年次までに東洋画と西洋画を「交差学習」³⁷⁵させる教科課程を定めた(図4)。

この断行は、違和感を訴えた周りの反対にぶつかって、暫くしてから再び東洋画と西洋画は分離された。だが、張勃がアメリカ留学を通じて見につけた欧米における「絵画 (Painting)」という統合された概念を、韓国の美術大学に適用しようとした努力が窺える。

さらに、彼は、1953年に、当時の韓国ではまだ不慣れの芸術分野であった「写真」と「構成」をカリキュラムに入れた。

「写真」科目は、コロンビア大学で履修した「Art Photography」と関連していると、先行研究で指摘されている³⁷⁶。「写真」を担当した講師は、朝鮮戦争の従軍記者としても活動していた写真作家の林應植（1912～2001）であり（図5）、当時において「写真」を芸術の一分野であると認識していなかった学生たちの考えを転換させるきっかけを与えた³⁷⁷（図

³⁷² 『ソウル大学校美術大学史1946-1993』、ソウル大学校美術大学、1993年、21～22頁。

³⁷³ ジョ・ユンキョン（조윤경）、上掲論文、15頁。

³⁷⁴ 張勃、「後輩養成に力量傾注(후배양성에 역력경주)」、『新天地』1950年4月号、ソウル新聞社(서울신문사)、1950年、208～210頁。「ソウル市文化賞」を受賞された者たちの感想として、美術部門受賞者であった張勃が書いたものである。

³⁷⁵ 前期には東洋画授業を取り、後期には西洋画授業を取る教科課程を3年間行ない、4年次に専攻を決める形になっていた。『崔景漢口述録取文』、サムスンLeeum美術館・韓国美術記録保存所、2006年、163頁；『朴錫煥口述録取文』、サムスンLeeum美術館・韓国美術記録保存所、2007年、74頁。

³⁷⁶ ジョ・ユンキョン（조윤경）、上掲論文、17頁；鄭馨民、上掲論文。

³⁷⁷ 当時の学生たちは、「写真」を芸術と認識しておらず、町の写真館主人が来ると誤解していたそ

6)。

また、「構成 (Composition)」は、張勃がコロンビア大学で履修した「デザイン」を意識して設置した基礎デザイン授業とみられる。しかし当時は、教授たちにとっても馴染みの無いものであり、担当する教官がおらず、結局デザインスクール出身の米軍所属のフランク (John. L. Frank) という人物が教鞭を執った。物資や情報の不足な当時に、彼が持ち込んだ大量の色紙や新しい実習内容は、学生たちにとって新鮮で楽しい経験となったという³⁷⁸。

一方、日本やアメリカのカリキュラムでは確認できない、張勃だけの独創的な構想が窺える部分があるが、それは、1年次に週2単位で編成された「書道」の授業である³⁷⁹。これは、彼が西洋画科と東洋画科の統合を試みたように、やはり彼の「統合」された一つの「絵画」の概念をみせてくれるのではないだろうか。かれは、「外国の良いものを虚心な態度で真実に摂取する同時に、我国のものに対しても科学的に批判整理を行い」、「より良い我ら民族特有の美術を創造」しようと訴え、「我国のものであれば書道までも研究して我々が摂取できるものは全部を集大成するべきであろう」と主張した³⁸⁰。

即ち、「東洋」と「西洋」、「古いもの」と「新しいもの」の区分無しに、2次元の造形表現における諸ジャンルを一つの「絵画 (Painting)」として、包括的に捉えようとしたのである。「書道」授業は、時代錯誤的な発想であるという他教授たちの反対にもかかわらず、張勃の推薦で授業は敢行された。

以上で見てきたように、張勃は、米軍政の下で親米の人材登用制作によって起用され、日本とアメリカでの留学経験を折衷的に活用し、さらに自分だけの独創的な信念を加えて、ソウル大学校芸術大学美術部を誕生させた。親米の性向が強かったにも関わらず、実技の教育においては、当代に欧米で流行していた美術思潮ではなく、写実的な人体学習を重視した戦前の東京美術学校のアカデミズム教育を固執したことは特記すべきところであろう。

上述したように、ソウル大学校がアメリカの総合大学のシステムをモデルにして設置されたことを考えると、単科大学であった芸術大学の美術部においては、日本留学の履歴を持つ

うだが、実際に真剣な態度で教える林應植から実習授業を受けてからは、「芸術」として新しく認識し始めたようだ。『崔景漢口述録取文』、上掲資料、123、165頁。

³⁷⁸ 張勃は最初に絵画科の助手の柳榮苾 (西洋画家、1921~2002) に担当させたが、彼も構成を理解出来ておらず、授業が順調に行われなかったため、John. L. Frankが講師として来た。彼の在職期間は53年から54年までで1年に過ぎないが、その後任に外国人講師が続いて来た記録があり、61年までは外国人講師による「構成」授業が行われた。『崔景漢口述録取文』、上掲資料、167~69頁；「歴代時間講師の名簿」『ソウル大学校美術大学史1946-1993』、上掲本、211頁。

³⁷⁹ 鄭榮沐「韓国現代美術教育とソウル大学校美術大学、1946-1960 (한국현대미술교육과 서울대학교 미술대학, 1946-1960)」、『造形』第19号、ソウル大学校美術大学 造形研究所、1996年。

³⁸⁰ 張勃、上掲資料、208~210頁。

ていた張勃によって、戦前の日本の教育制度や画風が部分的に導入されたという、特異な形をとっていたと言えよう。

第3節 戦後の韓国の政治変化と共にした人生の盛衰

戦後の韓国における張勃の影響力は、ソウル大学校だけでなく、画壇の中でも大きなものであったが、その背景には、彼の兄・張免の存在があった。1948年、大韓民国政府の樹立後、第1代国会議員となった張免は、張勃がソウル大学校に在職する期間の間、国務総理（1950～1952年）を経て、副統領（1956～1960年）になり、野党を代表する政治家として存在感を示した。第1章で触れたように、1956年に起きた、ソウル大学校の張勃と弘益大学校の尹孝重（1917～1967）が国展の審査委員の選定をめぐる対立し、国展が無期限延期された「国展紛糾事態」が、結局、国会における与党と野党の紛糾事案にまで滲んだのは、そうした事情もあった³⁸¹。

張勃は、張免が政治家として成功していた第1共和国（1948～1960年）時代と第2共和国（1960～1961年）時代に、ソウル大学校美術大学における学科授業の主導権と人事権を握っていただけでなく、ソウル大学校全体の中での立場も相当に高かった。例えば、1950年代後半、当時に副統領であった張免と、与党の最高委員であり後に第2共和国の大統領にもなる尹潁善（1897～1990）が、各々配偶者を帯同してソウル大学校美術大学を訪問したことは、極めて異例な出来事であった³⁸²（図7）。

張勃の性格と趣向は、ソウル大学校美術大学の校風にも影響を与えた。彼の保守的で几帳面な性格は、学校全体の教育方針から学生の服装までにも行き届き、彼が決めたルールは早速大学内に行き渡った³⁸³。さらに、彼のアカデミズム志向の教育観や、彼の右傾した政治性向に合わない教授や学生たちは、彼との摩擦が生じ、退校・退職することもしばしばあった

³⁸¹ 彫刻家であった尹孝重は、記念像の肖像彫刻事業などの件で、李大統領をはじめ与党の人物たちと親密な関係であった。兄が野党の代表者であった張勃と、与党人物たちと関係があった尹孝重が対立して起きた国展の中止は、国会において野党と与党の紛糾に繋がった。張遇聖『画壇風霧七十年』美術文化、2003年、223頁。

³⁸² 鄭榮沐、上掲論文、17頁。

³⁸³ 彼の弟子たちの回顧によると、彼は端正で誠実なことを好むアカデミックな人柄を持ち、学生の服装や化粧まで厳しく取り締まる人であったそうだ。崔義淳（彫刻家、1953年度ソウル大学校彫刻科入学・57年度卒業）、金泳仲（1948年度ソウル大学校彫刻科入学・54年度に弘益大学校に編入）などのインタビュー。『韓国美術記録保存所 資料集第4号』、サムスン文化財団、2005年、117頁。『韓国美術記録保存所 資料集第5号』、サムスン文化財団、2006年、18頁。

³⁸⁴。ソウル大学校における彼の独裁的な運営は、教授や学生たちに不満を持たせ、学内デモの際に一時その地位が危ぶまれることもあった。

1960年になると、腐敗政への打破を訴えた4.19市民革命が起こり、第1共和国の李承晩大統領が下野し、第2共和国が登場したが、この際に、張勅は内閣責任制の國務総理に選出され、政権の一員となった。それによって、張勅の対内外における位相や影響力もさらに倍加した。一例を挙げると、1961年に還暦を迎えた張勅のために、美術大学主催で彼の「還暦記念展」（1960年4月11日～19日）がソウル大学校にて盛大に開かれ、また同校の教授会館で開かれた「還暦記念宴会」（1960年4月10日）には政治関係の人物も多く参加した。そしてその宴会は、大学新聞において2号に渡って記事と写真が掲載された（図8）³⁸⁵。

しかし、その後の政権変化によって彼の立場は一転する。

還暦宴会の直後、張勅は、張勉内閣から駐イタリア大韓民国全権大使（バチカン教皇庁大使）に任命され、5月9日にソウル大学校から「依願免職」した。しかし、出国する直前の5月16日に朴正熙（1917～1979）による軍事クーデターが勃発し、張勅政権が失脚することによって、それは取消しされた。

張勅のソウル大学校の退任がクーデターの以前に行われた自らの退職であったことから、鄭榮沐は彼の退任が政治的な理由とは無関係のことであったと主張している³⁸⁶。だが、当時の張勅の助手であり、「依願免職」関係の書類納付を代行していた劉權俊（ソウル大学校美学科卒業、1963～99年間ソウル大学校西洋画科教授、現名誉教授）の証言は少し違う。彼は、張勅が2年後の復職を前提にして一時退任していたこと、それに関する大學本部の理解があったこと、また張勅が直接次期学長を推薦して当選させたこと、そして劉權俊自分が張勅の随員としてイタリア留学に行く予定であったことなどを証言した³⁸⁷。

すなわち、一時的であったはずの張勅のソウル大学校の退任に5.16軍事クーデターが直接に影響を与えたと主張しているのである。鄭榮沐が言うように、張勅の退任自体は、クーデターの以前に決定されたことなので、直接的な関連はないかもしれない。しかし、予定されて

³⁸⁴ 初期の教授陣の中、金瑬煥と吉鎮燮、金煥基、劉永国が辞任したことも、張勅との政治的・教育的な面における摩擦が原因であった。張勅は、「国大案波動」と朝鮮戦争を経験しながら左翼に対して激しい反感を持つようになったため、休戦後に行われた学生たちの復学手続きでは、左翼嫌疑のある学生は全員断られたほどである。金泳仲（1948年度ソウル大学校彫刻科入学・54年度に弘益大学校に編入）などのインタビュー。『韓国美術記録保存所 資料集第5号』、サムスン文化財団、2006年、18頁。

³⁸⁵ 「張勅学長還暦を迎え（장발학장 회갑맞아）」『ソウル大学校大学新聞』1961年4月13日。

³⁸⁶ 鄭榮沐、上掲論文、17頁。

³⁸⁷ 『1946-1953、草創期のソウル大学校美術大学：人物と事件』、ソウル大学校美術大学 造形研究所、2010年10月29日のシンポジウムでの総合討論。

いた学長職への復帰が無くなったことや、以後の韓国の教育界や画壇において張勃の活動が永遠に断絶した事実を考えると、張勃の立場の変化は、軍事政権の登場と深く関連していたことだと言って間違いないだろう。

軍事政権の登場による張勃の退場と共に、彼が移植した東京美術学校の影響もまた退潮したと言える。新軍部は、人的碎身と共に新政府の立地をサポートする新しい文化的なパラダイムを求めていたためである³⁸⁸。

新軍部は、クーデターの直後に、大々的な大学の整備を予告し（図9）、1961年9月1日に法律703号として発表された「教育に関する臨時特例法」を通じて施行された。その中で、「教授人事権」に関して、前政権と密接な関係にあった教授や、軍事政権の改革に反対する教授を強制的に辞任させた³⁸⁹。その時の名目は、「政治活動禁止法」や「公務員私生活規制法」という法律であったが、張勃はその「政治活動禁止法」により、韓国での生活が厳しくなったため、結局1964年にアメリカに移住した。ソウル大学校に残っていた張勃の初期教授陣の一人であった東洋画科の張遇聖（1912～2005）も、この規制法により、1961年に辞任することになった³⁹⁰。

一方、新軍部は、文化政策において、自分たちの政権成立の前提が「クーデター」ではなく、「革命」であったと宣伝したく、革命と革新のイメージ造りに相応しい文化として「抽象美術」を後押しした。朴政権と美術の関係を問うキム・ミジョン（김미정）の研究「韓国のアンフォルメルと大韓民国美術展覧会—1960年代初めの政治的な変革期を中心に」（『韓国近代美術史学』第12集、2004年）から分かることは、武力で政権を握った朴正熙軍事政権が、自分たちの登場に関する正当性や4.19革命的な精神をアピールするために、当時のアンフォルメル絵画運動を奨励したという事実である³⁹¹。政治変革期においては、新政府を支え

³⁸⁸ 1961年の5.16軍事政変によって武力で政権を掌握した朴正熙は、1963年12月に正式に第三共和国が成立するまでの間、「国家再建最高会議」という臨時政府を立てて軍政を行った。約2年間に渡る軍政期間に、朴正熙は権力基盤を構築するための強力な統制政策を実施し、政治・経済・教育・文化の社会全般を包括した大々的な改革を敢行した。

³⁸⁹ ソウル大学校の場合、張勃の他にも、「師範大学の大幅縮小」を発表した政府によって、師範大学教授4人が全員破面された。ソウル大学校60年史編纂委員会編、『ソウル大学校60年史(서울대학교60년사)』ソウル大学校、2006年。

³⁹⁰ 張遇聖、上掲本、245頁。当時の公務員の私生活への規制は、家庭状況や私債記録まで及んでいたが、政府は国家の威信を保全するためであると主張した。「公務員たちの私債、年末までに清算(공무원들의 사채, 연말까지 청산)」『東亜日報』1961年11月2日。

³⁹¹ キム・ミジョン（김미정）「韓国のアンフォルメルと大韓民国美術展覧会—1960年代初めの政治的な変革期を中心に（한국 앵포르멜과 대한민국미술전람회-1960년대초 정치적 변혁기를 중심으로）」『韓国近代美術史学』第12集、2004年。

る新しい芸術様式が必要であったのだ。

美術界において、政府の思惑通り視覚的なイメージを形成していたのは、まさに若者たちによるアンフォルメル運動であった。アンフォルメル運動は1950年代後半から姿を現し、1960年の4.19革命を起爆剤として、既存の「国展」への抵抗・挑戦・革新の意志を強め、画壇の主流に成り上がった。軍事政府はアンフォルメルに対し、「民族美術の樹立」と「韓国美術の国際化」を体現しているという全面的な支持の姿勢を表明し、遂に1961年度の「国展」での改革を断行したのである³⁹²。

この時、東京美術学校出身の高義東、張勃、李鍾禹といった既存の審査委員を「顧問」へと昇格異動させ、彼らから質実的な審査権を剥奪した。代わって、抽象一世代であった既存画家の金永周、金煥基、劉永国、金秉麒などが審査委員に加えられた³⁹³。

美術分野において、朴正熙体制期の直接的な関連法律は存在しない。しかし、キム・ミジョン（김미정）は研究の中で、国家再建会議が編纂した『韓国軍事革命史』の記述の部分に、軍事政権とアンフォルメル奨励の直接的な関連性を読み取っている。

「国展は、全美術人の最高の位置にある展覧会であるため（中略）20世紀後半期に急進的に変化する画風の傾向と動機に我々の位置を適応させるきっかけになっている」

『韓国軍事革命史』第1輯 上（韓国軍事革命史編纂委員会、1962年）、1426頁。³⁹⁴

すなわち、軍事政府による美術政策は、旧世代の具象美術とは異なった抽象美術を支持することであった。また、その「旧時代の具象美術」が東京美術学校出身者を中心とする写実的なアカデミズム絵画であったことから、軍事政権の成立とそれに伴う文化政策は、東京美術学校影響の退潮に深く関わっていたと指摘できる³⁹⁵。

³⁹² 上掲論文、315～316頁。

³⁹³ 以前までは「国展」の審査において具象系画家団体の「木友会」の影響が大きかった。「国展」の審査委員を指名するのは芸術院の会員であり、木友会には芸術院会員が多かったためである。1954年、芸術院美術分科を作って、文教部から国展の審査委員指名権を取り付けていたが、1961～62年の軍事政変期に芸術院の指名権が廃止された。しかし、その後、既存の審査委員制度が復活することになり、東京美術学校出身の元老美術家たちは、国展の審査委員指名権のため、1970年代まで画壇において命脈を維持するようになる。

³⁹⁴ 「국전은 모든 미술인의 최고 위치에 있는 전람회이기 때문에(중략) 20세기 후반기에 급진적으로 변화하는 화풍의 경향과 동기에 우리들의 위치를 적응시킬 계기가 되고있다。」キム・ミジョン（김미정）、前掲論文、321頁から再引用。

³⁹⁵ もちろん、その後にも東京美術学校出身者の教授職への採用や、軍事政権による具象絵画の活用は存在する。特に、軍事政権は彼らの経済的な業績を大衆に宣伝したく、歴史と産業発展を中心テーマにした「民族記録画」や「記念碑」制作を多く行ったのである。それに使われた東京美術学校出身

これは必然的に、それまで教壇と画壇の主流を成していた東京美術学校の人的ネットワークや画風の衰退をもたらした。張勃の人生の盛衰は、以上で見てきたように、戦後の韓国の政治変化と密接に関連しており、彼の人生における浮き沈みのグラフは、東京美術学校の影響の盈虚のグラフと軌を一にしていたことが確認できる。

おわりに

張勃は、1964年にアメリカに移住した以後、1975年5月に弟子たちによって個展が開かれたことを抜いては、韓国における活動が皆無に近い³⁹⁶。そして2001年4月8日、アメリカのピッツバーグで他界した。

登り下りの落差が激しかった彼の激動の人生は、まさに戦前の植民地朝鮮と戦後の韓国における政治・社会的な変化に翻弄されたものだった。植民地朝鮮におけるキリスト教の宣教と教育活動によって海外留学が可能になり、戦後の米軍政期には親米の人材登用政策によってソウル大学校美術大学の設立に関わることができた。また、第1共和国と第2共和国の時代には、政治家であった兄の浮上と共に、張勃もまた校内外で影響力を行使し、全盛期を迎えていたが、突然起きたクーデターによって、瞬時にして歴史の後ろに退場した。戦前の日本における朝鮮人留学生の中で、このように韓国の近現代史の中の政治変化と、人生の軌を一にする人物は他にいない。

また、張勃は、戦前の東京美術学校のシステムや教授法の移植を主導した人物である点からも、朝鮮人留学生の戦後の活動において重要な人物である。それは、戦後の韓国において東京美術学校の影響が小康の状態に入る時期と、彼の退場時期が重なっている点からも言える。

張勃の生涯は、「留学」を通じて国間の「制度」の移植が行われることを示してくれると同時に、一つの美術思潮が流入され、退潮していくプロセスにおいて、美術と政治が緊密に相互作用していることを物語ってくれる。

者もいるが、画壇や教壇の中心が抽象系美術家に移ったことは否定出来ない。

³⁹⁶ 「雨石・張勃作品招待」展、於・新世界美術館、1976年5月25~30日。

張勃は、ソウル大学校に在職していた間は、ずっとアカデミズム教育に拘っていたが、個人的な制作においては、1952年のアメリカでの交換教授時代以後から、抽象化していった。1976年に開かれた個展でも主に抽象画が多かった。

第7章 金煥基—「韓国的」な造形への追求に帰結する芸術世界

はじめに

金煥基（号は樹話、1913～1974）は、日本大学の美術科出身で、戦後の韓国における抽象美術の先駆者であり、韓国の近現代美術における巨匠の一人として数えられる人物である。彼は、留学時代からアカデミズムとは距離を置いて、自由で挑戦的な在野の性向を示し、抽象美術を試みた初の朝鮮人留学生である。

本章では、彼の留学とその後に関するケーススタディーを通じて、朝鮮人留学生が戦前の留学の経験を元に、戦後、新しい「造形」を試みる時に、どのように発展していったのかを探る。

金煥基に関する先行研究は非常に多い。

まず、1. 通史的な側面や作家論としては、単行本の『韓国の美術家—金煥基』（サムスン文化財団、1997年）に収録されている金英那氏の研究があり³⁹⁷、金氏は金煥基の絵画における各時期ごとの特徴を分析し、彼が最終的に「東洋的な叙情」を探求していたと指摘している。一方、批判的な作家論としては、キム・ユンス（김윤수）の「金煥基論」があり、絵画様式の面では発展を見せるものの、内容的には歴史意識や現実参加的な意識が欠如していたと批判している³⁹⁸。

2. 時期ごとに細分化された研究には、留学時代から1951年までの制作を取り上げたムン・ジョンヒ（문정희）の研究があり³⁹⁹、また、1950年代の作品だけを韓国における初期抽象絵画史からみたユン・ナンジ（윤난지）研究⁴⁰⁰、そして末年のニューヨーク滞在期の「全面点画」の作品を取り上げ、前代の作品との繋がる要素を明らかにしたソン・ヒョンジ

³⁹⁷ 金英那「東洋的な叙情を探求した画家・金煥基（동양적인 서정을 추구한 화가 김환기）」『韓国の美術家—金煥基（한국의 미술가 김환기）』、サムスン文化財団、1997年。

³⁹⁸ キム・ユンス（김윤수）「金煥基論」『創作と批評（창작과 비평）』、創作と批評社、1977年。

³⁹⁹ ムン・ジョンヒ（문정희）「金煥基の《ひばりが歌う時》（1935年）から《壺と女たち》（1951年）まで（김환기의 ‘종달새 노래할 때’(1935)에서 <항아리와 여인들>(1951)까지）」『美術史論壇』第34号、2012年。

⁴⁰⁰ ユン・ナンジ（윤난지）「金煥基の1950年代の絵画—韓国における初期抽象絵画に対する一つの接近（김환기의 1950년대 그림-한국 초기추상미술에 대한 하나의 접근）」『現代美術史研究』第5号、1995年。

ユ (송현주) の研究などがある⁴⁰¹。

3. 東洋主義の影響という観点から見た研究には、柳宗悦と長谷川三郎との関連性を扱った金炫淑の研究があり⁴⁰²、文学家の李泰俊との関係から「尚古主義」の影響を指摘したパク・ヨンテ (박영태) の研究がある⁴⁰³。また、金煥基の絵画にみる伝統と近代性の記号が共存する「文化の混成性」を取り上げたユン・ナンジ (윤난지) の研究もある⁴⁰⁴。

最後に、4. その他の観点として、金煥基の絵画にみる「故郷の風景」の変形に注目したホン・ユンリ (홍윤리) の研究があり⁴⁰⁵、雑誌の装丁と挿絵における活動を取り上げたチェ・ヨン (채영) の研究などがある⁴⁰⁶。

このように、金煥基に関しては、多様な観点から研究が行われて来た。本章では、これらの先行研究を踏まえながら、「留学」を軸にして、留学の経験が造形の面においてどのように発展して行ったのかを、彼が残した言説や作品を通じて把握する。

本章の構成は、次のとおりである。第1節では、金煥基の日本留学時代における活動を探り、当時の前衛美術であった抽象絵画の試みを確認する。第2節では、戦後の制作において、積極的に「韓国的」なものを造形のモチーフにしていることを確認し、その背景に、日本留学での理論的な経験が働いていたことを言いたい。第3節では、彼がアメリカに移住した1960年代半ば以後を取り上げ、晩年において、「韓国的な素材」の具象的な要素を全て画面から除去し、「韓国的」な色と色点だけを残しながら、より「普遍的」な美感を求めていったことに触れる。

結論を先に述べると、金煥基は、抽象美術への探求を続け、「韓国的」な造形美の発現に取り組んでいたが、そこには造形と理論の両面において、日本留学の経験が十分に活用され

⁴⁰¹ ソン・ヒョンジュ (송현주) 「樹話・金煥基のニューヨーク時代の前期 (1963~1970) における作品研究 (수화 김환기 뉴욕시대 전기(1963-1970) 작품 연구)」『人物美術史学』第5号、2009年。

⁴⁰² 金炫淑「金煥基の壺の絵からみる東洋主義 (김환기의 도자기 그림을 통해 본 동양주의)」『韓国近現代美術史学』第27号、2014年。

⁴⁰³ パク・ヨンテ (박영태) 「金煥基の白磁壺の絵と『文章』雑誌の尚古主義—柳宗悦と李泰俊の影響を中心に (김환기의 백자항아리그림과 ‘문장’지의 상고주의-야나기 무네키시와 이태준의 영향을 중심으로)」『ウリ文学研究 (우리문학연구)』第30号、2010年。

⁴⁰⁴ 「東洋主義とオクシデンタルリズムの間—金煥基の前半期の作品 (동양주의와 옥시덴탈리즘 사이—김환기의 전반기 그림)」『美術史学報』第46号、2016年。

⁴⁰⁵ ホン・ユンリ (홍윤리) 「金煥基の絵画における故郷風景の研究 (김환기 회화의 고향풍경연구)」『湖南文化研究』第56号、2014年。

⁴⁰⁶ チェ・ヨン (채영) 「金煥基の装丁と挿絵に関する小考 (김환기의 장정과 삽화에 대한 소고)」『近代書誌』第5号、2012年。

ていたことが認められる。しかし、留学先の造形美をそのまま真似するのに留まることなく、留学の経験を元に、その上での果敢な実験を加え、韓国の伝統美の現代的な昇華を遂げたのが、金煥基の絵画の意義であろう。

第1節 日本留学時第一抽象絵画様式への試み

金煥基は、1913年、全羅南道地域の新安の小さな島である箕佐島で、富農の1男4女の長男として生まれた。1921年に安佐公立普通学校に入学し、1927年には、上京し、ソウルの中東中学に進学したが、まもなく中退して帰郷した。1931年、18才の時に渡日し、東京の錦城中学に入学して、翌年に卒業。当初、文学を専攻しようとしていたが、考えが変わり、美術家を目指して、1933年に日本大学・芸術学園美術科に入学。1936年に同校を卒業してから、1937年3月までに同校の研究科に在籍した。

金煥基は、日本大学で実技をはじめ、多様な理論科目を履修していたが、その経験は、作品制作の面だけではなく、彼自身の美術教育観の形成において少なくない影響を与えたとみられる。

当時、3年制であった日本大学・美術科には⁴⁰⁷、西洋画実習の教授として木村荘八（1893～1958）と長島重二郎がいたが⁴⁰⁸、後期印象主義を標榜していたこの二人から、金煥基が画風の影響を受けたとは言い難い。ところが、金煥基の在学時代のカリキュラムには、「西洋美術史」「日本美術史」「東洋美術史」などの美術史の科目や、「文学概論」「演劇概論」「舞台装置研究」「哲学概論」「心理学概論」などの人文学の教養授業が豊富であり、「英語」「ドイツ語」などの外国語授業も設置されていた⁴⁰⁹。これは、日本大学の芸術学園に演劇や映画など様々な専攻が設置されていたためでもあるが、芸術教育の方向が、テク

⁴⁰⁷ 1921年、日本大学の法文学部内の「美学科」が設置され、その後「文学科文学芸術専攻」と改称した。1929年にはその下に「美術」部門が設置された。1933年からは「日本大学芸術学園」の下に、法文学部芸術学科（文芸学専攻、演劇美学専攻、映画美学専攻、美術史専攻、音楽美学専攻）と専門部（創作科、演劇科、映画科、美術科、音楽科）があった。芸術のいろいろな分野が交わり、理論も充実している学科構成であった。日本大学芸術学部五十年史刊行委員会、『日本大学美術学部五十年史』、日本大学芸術学部、1972年、100～101頁。

⁴⁰⁸ 「1933～1937年間の教授一覧」日本大学芸術学部五十年史刊行委員会、上掲本、86～88頁。

⁴⁰⁹ 日本大学芸術学部五十年史刊行委員会、上掲本、106～107頁。

ニックだけが優れる「単なる画工」を育成するのではなく、「新時代にふさわしい」「高い教養と、豊富な常識の基礎」がある美術家の養成にあったからである⁴¹⁰。

そのおかげで、金煥基は多様な美術理論授業と教養科目を履修することができ、作品活動とともに美術評論や美術史に関する文章を朝鮮の雑誌に掲載するくらい成長できたのだろう。特に、2年次の時に履修する「日本美術史」の担当が、金英那が指摘しているように、柳宗悦（1889～1961）であったのは、特筆すべきである⁴¹¹。金煥基自身が柳に関して言及したことは無いが、第2節で後述するように、朝鮮の陶磁器への関心や「朝鮮美」に対する視線をみると、むしろ柳からの影響を否定することは難しい。

ちなみに、金煥基の日本大学での留学履歴はあまり注目されたことは無いが、同校での修学経験は戦後における金煥基の美術教育観に影響を与えたようだ。上述したように、日本大学・美術科の教育は実技だけではなく、多様な理論学習を通じて人格と美的情緒を陶冶することに教育の目標があった。金煥基もまた、戦後の韓国における弘益大学校美術大学での教育活動（1946～1964）において、「美術大学は美術に関する職工や画工を育てる機関ではない」と言い、「理論的な根拠と美的情緒」そして豊富な教養授業を通じた人格教育に美術大学の使命があると述べていた⁴¹²。

実際に、弘益大学校美術大学には多様な理論科目が設置され、実技の授業においても写実的なアカデミズム教育よりは、学生個々人の個性を重視し、チャレンジ精神と創造力を培うことに重点をおいた教育が行われてきた⁴¹³。本章では、金煥基の「造形活動」に焦点を当てているため、戦後の教育活動に関しては多く触れないが、金煥基の1930年代の日本大学・美術科での修学経験が、戦後の韓国の美術大学教育活動において活用されていることも述べておきたい。

ところで、金煥基は、日本大学の在学中である1934年には、「アバンギャルド洋画研究所」

⁴¹⁰ 当時の美術科主任の相良徳三は、「美術科の使命」として、「新時代にふさわしい美術家を作ろうと」していると言い、腕が達者であるのは「単なる画工」であると批判的な視線を示し、「人の心を動かす迫力を持つ」美術家を育成するためには「高い教養と、豊富な常識の基礎」が必要であると説明している。相良徳三「美術科の使命」、日本大学芸術学部五十年史刊行委員会、上掲本、124頁。

⁴¹¹ 金英那、前掲論文、31頁。

⁴¹² 金煥基「美術大学の使命」1962年（『韓国の美術家—金煥基(한국의 미술가-金煥基)』、サムスン文化財団、1997年、230頁から再引用）。

⁴¹³ 徐成緑が行った趙文子氏（1959年弘益大西洋画専攻入学・63年卒業）とのインタビュー。徐成緑「弘益美術60年—絵画と版画を中心に（홍익미술60년-회화와판화를 중심으로）」『韓国現代美術史の中の弘益美術（한국현대미술 속의 홍익미술）』、弘益大学校美術大学、2009年、17頁。

にも通っていた。この研究所は、1933年9月に開所されて1935年6月に閉所した、短期間に存在していた私立の機関であったが、九室会の中心であった東郷青児（1897～1978）やフランスから帰国したばかりの藤田嗣治（1886～1968）が指導に就くなど、在野では存在感のある教育機関であった。朝鮮人としては、新しい美術を試みたかった東京美術学校の吉鎮燮（1907～1975）と文化学院の金秉騏（1916～生存）がいた（図1）。ここで金煥基は、フランス留学から帰国して抽象絵画を試みていた村井正誠（1905～1999）⁴¹⁴に出会うことになる。村井やオノサトトシノブ（1912～1986）、桂ゆき（1913～1991）など、同研究所の抽象画家から影響を受け、金煥基の作品もまた次第に抽象化していった。

1935年の第22回二科展に出品した《ひばりが歌う時》（図2）をみると、まだ抽象化が完全に進んでいない、「シュルレアリスムと抽象絵画の過渡期的な段階」であるのが見て取れる⁴¹⁵。しかし、腕と上半身が円筒のように描かれ、頭の上に乗せた籠の中が透視してみえる表現には、フェルナン・レジェ（Joseph Fernand Henri Léger、1881～1955）やマレーヴィチ（Kazimir Severinovich Malevich、1878～1935）の抽象の要素があるという指摘がある⁴¹⁶。

翌年である1936年に制作された《家》や《ジャントク（장독：醬油や味噌などを醸造または貯蔵する陶製のかめ—筆者注）》をみると、表現様式の面においてさらに簡潔になって平面化されており、抽象化への傾倒が窺える（図3）。右上にある石垣は、家の境界線を意味しており、左下には家の内部を描写しているようであるが、石階段や障子、花瓶などの素材が遠近法を無視して羅列されている。これは、前年の《ひばりが歌う時》と比べると確実に異なる表現様式であり、画面構成や素材の配置においても洒落た試みが窺われる。だが、まだモチーフの描写においては具象絵画の痕跡があり、完全なる抽象画とは言い難い。23才の若い頃の作品であるだけに、抽象画を実験し始めたばかりの「試作」の趣がある。

ところが、留学初期に描かれた上述の三つの作品は、表現の様式においては差異があっても、実は3点とも、「朝鮮的」な素材を扱っていたという共通点がある。「壺」、「チマチヨゴリを着た女性」、「ジャントク」、「障子」、「石垣」など、朝鮮の伝統的なモチーフ

⁴¹⁴ 村井正誠（1905～1999）：岐阜県大垣市生まれ。1923年、東京美術学校西洋画科を受験するが、不合格し、川端画学校に通いはじめ、山口薫、矢橋六郎と出会った。1925年、文化学院大学部美術科の第一期生として入学、1928年に卒業と同時に、渡仏した。留学中は、写実的な再現に興味を失い、次第に純粋な抽象表現に展開していった。1932年帰国、長谷川三郎、山口薫、矢橋六郎等とともに新時代洋画展を結成した。同グループは、1937年の自由美術家協会創立に際し、解消。1938年、文化学院の講師になる。

⁴¹⁵ ムン・ジョンヒ（문정희）、上掲論文、246頁。

⁴¹⁶ 金英那、上掲論文、32頁。

を描いているのだ。

これらは、金煥基の故郷の風景から借用してきたものであった。金煥基は、「南の暖かい島」で生まれたことを回想しながら、妹の写真を見て制作を構想するとか、少年時代の風光を表現し出すことに取り組んで、当時、作品を制作していたと回想している⁴¹⁷。

これは、1940年に至って、完全な抽象の傾向がみられる作品《島のものかたり》にも共通して確認できる特徴である（図4）。この作品は、1937年に帰国した後、故郷で過ごしながら描いたものであり、1940年の第4回自由美術家協会展に出品した作品である。人物たちは長い円筒に還元されており、島の波は曲線の色面へ、樹木は扇子のような形へと還元されている。

このように、金煥基の関心は、留学時代の初期から常に「朝鮮的」なものに向かっていたことが確認できる。その「朝鮮的」なモチーフは、まだ過渡期的な過程にあった彼の初期抽象画でも形を変えながら、描かれ続けたのである。

ちなみに、同時代の朝鮮人画家による具象絵画において、朝鮮美展の日本人審査委員の趣向に合わせて、朝鮮の土俗的な素材や田舎風景を異国的に描く、所謂「郷土色論争」があった。そのことを考えると、金煥基は同様に「郷土的素材」を扱いながらも異なる造形形式を用いたことによって、「郷土色」をめぐる批判的な議論から外れていたことが分かる⁴¹⁸。

とはいえ、造形の面において、日本人の抽象画家たちとの影響関係は避けて通ることはできない。金煥基は、「二科展」や「光風会」などにも参加していたが、彼の主な作品発表の場は、「自由美術家協会展」であった。彼は、1937年3月に日本大学・美術科の研究科を修了してからすぐ帰国したが、その後は、ソウルと故郷の箕佐島を行き来しながら制作を続け、1937年の自由美術家協会の創立展から1940年の第4回展まで毎年出品した。

金英那氏は、アバンギャルド洋画研究所や「自由美術家協会展」で共に活動していたオノ

⁴¹⁷ 金郷岸『人は去り、芸術は残る (사람은 가고 예술은 남다)』ウソク (우석) 出版社、1989年、124頁（金英那、上掲論文、31～32頁から再引用）。

⁴¹⁸ 抽象という前衛を試みていただけに、金煥基は、官展のアカデミズムを盲目的に追いかける朝鮮人作家たちのマンネリズムを以下のように批判していた。

朝鮮美展の作家たちよ。窓が無い部屋のように怖いものは無いことを知っているのか。わざと作ったわけではないからにして、不知の中でそのような堅い壁が作られたとしても、その壁を破り、窓を作る勇氣は無いのか。（後略）

【原文】 선전작가들이여 창이 없는 방처럼 무서운 것이 없다는 것을 아는가? 노력하여 그렇지 않으면 부지 중 그렇게 튼튼한 벽이 쌓여졌다 하더라도 그 벽을 자르고 창을 만들 용기는 없는가. 기름에 절은 자리옷을 갈아입고 눈이 부신 양지를 걷고 싶진 않은가. 제씨들은 너무 오랜 암실 생활에서 극도의 근시가 되었다. 화가일수록 정확한 시력이 필요하다.

金煥基「求めていた一年 (구하던 일년)」『文章』1940年12月号。

サトトシノブとの影響関係を指摘している（図5）⁴¹⁹。円と曲線の形や重なる色面からなるリズムが感じられる画面が共通する点である（図6）。

もう一つ、造形面における影響関係として、村井正誠の影響を指摘したい。金英那氏は、村井と文化学院出身の劉永国の類比関係だけを指摘しているが⁴²⁰、実は、赤・黄・青・黒の原色を生かした色調や、サイズの異なる色面が作り出すリズムに注目するならば、それは1930年代後半における村井と金煥基の両者の作品に認められる共通点である（図7）。これは、もちろんモンドリアンとカンディンスキーの抽象画にその源流があるが、金煥基は、そのような欧米発の抽象絵画を、日本で日本人の画家たちと一緒に実験して行ったのだ。村井と金煥基は、前述したように、アバンギャルド洋画研究所で共に活動したことがあり、また1930年代後半には、東京品川区にある「ポプラの家」という同じマンションに居住していた縁で、深い親交を結ぶようになったようである（図8）⁴²¹。

以上見てきたように、金煥基は、東京留学時代にアバンギャルド洋画研究所で抽象絵画に展開する造形の実験を始めており、以後の自由美術家協会では出会った日本人画家たちと交流をしながら、具象的な表現を次第に単純化して行く抽象絵画を探求していた。

また、第2章で触れたように、同様に自由美術家協会でも活動していたもう一人の朝鮮人抽象画家の劉永国が、最初から具象的な素材を排除し、幾何学的な絶対美を求めていたことに対して、金煥基は、「朝鮮的」な素材や風景を絶えず画材の主なるテーマとして活用した。そのため、感情のこもった「叙情的な抽象」という評を受けているのだ。これは、金煥基が早くから「朝鮮的」な美や、「民族的」な表現に興味を持っていたことを示唆してくれる。彼は、日本留学を通して学んだ「抽象」という西洋画の近代的な造形言語を利用して、朝鮮の伝統を表現・昇華しようとした。後述するように、彼の関心はずっとそこにあったのではないだろうか。

⁴¹⁹ 金英那「1930年代の在東京朝鮮人留学生たち—前衛グループの活動を中心に（1930년대 동경유학생들-전위그룹전의 활동을 중심으로）」『近代韓国美術論叢』學古濟、1992年、292頁。

⁴²⁰ 金英那（1992）、上掲論文、294頁。

⁴²¹ ここには劉永国も住んでいた。金英那と村井のインタビュー（1990年3月2日）（金英那（1992）、上掲論文、292~293頁から再引用）。

第2節 「韓国的」な造形を求めて

戦後、金煥基の関心は、さらに韓国の伝統的なものに向かっていたが、それを示す代表的な例が「壺シリーズ」である。金煥基は終戦の前後から、壺や木工芸品など朝鮮の骨董品を収集し、1964年にニューヨークに移住するまで、特に朝鮮の白磁壺を素材にして数多くの作品を残した(図9)。

彼は、朝鮮の白磁にどのような魅力を感じていたのか。

まず、金煥基は、白磁の完璧に丸くない素朴な外形に関して、「極めて平凡」で「極めて自然な形のもの」と言い、それは、「人の手で作られたものではなく、鶏が卵を産むように自然から出産されたもの」と感嘆していた。さらに、その質感に関しては、月光と日光を吸収して自然の色を反映したものだと言った⁴²²。また、その自然な形や色には、「いかなる技巧や才能も見えず」「陶工の無心」から生まれたものであるとも述べた⁴²³。

つまり金煥基は、朝鮮の白磁が、陶工が「無心」の至境に達して自然と合致する、極めて平凡で美しいものを作り出したと称えていたのである。その究極的に「我々民族の真なる芸術」を現す朝鮮の白磁を描くことは、単なる美感や趣向によるものではなく、「先祖からの血の遺伝」による行為であると表現していた。

我々の真なる精神(芸術)は最終的には「壺」に届いている。高麗青磁・李朝白磁は、まさに天に順応する民族でなければ生み出せない至芸である。私がよく壺を描くのも単なる趣味や嗜好だけでなく、そのような先祖からの血の遺伝によるものかも知れない。⁴²⁴

即ち、金煥基が描く「壺」は、「韓国的」または「民族的」な表現に対する、彼の中の強い欲求と使命感を露わにするものなのである。

ところで、このような朝鮮の白磁に対する視線や、「民族の伝統」への回帰は、金煥基や

⁴²² 金煥基「青白磁の壺(청백자 항아리)」『文芸』1954年1月号。

⁴²³ 金煥基「無題Ⅰ」1961年1月(金煥基『どこで何になってまた会うか(어디서 무엇이 되어 다시 만나라)』、文芸マダン(문예마당)、1995年、214~216頁から再引用)。

⁴²⁴ 【原文】우리민족의 진정한 열(예술)은 결국 항아리에 맺었다. 고려 청자・이조백자는 그야말로 하늘에 순응하는 민족이 아니고는 낳을 수 없는 至藝다. 내가 즐겨 항아리를 그리는 것도 단순한 취미나 기호만이 아니라 그러한 조상들의 피의 유전인지도 모르겠다.

金煥基「表紙のことば(표지의 말)」『現代文学』1956年5月号。

朝鮮人の独創ではなく、柳宗悦と長谷川三郎の「東洋主義」からの影響があるとの指摘がある。上述したように、金煥基は白磁の形態について陶工の「無技巧」や「無心」によって誕生した自然な美感があると評していたが、これは柳宗悦の「朝鮮美論」の「無技巧の技巧」と酷似している。

金炫淑氏は、金煥基が日本大学時代に柳から「日本美術史」の授業を受けていたことを根拠に、朝鮮の壺に対する金煥基の「詩的情趣」が、柳の「自然への回帰」、「悲哀の美」論、「反近代主義」、「東洋主義」から影響を受けていると指摘している⁴²⁵。氏は、特に「大東亜共栄圏」のイデオロギーとしても活用された「東洋主義」は、西欧に対立する東洋の伝統や古典を絶対的な次元として活用したものだとして主張する。そしてそのような流れの中で、柳が朝鮮白磁から発見した「無名性」「平凡性」「無技巧性」の美しさが、東洋の宗教・哲学の核である「無」と「空」へと繋がっており、現代の西欧の資本主義の物質文明に汚れていない東洋的な古典美の原型としてされた、と論じる⁴²⁶。つまり、金煥基がいう「単純」で「優雅」ながらも、どこか「悲しげな情が漂う」壺の魅力⁴²⁷は、朝鮮の白磁から朝鮮の悲哀を直感的に喝破した柳の「悲哀の美」論や「東洋主義」と通じるものであった。

さらに、金炫淑氏は、金煥基が活動していた自由美術家協会の理論的なリーダーであった長谷川三郎の「東洋主義的な前衛論」からの影響も指摘している。金煥基は壺の伝統美が造形の前衛に立っているという見解を強く抱いていたことを挙げ、それは、日本の伝統的な茶道や書道、造園芸術から抽象造形の前衛を探ろうとしていた長谷川の主張と繋がっていた、というのだ⁴²⁸。氏の指摘を受け入れるならば、伝統から前衛を発見しようとする長谷川の態度は、金煥基の壺シリーズだけではなく、祭器や高句麗の壁画、新羅の石仏など、他の朝鮮の伝統的な文化財を描く、金煥基の全ての視線から発見することができる（図10）。

ル・コルビュジェの建築や庭園に我々の李朝の磁器を置いて眺めると、どれほど似合いましたか。コルビュジェの芸術が新しいだけに、李朝の磁器もまだ新しいわけです。我々の古典に入る工芸がまた現代美術の前衛に立てること、これはとても重要な事実です（中略）高句麗の壁室、

⁴²⁵ 金炫淑、上掲論文、8頁。

⁴²⁶ 金炫淑、上掲論文、12～13頁。

⁴²⁷ 【原文】 자기는 진실로 소박하고 단순하고 건전하고 원만하고 우아하고 따뜻하고 동적인가 하면 정적이고 깊고 또한 어딘지 서러운 정이 도는, 어떻게 말로 표현할 수가 없는 아름다운 자기가 되었습니다. 金煥基「無題 I」、上掲本、214～216頁。

⁴²⁸ 金炫淑、上掲論文、17頁。

これもまた大事な問題です。⁴²⁹

その一方、パク・ヨンテ (박영태) 氏は、金煥基が、画家の金瑑俊 (1904~1967)や文学者の李泰俊 (1904~1969) との交流を通じて、1930年代当時に彼らが主導していた尚古主義や伝統主義の影響を受けた、と指摘している⁴³⁰。金瑑俊と李泰俊、そして金煥基は、当時盛んでいたプロレタリア文芸運動に共感できず、純粹主義の芸術を標榜するという共通点から親しくなった。李泰俊は、前述した柳や長谷川の「東洋主義」とは少し異なる、「民族主義」に基づいた伝統を問い、消えていく伝統への愛着から古典への回帰を唱え、骨董品の収集と「朝鮮趣味」に取り組んでいた。李泰俊のそうした活動が金煥基に影響を与えた、というのだ。

この二つの指摘は、相容れないものではなく、むしろ当時においてともに妥当なものとして考えられる。金煥基は、日本留学時代に日本大学で出会った柳の「朝鮮美論」の影響、自由美術家協会での長谷川の伝統を前衛として見出す態度、さらに、朝鮮国内にあった民族主義の文芸運動の流れの中で、「韓国的」な美意識を育んだのだろう。そうして「壺」シリーズに代表される、戦後における彼の一連の活動につながったのだ。

しかし、金煥基は、戦後における造形の実践にあたっては、伝統を漠然にそのまま借用することに對して強い警戒心を持っていたことにも留意したい。

ヨーロッパをいかに追いかけて行っただって。結局は、真似しかならないでしょう。我々は、我々の古典美術から系統的な勉強をしなければいけなさそうです。しかし、そうであっても、漠然に伝統だけを売ってはいけません。⁴³¹

⁴²⁹ 【原文】 르코르브지에의 건축이나 정원에다 우리 이조 자기를 놓고 보면 얼마나 어울리겠소. 코르브지에의 예술이 새롭듯이 이조 자기 역시 아직도 새롭거든. 우리의 고전에 속하는 공예가 아직도 현대미술의 전위에 설 수 있다는 것, 이것은 크나큰 사실입니다. (중략) 고구려의 벽실, 이것 역시 대단한 문제이거든. 金煥基 「パリへ送る手紙 (파리에 보내는 편지-중업형에게-)」 『新天地』 1953年5月6日。

⁴³⁰パク・ヨンテ (박영태)、上掲論文、325頁。

⁴³¹ 【原文】 구라파를 아무리 따라가 보오. 결국은 모방밖에 안 될 것 아니겠소. 우리들은 우리의 고전 미술에서부터 계통적인 공부를 해야 할 것 같소. 그렇잖고 막연히 전통만 팔아서는 안될 것 같소. 金煥基 「パリへ送る手紙 (파리에 보내는 편지-중업형에게-)」 『新天地』 1953年5月6日。

すなわち、造形の発現においては、現代の人から美的な共感と納得を得られる形にしなければいけない、ということだ。表現における伝統の「昇華」が必要であると感じていたのである。

とはいえ、彼は、国際的に流行っている様式を無批判的に受容することも大きな問題だと考えていた。戦後のまもなく、海外におけるアンフォルメル旋風のブームに、国内の画家はもちろん美大生も便乗していたことについて、次のように批判していたのである。

アンフォルメル以前のシュルやダダや抽象、ひいてはキュビズムさえも、ソウルの画壇は体験できなかったのだ。今日、美術学校の1年生でさえアンフォルメルが可能であるのは、いったいどの天才的な既存の画家が指導できたのか、驚いてやまない。

アンフォルメルは、ソウルにおいては美術の前衛になれないのだ。ソウルにもアンフォルメルの運動があるのはいいが、ソウルの若い美術世代全員がアンフォルメル運動に参加するというのは、オリンピックでない以上、喜ぶことではない。⁴³²

つまり、金煥基は、「韓国的」な造形を追及するにあたって、絵のモチーフばかりでなく、それが発現される表現の方法でも苦慮していたことが分かる。西欧から来るものではなく、韓国の地で、韓国人ならではの、当為性を持つ美術的な表現を求めていたのだ。

また彼は、伝統的なモチーフだけを画面の中に持つてくることには限界があるという事実を知っていた。そのためか、1950年代の作品の基調を成す「形状がはっきり残っている壺」は、厚いマチエールを協調するなどの変形の実験を経て(図11)、次第に、その形や模様を単純化され、色においても背景との区別が曖昧になりつつ、自然物の一部に還元されていったことが分かる(図12)。

このような、「伝統」と「現代」の間を調律するようなプロセスの中で、造形においては、より果敢な革新と現代的に洗練された「昇華」を必要としていたという。すなわち「伝統」から、「形」よりむしろ「精神」的なものを引き出す必要も感じていたのだろう。それを実践したのが、金煥基のニューヨーク時代であると思われる。

⁴³² 【原文】 앵포르멜 이전의 쉬르니 다다니 추상이나 큐비즘조차도 서울의 미술계는 체험하지 못한 것이 아니었던가. 오늘 미술학교 1학년생이 앵포르멜이 가능하다는 것을 어느 천재의 기성 화가가 지도할 수 있었던지 경탄해 마지않는다.

앵포르멜은 서울에 있어서는 미술의 전위가 될 수 없는 것이다. 서울에서도 앵포르멜 운동이 있는 것은 좋으나 서울의 젊은 미술세대들이 모조리 앵포르멜 운동에 차마한다는 것은 올림픽이 아닌 이상 흥미있는 일은 아닐 것이다. 金煥基「前衛美術의挑戰(전위미술의 도전)」『現代人講座(현대인강좌)』第3号、1962年。

第3節 ニューヨークへの移住—究極的で「普遍的」な造形美を求めて

金煥基は、1963年、サンパウロビエンナーレのコミッショナーとして参加するために、ブラジルに渡った。そこで、西欧の現代美術を直接目にした彼は、自分の作品を世界に発信したいという野心と成功への確信を得た⁴³³。

ビエンナーレの終了後、金煥基は帰国せずに、そのままアメリカに渡った。それは、当時韓国に現れたばかりの軍事政権の下で、海外出国が非常に制限されており、帰国してからの再出国不可の恐れがあったからであった。彼は、当時、弘益大学校美術大学の学長職と韓国美術協会の理事長職に就いていたため、それらをすべて放棄したまま、気まぐれのように移住したことについて、周りの非難が激しかった。しかし、彼は、安定的な生活を捨てるほど「造形」に対する欲望が大きい「画家」であったのだ。

新しい環境での新しい造形に対する情熱で満ちていた彼は、1964年から1974年までの11年間のニューヨーク時代に、「線」と「色点」そして「色面」のみが残る、極めて単純化された抽象画へと傾倒した。以前の厚いマチエールを捨てて、ロスコ（Mark Rothko、1903～1970）を連想させるような、色を薄く塗り重ね、滲むような深くて静かな画面を作り出し、その上に、形が少しずつ異なる小さい色点を打ったのである（図13）。

当時の彼の作家ノートを見ると、造形要素の核心である「点」のみを残す実験を通じて、極限の抽象絵画へと近づいていたことが分かる。

線なのか、点なのか、線よりは点がもっと個性的であるようだ。⁴³⁴

点、点が集まり、形態を象徴する、そのようなことを試みる。⁴³⁵

⁴³³ 昨日、（展示の）全体を見回ってから私の絵の前に立って、私は色んなことを考えた。私の芸術も意味があるという自信を得た。美しい世界だ。ただ、私は田舎（韓国）に住んでいただけだった。

【原文】어제 전체를 둘러보고 내 그림 앞에 가서 나는 많은 것을 생각했다. 내 예술도 의미가 있다는 자신을 얻었다. 아름다운 세계다. 단지 나는 시골(한국)에 살았다는 것밖에 없다

金煥基「サンパウロ展の印象（상파울로전의 인상）『東亜日報』1963年10月28日。

⁴³⁴ 【原文】선인가, 점인가, 선보다는 점이 더 개성적인 것 같다

金煥基「手紙と日記（편지와 일기）」1968年1月2日（金煥基、上掲本、304頁から再引用）。

ニューヨーク時代の金煥基の絵画では、以前の彼の絵画に現れていた韓国の伝統的な素材——壺、裸体の女性、祭器、鶴、十長生の模様など——が全て「色点」に還元されてしまったのである。

このような変化に関して、美術評論家の李慶成は「韓国美の一境地」と称している。形としては、幾何学的な色点と色面のみが残っているようだが、隈取りの滲む効果や濃淡の効果を使うことによって東洋の美に迫っているという。また、その以前の絵画に現されていた韓国の風土や詩情が感じられる素材が、オーロラのように残っていると述べ、「円は以前の壺や月と等価のもので、直線は山を表現する点線と同質のもの」とであると指摘している⁴³⁶。

一方、以前の「民族的」な雰囲気が強かった作品に対して「普遍的」な美感を獲得したこの時期の作品に関して、金英那は、「宇宙的な秩序とハーモニー」を遂げたと評する⁴³⁷。同時に、繰り返して「点を打つ」無限に続く行為を通じて完成される「点画」（図14）の制作過程は、苦行を行う修道僧や、「無心」で陶磁器を作る陶工を連想させるといい、前代の白磁に対する金煥基の態度が続いていることを暗示している。

金炫淑もまた、金煥基のこの時期に、以前の使っていた韓国の伝統色—黄・青・白・赤・黒—の中、韓国の海と空を象徴する青色と、白衣民族を象徴する白色が残っているといい、韓国の伝統色を欧米の抽象美術の三原色に相当するものとして現代的に再解析した点において、彼の絵画の意義を認めた⁴³⁸。

すなわち、金煥基の晩年に当たるニューヨーク時代の作品は、国際的に通じるより現代的で普遍的な美感を遂げるために、前代の「韓国伝統的」な素材が「韓国的」な色と色点へと果敢に還元されており、「色」と「情緒」という、もっとも中核的で核心的な要素のみが残されたと言えよう。

⁴³⁵ 【原文】점, 점들이 모여 형태를 상징하는 그런 것들을 시도하다

金煥基「手紙と日記（편지와 일기）」1970年1月26日（金煥基、上掲本、305頁から再引用）。

⁴³⁶ 李慶成「現代韓国の美術史における樹話の芸術（현대 한국 미술사상의 수화 예술）」『読書生活』1976年3月号。

⁴³⁷ 金英那（1997）、上掲論文、41～45頁。

⁴³⁸ 金炫淑「色でみる金煥基の作品世界（색으로 본 김환기의 작품세계）」『美術理論と現場（미술이론과 현장）』第3号、2005年、170頁。

おわりに

外国留学を通じて現地の芸術を経験した芸術家たちは、帰国後においては、いわゆる「自分ならではの表現」に悩む。一般的には、学習と真似の段階を超え、自身の固有な芸術世界を深化して、本当の「創造」の段階へ進むと言えよう。外に向かった眼を自分の中に振り向ける回帰の過程において、時にはそれは、「自国的」もしくは「伝統的」なものに関する強い関心へと帰結されることもある。それは日本の洋画でも同様のことで、黒田清輝を始めとする多くのヨーロッパ留学経験の洋画家たちが、外遊から帰ってきて「日本的な洋画」を作り出すことに取り組んだことから分かる。

しかし、外国の思潮を受容しながら、同時に独自の個性ある「自国画」を作る試みは、なかなか成功することが難しい。その中で、いわゆる「韓国的」な美に集中し、伝統を現代的な美感へと昇華することに成功した例として金煥基を取り上げることができよう。

金煥基は、日本留学の時には民族的なモチーフを積極的に導入したことによって民族性と伝統性を追求し、1960年代のニューヨーク移住の以後は、それらの素材が「色点」と「色面」という造形の核心要素へと抽出され、「韓国的な情緒」を維持しながら同時に「普遍性」を追及する造形美へと帰結したと言える。

そこには日本留学での経験が十分に活用されていたことを改めて強調したい。留学時代に、村井などの日本人画家たちに刺激を受けて試みた「抽象絵画」というモダニズムの様式は、彼にとって韓国的な伝統と自然を新しく盛り込むための「器」となった。

さらに、「伝統」への注目は、留学時代に経験した柳や長谷川、そして朝鮮国内の文芸家による伝統主義からの理論的な影響が窺える。このように、戦前の日本での留学経験は、戦後における彼の造形実験において、様式的な面でも理論的な面でも発展の土台となったのだ。

「場所」の移動というのは、美術家にとって一歩外へ踏み出すことである。だが、金煥基の「日本留学」は、逆に「朝鮮（韓国）」という内側たる自国の伝統への関心が芽生えたきっかけとなり、生涯にわたって「韓国的」な造形美を追求することになる出発点であった。

第8章 全和鳳—朝鮮人のアイデンティティーを造形の元にした在日朝鮮人美術家

はじめに

日本でほとんど忘れられたが、植民地期に渡日した在日朝鮮人一世で、戦後の京都洋画壇で向井潤吉らとともに活躍し、京都に個人美術館まで建てた美術家がいる。名を全和鳳（ぜん・わほう、ハングル読みではチョン・ファハン、1909～1996）という。彼は、1982年の韓国における個展開催によって初めて韓国でも知られるようになった。その後、1993年と1996年に在日朝鮮人実業家の河正雄（現・光州市立美術館名誉館長）が作品寄贈を行い、現在、韓国の光州市立美術館に119点の作品が所蔵されている。他の所蔵先としては、韓国国立現代美術館（4点）、日本の京都市美術館（1点）、滋賀県立近代美術館（2点）があり、全て寄贈による。

ところが、生涯にわたって絶えず制作活動を続けたにも関わらず、彼に関する研究は皆無に近く、ソウルの主要展示施設においても特定の作品に限られた紹介が行われてきた。一例として、朝鮮戦争60周年を記念して2010年にソウル大学校美術館で開かれた「韓国戦争の肖像」展（2010.10.5～11.28）では、朝鮮戦争に関連する作品と並んで全和鳳の《戦争の落伍者》（図1）が展示された。その展示では、従軍画家の作品を除く大多数の作品が「戦争」という題材的な類似性を維持しながらも多様な表現形式の実験を試みていた。その結果、全和鳳の作品は、一見すると戦争とは一歩離れているようにも見えた。

朝鮮戦争そのものを扱っているリアリズム絵画がほとんど存在しないことの原因に関しては、1930年代から始まった日本からのモダニズムや前衛美術の移植によって、現実の問題よりも洗練された絵画様式の創出に励んでいた朝鮮画壇の雰囲気⁴³⁹が指摘される。その中で、戦争の最中に、疲れている老人と孤児の姿を写實的に描き出した《戦争の落伍者》は、異彩

⁴³⁹ キム・ソンヒ（김선희）「疎外された美術世界、戦後の在日美術（소외된 미술세계, 해방 이후의 재일미술）」『在日の人権（在日의 人權）』、光州市立美術館、2000年、11頁。

を放っている。この作品は、その他の主要な近代美術の展示において、全和風の代表作であるかのようにしばしば出品され⁴⁴⁰、一般においてそのように認識された。

しかし全和風の同時期の作品に目を向けるならば、この作品が彼の芸術を代表するというには躊躇せざるを得ないだろう。実際のところ、彼の作品には、朝鮮半島の近代期を見つめる在日朝鮮人画家という特殊な立場の視線が少なからず存在している。特に造形的な面においては、表現主義の手法を通じて激しい感情を伝えている点が特徴的である。

限られた作品の紹介と研究の不在が未完成の作家像の要因であれば、調査と議論を通じて作家をより深く理解する試みが必要であろう。何よりも彼が美術と文学など全方位から在日朝鮮人のアイデンティティを前面に出した点において、すなわち在日朝鮮人芸術家の一つの典型として綿密に検討する必要がある。

ここでは、全和風の生涯と芸術活動の中でも、特に戦後の日本に残された在日朝鮮人第一世代がどのような意識と造形形式を持って創作活動をしていたのかを、明らかにしたい。これは先行する在日朝鮮人画家に関する世代論的な研究を土台とする作家論的な試みである⁴⁴¹。今後多くの在日朝鮮人画家の個々人に関する研究が行われれば、既存の日本留学経験のある近代朝鮮人美術家に関する研究とともに、戦前と戦後を跨ぐ朝鮮人美術家の人的移動や、

⁴⁴⁰ 近年に開かれた韓国の近代美術展示の「韓国近代美術傑作展：近代を問う（근대를 묻다）」展（2008. 12. 23-2009. 03. 22）や「アジアリアリズム（아시아리얼리즘）」展（2010. 7. 27-10. 10、以上、韓国国立現代美術館・徳寿宮館）、そして「コリアンラプソディー—歴史と記憶のモンタージュ（코리안랩소디-역사와 기억의 몽타주）」展（2011. 3. 17-6. 5、リウム美術館）などに、《戦争の落伍者》または《戦争孤児》というタイトルで出品されたことがある。一方、アジアにいる在外韓国人美術に焦点を当てた「アリアン花種（아리랑꽃씨）」展（2009. 7. 17-9. 27、韓国国立現代美術館・果川館）には異例的に1950年作の《銃殺》が展示された。

⁴⁴¹ 在日朝鮮人美術に関する通史的な先行研究としては、次のような研究がある。ユン・ボンモ（윤범모）「（在日総連系美術家たちの組織と活動（재일 조총련계 미술가들의 조직과 활동）」『月刊美術』、1996年4月；キム・ソンヒ（김선희）、前掲論文；李鏞勳「在日コリアン美術の軌跡」『Neo Vessel』第2号、AREUM ART NETWORK、2004年8月；パク・スジン（박수진）「アリアン花種：アジア移住作家展を開催して（아리랑꽃씨: 아시아이주작가전을 개최하며）」『アリアン

花種（아리랑꽃씨）』展図録韓国国立現代美術館、2009年；高晟垓「在日韓国人の美術—日本現代美術史のなかで」『アリアン

花種（아리랑꽃씨）』展図録、韓国国立現代美術館、2009年；ソ・ヒジョン（서희정）「戦後の在日同胞女性の1、2世代の美術活動にみる祖国の表象（해방이후 재일동포여성 1, 2세의 미술활동에서 보는 조국의 표상）」『韓国近現代美術史学』第22輯、2011年。

一方、作家論的な研究には、次のような研究がある。針生一郎「戦後美術の中の曹良奎」『Neo Vessel』第1号、AREUM ART NETWORK、2004年6月；ユン・ボンモ（윤범모）「曹良奎と宋榮玉—在日画家の民族意識と分断祖国（조양규와 송영옥-재일화가의 민족의식과 분단조국）」『韓国近現代美術史学』第18輯、2007年。

戦後の「韓国」と「日本の在日朝鮮人社会」という異なる環境において展開された同じ民族の美術の様相を統一的に把握することに一助すると思われる。

先述のように、全和凰に関する先行研究や資料は極めて少ない。画業 50 周年を記念して 1982 年に発行された『全和凰画業 50 年展』に書かれた評論が 2 件、その他に日韓両国の美術雑誌に掲載されたインタビューと記事が計 8 件ほど確認される⁴⁴²。これらの資料では、師であった須田国太郎（1891～1961）からの影響が指摘され、全和凰の芸術観を、宗教性と詩情を求める「祈りの芸術」と評している。その他、2009 年に韓国の光州市立美術館で開かれた「全和凰誕生 100 周年記念」展（2009. 8. 11～12. 31）の図録に掲載された同館学芸員ホン・ユンリ（홍윤리）氏の研究が唯一ある⁴⁴³。ホン氏は、全和凰の生涯と作品の傾向を概観し、祖国の戦争と分断を経験した彼の芸術を「平和と希望のメッセージ」と特徴づけた。

このように、《戦争の落伍者》はよく知られているにも関わらず、全和凰に関する韓国の国内研究が少ない理由としては、北朝鮮との政治的な関係によって北朝鮮に行った芸術家や総連系の芸術家に関する研究が 1988 年まで禁止されていた点、そして在外同胞に関する研究全般が活発でなかった点が挙げられる。

本稿では、日韓両国に残っているインタビュー記事やカタログ、そして自作の出版物と建築物などの現存資料を通じて略歴の事実関係を確認する一方、須田国太郎との影響関係お

⁴⁴² 嘉門安雄「その祈りの芸術」『全和凰画業 50 年展：その祈りの芸術』、全和凰画業 50 年展を祝う会、1982 年；河北倫明「全和凰の芸術」『全和凰画業 50 年展：その祈りの芸術』、全和凰画業 50 年展を祝う会、1982 年。

一方、画業 50 周年記念巡回展に関する記事とインタビューには、次のものがある。植村鷹千代「全和凰の芸術」『Art Vision』第 12 巻 1 号、ビジョン企画出版社、1982 年 1 月；水上杏平「特集全和凰インタビューその真摯な生きざまに芸術の秘密をさぐる」『Art Vision』第 12 巻 1 号、ビジョン企画出版社、1982 年 1 月。

韓国にある資料としては、キム・ビョンゾン（김병중）「心意的屈折様式の旅程—全和凰画業 50 年展（심의적발굴양식의 여정—전화황화업 50 년전）」『空間』（1982 年 6 月号）、そして雑誌『月刊美術』の海外在住の韓国人画家を再照明する企画記事として金福基「求道の人生の画業 60 年（구도적 삶 속의 화업 60 년）」『月刊美術』（1989 年 6 月号）；李龜烈「宗教的真實美の実現（종교적 사실미의 실현）」『月刊美術』（1989 年 6 月号）がある。その他、物故作家に関する短い記事として、河正雄「求道の芸術 70 年—在日元老画家・全和凰の生涯と作品（구도의 예술 70 년—재일교포 원로화가 전화황의 생애와 작품）」『月刊美術』（1996 年 11 月号）がある。

⁴⁴³ ホン・ユンリ（홍윤리）「念願の光をこもった芸術家・全和凰の絵画世界（염원의 빛을 담은 예술가 전화황의 회화세계）」『河正雄コレクション特別展—念願の光をこもった芸術家・全和凰の誕生 100 周年記念展（하정웅 콜렉션특별전—염원의 빛을 담은 예술가 전화황 탄생 100 주년 기념전）』光州市立美術館、2009 年。

よび所属協会や自作小説との関連性を新しく分析することにより、制作活動にみる在日朝鮮人としての意識の発露を多角的に検討する。また、同世代の在日朝鮮人美術家と比較することによって、彼独自の特徴を考察し、結論づける。

第1節 生涯と作風の変遷

全和風の略歴に関しては『全和風画業 50 年展』（1982）図録に整理されている。だが、おそらく彼自身の手によって整理されているこの略歴には事実関係が確認できない部分も多く、本稿では資料とその内容が確認できる事項のみ扱うことにする。作風に関してはホン・ユンリ（홍윤리）氏の研究（2009）で素材ごとに綿密に検討されたので、時代を追った変遷のみを簡略に概観する。

全和風の生涯

全和風は、1909 年に朝鮮半島の北部にあたる平安南道の安州で生まれた。本名は鳳済であり、雑貨商を経営する家庭の 4 男 1 女の長男として生まれた。1923 年の 15 才の時に結婚をし、2 年後には平壤の崇仁商業学校に入学した。この時期、平壤には東京美術学校を卒業して帰国した金観鎬と金瓚永が朔星絵画研究所を設立して後進を養成していたが、全和風もまたここに入出入りしながら金観鎬などに会っていたことが確認される⁴⁴⁴。

美術に目覚めた彼は、挿絵とともに自作の詩を新聞に投稿しており、1929 年から 31 年まで東亜日報に掲載された詩 21 点と挿絵 13 点が確認される。主に風景や農村での日常生活を素材とした、やや寂しく虚しい感覚の叙情詩が多く、その中には現実抵抗的な詩もあり、目を引く。これは時代性に関連して解釈できるところでもあり、植民地の現実に関して早くから開眼していたことが窺われる⁴⁴⁵。

⁴⁴⁴ 金福基、前掲記事、50 頁。

⁴⁴⁵ 『東亜日報』1929 年 10 月 23 日付きの紙上に、「夕暮れの若者（황혼의 젊은이）」と題した詩を「全鳳齊」という名前で初めて投稿しており、以後 3 年間にかけて叙情的な詩を発表し続けた。ところが 1931 年に発表した一連の詩には、過激な表現や抵抗的な語調がよく登場しているが、植民地の現実に対する認識とともに以後の出家に関する内的な動向が伺えられる部分である。

私は刀を磨く 長くて幅広い刀を夜昼なしに磨く しかし私はこの刀を！誰かのために磨いているのではない ただこの刀は！私の柔らかい肉を思いっきり刺し 私の赤い血を！力強く噴き出る私の血を！勢いよく噴き上がる血を！見るために！夜昼なしに私は鋭くて長い刀を磨くのである！ 「刀を磨く」（筆者翻訳）

【原文】 나는 칼을 가노라 길닷고 넓은 칼을 밤낮업시 가노라 그러나 나는 이칼을! 누구를 위하여 값은 안노라 오직 이칼은! 나의 옛기든 부드러운 살을 힘껏질러 그리고 나의 빨간 피를! 힘있게 솟는 나의 피를! 용소슴처럼 솟는 피를! 보고저! 밤낮업시 나는 날카로운 길다란 칼을 값이러라! 「칼을가노라」

23 才の時に第 10 回朝鮮美術展覧会（1931 年）に水彩画が入選したが、挿絵の掲載などで縁があったためか東亜日報に顔写真と一緒に報道された。以後の出品を確認できないが、「日帝の植民地下でどうしたら人間らしく生きていけるのか」⁴⁴⁶を悩み、筆を折って宗教・哲学書籍を耽読していたという。そうした中、日本の思想家である西田天香（1872～1968）が提唱する無所有思想に心酔し、27 才の時に出家を決心することになる。

そして 1938 年には渡日し、西田が主導する京都の宗教団体である一燈院に入院した。一燈院は、1905 年に創立し、現在まで続いている宗教団体であり、特定の信仰対象は無く、共同生活をしながら無報酬で社会奉仕をすることで修行する団体である⁴⁴⁷。全和鳳は、「和光」に改名し、ここで 7 年間修行を行った。

日本での本格的な制作活動の始まりは、彼が 35 才であった 1943 年からである。西田の勸いで再び筆を握ることになり、京都市美術展覧会に《一燈院風景》（1943 年）を出品した。1945 年、終戦を前後にして当時の京都西洋画壇の主要人物であった須田国太郎に師事し、まもなく一燈院を退院することになる。

その後、時期は定かではないが、朝鮮総連系の在日朝鮮人中学校で美術教師として一時的に勤めていた。1946 年には、行動美術協会（以下、行動展）の創立展に参加し、以後毎年出品した。1951 年の第 6 回展には《群像》にて行動美術賞を受賞し、1953 年には会員になった。この時期には日本画壇での活動と共に、朝鮮総連系の「朝鮮美術会」の結成に参加した（1953 年）。1958 年には名前を「和鳳」に改名し、以後、行動展と京都市美術展を中心に活動していった。

また、このころには執筆活動も行い、在日朝鮮人としての人生をテーマにした自伝的な詩・小説集の『カンナニの埋葬』（黎明社、1957 年）と『二つの太陽』（京文社、1967 年）を出版したことがある。

こう生きるしかなければ全てを忘れ去りたい どうしても！包み込んだ荷物！肩に上げられず座り込む！また座り込んでしまう 「去る」（筆者翻訳）

【原文】차라리 이렇게살나면야 모든 것 닛고 가버릴네 참아!싸논보짐! 역개에 안올라
주저안첫네 다시 주저안첫네 「떠남」

以上、2 編とも『東亜日報』1931 年 1 月 16 日（5 面）。

⁴⁴⁶ 読書が好きだった彼は、ある日、日本人の警官から社会主義思想者として疑われ、持っている書籍を検閲されて奪われた後、親まで苦しめられる事件を経験した。日帝の弾圧が厳しくなる状況の中で正常的な生活が不可能であると考えたという。水上杏平、前掲記事、36 頁。

⁴⁴⁷ 一燈園ホームページ参照。http://www.ittoen.or.jp/

長い間朝鮮総連系の在日本朝鮮文学芸術家同盟（略称、文芸同）の美術部に所属していた彼は、1979年に弟の全鳳楚（1919～2002、チェロリスト）の招きで41年ぶりに韓国に帰国して国内旅行をし、以後在日本大韓民国民団（略称、民団）に所属を変えた。

韓国の国内に初めて紹介されたのは、1982年のことで、画業50周年を記念して東京、京都、ソウル、大邱、光州にて巡回展を開催したのである。1996年88歳で京都の自宅で他界し、同年と2009年に韓国の光州市立美術館で回顧展が開かれた。

京都には、全和鳳自身の手で数年にわたって建てた「全和鳳美術館」がある。だが、これは死後19年経った現在、廃墟となっている（図2）。現在の建物の所有主は分からず、出入りは不可能な状態であるが、中に作品が残っている可能性があり、確認が必要である。彼が約10年の時間をかけて自ら建てたこの建物は、在日朝鮮人美術家の信念と存在発信への強い思いが潜んでいる場所であり、まだ外観が保存されていることは幸いなことで、以後、適切な主催期間の事業を通じて保存・記念する価値がある。

時期別の作風の変化

次に、時期別の作風の変化を簡単に見てみる。

初期にあたる1950年から60年代半ばまでの作品は、植民地朝鮮と朝鮮戦争など、主に終戦前後の歴史的・社会的事件をテーマにし、造形的にはデフォルメされた身体表現と荒い筆使い、そして茶褐色の暗い色調を通じて、混乱する陰鬱な雰囲気を出している作品が多い。逼迫と虐殺、避難、飢餓に苦しむ同時代の朝鮮民族の悲劇を、目撃者で被害者の視線から告発しているのが、この時期の特徴である。

ところが、1960年代半ばからはその作風が一変し、社会告発的な主題ではなく、仏像をテーマとする、宗教的な精神性を求める瞑想的な作風へと変貌した。1970年代末から80年代の晩年までの作風は、仏像に加えて古代のシンボルである天馬や古典小説の主人公である春香（チュンヒャン）、チマチョゴリなど朝鮮の伝統的なモチーフを借用して、内面の葛藤や嗜好を表出しており、幻想的な表現が深化していった。

第2節 須田国太郎との接点

須田国太郎の略歴

須田国太郎（1891～1961）は、多くの面から日本近代画壇において独特な存在であったといえる。京都大学哲学科で美学・美術史を専攻し、同校卒業後2年間に関西美術院でデッサンを学んだことを除けば、殆ど独学で絵を勉強した。1919年にはヨーロッパに渡り、特定の教育機関に属せずに4年間かけてスペイン美術やベネチア派の作品を模写し続けた。1923年に帰国し、美術史の講義をしながら制作を並行して続け、1932年には41歳のやや遅い時期に初めての個展を開き、その後フォービスム傾向の独立美術協会に出品して1934年会員になった。1945年には京都市美術展覧会の審査員になり、1950年には京都市立美術大学の教授になって京都の近代西洋画壇において重要な位置を占めた。

彼の作品は、絵の具を塗り重ねた表面を掻き擦り荒いマティエールを作り出すことによって、物の触感や実在感を強調したのが特徴である。また黒色を主調にした色感は、「東洋的な精神」「日本的幽玄美」を表していると評価されている。

全和風との関係

全和風は、須田が教育活動をしていた機関に入学した訳ではなく、私的に親炙していたため、二人の関係および修学期間と内容を証明する正式な記録はない。但し、全和風は複数のインタビューを通じて須田との出会いを語っている⁴⁴⁸。1945年のある展示場で須田の作品を見て感動を受けた彼は、指導を受けたいという一念で須田の自宅を訪問したという。須田は自身が出講している研究所に入所するよう勧誘したが、月謝金を出せない事情であることを聞き、それでは自宅に来るように言い、その後10年間にかけて一週間に3、4回出入りをしていたと、全和風は述懐している。

しかし須田の略歴を見ると、出講や審査の仕事で忙しかった時期に重なるので、実際にどの程度の頻度で教えていたのかは不明である。推測としては、須田自身も画家としては特異な履歴を持つ人物で、所属機関も無く独学で絵を勉強した点や遅い時期に画壇にデビューした経験を持つ須田は、同様の事情にいる全和風をよく理解し受容してくれたのではないかと考えられる。全和風はインタビューの中で須田の高邁な人格を言及しながら、自身への授業を大事にしてくれたことや、その他にも色々助けてもらったことを証言している。

また、幾つかの出版物からも須田の存在感が確認できる。1957年と67年に刊行された全和風の二つの小説集の最初のほうのページには須田のスケッチが載せられている（図3）⁴⁴⁹。

⁴⁴⁸ 金福基、前掲記事、52頁。水上杏平、前掲記事、37頁。

⁴⁴⁹ 『カナニの埋葬』（黎明社、1957年）の表紙裏面には、この絵に関する説明が書いてあるが、一燈園時代に全和風のアトリエを訪問した須田国太郎が即席でスケッチしてくれたと書いてある。一燈

全が 63 才の時に残したエッセイ「恩師の絵」⁴⁵⁰を見ると、須田から貰った絵を振り返り、困窮していた昔の生活を追憶している。彼の人生において師匠の須田の存在と影響力が大きかったこと、従って作品にも少なくない影響関係があったことは、十分考えられる。

作品における影響関係

実際の作品に見る須田の影響はどのようなものだろうか。まず、造形における共通点を見てみると、暗い色調と画面に漂う宗教性が、先行研究でも指摘されている⁴⁵¹。空間構成や明暗の表現にも注目すべきところがあるが、明暗の対比を前面に出す点は、須田がバロック美術から借用したものである⁴⁵²。画面の近景にあるモチーフを黒色で大きくクローズアップし、遠景はむしろ明るく処理することにより、劇的な効果を演出している（図 4）。普通の原理と相半するこの演出は、全和風の絵にも発見できるが、黒色と褐色を主調にして奥行きのある空間とともにインパクトのある画面が創出されているのである。このように限られた色彩から出る節制美や、明暗の極的な対比から来る壮大感が詩情あふれる宗教性を生み出している。

また人物表現にも接点が見つけられる。目鼻立ちを大胆に省略して粗く描き、身体を逆光で処理することによって、人間性の抑制と匿名性を感じさせる。これは全和風の群像において、さらに効果的に現れるが（図 5）、顔立ちの無い人物が絡み合っている姿は、消失した人格と空虚な物性を強調しているようである。一方、多少静的な須田の絵とは異なって、精製されていない線と誇張された身振りを通じて動的な緊張感と舞台的な効果を獲得している。

素材に関しては、馬に乗っている人物が目を引く。逆光処理や単純化された手足、そしてリズムカルな動きが共通しており、どこか神秘的な雰囲気を生み出している。全和風の作品の中では、《再会》（図 5）の他《群像》（1951 年）から極似の人物が登場しているが、絵の主題から見て苦しんでいる朝鮮半島の群像に向けた救援と解放の象徴として読み取れるだろう。

園を退園した後に描かれた全和風作の油絵《書齋》（1949 年、光州市立美術館所蔵）にも酷似する構図が発見できる。

⁴⁵⁰ 所蔵していた恩師の絵を経済的な理由で売るしかなかった一話を題材に、コレクターの善意で十数年ぶりに返してもらった時の喜びを文章で残している。『求め育て立ち向かう』、PHP 研究所、1971 年、24～26 頁。

⁴⁵¹ 嘉門安雄、前掲資料。ホン・ユンリ（홍윤리）、前掲論文。

⁴⁵² 山野英嗣「須田国太郎の描法」『須田国太郎展』、京都国立近代美術館、2005 年、176 頁。

第3節 行動美術協会での活動

次に、全和凰が所属していた行動展での活動に注目し、団体の性格と雰囲気は彼の芸術館や作風の変遷にどのような影響を与えたのかを検討してみる。行動展の現存する作品目録は、第2回展（1947年）からであるが、図版の確認ができるカタログは第7回展（1952年）から第41回展（1986年）までである。

行動美術協会

行動美術協会は、戦前に解散した二科会の再結成に反対した向井潤吉（1901～1995）などの画家たちが、新しい在野団体を標榜して1945年11月に創立した団体であり、現在まで続いている。戦前に官展のアカデミズムの対抗馬として誕生した二科会（1914～1944、1946～）は、戦争の敗色が濃くなるにつれ軍部の圧力で自由な制作活動が不可能になり、会員合意の下に1944年に解散した。翌年に二科会の実勢であった東郷青児（1897～1978）が独断で再結成の動きを見せると、一部の会員らは不満を抱き、新しい諸団体を創立した⁴⁵³。その中の一つである行動展は、「行動」という名が社会主義的なニュアンスを漂わせているが、特定の政治思想とは関係の無い純粋な美術団体を標榜していた。

「行動」の意味するところは、新しい美術の樹立をために、議論よりもまず「行動」をして多様な美術を「実践」することを意味した⁴⁵⁴。その趣旨だけに自由で自主的な雰囲気を出しており、フォービズムやキュビズム、そして抽象など多様な画風が共存した集まりであった。

しかし創立当時の状況を見ると、他の在野団体に比べて人気作家が不足し、規模も小さかったようだ⁴⁵⁵。当時の評論家らによる評を見ても、「近代絵画のいろいろな扮装がある」が、「造形意欲も希薄」で、「古い歌を繰り返す歌う」というなどの酷評が発見できる⁴⁵⁶。

⁴⁵³ 高岡徳太郎「二科会の再建」『三彩』第450号、1985年3月、99～103頁。

⁴⁵⁴ 「結成の辞」には次のように書いてある。「吾々は新生日本美術を樹立し世界文化に貢献せんとする目的のために、諸種の美術活動を強力に実践せんとするの熱意に燃えているものであるが、徒らなる論議よりも先づ行動、遅しく黙々この路を邁進せんとするものである」。ところが「行動」という名称のため左翼思想と誤解されGHQの検閲を受けることもしばしばあったという。向井潤吉・難波香久三編『行動美術三十五年の小史』、行動美術協会、1980年、22～24頁。

⁴⁵⁵ 田中忠雄「行動美術協会誕生の頃」『三彩』第450号、1985年3月、107頁。

1946～1960年代半ばまでの活動

行動美術協会において、全和風の作品は、第1回展（1946年）から第40回展（1985年）までの出品が確認される。注目すべき点は、1951年に行動美術賞を受賞して1953年に会員に推挙されたことであろう。社会的にも在日朝鮮人が差別を受けていた時代に日本人の画家たちを置いて協会賞を受賞するようになった背景を確認する必要がある。

初期の出品作は図版の確認が不可能であるが、《一燈院風景》（1946年）や「読書」（1947年）などの題目から考えると、日常の素材を扱った作品であったようだ。これらは「色は美しいが素描力が不足」、「黒を主調として独自の境地を招こうとしてゐる」と評されており、色感の表現において頭角を現していたことが分かる⁴⁵⁷。

ところが1950年から画題が大きく変化する。《ある日の夢―銃殺》（1950年）を始め、虐殺や戦争をテーマにした一連の作品を出品し続けたのである。

《ある日の夢―銃殺》（図6）は、植民地時代の1919年に起きた3・1独立運動に取材した作品であり、朝鮮の独立を図った罪で銃殺される白衣の朝鮮人たちが描かれる。一方、1950年に勃発した朝鮮戦争は彼の作品の主なテーマになり、1951年に出品して行動美術賞を受賞した《群像》（1951年）（図7）を始め、《カンナニの埋葬》（1952年）（図8）や《再会》（1953年）（図5）で、祖国で起きている民族の惨状を描いた⁴⁵⁸。これらの作品には幾つかの共通点が見えるが、暗黒の中で行列する群れや荷物を頭に載せた人物、死んだ赤ちゃんと絶叫する女性が登場しており、後ろ側には事件を目撃する白衣の群像が配置され、全員とも目鼻立ちが省略され無名化されているのである。その振れた身体と力動的な身振りからは聴覚的な効果が現れており、一列の群像には目が省略されているにも関わらず重々しい視線が感じられる。技巧的な力量が優れているとは言い難いが、爆発して騒擾している感情の伝達に卓越していることを見せている。このような画風の時期に、序章で言及した《戦争の落伍者》（図1）の淡々とした写実的な描写は、むしろ珍しい作例であったと言えよう。

それでは、なぜ朝鮮半島の事件に取材したこの作品が日本の美術展で賞をもらうことになったのか。協会の関連資料からは本作品に関する審査評や受賞のことばが全く発見できな

⁴⁵⁶ 第5回展（1950年）に関する瀧口修造の評（読売新聞）と土肩定一の評（毎日新聞）、向井潤吉・難波香久三編、前掲本、166頁、169頁。植村鷹千代と徳大寺公英の対談、「二科・行動・院展・青龍展を見て」『美術手帖』第61号、1952年10月、54頁。

⁴⁵⁷ 行動美術協会の協会展カタログの第2回展（1947年）と第3回展（1948年）に短い評が発見できる。

⁴⁵⁸ 実際に全和風は朝鮮戦争の時に父親の失踪と弟の死を経験した。金福基、前掲記事、53頁。

かった。その代わりに、カタログを通じて当時の協会内の雰囲気を探ってみると、社会告発的な作品が多数出品されていたことが分かる。粗大な工場と疲れている労働者、嘆く農民、失業者、移民者など、戦後の荒廃した日本社会の弱者たちの姿を陰鬱に描き出した一連の作品が一つの流れを成していたのである（図 9）⁴⁵⁹。行動展が政治思想とは線を引いて多様な主題や画風を許していただけに、協会の雰囲気が社会変革を主唱する作品の一色に染まっていたとは言い難いが、少なくとも 1950 年代には社会性と時代性を持っている作品が数多く発見できる。

このような協会の雰囲気は、当時の日本現代画壇の流れの中から把握することも可能である。戦後の日本画壇には所謂「ルポルタージュ（Reportage）絵画」、即ち現実を目を向けレポート（report）し、社会的な問題を告発するリアリズム絵画が流行していた⁴⁶⁰。戦後の経済的な貧困と一連の社会的な事件などを意識し、抵抗のメッセージを描いた作品らが生み出されたのである。それは日本共産党と密接な関係を持っていた日本美術会（1946～）の日本アンデパンダン展を中心に展開されたが⁴⁶¹、その他の在野団体からも確認できる動きであった。

要するに、このような画壇の雰囲気の中で社会告発的な全和風の作品が連続して出品されたのである。実際に《ある日の夢―銃殺》は植民地期の朝鮮の状況だけではなく、敗戦した日本軍に置き換えて鑑賞する人たちもいた⁴⁶²。従って、1951 年の行動賞受賞の背景には、当時の日本画壇や行動展の雰囲気が絡み合っていたのではないかと、推測できる。ところが全和風の作品が他のリアリズム絵画と異なる点は、現場の写実的な告発よりも事件に対する激情的な感情の伝達が優先されている点である。

ちなみに、この当時の行動展のカタログには全和風の他に、在日朝鮮人の名前が他にも発見できる。1952 年の第 7 回展に《ミシン》を出品した高橋進（本名は金昌徳、1910～

⁴⁵⁹ 市村司の《ガス工場》（1952 年）、柘植太の《結核都市》（1953 年）、岩井昭の《二人の日雇労働者》（1954 年）、須々木博の《あぶれ》（1958 年）などがある。

⁴⁶⁰ 尾崎信一郎「リアリズムとアヴァンギャルド―戦後の再出発」『日本近現代美術史事典』、東京書籍、2007 年、86～90 頁。

⁴⁶¹ 日本アンデパンダン展には曹良奎、日本青年美術家連合には白玲（1926～1997）など、リアリズム系列の団体には多数の在日朝鮮人画家も参加していたが、全和風の参加は確認できない。白凜「戦後直後における日本美術会と日本青年美術家連合（해방직후 일본미술회와 일본청년미술가연합）」『民族 21』、2010 年 6 月、154～155 頁。

⁴⁶² 「作品解説」『全和凰画業 50 年展：その祈りの芸術』、全和凰画業 50 年展を祝う会、1982 年、13 頁。

1982)⁴⁶³と、1953年の第8回展に《トルトリの結婚》を出品した金昌鎮である。金昌鎮に関しては岐阜市所在であること以外には情報がないが、金昌徳の場合、全和鳳より先に行動展の会員になっており、1980年代まで在日朝鮮人の現実をテーマにした作品を出品し続けていることが分かる。全和鳳と関連しては、二人とも1953年に結成された総連系の「朝鮮美術会」のメンバーであるという接点があり⁴⁶⁴、さらに行動展への出品作からみる題材の共通点から、作品の制作に関する相互交流の可能性が窺える。

1960年代半ば以後の活動

それでは、全和鳳の作品が社会告発的なものから仏像のテーマへと急変する1960年代半ば以後の行動展の状況を探ってみて、彼の画題の変化に影響があったのかを確認してみよう。

1960年代には社会主義リアリズムの熱気が小康状態に入る様相を見せ、1950年代に欧米から紹介されたアンフォルメルや抽象絵画が確実に定着して流行していた時期であり、行動展でも抽象が主流を占めることになった(図10)。しかし全和鳳は協会の主流であった抽象美術に傾倒することなく、むしろ1950年代の作品に見せた表現主義的な具像技法を維持しながら仏像をテーマとする作品を出品し始めた(図11)。これらの作品の特徴は、仏像を写實的に再現せず、むしろ顔と身体を意図的に省略して背景との境界を曖昧にさせることによって、観念的で夢幻のごときな画風を醸している点である。

彼の芸術を「祈りの芸術」と評するのは、まさにこの時期の作品にみえる瞑想的な画風のためであるが、それまでに経験した民族の現実から来る苦痛を宗教的な対象を借りて昇華させているようである。だが、これは仏心を表現しようとする宗教絵画ではなく、作家の内面の表出を目的にしており、中には自身や家族の姿を直接に仏像化させるという大胆な試みも現れる。

それでは、このような画題の変化に関連して協会の中でどのような流れがあったのだろうか。協会展のカタログを見てみると、抽象が主流になっていながらも、多様な主題や表現技法が引き続き共存しており、その中には宗教的な素材の作品も発見できる。特に創立メン

⁴⁶³ 金昌徳は、朝鮮半島の慶尚北道出身で、1927年に渡日し、大阪と東京に居住した。戦後、朝鮮美術協会(1947年)や朝鮮美術会(1953年)の結成に関与し、長い間朝鮮総連傘下の「在日本朝鮮文学芸術家同盟」の会長を歴任した。韓国国内には2009年の国立現代美術館開催の「アヒラン花種(아리랑꽃씨)」展を通じて初めて作品の紹介がなされた。

⁴⁶⁴ 創設の際に、金昌徳は副会長、全和鳳は関西地域の支部長であった。白凜「在日美術人の恨みと意志の結集処—在日同胞美術団体(재일미술인의 한과 의지의 결집처 재일동포미술단체들)」『民族21』、2010年5月、153頁。

バーの一人であった田中忠雄（1903～1995）は、初期から聖書の一話を素材にした作品を出品しており、その影響のためか、キリスト教的なテーマを扱う画家たちも徐々に増える現象が見える。そして仏教に関連しては、遺跡を写生した作品らと共に曼荼羅や仏像を素材にして空間を再構成したり擬人化したりして異色の画風を示す作品も見える⁴⁶⁵。それらが全和風のテーマ変化に大きな関連があったかどうかは分からないが。だが、少なくとも1960年代半ば以後の行動展では宗教性を帯びた作品も珍しいものではなく、全和風による仏像をテーマとする出品作が異質なものではなかったことが分かる。

行動展の流れとは別に、1960年代の日本画壇には仏教テーマの絵が度々登場している。これは戦後の廃墟を目撃していた世代による、戦争に対する省察や、平和に対する時代的な要請が関わっていた。後に国民画家と呼ばれる平山郁夫（1930～2009）がその代表的な例であり、広島原爆の被害者でもあった彼は戦争という悲劇的な経験の解消を東アジアの仏教伝播の道であったシルクロードに求め、平和を祈る作品を描いた。朝鮮半島を通じて伝来された仏教に平和の祈願を込めていることが、全和風の同時期の作品と共通している。

このように全和風の作風の変遷に関しては、協会や画壇の動向から間接的な関連性を推測できるのであるが、具体的な画題の選択に関しては彼の残した言葉を通じて理解することができる。仏像を初めて描くようになったきっかけは、他者からの依頼によるものだったが、多数の仏像を巡っても靈感を受けなかったものの、朝鮮半島の「先祖の痕跡が感じられる」百済観音には強い感銘を受けたと述懐しているのである⁴⁶⁶。実際、彼の仏像の絵の大多数のモチーフは、その由来が朝鮮半島と関係が深い法隆寺の百済観音や広隆寺の弥勒菩薩半跏思惟像が占めている。注目すべきことは、1950年代の社会的なテーマから引き続き1960年代以後の宗教的なテーマまで、画題の変化に関係なく、在日朝鮮人としての意識が制作活動の根底に強く働いていたという点である。

第4節 自作小説と絵画の関係―連動する象徴的な素材

本節では、全和風の自作小説を通じて文字で表出された在日朝鮮人としての意識を把握し、絵画の造形形式とどのように連動しているのかを探ってみる。

⁴⁶⁵ 近藤直行《発掘された祈り》（1972年）、下高原龍己《奈良東大寺笛吹童子》（1981年）、辻好子《飛来峯》（1985年）などがカタログから発見できる。

⁴⁶⁶ 水上杏平、前掲記事、38頁。

彼は日本語で書かれた2編の小説集『カナニの埋葬』（黎明社、1957年）と『二つの太陽』（京文社、1967年）を10年の間隔をおいて刊行しているが、実際のところ、後作は前作に含まれている幾つかの詩と短編小説に短編を一編加えて刊行したのである。自伝的な経験を題材にしたこれらの小説は、在日朝鮮人文学史で研究されたことはないが⁴⁶⁷、絵画作品の制作動機について詳細に語っている点から注目に値する。特に最初の小説集は発行所が「黎明社」となっているが、これは少年期に自身の書齋を「黎明文庫」と称している点や、その住所が全和風美術館の付近になっている点から見て、おそらく彼が私家版として出版したと考えられる。このことから、彼の小説は、在日朝鮮人としての意識や内面を表出したいという強い意志の産物であったと言える。

『カナニの埋葬』（1957年）（図13）は、朝鮮戦争期の在日朝鮮人画家の人生を扱った小説で、主人公の和一の言葉を借りて、この戦争を題材にした絵の制作背景を詳細に語っている。

和一がこの絵を描いたのは今から四年前であった。それは、ちょうど朝鮮戦争が熾烈を極めていたころ、マッカーサーの率いるアメリカ軍を主にした連合軍が仁川港を奇襲して上陸し、そのたびに数千の避難民が殺される報道を見る時だった。（中略）連合軍は進撃する時、避難民を無差別に爆撃し、虐殺して開城を占領し、平壤を占領し、……（中略）そのため死体は山といわず、野原といわず、道といわず重なり合って殺され、血を流し、腐って雨に流れ、雪に覆われ、戦車に押し潰され、地獄絵図さながらであった。（中略）和一は新聞の戦争報道を見ながら罪もない避難民や子供まで無差別に爆撃し、山道に倒れている子供や老人達のむごたらしい屍体まがころがっているのを報道写真で見、短波にのってくる深夜の祖国からのニュースに耳をすい着けていて歯ぎしりしたものだ。⁴⁶⁸

その戦争は何時まで続くかわからないまま一年、そして二年と続いた。（中略）和一は絵筆を執ると何時も避難民や、白衣の群像とかいったものを次々と描き続けたものだ。絵具が切れて何時も途中でアルバイトをし、数日を費やしては生き返ったようにまた描き続けた。実際、この戦争が始まって以来、どのくらい和一は、今までの画風と異なる悲壮な

⁴⁶⁷ 在日文学史研究からは全和風の名前を発見することはできなかった。在日朝鮮人文学は「在日文学」と呼ばれ、終戦直後から始まり、現在は日本文壇の一種を占めている。在日文学に関する研究は、磯具治良「変容と継承—＜在日＞文学の六十年—」『社会文学』第26号（日本社会文学会、2007年）を参照。

⁴⁶⁸ 全和風『カナニの埋葬』、黎明社、1957年、68～70頁。

テーマを凝りもせず描き続けたことか。何かに憑かれたように、次々と繰り広げられる白衣の群像の苦悩と、足掻きと、悲劇をと描き続けたのであった。⁴⁶⁹

このように生と死のあがきを描いた動機も、取材した対象も朝鮮戦争であり、もっと詳しくいえばその現地報告や、記録写真から着想したものが多かった。⁴⁷⁰

全和風の作品が 1940 年代の日常風景を描いていたものから戦争画題に急変しているように、朝鮮半島で起きた戦争は他国にいる民族の人生まで振り回す事件であった。ところが彼の絵で目を引く点は、戦争に対する憤怒の矢先が米軍に向かっている点である。すなわち、1950 年代の一連の戦争画題の絵に見える阿鼻叫喚は、民族同士の殺傷ではなく、外部からの、正確に言えば米軍による虐殺であると解釈しているのである。これは朝鮮半島の外から戦争を眺める視線の一つであり、この当時の全和風が朝鮮総連に所属していたことの実と無関係ではないだろう。

一方、小説の主人公が日本人の妻との間で産んだ息子を急な事故で失ってから、子供を連れて行く赤い馬車の夢を見た後、その喪失の怒りを朝鮮民族の戦争に重ねて描き出そうと決心する場面が現れる。これは全和風の 1952 年作の絵画《カナニの埋葬》に出る多様なモチーフを読み取るに役に立つ。

その赤い綺麗な馬車に一雄を乗せた絵を描けばいいと思うの、でも顔も見なかった朝鮮の曾祖母が一雄の死を悲しんで、とうとうあの馬車に乗せない積りで、泣きながらリボンを結んでやらなかったというところなど……。⁴⁷¹

これから描きまくるよ、朝鮮の悲劇を、命を奪う戦争の魔手の様々な影響を描こうと思うよ。生きるために犇んでいる群像を描こうと思っている。⁴⁷²

《カナニの埋葬》(図 8)を見ると、画面の中央に赤子を抱いている老婆と、その左側に墓穴を掘る途中に悲しみに沈んだ人物、そして右側に狂気を見せながら泣いているチマチョ

⁴⁶⁹ 全和風、前掲本、104 頁。

⁴⁷⁰ 全和風、前掲本、125 頁。

⁴⁷¹ 全和風、前掲本、107 頁。

⁴⁷² 全和風、前掲本、122 頁。

ゴリ姿の女性が見える。その周りに騒めく人物らがデフォルメされた形で現れている。この絵画が小説と連動したものだとなると、死んだ赤子（カナニ）は和一の息子でもありながら、全和凰が見た、戦争によって分けられた「朝鮮」でもある。それからカナニの後ろに見える馬車はこの小説集の表紙イメージでもあるが、夢に出た死神の「赤い馬車」を指すことであり、同時代の「朝鮮戦争」を意味していると読み取ることかできるだろう。この一連の素材が「カナニの埋葬」だけではなく、1950年代の作品でよく発見できるのは、文字で完成された元の「物語」から絵画的な表現が派生し、多様に変形されていたという彼の特徴的な制作のプロセスである。

小説集の『二つの太陽』（京文社、1967年）にもやはり在日朝鮮人画家が登場しているが、25年ぶりに韓国にいる弟と再会し、過去の徴兵の経験を回想する内容である。実際に全和凰は韓国にいる弟と約20年ぶりに再会した経験がある。同名の絵画作品もまた存在するが、1967年の第22回行動展に出品した《二つの太陽》と1968年作の《二つの太陽》（図14）がそれである。小説の中で太陽が登場する場面は無いが、内容から考えて見ると、二つの太陽が象徴しているのは、一つの祖国から分断された韓国と北朝鮮であることが分かる。

このような自作小説と連動した作品とは異なり、韓国の古伝文学の「春香（チュンヒャン）伝」との関連性を表す作品群として、《春香の再会》（1956年）、《春香の再会》（1977年）、《春香の再会》（1978年）（図15）、《天馬に乗って》（1980年）などがある。1950年代から1980年代まで引き続いて制作されたこのテーマもまた、在日朝鮮人の現実を反映する、象徴性の濃厚なものであると言えよう。恋人を待ちながら苦難に耐える貞節な春香は祖国に帰ることができない自身の姿を象徴し、会えない両者の関係は南と北に別れた人々を象徴してもいる。しかし作品のタイトルのように、春香がついには恋人と再会し、はるか彼方に見える朝鮮の民家へと夢のように飛んでいく表現には、統一に対する希望的なメッセージや念願がこもっていると言える。

第1節で触れたように、全和凰は少年期から詩と挿絵を作り新聞に投稿していた。このように文章を書いてからそれに相応しい絵を描くという制作の順次、または言葉と絵の並行は、彼にとって少年期から体得していた心象の表出方法であったのだ。そして、この方法は、彼の絵画に見える文学性と象徴性を構築する要因となっていたと考えられる。すなわち、すでに小説の中で完成された物語の構造に登場する素材が、複数の絵画作品に現れることによって、作品同士に連携する統一性を構築するのである。また春香シリーズのように既存の文

学作品を借用・交差させることによって、より具体的な叙事性と象徴性を生成させるのである。

おわりに

全和凰は絶えず自身の痕跡を残していた。それが筆使いであれ文字であれ、また美術館という場所であれ、可能な全ての方法を用いて、自身が在日朝鮮人であることを叫んだのである。彼はそうすることによって何を望んでいたのであろうか。

2009年に韓国の国立現代美術館で開かれた「アリラン花の種 アジアの移住作家 (아리랑꽃씨 아시아의 이주작가)」展は、これまで美術史から疎外されてきた日本、中国、旧ソ連に在住していた韓国人作家の存在に光を当てた展示であった。ここで在日朝鮮人美術家は3世代に分類されたが⁴⁷³、全和凰は第一世代の中でもモダニズム的な造形実験を試みた郭仁植(1919～1988)などとは異なり、現実を真剣に省察するリアリズム傾向の作家群に位置づけられた。ここには在日朝鮮人のアイデンティティーと人生の苦痛を描き出した曹良奎(1928～?)と宋英玉(1917～1999)が共に属しているのだが、彼らは活動拠点であった戦後の日本画壇と関わりあいながらも、戦前の「朝鮮人」としてのアイデンティティーを維持しながらそれを積極的に造形化していたと言える。だが、曹良奎と宋英玉らが自画像を通じて独自の造形美と隠喩を見せたとすれば、全和凰の特徴は、「朝鮮戦争」や「百済観音」「春香」など具体的な素材を使って、民族に対する愛着を直接的に表明したという点であろう。宗教的な対象である仏像のモチーフを借用して心情を表現している点や、文学と連動してナラティブを構築した点も特徴である。一方、宋英玉とは1960年代以後に共通して扱っているテーマがあるが、それはベトナム戦争と広島原爆事件である。疎外された弱者の人生を経験した彼らが民族の枠を超え、人類の平和と平等に関心を持ったことは、もしかしたら自然な流れであったのかもしれない。

⁴⁷³ 在日朝鮮人第一世代である1950年代の画家たちは、現実を真剣に省察するリアリズム傾向と、現実批判よりは美的探求に取り組むモダニズム傾向に分けられた。一方、1970年代に活動した第二世代は、多様な媒体を使ってアイデンティティーを探求した作家群として、また2000年代以後の作家たちは在日としての意識から離れて普遍性を求めている作家群として分類され、特徴づけられた。パク・スジン(박수진)、前掲論文、13～14頁。

在日朝鮮人第一世代画家は苦しい実存の問題を筆で吐き出しながら何を望んでいたのか。多くの近代芸術というものがそうであるように、行為の目的は分からない。しかし彼らが終生にかけて表現したかったのは、また絶え続けられた芸術活動の原動力は、「在日朝鮮人」という名にあったのではないか。所謂「自分探し」、アイデンティティーの模索は、誰でも行うことかもしれない。しかし異邦人の自己証明は、より厳しい。無視と差別の位置に立っていた在日朝鮮人は、自己否定を強要され、外部が設定する変動的なアイデンティティーによって自己模索に二つの絆が掛けられた。さらに、二つに分けられてしまった祖国は、源流への回帰を拒み、もう一つの分離と選択を要求した。それにも関わらず、彼らの眼は、論争と分断で汚れている朝鮮半島の近代史を絶えず直視していた。戦後、韓国と北朝鮮がそれぞれ新時代の美術体系の確立に懸命であった時代に、在日朝鮮人は同時代の民族の悲劇を痛烈に眺めていた稀有な目撃者であったと言えるのだ。

第9章 真鍋英雄—日本人として生きた知られざる在日朝鮮人画家

はじめに

真鍋英雄（韓国名・金鐘滿：1914～1986）は、第一世代の在日朝鮮人美術家である。戦前に朝鮮半島で生まれ、日本で美術を学んだ朝鮮人留学生であり、戦後日本に残った。彼は朝鮮人留学生の中でも珍しくシュルレアリスム傾向の絵画を描いたことで、韓国の近現代美術史では貴重な存在であるものの、これまで殆ど知られることがなかった。そこで本稿は、第一の目的として、彼の資料を発掘し、その生涯と芸術を詳らかにし、韓国近現代美術史の欠落を埋める。さらに、第二の目的として、戦後日本に残って第一世代の在日朝鮮人になった朝鮮人美術留学生が、どのような課題に向き合い、どのように自己のアイデンティティを表現したのかを、ひとつのケーススタディーとして探る。

筆者が真鍋英雄の存在を初めて知ったのは、1992年に書かれた韓国の美術史学者・金英那（キム・ヨンナ）の論文「1930年代の在東京朝鮮人留学生たち—前衛グループの活動を中心に」からである⁴⁷⁴。金英那氏は、アカデミズムを求めていた1920～1930年代前半の多くの朝鮮人留学生と異なり、1930年後半に渡日して当時の先端美術思潮を試みた少数の朝鮮人留学生らを扱った。主に自由美術家協会と美術文化協会などで活動していた、日本大学の金煥基（1913～1974）と文化学院の劉永国（1916～2002）、文学洙（1916～1988）、李仲燮（1916～1956）などを取り上げていたが、彼らの出品経歴を探る中で、美術文化協会で活動していた真鍋英雄について、「金子英雄」という名で簡単に触れていた。また、金英那氏は、真鍋が韓国の画壇では見知らぬ人物であるが、福沢一郎絵画研究所に在籍していた人物であり、美術文化展で協会賞を受賞するなど、水準の高いシュルレアリスムの絵画を描いていたようだと説明していた。また彼は日本人の女性と結婚して「真鍋」へと改名し、日本に帰化したことが、その後の活動に関しては知られていないと述べていた。因みに、ここで一つ正しておきたいのは、日本人女性と結婚して真鍋になったのではなく、真鍋に改名して後に斉藤の苗字を持つ日本人女性と結婚したことである。とにかく、以上の情報が、これまでの韓国の近代美術史に残った真鍋英雄に関する記述の全てであった。

その後、筆者は偶然、2010年に板橋区立美術館で開かれた「福沢一郎絵画研究所」展（20

⁴⁷⁴ 金英那「1930年代の在東京朝鮮人留学生たち—前衛グループの活動を中心に（1930년대 동경유학생들-전위그룹전의 활동을 중심으로）」『近代韓国美術論叢』學古濟、1992年。

10年11月)の図録から、1937年8月撮影の「夏季講習会の集合写真」で彼を発見することになった(図1)。それから彼に関する調査に着手し、真鍋の所属した団体や周辺画家の資料の中で彼の情報を収集した。さらに日韓にいる遺族や知人にコンタクトをとり、インタビューを実施し、作品の実見調査も行った⁴⁷⁵。そして、インタビューというオーラルヒストリーを活かした情報収集と、それを裏付けられる現存資料の収集の並行から、彼の生涯を復元することができた。

本稿の構成は、次のとおりである。1. 真鍋に関する現存資料、遺族へのインタビューを基に、彼の生涯を詳らかにする。2. 彼の作品を、当時の日本と朝鮮の画壇の流れの中で探り、その特徴を把握し、位置づけをする。3. 彼の生涯や作品にみるアイデンティティーの問題について論じ、最後に結論を述べる。

結論を先に簡潔に述べると、真鍋英雄は、最も長い間シュルレアリスム画風を維持した朝鮮人画家であり、さらに、朝鮮人による美術の外枠を拓けた人物だということである。また、彼自身は「朝鮮人」より「日本人」に近いアイデンティティーを持っていたことが窺われ、これまで研究されてきた第一世代の在日朝鮮人の「民族的」とされる「ステレオタイプ」から離れていることを指摘する。彼のケーススタディーを通して、第一世代在日朝鮮人の多様なあり方を提示し、戦前と戦後を跨いで交錯していた在東京の朝鮮人のアイデンティティーの一つを明らかにする。

第1節 生涯：「金鐘滿」から「金子英雄」を経て「真鍋英雄」へ

真鍋英雄は、1914年に朝鮮半島の南の方である慶尚南道山清郡山清面で、面長(日本では村長に相当する)をしていた父の3男1女の三男として生まれた。本名は金鐘滿(キム・ゾンナム)。田舎にしては比較的に裕福な家庭で育てられ、幼い頃にバイオリンも学んでいたそう。1928年に故郷の山清公立普通学校を卒業し、密陽公立農蚕学校に進学するが、一年で中退。その一か月後である1929年4月に14才で単身で渡日し、旧制京都両洋中学に入学。朝鮮の学校を辞めてすぐ渡日していることから、以前から留学を考えていたこととみられる。

⁴⁷⁵ ご遺族で息子の真鍋弘氏とは、2015年3月18日に、友人の関口一郎氏とは2015年3月19日にそれぞれインタビューを行なった。関口氏は103才の高齢にも拘らず、昔の出来事を詳細に証言して下さった。韓国在住の姪・金旼宣氏とは、2015年4月29日にソウルでインタビューを行なった。また遺族へのコンタクトや資料の収集については、板橋区立美術館の弘中智子氏、加藤弘子氏、足立元氏から多大な助力を得た。紙面を借りて、ご協力頂いた皆様にお礼を申し上げたい。

遺族の証言によると、京都での留学生活は容易ではなく、朝日新聞販売店の配達員をしながら通学する、当時でも珍しい苦学生であったという⁴⁷⁶。しかし、苦学を敢行するまで、親戚も誰もいない京都に何を学ぶために来たのかは不明である。但し、1933年に一時帰国して描いたとみられる《父・金聲培の肖像画》（図2）を見ると⁴⁷⁷、油彩であること、明暗や塊の表現が出来ていることから、京都で美術教育を受けていたのではないかと推定される。美術を学ぶために渡日していたのかは不明だが、日本に渡ってから油彩を学んだのは確実である⁴⁷⁸。

1934年3月には、旧制京都両洋中学を卒業し、勤務していた朝日新聞販売店の店主の息子を頼って一緒に上京し、日本美術学校・西洋画科に入学する。この時からの親友である関口一郎は、真鍋が自分のことを「京都出身」の「金子英雄」という名前で紹介したと証言している。京都時代からすでに「金鐘湍」という朝鮮名の代わりに「金子英雄」という日本名を使っていたと見られる。

真鍋は、上京して一時期に高田馬場の長屋で住んでいたが、まもなく「池袋モンパルナス」と呼ばれる豊島区长崎町に移住し、1943年に徴用されるまでに居住した⁴⁷⁹。シュルレアリスム傾向の前衛的な画家を始め、各地から来た芸術家が集まって住んでいた芸術家村で、彼は当時の朝鮮では考えられない先端の文化を経験したとみられる。池袋モンパルナスという場所の意味については、第2節で具体的に述べる。

1937年3月、彼は日本美術学校を卒業し、福沢一郎絵画研究所に通いはじめた。同年の夏期講習会では学生委員も務めたが、研究生たちは彼のことを、朝早くから登所して作業に励む「真面目」で「紳士的」な人として記憶している⁴⁸⁰。この頃には、朝鮮で師範学校の教師をしていた次兄からの仕送りがあったが、貧しい生活は続いたという⁴⁸¹。1938年には、輸入玩具業の浅草丸十商店に玩具デザイナー嘱託となり、1941年7月までの約3年間働くが、研究

⁴⁷⁶ 当時の新聞販売店の息子であった山形通氏の証言を、ご遺族の真鍋弘氏が話されたことによる。

⁴⁷⁷ 肖像画落款に「癸酉八月十三日 小子鐘湍」と書いてあることから、京都両洋中学に在学中であった1933年の夏休みに一時帰国して描いたものと推定される。

⁴⁷⁸ 彼の故郷の山清は両班（ヤンバン）階級が多く住む保守的な地域であった。10代で一人で渡日した点、シュルレアリスムという前衛美術を志していた点から彼の挑戦的で自由な性格を推察出来る。彼の渡日背景については知っている人が生存していないため、断言することは出来ないが、状況から鑑みると、生まれた環境から脱して自由になりたい気持ちがあったのではないかと想像することも可能である。

⁴⁷⁹ 関口一郎「麻生君、金子君とアトリエ村のこと」『池袋モンパルナス』展図録、板橋区立美術館、2011年、106頁。

⁴⁸⁰ 『福沢一郎絵画研究所』展図録、板橋区立美術館、2010年、107、112、123頁。

⁴⁸¹ 関口一郎とのインタビュー：2015年3月19日。

所生活も並行していた。また、遺族所蔵のアルバムからは、1930年代後半に、藤田嗣治と一緒に写った写真もあり、いろいろ前衛的な美術思潮に興味を寄せていた20代の姿が見受けられる。1940年、福沢が主導する美術文化協会の第一回展に《風景》連作3点を出品、美術文化賞を受賞し、翌年の第2回展には《水辺》(図3)を出品し、会員となった。この作品は現在、板橋区立美術館に所蔵されており、美術館に収まっている彼の唯一の作品である。

1943年9月には、立川陸軍航空整備部隊(西多摩郡、現・横田基地)に徴用され、「教程編纂員」として勤めることになり、教育資料として使われる自動爆撃照準機の図面を描く仕事をしていた⁴⁸²。その履歴のためか、戦後の1948年には、横田基地のInformation & Education Officeに就職し、英字新聞『Afterburner』の編集、割付けを担当した。1950年12月には親友の親戚であった真鍋家の養子となり、大韓民国の戸籍から移籍し、「真鍋英雄」になった。その直後、戦争中の疎開先で出会った日本人の女性と婚姻し、2男を儲けた。戦後、彼は韓国の家族を二度と訪問することなく、連絡も意図的に絶ったと伝えられる。妻が朝鮮との連絡を反対していたという事情もあったが、彼自身が「在日朝鮮人」という事実を周りに知られないようにしたことは、日本の社会における「在日朝鮮人」への差別と偏見から家庭を守ろうとしていたためだと思われる。彼の長男である真鍋弘は、父が生前に自分が在日朝鮮人であると言っていたことはなく、「朝鮮」に関しても言及したことが一回も無かった、と証言している。

真鍋は、1958年に美術文化協会を脱会して以来、横田基地で1979年の定年まで働いたが、毎晩帰宅しては自宅のアトリエで一人で絵を描く生活を送った。専業画家ではなく、発表の機会も多く得られなかったが、毎日のように誠実に描いたという。遺族が所蔵している数十点の遺作は非常に完成度が高く、彼がただの「日曜画家」ではなく、制作に真剣に向き合っていたことを証明している。

何度かの小さいグループ展に参加する中で、ついに1970年3月には56才で初の個展を開いた(1970年3月23～28日、銀座・フォルム画廊)。それは福沢一郎による推薦の言葉と共に、横田基地の英字新聞『Afterburner』に宣伝記事が載せられた。

福沢は、真鍋がシュルレアリスム画家として長い経歴を持っていると紹介し、「シュルレアリスムの様式は旧式の形式になってしまったが、その精神は消滅していない」と、彼の久しぶりの発表に喜んでいて。また、「しばらく作品発表をして来なかったが、最新作をみると、精巧で詳細な描写に力強く、筆遣いが錆びていない」と、賞賛し、今後シュルレアリス

⁴⁸² 真鍋英雄「一つの想出」『美術文化』美術文化協会、1955年1月、19頁。

ム分野で活躍するようにと期待を寄せてもいた⁴⁸³。それに応じるかのように、真鍋は、退職後の1980年に高山良策との二人展を開き（1980年9月16日～24日、渋谷・ギャラリージェイコ）、これからの旺盛に活動したいと抱負を語っていたが⁴⁸⁴、1986年に72才で他界した。

第2節 日本のシュルレアリスム絵画における真鍋英雄の絵画

1924年アンドレ・ブルトンの宣言によってフランス・パリで始まったシュルレアリスムは、無意識の解放を通じて人間の真の自由を追求した思想であり、両大戦の間に世界各地に拡散した。1927年に文学界から始まった日本のシュルレアリスムは、1930年を前後として「二科展」を中心にシュルレアリスム絵画から影響を受けた絵画作品が発表されるようになる。そして1931年、福沢一郎のフランスからの帰国と共に、本格的に展開し始め、大平洋戦争勃発までの約10年間の盛り上がりがあった。

福沢が応用したエルンストのコラージュ技法は、若い画家に大きな影響を与え、その勢力は「独立展」から離脱し、「新造型美術協会」などの団体を結成する過程を経て、1939年の「美術文化協会」に帰結し、その全盛期を迎えた。しかし、1941年、軍国主義の強化につれ、共産主義への関わりを疑われていた福沢と瀧口修造が逮捕されることになり、シュルレアリスム絵画運動も小康状態に入る。約10年あまりの短い期間ではあったが、日本のシュルレアリスムは若い画家を中心に熱狂的な人気を集め、その形式において様々なバリエーションを見せた。

⁴⁸³ Commenting on his student's latest 15-painting exhibit, Mr. Fukuzawa states:

"Mr. Manabe...is a surrealist and holds a long career in this field. Nowadays, one hears about the resurrection of surrealism. Its art form is becoming outdated, but its spirit will not cease to exist. For quite some time now Mr. Manabe has not come up with any art paintings. However, upon observing the recent art work he completed, the elaborate and minute description is energetic and his dash of the brush has not diminished in any way. He is one of the artists I want to see complete a most difficult task of taking on the latest trends in the field of surrealism."

「Local Artist Shows Surreal Paintings」『Afterburner』1970.3. 遺族の真鍋弘提供。

⁴⁸⁴ 「私は戦後、給料とりの生活を長い間つづけて来たので、画の方はすっかり道草を喰ってしまいました。最近やっと自分の仕事に打ちこめるようになり、日暮れて道なお遠しの感がいたしますが、一步一步とたゆまぬ努力をつづけて行くつもりです。私は流派や形式にとらわれず、いくらかのジャンルを通り抜けて来た私なりのものを自由に表現して行くつもりです。（後略）」「真鍋英雄・高山良策二人展チラシ」ギャラリージェイコ（東京・渋谷）、1980年9月16日～24日。

しかしながら、日本のシュルレアリスムは、その不徹底さや思想の脆弱さを指摘されてきた。西欧のシュルレアリスムが前代のダダイズムの「反逆精神」を継承しながら、「無意識の探求」や「想像力の解放」という精神性に焦点を当てたことに対し、日本のそれはダダとは切断されたモダニズムの系統から誕生し、本来の思想よりは、その「外形」の借用に拘っていたという指摘である⁴⁸⁵。

一方、日本のシュルレアリスムは、「精神」より「現実」に関心を持ち、社会変革への情熱を孕んでいたため、「行動主義的ヒューマニズム」運動に繋がった、という評価もある。山田は、それを「シュルレアリスムの日本の変種」と呼んでおり、シュルレアリスムの「芸術様式」が社会参与的な作品に形を与えたことで、「日本のシュルレアリスム運動は、本質的に「ヒューマニズム運動」である」と指摘した⁴⁸⁶。同様の文脈で、大谷は、日本のシュルレアリスムが「行動主義的ヒューマニズム」と出会うことで、無意識の探求の代わりに「日本の社会の現実と向き合い、独自の展開を遂げた」と肯定的な評価をしている⁴⁸⁷。実際に福沢一郎も、現実の強調のための「手段」としてシュルレアリスム技法を借用しており、その意味において西欧のシュルレアリスムとは厳密に異なると述べており、早くから一線を引いていた。

「モンタージュとは私によれば現実強化の手段なのである。（中略）それが適当に組み立てられて作者の意思を表現し得た時、効果的且つ強力な絵画のメティエーとなるのである。」

福沢一郎「新形式論」『独立美術』2号、1932年11月、91頁。

⁴⁸⁵ 「日本のシュルレアリスムが不徹底なものであったことは否定できない事実である。（中略）ダダイズムから切断されて、モダニズムの系統から誕生した日本のシュルレアリスムには、無意識の探求や想像力の解放といった「思想」としての根源において脆弱なところがあり、（中略）外的世界（現実）への関心によって、内的世界（精神）の探求は看過されてしまった。（中略）日本のシュルレアリスム運動の主役であった画学生たちの同人グループによる活動は、（中略）芸術活動による社会変革への情熱を孕んでいた。（中略）「シュルレアリスムの日本の変種」と言えるものである。それは、自立した「思想」としてのシュルレアリスムにはなりえなかったが、「行動主義」というヒューマニズム思想を基盤とした運動に確かな形態を与えるものであった。」山田諭「日本のシュルレアリスムとは何だったのか？」『日本のシュルレアリスム1925～1945』展図録、名古屋市美術館、1990年、8～9頁。山田は、日本のシュルレアリスムが「理性からの開放」を目指す自立した一つの「思想」ではなく、マルクス主義とヒューマニズムを基盤とする「芸術様式」の一つに過ぎなかったと言っている。確かに、その純粋性を批判することはたやすく、既に瀧口修造が指摘しているように、日本のシュルレアリスム絵画の中には、無意識の心的作用に基づいた「オートマティズム（automatism：自動記述法）」から制作された作品が少ないのが、その傍証である。

⁴⁸⁶ 山田諭、前掲論文、9頁。

⁴⁸⁷ 大谷省吾「シュルレアリスムと行動主義—小松清、福沢一郎、矢崎博信を中心に」『近代画説』15号、2006年、12頁。

「その風刺の或る部分、技巧の或る部分において、超現実主義ではあるが厳密な意味に於ては違うもの（後略）」

福沢一郎「独立美術と超現実主義」『現代の眼』第65号、東京国立近代美術館、1960年4月、3頁⁴⁸⁸。

このように、日本のシュルレアリスムは、純粋な無意識の探求よりも、コラージュ (collage) やデペイズマン (dépaysement) ⁴⁸⁹ というシュルレアリスムの文法を借りた現実批判の内容を表すか、あるいは純粋にその幻想的な造形美を求めるか、という流れに展開したと思われる。前者には軍部の弾圧によって解体された前世代のプロレタリア美術家たちが合流し、後者には新しい造形を渴望していた若い画学生たちが含まれていた。1936年に開所した福沢一郎絵画研究所にも、両者の画家たちが集まることになるが⁴⁹⁰、真鍋英雄はその後者に当たる。

それでは、真鍋の作品の造形的な特徴を探ってみよう。

真鍋の戦前期の作品《水辺》(図3、1941年)と《風景》(1941年)、《葡萄》(図4、1943年)、《憩鷺》(1943年)を見ると、画面いっぱいに植物や動物が描かれていることが共通してみられる。植物の写実的な形態や詳細な描写には、如何なる歪曲も加わっていないが、集約された鬱蒼たる森そのものが与える自然の奇異さが、効果的に表現されている。さらに隅々に隠れた生物は、その完全な形を読み取れず、グロテスクな感じを漂わせている。鬱蒼たる植物や隠れている動物を用いた、幻想的で原始的な自然の描写には、アンリ・ルソー (Henri Rousseau、1844～1910) やマックス・エルンスト (Max Ernst、1891～1976) の影響が窺える(図5)。

実際に真鍋の遺品からは、アンリ・ルソーの画集が発見されている。また植物を用いた奇異なる雰囲気演出は、福沢一郎の《花》連作(1938～1939年)や、真鍋と同時期に福沢絵画研究所の学生であった米倉壽仁の作品からも確認できるものであり(図6)、植物描写に関しては彼らからの影響もあったと思われる。

とはいえ、真鍋の作品にはシュルレアリスム本来の無意識に関する深度ある理解や実験の

⁴⁸⁸ 弘中智子「福沢絵画研究所が伝えるもの」『福沢一郎絵画研究所』展図録、板橋区立美術館、2010年、92頁。

⁴⁸⁹ コラージュは、「貼りつけ」を意味するフランス語であり、画面に印刷物、布、針金、木片、砂、木の葉などさまざまなものを貼りつけて構成する絵画技法、あるいはこのような技法によって制作された作品をさす。デペイズマンとは、フランス語で「異なった環境におくこと」の意味。美術上の用語としては、シュルレアリスムの一技法をさす。ある物を日常的な環境から異質の環境に転置し、その物から実用的性格を奪い、物体同士の奇異な出会いを現出させる。

⁴⁹⁰ 加太こうじ「画塾・福沢研究所」『思想の科学』第450号、1989年2月、66頁。

痕跡はみられない。むしろ、精密描写やデペイズマンを通じて、シュルレアリスムの造形的な雰囲気を用いているのだ。また、真鍋のシュルレアリスム絵画が、前述したような、日本の現実を告発するいわゆる「行動主義」的なシュルレアリスムではなかったとはいえ、鬱蒼とした息詰まるような風景の描写には、戦禍の深まる暗鬱なる時代現実の雰囲気が反映されているようで、目を引く。特に《水辺》(図3)の、画面奥にみられる像のような生物は、その横顔と眼の描写から、鬚光の《眼のある風景》(1938年)を連想させる。それは戦禍の時代の雰囲気が反映された代表的な作品としてよく挙げられる作品である。鬚光と真鍋は池袋モンパルナスの住民であったという共通点がある。

ここで、「池袋モンパルナス」について簡単に触れておきたい。前衛の実験場所であり、洗練された文化村であった池袋モンパルナスでの生活は、真鍋の制作において大きな刺激になり、また豊かな文化的土壌になっていたはずからである。

池袋駅の近くにある豊島区长崎町は、湿地帯であったところを石炭ガラで埋め立てた地域であり、地盤が丈夫でなかったため、アトリエ主体の簡易な住宅が多く建てられた。家賃が安価であったことから、各地から若い芸術家もしくは芸術家の卵が集まることになり、芸術村を形成した。「池袋モンパルナスに夜が来た。学生、無頼漢、芸術家が街にでてくる。彼女のために、神経をつかへ、あまり太くもなく、細くもない、在り合せの神経を」⁴⁹¹。詩人・小熊秀雄が詠む「池袋風景」から分かるように、少し退廃風にも感じられる青春と浪漫の享樂地であった池袋モンパルナスは、画家だけでなく、音楽家や詩人など、各地からの芸術家が交じり合う、特別な場所であった⁴⁹²。真鍋(当時は、金子)は、1934年以後のある時期に高田馬場から移住し、1943年に徴用されるまで約7年以上居住した。ここで彼は、前衛美術のみならず、カフェ文化やコンサートなど、当時の朝鮮では考えられない先端の洗練された文化に接することができた。それは、20代の青年だった真鍋に大きな刺激になったと思われる。

池袋モンパルナスの美術史における役割は、「美術の底辺の拡散」であると評価されており、「大正期の新興美術やプロレタリア美術、昭和戦前期の前衛美術、特に良質のシュルレアリストの輩出」であると言われている⁴⁹³。それだけ、実際に山下菊二、高山良策、丸木俊・位里、鬚光など数多くのシュルレアリスムの画家が居住し、制作上にも交流し合いなが

⁴⁹¹ 『池袋モンパルナス』展図録、板橋区立美術館、2011年、9頁。

⁴⁹² 板橋区立美術館編「東京モンパルナスの灯—前衛と昭和史のなかの青春—」『東京モンパルナスとシュルレアリスム』板橋区立美術館、1985年。

⁴⁹³ 尾崎真人「『池袋モンパルナス』考」『美術フォーラム21』18号、2008年11月、115頁。

ら前衛美術に精進する環境であった。若い画学生であった真鍋は、このような環境の中で、自然にシュルレアリスムに接することができただろう。福沢一郎絵画研究所の研究生たちの多くが池袋モンパルナスに居住していた点から、真鍋も周りのルートから研究所の存在を知り、入所していたと思われる。

真鍋は、15畳のアトリエと2～3畳の生活空間からなる、二軒続きの長屋に住んでいたが（図7）、壁を隔てた隣部屋には麻生三郎の夫婦が住んでおり、現在残っている麻生婦人の証言から⁴⁹⁴、当時の生活ぶりが良く分かる。麻生夫人によると、隣同士でよく一緒に食事を取り、話をする事が多く、兄のコンサートに行くなど親しく交際していたそうだ。さらに麻生三郎が応召される日には、井上長三郎、松本俊介などと一緒に家の前で撮った写真も残っており、私生活でも親密に交流していたことが分かる。周辺の芸術家の親睦会であった「池袋美術家クラブ」の設立懇親会（1936年9月10日、地平食堂）の写真には真鍋と見られる人物が、最前列に座って明るく微笑んでいる（図8）。若者の芸術家たちが「日本の各地から集まり、各々のアイデンティティを闘わせ、独自の作風を展開した」⁴⁹⁵池袋モンパルナスにおいては、真鍋もまた彼らの同様に東京の「異邦人」であり、平等な立場だった。「植民地朝鮮」という自分の出身にあまり気にしなくて良い場所であり、自由にいられる場所であったのだ。

以上のように、真鍋は文化の香りが溢れる街で、若者の芸術家と交流しながら制作における刺激と靈感を得られた同時に、出身に関わらず気楽に居られる場所としての「日本」を作っていた。池袋モンパルナスという、日本近代美術史における重要な一つのシーンに真鍋は生きていた。また、そこでの居住経験と文化的享有経験は、戦後、彼が「日本」という国籍を選択する時に働いた重要な要因の一つになったと推測できる。

第3節 朝鮮におけるシュルレアリスムの展開

次に、朝鮮画壇におけるシュルレアリスム絵画の展開と、その中での真鍋英雄の存在意義を考えてみよう。

まず、朝鮮ではシュルレアリスム絵画がまったくといっていいほど受容されなかったこと

⁴⁹⁴ 弘中智子「麻生美智子さんに聞く『新人画会の時代』」『新人画会』展図録、板橋区立美術館、2008年、115頁。

⁴⁹⁵ 尾崎真人、前掲論文、115頁。

を断っておきたい。

朝鮮にシュルレアリスムの文芸思想が紹介されたのは、1920年代末のことで、日本と同様に文学界から始まった。これは日本で文学を専攻していた留学生たちが本格的に文壇に登場する時期と重なる。日本の法政大学の文学部を卒業して帰国した詩人・李河潤（1906～1974）が、1929年に「仏文壇回顧：己巳の世界文壇」を雑誌に寄稿し、諸派の一つとして紹介したことから始まる⁴⁹⁶。

その後、画壇にシュルレアリスムが紹介されたのは1930年代に入ってからである。朝鮮の『東亞日報』紙上に「シュルレアリスム」という単語が出てくるのは、1930年12月のことである⁴⁹⁷。当時、東京で留学していた5人の朝鮮人美術留学生らが「白蠻洋画会」を結成するに当たって、その一人であった東京美術学校の西洋画科学生の子金瑛煥（1926年西洋画科入学・1931年卒業）は、会の代表として活動の抱負を語っている。彼は、多変するピカソの造形感覚を賞賛しながら、ピカソの絵画が「キュビズムからフォービズム、そして後期フォービズムを経て（中略）シュルレアリスムへとカメレオンのように豹変している」といい、自分たちも現代美術の「諸種の表現様式」を自由に駆使することを宣言した。

朝鮮で金瑛煥が「シュルレアリスム」という言葉を口にした1930年は、日本でもそれが本格的に始まってはいない時期であり、シュルレアリスムの影響が見受けられる絵画が雑誌の紙面を通じて紹介されているだけであった。美術理論にも造詣が深かった金瑛煥は、そのような雑誌からシュルレアリスムの存在を朝鮮半島にいる人より一足先に知っていたと思われる。しかし、彼自身が特にシュルレアリスムの思潮に影響されていた訳ではなく、それを含む「西洋の先端思潮」を自由に受け入れようとして漠然とした抱負を語っていたのである。

ところが、金瑛煥が考えたように、朝鮮の社会にそれらの先端思潮が受容されるには無理があったようで、自分たちのこれからの作品について、「一種変態的な心理の所有者である

⁴⁹⁶ 「佛文壇回顧：己巳의 世界文壇」『新生』第2巻第12号、1929年12月。

⁴⁹⁷ 「ピカソの多変する散文時代はまだ遙遠である。キュビズムからフォービズムへ、そしてヌーボーフォービズムからダダイズムへ、またネオクラシックからシュルレアリスムへと、まるでカメレオンのように豹変する彼の美学は永久に芸術の行政を漫歩するだろう。（中略）我々の中にはピカソのカメレオンイイズムもある。（中略）たまにはシュルレアリスムと握手し、たまにはフォービズムに約束しよう。我々はいかなる表現様式に拘ることない。諸種の表現様式を駆使することにする。（後略）」一筆者翻訳

【原文】「피카소의 다변한 산문시대는 아즉도 요원하다는 것이다. 큐비즘에서 포비즘으로 그리고 누보포비즘에서 따다이즘으로 다시 네오클라시즘으로 슈르레알리슴으로 마치 카멜레온과가티 표변하는 그의 미학은 영구히 예술의 행정을 만보하고 잇을것이다.(중략) 우리들 가운데에는 피카소의 카멜레온이슴도 있다.(중략) 때로는 슈르에 악수할 것이요 때로는 포부에 약속할 것이다. 우리들은 어떠한 표현양식에 구니됨이 업슬것이요. 또한 제종의 표현양식을 시인할것이다.(후략)」金瑛煥「白蠻洋画会を作って (백만양화회를 만들고)」『東亞日報』1930年12月23日。

と批評家は非難するかも知れない」と心配を寄せていた。それは、シュルレアリスムを始めとする前衛美術を受容する朝鮮の土壌が、まだ培われていないことを意味していた。

それから6年後である1936年4月の同紙には、ホアン・ミロの作品を載せて超現実主義の絵画を紹介する記事が現れた。記事には「非合理的なことを扱う」「心的自動作用」であると、シュルレアリスムの定義について懸命に翻訳しているのが分かる。しかしその記事の文末に至っては「これを読んでも全く意味が分からない」と正直な気分を吐露していた⁴⁹⁸。

さらに、1940年になっても、朝鮮におけるシュルレアリスムへの認識には変化がなかったようである。東京美術学校出身の画家であり美術評論家でもあった、呉之湖（1926年西洋画科本科入学・1931年卒業）はシュルレアリスムを指して、「時代的な旋風に巻き込まれ、精神錯乱が発生したことによる病的現象」といい、すぐ「自然消滅する」と露骨に排撃していた⁴⁹⁹。呉之湖が具象絵画を好み、抽象絵画を含む前衛美術に対して反感を持っていた人物であったとはいえ、留学経験のある現役の美術家がこれだけに非難していたことを考えると、一般の鑑賞者には理解が困難であったと思われる。

シュルレアリスム思潮が受容されなかったのは、ただ美術界だけの問題ではなかった。文学界においては、創作側の個人やグループによる形式の借用と実験の試みが微力ながらも存在した点では美術界とは異なるが、評論家や一般の受容者側の反応は、美術界のそれとさして違いはなかった。

上述したように、文学界におけるシュルレアリスムは、1929年に初めて紹介された後、金起林や鄭玄雄などが持続的に言及し、1930年代半ばには、李時雨・申百秀・鄭玄雄・趙豊衍らの「三四文学」同人と李箱（1910～1937）が実際の創作に適用した。彼らは20歳代の新人

⁴⁹⁸ 「シュルレアリスムの絵画というのは、フロイトの影響を受けて「夢と潜在意識の表現を図るもの」であるようだ。『現代の美術』の編者であるジョブレ・グリクソンの定義によると、合理的なことを犠牲せずに、非合理的なことを扱う方法であり、また思考の真なるプロセスを記事するにおいて口頭や他の方法で表現しようとする「純粋な心的自動作用」であるようだ。（中略）これを読んでも全く意味が分からない。（後略）」一筆者翻訳

【原文】「술레알리즘의 회화라는 것은 무엇이나하면 그것은 프로이드의 영향을 받어서 “꿈과 잠재의식의 표현을 의도하는 것”이라고 한다. 그런데 “현대의 미술”의 편자 쟈프레 그릭손의 정의를 보면, 합리적인 것을 희생하지만코 비합리적인 것을 취급하는 방법이며, 사고의 진정한 과정을 기사하는 데 있어서 구두로나 또는 기타의 방법으로 표현하라고 하는 “순수한 심적자동작용”이라 한다. (중략) 이것을 읽었자 무슨소리지 알수가없다.(후략)」 「超現實主義繪画(초현실주의의 회화)」 『東亞日報』 1936年4月18日。

⁴⁹⁹ 「(前略) 後者は完全に時代的な旋風に巻き込まれ、精神錯乱が発生したことによる病的現象である。したがって、これは精神錯乱症が正常な状態に回復する時に、自然消滅する性質のものである。」一筆者翻訳

【原文】「후자는 순전히 시대적선평에 휩쓸여 정신착란을 일으킨데에 발원한 병적현상이다. 그러므로 이것은 정신착란증이 정상한 상태로 회복하는데 또한 자연소멸할 성질의 것이다。」 吳之湖 「現代繪画の根本問題(현대회화의 근본문제) (五)」 『東亞日報』 1940年4月27日。

であり、斬新な文学を訴えて1934年に集まったが、1935年12月に解散した。

評論の方では、大体にシュルレアリスムを「資本主義末期の退廃的な状況を反映する病理現象」として紹介し、否定すべき思潮として語っていた。シュルレアリスムの文学史における位置を認める金起林と鄭玄雄の場合、シュルレアリスムに肯定的な価値を与えていたが、それに関する理論の正確な理解が欠如していたのである⁵⁰⁰。

シュルレアリスム文学の作品の数自体、多くはないが、創作に対する大衆の反応の一例として、李箱の「烏瞰図」事件を挙げられる。彼は、1934年7月24日から8月8日まで、『朝鮮中央日報』にシュルレアリスム詩「烏瞰図」を連載していたが、詩が難解であるとの読者たちの猛烈な抗議によって連載が中断された事があった。このような当時の状況に関して、人学研究者・李起哲は、朝鮮のシュルレアリスムは何人かの詩人には影響を与えたが、散文や小説には影響を与えることが出来ず、また大衆の共感を得ることに失敗していたと指摘している⁵⁰¹。

このように朝鮮でシュルレアリスムが受容されなかった、その理由は何であろうか。それは、西洋美術の受容における朝鮮国内の構造的な問題と、朝鮮一般の社会的な雰囲気といった内外の要因から考えられる。

第1章の「東京美術学校の朝鮮人留学生と韓国の初期美術大学」で触れたように、1910年代に日本留学から帰国した朝鮮人画家たちを通じて西洋画を本格的に受容し始めた朝鮮では、1920年代になると、朝鮮美術展覧会の設置と共に日本のアカデミズムが定着した。その後、1930年代末からは、フォービズムや抽象などが在野美術として流入した。

しかし、それらは全て欧米からの直輸入ではなく、日本経由のものであった。新しい思潮が「一歩ずつ遅れ」て、さらに「間接的」に導入されるという、植民地朝鮮における構造的な問題は、外来思潮の受容と理解、そして成熟において支障をもたらす条件となったのだ。さらに、西洋画の受容から30年余りの短期間に、アカデミズムからシュルレアリスムまでという、欧米においては長い歴史と共に積み重ねられた諸思潮を消化するには無理があった。つまり、前衛美術が定着するモダニズムの土壌がまだ成熟していなかったのである。

シュルレアリスムが受容されなかった原因の一つは朝鮮国内の社会的な雰囲気である、という主張は、韓国の近代詩学史からの指摘である。文学評論家・文惠園は、近代の朝鮮のシュルレアリスム文学の劣勢の理由として、シュルレアリスムを分析できるような精神分析学

⁵⁰⁰ 文惠園「近代韓国のシュルレアリスム詩論の特徴に関する研究(한국 근대 초현실주의 시론의 특징에 관한 연구)」『韓中人文研究』第17号、2006年、46～50頁。

⁵⁰¹ 李起哲「韓国におけるシュルレアリスム詩の展開過程に関する考察(한국초현실주의 시의 전개과정 고찰)」『韓国詩学研究』第3号、2000年、227～228頁。

的な理論が不備であった点の他に、「本能や個性の自由な噴出よりは、秩序とバランスを重視した社会的な状況と関連している」と指摘する⁵⁰²。

李起哲も、朝鮮の「歴史状況」と「現実問題」のため、シュルレアリスムは受容されなかったと言っている。要するに、シュルレアリストが主張する、社会・歴史からも分離された純粋な想像力の解放が、はたして外国の侵略と受難で点綴され、自由になったことがない朝鮮の歴史と現実状況で、「感動の実体」として感じられることが可能なのか反問している。現実から乖離されているシュルレアリスムは「意識的な言葉遊びや現実感のない空虚な声」として聞こえてきたというのだ⁵⁰³。このように本能より秩序を重視した社会雰囲気や、「現実問題」に追われている朝鮮の歴史状況では、破格破格の形式と「超現実」の内容を持っているだけに、「非現実」であったシュルレアリスムは、共感のできない存在であったと思われる。

第4節 朝鮮における数少ないシュルレアリスムの画家の一人として

しかし、このような厳しいシュルレアリスムの不毛の地の外で、それを試みた数少ない朝鮮人留学生たちがいた。彼らは多数の朝鮮人留学生と異なり、官展から離れて前衛的な小グループ展を中心に活動した。まず、文化学院の学生であった文学洙（1916～1988）は、1935年～1939年間に文化学院に在学しており、自由で開放的な学習雰囲気の中で前衛美術に接することができた。彼は、同校の教授であった村井正誠（1905～1999）が所属していた抽象絵画中心の自由美術家協会で活躍したが、「馬」や「牛」、「飛行機」、そして「チマチョゴリ」を素材にしたシュルレアリスム絵画を多数出品し、注目を集めた（図9）。彼は1937年の第1回展から毎年出品し、第2回展には協会賞を受賞し、会友になり、1942年の第6回展には朝鮮人としては珍しく会員に推挙された。朝鮮民族を形象化した牛やチマチョゴリを着た人物、朝鮮の古典小説である「春香（チュンヒャン）」をモチーフにした作品で、「郷土美の造形化に成功」して「詩と夢の世界を表現し堅実な造形性を見せている」と、瀧口修造と長谷川三郎から好評を博した⁵⁰⁴。

⁵⁰² 文恵園、前掲論文、43頁。

⁵⁰³ 李起哲、前掲論文、228頁。

⁵⁰⁴ 金英那、前掲論文、299～300頁。

一方、真鍋と同様に美術文化協会で活動した、東京美術学校の学生・金河鍵(1915~?、1938年西洋画科入学・1942年卒業)は、1941年の第2回展から出品し、翌年に美術文化賞を受賞して、1943年には真鍋の後を継いで会員となった。現在モノクロ図版で残っている彼の出品作(図10)を見ると⁵⁰⁵、幾何学的な図形や地平線を強調した理知的構成が目立つ。先行研究において金英那は、港と机そして図形といった無関係の物の組合せや影の表現に、ダリ(Salvador Dalí、1904~1989)やキリコ(Giorgio de Chirico、1888~1978)の影響がみえると指摘している⁵⁰⁶。保守的なアカデミズムを追求した東京美術学校で、さらに朝鮮人留学生であった彼がシュルレアリスムに傾倒したのは、異例のことである。現在、東京芸術大学附属図書館に所蔵されている彼の卒業制作の図版(図11)からも、水平線を背景にして前景のベッドの上に横たわっている半裸の女性が描かれており、シュルレアリスムを大胆に駆使していたことが分かる⁵⁰⁷。

ところが、金河鍵の卒業制作を調査して新たに分かったのは、同級生の朝鮮人学生の鄭寛澈(1916~1983、1938年西洋画科入学・1942年卒業)の卒業制作にもシュルレアリスムの影響が確認できることである(図12)。古いモノクロ図版であるため、正確な分析は難しいが、地平線と波、転がっている壺、そして影の表現からは幻想的な雰囲気を感じられる。その制作意図は正確に把握できないが、同年度の西洋画科の卒業生の全員が、慣例に従って写実的な人物坐像を制作していたことを考えると(図13)、金河鍵と鄭寛澈の二人の作品は確かに異彩を放っている。さらに、二人の作品には、海岸という背景と、横たわっている壺が共通に見られて、目を引く。金河鍵と鄭寛澈が後日に「黄土会」を結成していることから⁵⁰⁸、両者は在学中から親交を基に互いに影響を与え合って、シュルレアリスム技法を試みていたと見られる。それは、金河鍵の美術文化協会での活動が卒業制作の以前からあったこと点から、金からの誘いもしくは影響があって始まった可能性が高い。

以上、韓国の近代美術史でシュルレアリスムを試みた痕跡が確認できる人物は、この3人だけである。

彼ら3人と比べて真鍋だけの特徴がある。その3人はいずれも、無関係な事物を始原的な空間に大胆に配置し、別の時空間を構築していた。それに対して、真鍋の場合は、そのようなデペイズマンを積極的に活用せずに、むしろ自然(現実)の中にあるべきシーンを基にして、その中の動物や植物を緻密に描写することによって、現実のなかで遭遇する「不慣れな感覚」

⁵⁰⁵ 資料を提供し、撮影を許可してくださった板橋区立美術館の弘中智子氏に感謝を申し上げる。

⁵⁰⁶ 金英那、前掲論文、312頁。

⁵⁰⁷ 同作品は1943年の第4回の美術文化協会展に出品された。

⁵⁰⁸ 1970年に、吳之湖を中心に結成された具象絵画の作家団体の「黄土会」とは同名の異なる団体である。

を演出していた。その淡々たる情的な雰囲気、彼の個性が認められるであろう。

ところで、このようにシュルレアリスムの絵画を試みて特有の個性を発揮していた前途有望な彼らが、帰国後に朝鮮の画壇にシュルレアリスムを波及する可能性はなかったのだろうか、という問いが生まれるだろう。しかし真鍋を除き、3人の戦後の行方をみると、シュルレアリスムが断絶した経緯が分かる。文学洙と鄭寛澈は実家の平壤に帰ったが、北朝鮮政府の樹立後、社会主義の体制に順応し、社会主義リアリズムへと急旋回した⁵⁰⁹。彼らはそれぞれに教育者と人民芸術家として活躍し、多数の体制宣伝画を残した(図14)⁵¹⁰。金河鍵の場合は、朝鮮戦争の際に生死が分からなくなった。

朝鮮でシュルレアリスムが発展しなかった理由には、前述したような構造的な問題と共に、シュルレアリスムを積極的に学んだ留学生が少なかった点、さらに彼らの帰国後に深化されるはずであった活動が、国家の分断などでうやむやになってしまった点があげられる。このように大変短い歴史を持つ朝鮮のシュルレアリスムであるが、そのため、唯一日本に残って画業を続けた真鍋は、朝鮮人としては最も長い間シュルレアリスム画風を維持した画家となる。その意味で、彼は、朝鮮人による美術の外枠を上げた人物として位置づけられるのだ。

第5節 真鍋英雄のアイデンティティー

以上で見てきたように、真鍋は、韓国近現代美術史においては大変重要な人物であるが、しかし彼自身は「朝鮮人」より「日本人」に近いアイデンティティーを持っていたことが今回の調査で分かった。

これまで第一世代の在日朝鮮人美術家に関する研究は、画家の生涯と作品にみる「民族性」や朝鮮人としてのアイデンティティーに焦点が当てられたものが多い⁵¹¹。分断された祖国へ

⁵⁰⁹ 安惠靖「文學洙の生涯と絵画に関する研究(문학수의 생애와 회화연구)」全南大学校大学院美術学科 修士学位論文、2006年2月。

⁵¹⁰ 北朝鮮におけるシュルレアリスム画家の路線の急旋回は、中国と正反対の状況を見せており、興味深い。日本でシュルレアリスムに接し、その技法を学んだ中国人美術家たちは帰国してから、大衆を相手にした共産主義の宣伝として壁画や雑誌の挿絵などにその技法を積極的に活用していた。日本でシュルレアリスム技法を学び、共産主義国家に向かったことは共通しているが、両国におけるシュルレアリスムの運命は異なっている。呉孟晋「前衛絵画の『代理戦争』」『近代中国美術の胎動』勉誠出版、2013年。

⁵¹¹ キム・ソンヒ(김선희)「疎外された美術世界、戦後の在日美術(소외된 미술세계, 해방 이후의

の悲しみ、在日朝鮮人として日本社会で生きていく内的葛藤などを探ったものが多い。いわゆる「民族的」で「祖国回帰的」な在日朝鮮人のステレオタイプは、美術界だけに限られているわけではない。それは、在日朝鮮人全体に関する研究の視座から必然的に形成された像である。但し、美術史の場合、作品が残るので、実際に、民族性あるいはアイデンティティーの混乱をテーマにした作品が多く残されているのは確かだ。本論文の第8章で扱った全和風もまさにそうであった。しかし真鍋の場合は、そうではないことに注目すべきである。

彼の作品には、朝鮮を思わせる郷土色や、在日朝鮮人としてのアイデンティティーを問うような主題意識は見られない。むしろ繰り返して登場する、壊れた「日の丸の飛行機」や、それに重ねられた彼の顔からは、「敗戦」を想う日本人の心情が感じられる(図15)。彼は、「人間よりはるかに貴重な存在で」あった「日本の飛行機」が無残な姿で畑にころがっていたのを見て、その「真赤な日の丸が眼に痛かった」とさえ、述懐していたのだ⁵¹²。

さらに横田基地に提出された彼の身上明細書には、次のように書かれている。

「従来、私は日本国籍を持っていたが、終戦後、朝鮮の独立に依り日本国籍を放棄せざるを得なかった。私は日本永住のために養子縁組の方法のもとに、戸籍を移動し、東京都青梅市に新戸籍を作った」⁵¹³

ここでみるように、真鍋は「日本国籍」について元々持っていたのを意志と関係なしに剥

재일미술) 『在日の人権 (재일의 인권)』展図録、韓国光州市立美術館、2000年；尹凡牟「曹良奎と宋英玉—在日画家の民族意識と分断祖国 (조양규와 송영옥-재일화가의 민족의식과 분단조국)」『韓国近現代美術史学』第18集、2007年；高晟峻「在日韓国人の美術—日本現代美術史のなかで」『アリランの花種 (아리랑꽃씨)』展図録、韓国国立現代美術館、2009年；ソ・ヒジョン (서희정) 「戦後の在日同胞女性1、2世代の美術活動にみる祖国の表象 (해방 이후 재일동포여성 1, 2세의 미술활동에서 보는 조국의 표상)」『韓国近現代美術史学』第22集、2011年12月。

⁵¹² 「私達が側にも寄れなかった日本の飛行機…(中略)無残な姿で、…畑にころがっていた。(中略)真赤な日の丸が眼に痛かった。数日前までは、吾々人間よりはるかに貴重な存在であったし、人気者であった。」真鍋英雄、前掲資料、19頁。

また、第五回美術文化協会展(1944年4月28日～5月9日、上野公園美術館)の出品目録を見ると、金子英雄の名前で、《ぼら》、《戦ふ街工場》という作品が出されていることが確認できる。《戦ふ街工場》という作品名は、主に風景や生物の名前を作品名に使用していた以前とは確実に異なるニュアンスを漂わせている。時局が感じられ、扇動的にまで見える。しかし、この作品は、美術文化協会が左翼に見なされ、治安法違反から福沢一郎と瀧口修造が検挙された事件があった3年後の展示である。当局の圧迫と検閲が強化され、戦意高揚の性格を帯びざるを得なくなった時期であることを考えると、真鍋自身の純粹なる創作意志から出た素材でない可能性も高い。

⁵¹³ ご遺族の真鍋弘氏の提供による。また1940年の「第一回美術文化展受賞発表」(美術文化協会)や、1970年3月の個展に関する『Afterburner』記事にも、京都出身であると書かれている。ところが、1985年に板橋区立美術館で開かれた「東京モンパルナスとシュールレアリスム」展図録の作家略歴にも「東京都青梅市に生まれる」と書いてある。

奪されたように語っており、自分を日本人の中の一人、もしくは一人でありたいと認識していたことが分かる。彼のこのような発言は、これまで作られてきた在日朝鮮人の典型的な民族主義像とは異なる、見慣れないことと言わざるを得ない。

第1節で触れたように、真鍋は、14才の時に一人で渡日し、自我形成期を日本で送った。彼は、当時「内地」と「外地」で呼ばれていた「日本」と「朝鮮」を、差別等は存在するものの、漠然として「一つの自国」、もしくは「一つになるべき自国」として認識していたのかもしれない。さらに青年時代、池袋モンパルナスで経験した前衛的で洗練された文化の体験は、美術家としての将来を考えていた彼にとって、大変魅力的な要素であったと思われる。終戦と共に一つの国を選択せざるを得なくなった時、「日本」という国は「個人」真鍋や「画家」真鍋において既に馴染んだ居場所であり、有望な場所であったのだろう。

しかし、研究が十分になされていないだけで、日本と朝鮮が「内地」と「外地」で呼ばれていた戦前の当時、真鍋のようなアイデンティティーを持っていた人が実際には多かったのではないだろうか。

この問題に関して、在日朝鮮人の歴史を研究する外村大氏の論考は、同様の問題意識を示している。氏は、在日朝鮮人の歴史が民族的な側面から語られてきたことは、戦後に在日朝鮮人の団体から「祖国」とのつながりのみが評価され、強調されたためだと指摘している。しかし、実は戦前から在日朝鮮人の文化は個々人に異なっており、彼らの「本国」と関わる様相も、国家や民族に対する意識もそれぞれであったという⁵¹⁴。

さらに外村氏は、「それぞれ」であったアイデンティティーとして、1930～40年代の朝鮮人知識人が捉えた在日朝鮮人の三つの類型を提示する。

1. 大阪の猪飼野のような朝鮮人集団居住地に暮らしながら、「祖国」よりは同郷住民の特定「地域」の文化に馴染んだ者で、日本の中の地域単位の多文化主義の承認を望む者。

2. 朝鮮回帰への当為意識はあるものの、日本で形成した文化アイデンティティーから、朝鮮への融合が現実的に無理があると感じる者（ただし、外村が例として挙げた小説家・張赫宙（1905～1998）は、太平洋戦争が深化する中で、結局日本への直接的な帰属を意味する「内鮮一体」へと偏り、戦後、日本に帰化した）。

3. 在日朝鮮人としての生活の困難にも関わらず、民族的な立場を維持し、祖国を帰るべき所として認識する者⁵¹⁵。

⁵¹⁴ 外村大「植民地期における在日朝鮮人の文化アイデンティティー再考(식민지기 재일조선인의 문화아이덴티티 재고)」『国史の神話を超えて(국사의 신화를 넘어서)』2004年、Humanist、357～358頁。

⁵¹⁵ 外村は、高權三・張赫宙・金史良という当時の朝鮮人知識人がそれぞれのエッセイや小説などで捉えた在日朝鮮人のあり方を分析した。外村大、前掲論文。

真鍋がこの三つの類型の中にどれか一つに当てはまるとは言い難い。外村氏もあくまで「それぞれ」であった多様な人間像の中で三つを提示したものであるからだ。とはいえ、葛藤の課程や決断の動機は異なるが、日本へ直接帰属をした点においては、上述の2に近いと思われる。真鍋の帰属が、自らの意志や嗜好から行われたことを考えると、日本の中世文学に心酔し、戦後に日本に帰化した朝鮮人小説家・立原正秋（1926～1980）も類似した例として挙げられる⁵¹⁶。

とはいえ、戦前の在日朝鮮人の大多数が日本帰属の傾向を持っていたと速断することはできない。戦後に民族的な側面が意図的に強調され、また編集された歴史があったとはいえ、戦前の当時に生きていた多数の在日朝鮮人が民族的で祖国回帰的な態度であったのは、多くの記録から確認できるからである⁵¹⁷。それが学習の結果にしる、省察の結果にしる。ただし、そうでない類型に関する関心や発掘があまりにも少なかったため、在日朝鮮人に対する認識の不均衡がもたらされ、一つの像に偏っていることを指摘したい。それは、「民族的」でないアイデンティティーを持っていなかった在日朝鮮人が、自らを表に出し、志向する帰属先に関して記録を残すことがあまりなかったためでもある。

また、外村氏の研究からも分かるように、多様なアイデンティティーが存在していたことは事実であろうが、日本への帰属を求める場合にも、朝鮮人の「私」がすでに日本人であるというのではないことが分かる。あくまでも「まだ一つになっていない」朝鮮と日本が一つの「大日本帝国」になるべきで、その一員になりたいと望んでいることであり、現状として「内地人」と「外地人」が同級の「皇国臣民」であると認識ではない。上述の真鍋の身上明細書で、彼は自分のことを「日本国籍」の人であったと記述しているが、事実、「内地人」と「外地人」の区分が分かった上での、日本（国籍）の人であったと思われる。

⁵¹⁶ 立原正秋（韓国名：金胤奎）は、1926年に朝鮮半島の慶尚北道・安東郡に生まれた。早くから父が病死し、母の再婚で1937年に渡日し、野村震太郎と改名する。1940年の創氏改名令で、以後、金井正秋と名乗るようになる。早稲田大学の法学科に入学するが、国文科に転科し、中退する。阿弥の芸術論や謡曲をはじめとする中世の日本文学に深く沈潜し、「中世」をみずからの創作活動の原点とし、小説を書き始めた。「薪能」（1964年）、「剣ヶ崎」（1965年）が芥川賞を受賞し、1966年には「白い罌粟」で第55回直木賞を受賞する。その中、「剣ヶ崎」は日韓の狭間で揺れ動く主人公を描いた作品であり、悩み多き青春時代の心情を表している。戦後、日本人女性と結婚し、日本国籍を取得した。1973年、29年ぶりに韓国を訪問し、故郷の山河に再会したことを基に、少年時代を自伝的に描いた「冬のかたみに」を発表する。また、幼い頃から親しんできた李朝陶磁器は、立原の理想の美の象として、「残りの雪」「春の鐘」など晩年の作品の中に繰り返し描かれる。1980年、他界の2ヶ月前にペンネームであった「立原正秋」への改名が認められた。朝鮮のモチーフを作品の中で使っていた点においては真鍋と異なるが、自らの意志と嗜好によって日本の国籍を選択したことにおいては、類似している。『立原正秋』展図録、県立神奈川近代文学館、1997年。

⁵¹⁷ 一例として、在日朝鮮人第一世代の52名を取材して、在日としての人生の話を集めた『在日一世の記憶』（小熊英二・姜尚中編、集英社、2008年）には、殆どが民族性を帯び、祖国とのつながりから自分の人生を回顧している。編集意図がそうであることを考えても、これまでの出版、美術作品、ドキュメンタリーなどの記録で残された数だけに少なくない人数が民族性に基づく考え方で生きてきたことを証言している。

彼の名前を考えてみよう。彼は、三つの名前を持っていた。「金鐘滿」から「金子英雄」を経て「真鍋英雄」へ。名前を変えるというのは、何を意味するのだろうか。名前は人のアイデンティティーに最も密接に関わるもので、「自分」を指す名称を変えるというのは、見慣れたことから去り、新しい変化を敢行するという意味であったのではないか。1940年代においては朝鮮人が日本名に創始改名をするのが異例なことではなかったとはいえ、それ以前から行われ、2回にも渡る真鍋の改名過程は、それ自体、日本に足を付けて住みたいという強い熱望を表しているように思われる。

戦後になって彼は、戸籍を変更するまでして、日本に残った。彼の帰化は、単に住む場所を選択する意味ではなかった。それは韓国の家族と連絡を一切断ち切るほど、何か強い決断を伴うものだったのだ。戸籍を勝手に変更したという罪悪感、そして日本に住みたい自分や、戦後、新しく築いた家庭を、「在日朝鮮人」に対する社会の偏見や差別から守りたいという願望が、その根底にあったのではなだろうか。彼は戦前から自分のことを京都出身といい⁵¹⁸、当時東京にいた朝鮮人とも交際しなかった。親友・関口一郎が証言するように、彼は「日本の風習と文化に必死に溶け込もうとした」異邦人であったのだ。彼の作品によく登場する鬱蒼とした草の間に隠れ、辛うじて目だけを出している動物、また目立たないように保護色を帯び、草畑と一体になっている昆虫は（図16）、「真鍋英雄」という保護色を着て日本の社会に生きていた朝鮮人の自分を暗示しているのではないだろうか。

その意味で、彼が1948年から1979年まで、約30年間勤めた米軍の横田基地が持つ場所は特別な意味を持っていただろう。アメリカ国籍の人が主な場所では、日本人も朝鮮人も同様の異邦人である。彼は、そこで在日朝鮮人に対する偏見を意識する必要も、出身をばれないようにしながら滞留の疲れを感じる必要も、比較的になかったと思われる。そこには青年時代に安住していた異邦人の街・池袋モンパルナスと共通するところがあっただろう。出身や国籍に関係なく、自由に居られたのである。彼は、戦前と戦後を跨いで、普通の日本社会とは少し異なった場所に自分を置き、自分を守りながら住み続けたともいえよう。

彼の遺品の中で、唯一「朝鮮」と関連したものとして、演劇「春香傳」の一場面を撮った写真が残っている（図17）。1938年、村山知義が演出し、張赫宙が脚本を担当して、新協劇団によって上演された「春香伝」は⁵¹⁹、操を守って情人を待つ女性をテーマにした朝鮮の古典小説である。真鍋は舞台美術のアルバイトをしに行き、この舞台を眼にした。歌舞伎の

⁵¹⁸ 関口一郎の証言による。そして1940年に美術文化賞を受賞した時の作家略歴と、1970年に開かれた個展の宣伝記事にも、京都出身であると書かれている。「第一回美術文化展受賞発表」美術文化協会、1940年；「Local Artist Shows Surreal Paintings」、前掲資料。

⁵¹⁹ 1938年3月23日～4月14日、於・築地小劇場。

要素が加味された演劇「春香伝」には⁵²⁰、日本人の役者たちは朝鮮人に扮し、チマチョゴリを着ている。当時「金子英雄」として生きていた「金鐘湍（キム・ゾンナム）」は、この演劇を見ながら何を考えていたのか。長い間離れていた祖国に対する、なかなか表に出せなかった本能的な懐かしさであったのか。あるいは、日本風に脚色された朝鮮文化を眼にして、自分の内面で葛藤してきた「日本」と「朝鮮」が一体しうるという可能性に、微かな安堵感を感じていたのか。そうだとすると、では、自分の息子にまで朝鮮人であることを言わなかった戦後の「真鍋英雄」は、何故この写真を一生保管したのだろうか。そこには、どうしても捨てきれない祖国に対する思いがあったのではないか。

おわりに

真鍋英雄は、朝鮮には稀なシュルレアリスムの画家であり、したがって朝鮮人による美術の外枠を拓いた人物として位置づけられる。しかし彼自身は、「朝鮮人」より「日本人」に近いアイデンティティを持っており、これまで研究されて来た、いわゆる「民族的」とされる第一世代の在日朝鮮人の「ステレオタイプ」から離れ、在日の多様なあり方の一つを提示する存在である。在日朝鮮人美術家の場合、そもそも個々人の研究がまだ不足しており、シュルレアリスムを駆使した第一世代の人物もまだ彼が唯一である。したがって、生き方としても、画風としても彼はこれまでに研究された在日朝鮮人美術家と区分される。その意味で、本稿は、彼の発掘を通じて、シュルレアリスムが不在であったと認識されてきた韓国の近現代美術史の欠落を埋められたことと同時に、一つの新しい在日朝鮮人美術家の像を提示したことに一つの意義があろう。

韓国の民族史観は彼のことを、「親日派」という烙印で位置づけるかも知れない。しかし、彼のような生き方を「親日派」と「民族派」という、白黒で分ける論理で片付けられるのか。「内地」と「外地」であった当時、両所を行き来する多様な移動の形が存在したはずで、そ

⁵²⁰ 村山知義は、プロレタリア劇場同盟の解散後、1934年に新協劇団を結成し、その範囲で可能な活動を模索した。その一つが植民地朝鮮との連帯であった。親日派と評価される朝鮮人小説家・張赫宙が脚本に参加した「春香伝」は、日本でも大きな盛況を成した。しかし、村山演出の「春香伝」に関しては韓国国内で批判的な評価が多い。朝鮮の伝統文学である「春香伝」を、歌舞伎風の要素を加味して「脱脈略化」しようとした村山の実験的な試みは、朝鮮知識人の立場からには「文化の横領」に過ぎなかったという批判である。喜多恵美子「転向美術家と「朝鮮」「満州」—村山知義・寄本司麟を中心に」『韓国近現代美術史学』第30集、2015年、96頁。

の数だけに多様なアイデンティティーが存在していたはずだ。さらに、終戦により、彼らは新しいアイデンティティーを求める必要があった。戦後の日本で、困難の多い異邦人の道を出れば止め、普通に生きたいという素朴な欲望から、知られざる数多くの「真鍋英雄」が誕生しただろう。

日本人として生きようとした彼のことを、そもそも「朝鮮人画家」と呼べるのか。実際に、彼の息子も真鍋を在日朝鮮人として呼ぶことを拒否している。真鍋が日本人として生きたかったであれ、朝鮮人として生きたかったであれ、朝鮮半島から渡ってきた人であるのは事実である。とはいえ、物理的な出身を根拠に、彼のことを定義づけられるのか。しかし、在日朝鮮人の歴史自体は、常にそのような交錯するアイデンティティー問題から自由ではなかったことを言いたい。在日朝鮮人と呼ばれたくない朝鮮半島出身の人が、必死に日本人として生きようとした事実その自体は、アイロニカルにも、手ごわかった在日朝鮮人の歴史を代弁しているのだ。

本稿で、真鍋のことを、ディアスポラの視座ではなく、敢えて韓国の美術史の一部として編入しようとする理由は、どうしても帰属先の議論が生じる在日朝鮮人の属性と関連している。他の地域のディアスポラと異なり、日本に残った朝鮮人の場合、生き方によって「親日派」という古くてまだ強いフレームに掛かりやすい存在であるためだ。「親日」議論は韓国社会で未だに有効であり、根強く生きている。真鍋が「親日派」という議論に掛かれないように、筆者は、彼のような存在が想像より遥かに多く存在していた可能性を語りたい。また、それが政治的な欲望や個人の利益のための目的からではなく、あくまでも日常に対する素朴な欲望や切実な必要から生じた生き方であったことを言いたい。在日朝鮮人は、周知のとおり、日韓の悲劇の近代史から派生された存在であり、韓国の歴史から排除されることのできない一部である。揺れる近代を生き残った多様な人間像を、「民族的」という一つの基準から判別してはならない。

戦前の日本にいた一人の朝鮮人留学生がそう生きざるを得なかった状況もまた日韓の近代史から派生したことである。真鍋英雄は、日本社会の一部であり、同時に韓国近現代美術史の一部である。そして彼の作品は、そうした在日朝鮮人が生きる二重の領域を映し出すものであっただろう。

【真鍋英雄略歴】 *真鍋英雄は、今回初めて発掘された人物であり、これまで作成された略歴や年表がないため、本章末にて添付しておく。

- 1914年6月3日 朝鮮半島の慶尚南道山清郡山清面で生まれる。
- 1922年4月 山清公立普通学校入学
- 1928年3月～4月 山清公立普通学校を卒業し、密陽公立農蚕学校に入学するが、1年で中退。
- 1929年4月 単身で渡日し、旧制京都両洋中学に入学。
- 1934年3月～4月 旧制京都両洋中学を卒業し、上京して日本美術学校西洋画科に入学。
- 1937年3月 日本美術学校西洋画科卒業し、福沢一郎絵画研究所に通い始める。
- 1937年8月 福沢一郎絵画研究所の夏期講習会に学生委員として参加する。
- 1938年2月 輸入玩具業の浅草丸十商店に玩具デザイナー嘱託となり、1941年7月までの働くが、研究所生活も並行する。
- 1938～1939年 第8回、第9回独立美術協会展に出品
- 1940年 第1回美術文化協会展に《風景》連作3点を出品し、美術文化賞を受賞。
- 1941年 第2回美術文化協会展に《水辺》を出品し、会員となる。
- 1943年 第4回美術文化協会展に《葡萄》、《憩鷺》を出品。
- 1943年9月～終戦 立川陸軍航空整備部隊（西多摩郡、現・横田基地）に徴用され、「教程編纂員」として勤める。
- 1944年 第5回美術文化協会展に《ぼら》、《戦ふ街工場》を出品。
- 1948年11月 横田基地のinformation&Education Officeに就職し、英字新聞『Afterburner』の編集、割付けを担当。1979年の定年まで勤務。
- 1950年12月1日 真鍋家の養子となり、大韓民国の戸籍から移籍。
- 1951年6月 日本人女性と結婚。その後、2男を儲ける。
- 1958年 第18回美術文化協会展に《神の愚心》を出品。
- 1963年 第3回律動展に出品。
- 1970年3月 初の個展を開く（3月23～28日、銀座・フォルム画廊）。律動美術家協会同人となる。
- 1977年6月 <現代美術のパイオニア展>（6月7日～19日、東京セントラル美術館）に《水辺》を出品。
- 1978年1月 個展（1月23～29日、新宿・ギャラリー船越）
- 1979年 グループ動展に出品。個展（立川・たましんギャラリー）
- 1980年9月 高山良策との二人展（9月16日～24日、渋谷・ギャラリージェイコ）。
- 1981年5月 個展（5月12～18日、新宿・ギャラリー船越）
- 1986年 他界

第2部のおわりに

以上、第2部の第6章、第7章、第8章、第9章では、4名の朝鮮人留学生のケーススタディーを通じて、彼らの戦前の日本留学経験が戦後の日韓の活動において、どのように繋がるのかを、「制度」、「造形」、「アイデンティティー」という三つの観点から具体的に確認してみた。

「制度」の面では、戦前の官立教育機関であった東京美術学校出身であり、戦後に韓国で活動した人物である張勃を、「造形」の面では、戦前の私立教育機関であった日本大学・美術科出身であり、戦後に韓国で活動した金煥基を扱った。そして「アイデンティティー」の面では、留学の以後、戦後にも日本に残り、第1世代の在日朝鮮人美術家になった全和凰と真鍋英雄を取り上げ、検討した。

筆者は、2011年から2017年までの8年間、調査を行い、戦前の朝鮮人美術留学生として490名余りを把握できた（【資料編】参照）。当然ながら、彼らは、それぞれの環境と経験によって多様な様態を帯びていた。その中でも上の4名を特別に選択して個別研究をした理由は、朝鮮人美術留学生をより分類化して把握するために設定した上の三つの観点にふさわしい人物でもある同時に、その4名が様々な側面において比較の対象になるからである。少なくとも、この4名を並べることで、「朝鮮人美術留学生」の「像（Image）」が特定の一つに固まることを防ぎ、より細分化した、多彩なものとして理解されるだろう。

まず、留学後に、朝鮮に帰国し、戦後においては韓国で活動した、張勃と金煥基を見てみよう。二人は、戦前の留学経験と戦後の活動において、対比的な存在である。その中で最も大きな差異は、現在の韓国の近現代美術史における評価であろう。

張勃は、当時日本の唯一の官立美術学校であった東京美術学校を経て、アメリカのコロンビア大学校での留学まで経験して帰国した。金煥基は、私立美術学校の一つであった日本大学・美術科を修了して帰国した。出身学校の序列とそれに伴う活動の影響力だけを考えるならば、張勃の方が遥かに優れていた。

しかし、現在、韓国における「美術史」的な評価においては、その反対である。金煥基は、まさに「韓国近代美術の巨匠」として評価され、私立の煥基美術館をはじめ、多数の国・公立の美術館に多くの作品が所蔵されている。さらに美術史学の中でも研究が活発であり、一般においては中・高等学校の美術教科書に登場しており、美術市場においても韓国の現代美

術の中で最高価額で取引されている。それに対して、張勃は、美術史における位置づけや一般における認知度も高くないのが事実である。

それは何故だろう。張勃が制作活動よりは、教育行政活動に重点を置いた人物であるためでもある。だが、彼の他にも、東京美術学校出身の美術家たちの大半が同様の扱いをされている傾向を考えると、その他の原因を考えるべきである。

彼らのような当代のアカデミズムを体表するエリートより、むしろ、戦前の当時に私立美術学校に所属して在野美術を目指していた留学生たちが、美術史的にはより高い評価を得ている傾向があるのだ。それは、おそらく、アカデミズムという既存の大勢の流れに安住するより、新しい表現を果敢に試みる「挑戦精神」と、自分の造形世界を絶えずに発展させて行く「革新の行為」が、今日の美術史の上では「芸術家」として高く評価される基準になっているからではないかと考えられる。美術家の活動する当代の評価と後世における美術史的な評価が必ずしも一致するのではないことが、朝鮮人美術留学生の戦前と戦後の状況からも確認できる。

美術史における評価の他にも、張勃と金煥基は、美術教育の面でも相反する姿を見せた。美術教育者として、張勃は、ソウル大学校美術大学で戦前の日本の保守的なアカデミズム教育を試み、一方、金煥基は、弘益大学校美術大学で「個性」を重視する自由で開放的な教育を行った。

このような教育観の差異は、当初ソウル大学校で共に在職していた二人の葛藤をもたらし、金煥基が弘益大学校へと移すことになった重要な理由にもなった。二人の性向は、現在における「アカデミズムのソウル大」と「自由な芸術家気質の弘益大」というイメージの形成にも影響を与えた。

二人は、理由は違うが同じ1964年にアメリカに移住して、他界するまでにそこに居住したことも共通点として挙げられる。しかし、張勃の移住が他意による「政治的な理由」であったとすれば、金煥基の移住は「制作への画家個人の野心」という、相反する背景を持っていた。

このように、戦後の韓国において、アカデミズムの美術教育制度の構築者である「美術行政家」の張勃と、前衛美術の先駆者である「芸術家」の金煥基は、戦前の朝鮮人留学生という同じカテゴリーの中でも、多くの角度から異なる面貌を見せている。だが第6章と第7章では、二人のケーススタディーを通じて、戦前の日本留学におけるそれぞれ異なる経験が、戦後の韓国における「制度」の移植と、「造形」の発展という点において繋がっていたことが分かった。

次に、第8章と第9章で扱った全和鳳と真鍋英雄は、戦前の日本における美術留学生から戦後の在日朝鮮人美術家になった。二人は、現在の日韓の両国の美術史において、それほど注目を集めず、十分な研究が行われてこなかったという共通点を持つ。それは、決して彼らが研究の対象に値しないということではなく、在日朝鮮人美術家に関する研究が全般的に少ないからである。

全和鳳は、東京ではなく、関西地方における留学生であり、正式な教育機関に所属せず、独学しながら日本人画家個人に不定期的に師事を受けたという点において、大変ユニークな留学の形を見せる「非制度圏」の留学生であった。彼の大多数の作品は、在日朝鮮人コレクターによって韓国の地方美術館に寄贈・所蔵されているが、その中で特に作品1点だけが何度も展示され続けていたことによって、この作家像に対する認識の誤謬をもたらしていたと思われる。

そのため、本稿では、全和鳳の思想の基になった朝鮮民族の植民地経験や朝鮮戦争という民族動乱に注目した。そして彼が激しい表現主義的な作品を多数残したことを指摘し、そのような造形表現がむしろ彼の特性であると明らかにした。さらに、彼の残した自作小説を具体的に探ることによって、作文活動と絵画制作が連携していたことを明らかにした。彼の残した絵画、小説、建築物など、彼の芸術活動の全般には、在日「朝鮮人」としてのアイデンティティーが強い原動力として働いていたと言える。

真鍋英雄は、十代の時に一人で渡日し、京都の中学を経て、東京の私立美術学校を卒業した留学生であったが、朝鮮人としては珍しくシュルレアリスムを試みた人物であり、それを戦後も続けていた点で特筆すべき存在であろう。真鍋の存在は、韓国の近代美術史において、これまで欠落していた「シュルレアリスム」という前衛美術の歴史を埋めるものにもなるだろう。

さて、全和鳳と真鍋英雄は、戦前の留学生から戦後の在日朝鮮人美術家になった点と、在日する期間、2回にわたる改名を行った点において共通点している。だが、この二人は、アイデンティティーの面では、極めて対照的である。全和鳳が「全鳳済」から「全和光」を経て「全和鳳」に改名しながらも、あえて朝鮮人の名前を維持した反面、真鍋は、「金鐘浦」から京都時代に「金子英雄」を経て戦後に「真鍋英雄」に至っており、早くから日本名に改名していたことが分かるのだ。

さらに、全和鳳の場合、在日朝鮮人としてのアイデンティティーを芸術活動の原動力とし、素材の選択からテーマまで、民族的な色彩を露骨に表現した。その反対に、真鍋は、逆に在日朝鮮人であることを隠し、制作においても「日本人」に近いアイデンティティーの表現を

示した。真鍋のそのような行動には、慎重な分析が必要であるが、実際に戦前の日本生活の期間に「内鮮一体」を内在化して自らを「日本人」と考えていたのか、それとも、戦後の生活において、外部（日本社会）からそう見られて欲しかったのか、もしくは、そうするしかなかったのか、という多様な可能性が考えられる。戦後において国家間の境界から排除されて疎外されていた、複雑な在日朝鮮人の歴史を考える場合、特に彼らに関しては、そのような多様な観点が必要であろうし、まさにそのアイデンティティーの多彩さこそ、彼らの存在が示すものなのだ。

全和凰と真鍋英雄のケーススタディーを通じて、第1世代の在日朝鮮人美術家のそれぞれ異なる留学の経験と戦後の活動を確認することができた。これまで第1世代の在日朝鮮人に関しては、「民族的」な側面に偏った研究が行われてきたが、実は、彼らの間でも「在日」の期間において、多様な環境と文化的な体験の差異があり、それによって、それぞれ異なるアイデンティティーが形成されたのである。

真鍋英雄の他にも、朝鮮人としてのカミングアウトをせずに知られざる数多くの在日朝鮮人美術家が存在しているだろうと推測できる。彼らの発掘作業と検討は、「民族的」というフレームに閉じ込められ、片方に偏っている在日朝鮮人像に対する認識の再編をもたらさるう。

結：パイオニアからディアスポラまで

本稿では「戦前の日本における朝鮮人美術留学生と、戦後の活動」をテーマとし、第1部（第1～5章）では、学校ごとに朝鮮人留学生の規模と学習の内容を確認し、戦後の韓国における彼らの活動について、初期美術大学の設立とアカデミズムの構築、前衛美術の展開、在野美術層の形成、そして地方美術の発展と刺繍美術の展開、という5つの側面を明らかにした。

また第2部（第6～9章）では、4名の留学生に対して個別研究を行ったが、戦後の韓国で活動した2名に関しては「制度」と「造形」の観点から、そして戦後の日本に残った2名に関しては、「アイデンティティ」の観点から探り、戦前の留学の経験が戦後の活動においてどのように繋がるのかを示した。全体の結論を、以下に述べる。

朝鮮人「美術留学」が持つ多層的な性格：出身背景と留学先、そしてジェンダーから

戦前の日本における朝鮮人たちの「美術留学」は、同時期のものであっても、彼らそれぞれの出生環境と留学先、そしてジェンダーによって、画然に相違な性格と意味を持っていた。それと同時に、戦後の韓国に与えた影響の内容も異なっていた。

社会史の分野で、戦前の日本の帝国大学に在学していた朝鮮人留学生に関する研究を行ったジョン・ゾンヒョン（정종현）氏は、朝鮮において上位階級の社会・経済的な背景を持つ人物たちが帝国の官立大学に留学できたことによって、特定階級の位相が維持されたと述べている。またそれと同時に、彼らによって戦後の韓国社会の諸般において帝国の知識が持続されたと指摘している⁵²¹。

この指摘は、美術分野の官立であった東京美術学校における朝鮮人留学生と極めて符合する。彼らの多くは、朝鮮において社会・経済的に上位階層に当たる人物であり、彼らの「留学」は、特定階級の新しい「享有文化」であり専門分野における「エリート」の輩出を意味した。そして彼らの留学を通じて、戦後の韓国美術には「帝国のアカデミズム」が暫く持続したと言えるのだ。

⁵²¹ ジョン・ゾンヒョン（정종현）「日本帝国大学の朝鮮人留学生に関する研究（1）（일본제국대학의 조선인유학생 연구(1)-경도제국대학 조선유학생의 현황, 사회경제적 출신배경, 졸업 후 경력을 중심으로）」『大東文化研究』第80号、2012年；ジョン・ゾンヒョン（정종현）「東京帝国大学の朝鮮人留学生に関する研究（동경제국대학의 조선인유학생 연구）」『韓国学研究』第42号、2016年。

一方で、東京の私立美術学校における朝鮮人「美術留学」は、東京美術学校のそれよりは、多様な経済的な環境を持つ人物らによるものだった。また、彼らが帰国後に朝鮮と戦後の韓国においてアカデミズムとは異なる様々な在野美術をもたらした点において、官立における美術留学と異なる性格を持っていた。しかし、新文物を学ぶために「自ら」渡日して「留学」した点においては共通している。

それに対して、大阪における朝鮮人の「美術留学」は、その渡日の背景から、「東京留学」とは全く異なるものであった。彼らの多くは、植民地朝鮮で経済的な欠乏に苦しんだ家族の渡日によって「受動的」に移動させられたケースに当たる。当然なことかもしれないが、そのような社会・経済的な背景を持つ彼らの「留学」が、戦後の韓国の中央画壇における「エリート」の誕生につながったとは言い難い。戦前の日本における地方での留学は、戦後の韓国の地方へと回帰しており、その活動範囲の限界を内包しているものであった。

一方、朝鮮人「女性」による「刺繍留学」は、結果的には「美術」としての「刺繍」を朝鮮にもたらした。しかし、その留学の意図において、「芸術家」を目指した朝鮮人男性たちの「美術留学」とは異なり、あくまでも「女性」にふさわしいジャンルを通じて、女性としての「自立」に役立つ技術もしくは資格証を取得するためのものであった。彼女らの「留学」に掛かっていたジェンダーの限界は、「刺繍美術」そのものが持っていたジェンダー性と共に、戦後の韓国美術における刺繍美術の消滅を予告したものだっただかも知れない。

このように、戦前の日本における朝鮮人の「美術留学」は、彼らの「出身背景」や「留学先」、そして「ジェンダー」など、多様な要因から多層の性格を持つものであったことを、本稿の第1部は明らかにした。

戦前の日本における「朝鮮人美術留学生」の意味：パイオニアからディアスポラまで

それでは、戦前の日本留学を経て、朝鮮半島に回帰した「朝鮮人美術留学生」たちの意義は何だろうか。本稿の第2部で明らかにしたように、彼らは、植民地朝鮮から新しい学問を求めて海外に渡ったパイオニア (pioneer) であり、日本と朝鮮の両国における技術と知識の伝達者 (knowledge transmitter)、そして留学の経験をもとに自らの独自の芸術を作り出して行った創造者 (creator) でもあった。彼らの帰国によって戦前の朝鮮と戦後の韓国にもたされたのは、美術教育における「制度」と、画壇における「造形」であった。それは、現在からそう遠くない近年まで残存していた歴史である。

一方、戦後にも日本に残ることになった朝鮮人留学生に関しては、上述とは少し異なる視線が存在するだろう。戦前、外地から来た「留学生」から、戦後、自国に戻れなかった、も

しくは戻りたくなかった「ディアスポラ (diaspora)」へ。彼らには、留学後に朝鮮に帰国した人物に付けられる「先駆者」や「知識者」のイメージとは全く異なる、戦前と戦後の日本社会における「異邦人 (stranger)」という相も変らぬ桎梏が残っていた。

彼らは、自国を離れて他国で生活する移民者、離散者を指す「ディアスポラ」の一部類であろう。しかし、同じ植民地期に、強制的であれ自発的であれ、ロシアや中央アジアなどの地域に離散した他の「コリアン・ディアスポラ」とは異なり、日本にいた「第1世代の在日朝鮮人」に関しては、どうしても彼らのアイデンティティーに対する外部（日本社会と韓国社会）と内部（在日朝鮮人社会）の敏感な反応がある⁵²²。それは、戦前における日韓の屈曲の歴史がまだ清算されていないという反証でもあり、特に韓国においては、日韓関係に対する「親日・反日」という民族的なフレームが現在にもまだ有効かつ強力に働いているためでもあろう。

本稿において、全和凰と真鍋英雄を単純なディアスポラ美術の一例として扱うことができなかった理由もここにある。本稿による真鍋の発掘紹介は、これまで「民族的」とされた第1世代の在日朝鮮人美術家「像」に対して、そこには無自覚のうちにステレオタイプの形成があったのではないかという批判であり、多様な「在日」様態に関する可能性を提示するものであった。

残された課題として

⁵²² 在日朝鮮人のアイデンティティーの問題は、戦前に渡日した第1世代と、戦前に日本で生まれた第2世代、そして戦後の日本に生まれて現在生存している第3～4世代の場合によって、それぞれその様相を異にする。総連系の朝鮮学校から強い民族教育を受けた場合を除いては、世代を重ねるほど、彼らが生まれ育ち、教育され、文化的な体験をしてきた日本を、ある程度「自国」として認識する傾向が強い。彼らの様相も個人差が大きく、さらに多様であるが、親世代にしたがって韓国籍を選択した場合、日韓両国の社会から「異邦人」として疎外され、アイデンティティーの混乱に苦しむ場合もあり、日本籍を選択して「日本人」として毅然として生きる場合もある。また、民族と国籍に拘らずグローバル社会の一員として生きようとする場合も存在する（福岡安則『在日韓国・朝鮮人一若い世代のアイデンティティー』中公論社、1993年）。

このように、第2～4世代のアイデンティティーも時代によって変形しており、それなりに複雑であるが、第1世代が一般的に「祖国（朝鮮）回帰」的な性向を持っていると特徴づけられ、日韓と在日社会の内部における「親日」「反日」のフレームから自由になれなかった世代であったことを考えると、確実に異なる次元の問題であることが分かる。

本研究において残された研究課題としては、まず、まだ見つかっていない多くの朝鮮人留学生の資料掘り起こしである。彼らの日本名への創始改名による追跡の困難や、個人情報保護法による資料閲覧の困難があるため、可能であれば、日韓における該当学校や機関の協力・協業という形が最も望ましい。特に、2018年3月に廃校される日本美術学校の場合には、在学していた朝鮮人留学生への全数調査が急を要する。

さらに、戦前の留学生から戦後に在日朝鮮人になったケースに関しては、発掘と共に研究視点の変化も必要であろう。「在日」の多様な様相を発掘し、彼らの存在を、一国美術史からではなく、「東アジア」という広域の美術史から眺めることが求められる。それは、「民族的」なフレームが生む無駄な偏見と誤解を取り除き、彼らの人生と美術史的な成就に対する、より正確な理解につながると思われる。

謝辞

本研究を進めるにあたって佐藤道信先生には、研究の始めから論文の完成に至るまで常に誠実な御指導と暖かい励ましを頂きました。佐藤先生からは研究者としての姿勢だけでなく、その高い人格から多くのことを学ぶことができました。心から厚く御礼申し上げます。故・田口榮一先生、松田誠一郎先生、片山まび先生には、日本美術史研究における調査や考察の方法などを学び、この論文の土台になりました。ここに記して深謝の意を表します。論文の審査にあたり、須賀みほ先生、古田亮先生には、貴重な御教示を頂きました。また日本・東洋美術史、工芸史研究室の先輩や同僚、後輩たちには大変お世話になりました。加藤弘子さん、足立元さん、崔在嚇さん、朴炫貞さん、田代裕一朗さん、任佳英さん、五味良子さん、菅野仁美さん、遠藤亮平さん、太田智己さん、佐々木あすかさん、浅井ふたばさんに心より感謝いたします。皆さんからの暖かいご援助、協力、アドバイスが力強い支えとなりました。特に加藤さんと足立さんは、研究におけるご助力だけでなく、日本での留学生活において常に慰めと励みとなりました。論文を作成するにあたり、ご相談に乗って頂きました吉田千鶴子先生と睦秀炫先生に感謝の意を表します。そしてインタビューに応じてくださり、貴重な情報や資料を提供して下さった真鍋弘さん、関口一郎さん、金岐宣さん、沈竹子さん、崔景漢さん、李慶順さん、韓珍洙さん、趙志倫さん、板橋区立美術館の弘中智子さんにも深く御礼申し上げます。調査にあたり多大なご協力と資料のご提供を頂いた東京藝術大学歴史編纂室、枚方市立御殿山生涯学習美術センター、女子美術大学美術資料センター、文化学院、京都市立藝術大学、社団法人・太平洋美術会研究所の方々に深く御礼申し上げます。未筆ながらご協力いただいた多くの方々に感謝申し上げます。

参考文献

一次資料

- 「卒業制作写真（アルバム）」東京藝術大学附属図書館蔵
『美之国』
『アトリエ』
『美術手帖』
『美術文化』
『日本美術年鑑』
『朝鮮美術展覧会図録』
『毎日新報』
『朝鮮日報』
『京郷新聞』
『月刊美術』
『行動美術展覧会カタログ』
『ソウル大学校大学新聞』
『大韓民国美術展覧会図録』
『大阪美術学校々友会月報・創刊号』1927年
『大阪美術学校々友會・會誌』1935年6月5日号
『大展目録一拾週年記念』大阪美術学校 1937年
『EWA WOMANS UNIVERSIRY BULLETIN』EWA WOMANS UNIVERSITY 1948年
『BULLETIN』梨花女子大学校 1956年
全和鳳『カンナニの埋葬』黎明社 1957年
梨花女子大学校『大学案内』1956～60年
金興洙「私の留学時代(나의 유학시절)」『毎日経済新聞』1985年12月28日
東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史（一）』ぎょうせい、1987年
東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史（三）』ぎょうせい、1997年
『文学晋口述録取文』Leeumサムスン美術館・韓国美術記録保存所 2001年
『崔景漢口述録取文』Leeumサムスン美術館・韓国美術記録保存所 2006年
「朴成煥口述採録」『韓国美術記録保存所資料集』3 Leeumサムスン美術館 2004年
「金秉驥口述採録」『韓国美術記録保存所資料集』3 Leeumサムスン美術館 2004年
「劉永国口述採録」『韓国美術記録保存所資料集』3 Leeumサムスン美術館 2004年
「尹在珩口述採録」『韓国美術記録保存所資料集』3 Leeumサムスン美術館 2004年
「白榮洙口述採録」『韓国美術記録保存所資料集』3 Leeumサムスン美術館 2004年
『朴錫煥口述録取文』Leeumサムスン美術館・韓国美術記録保存所 2007年
『金叔鎮口述録取文』Leeumサムスン美術館・韓国美術記録保存所 2007年
- インタビュー実施：
千然淳・金仁順氏（2010年10月25日）
李慶順氏（2010年11月3日）
沈竹子氏（2010年11月4日）
崔景漢氏（2010年11月12日）
真鍋弘氏（2015年3月18日）
関口一郎氏（2015年3月19日）

金叟宣氏 (2015年4月29日)

単行本

- 中川紀元・横川毅一郎共著『美術家を志す人のために』現人社 1933年
文化学院史編纂室『愛と叛逆—文化学院の五十年—』文化学院出版部 1971年
日本大学芸術学部五十年史刊行委員会『日本大学美術学部五十年史』日本大学芸術学部 1972年
磯崎康彦・吉田千鶴子共著『東京美術学校の歴史』日本文教出版 1977年
『藝林』梨花女子大学校美術大学学生会 1986年
パク・ヒョンボン (박현종) 『朝鮮工芸史 2-現代編』朝鮮美術出版社 1991年
『武蔵野美術大学 60年史、1929-1990』武蔵野美術大学、1991年
『ソウル大学校 美術大学史 1946-1993(서울대학교 미술대학사 1946-1993)』ソウル大学校美術大学 1993年
梨花100年史編纂委員会『梨花100年史』梨花女子大学校出版部 1994年
朝鮮大学校資料編纂委員会『朝鮮大学校資料集(第1巻)』湖南文化社 1995年
チェ・ゴンホ (최공호) 『韓国現代工芸史の理解(한국현대 공예사의 이해)』ジェウオン(재원) 1996年
(『韓国の美術家—金煥基(한국의 미술가-김환기)』、サムスン文化財団(삼성문화재단) 1997年
リ・チュンギル (이춘길) 『金正日の文芸観と文芸政策の基本原理解(김정일 문예관과 문예정책의 기본원리 연구)』韓国文化政策開発院 1998年
リ・ジェヒョン (리재현) 『朝鮮歴代美術家編覧』文学芸術総合出版社 1999年
白榮洙『マッチ箱の中のメッセージ(성냥갑 속의 메시지)』文学思想社 2000年
『女子美術大学略年史 女子美 100年とその時代 1900-2000』女子美術大学 2000年
윤범모 (윤·ボンモ) 『윤범모의 평양미술기행(윤·ボンモの平壤美術紀行)』옛오늘 2000年
島村 輝『女子美のはなし—女子美創立の先駆者たち』女子美術大学 2000年
韓国近現代美術記録研究会編著『帝国美術学校と朝鮮人留学生たち 1929-1945(제국미술학교와 조선인유학생들 1929-1945)』ヌンビツ(눈빛) 2004年
『大学新聞写真で見るソウル大学校 50年(대학신문사진으로 보는 서울대학교 50년)』ソウル:ソウル大学校大学新聞社 2004年
サムスン Leeum 美術館(삼성리움미술관)・韓国美術記録保存所『韓国美術記録保存所資料集』3 2004年
チョン・ヨンソン (전영선) 『북한을 움직이는 문학 예술인들(北朝鮮を動かす文学・芸術人)』 2004年
太平洋美術会百年史編纂委員会『太平洋美術会百年史』社団法人・太平洋美術会 2004年
キム・ミジョン (김미정) 「韓国のアンフォルメルと大韓民国美術展覧会—1960年代初めの政治的な変革期を中心に(한국 앵포르멜과 대한민국미술전람회-1960년대초 정치적 변혁기를 중심으로)」『韓国近代美術史学』12 2004年
Jane Portal『統制下の北朝鮮の芸術(통제하의 북한 예술)』ギルサン(길산) 2005年

『韓国美術記録保存所 資料集』第4号、サムスン文化財団 2005年
 朴宣美『朝鮮女性の知の回遊—植民地文化支配と日本留学—』山川出版社 2005年
 チェ・ヨル(최열)『韓国近代美術の歴史 韓国美術史事典 1800~1945(한국근대미술의 역사 한국미술사사전 1800~1945)』悦話堂 2006年
 『韓国美術記録保存所 資料集』5 サムスン文化財団 2006年
 ソウル大学校六十年史編纂委員会編『ソウル大学校六十年史(서울대학교 60년사)』ソウル大学校 2006年
 ソウル大学校60年史編纂委員会編『ソウル大学校60年史(서울대학교 60년사)』ソウル大学校 2006年
 イ・ヨンギル(이용길)『釜山美術史料』釜山發展研究院釜山学硏究センター 2006年
 小熊英二・姜尚中編『在日一世の記憶』集英社 2008年
 『韓国現代美術史の中の弘益美術(한국현대미술사 속의 홍익미술)』弘益大学校美術大学 2009年
 吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の硏究—東京美術学校留学生資料—』ゆまに書房 2009年
 洪善杓『韓国近代美術史』時空社 2009年
 キャロリン・コースマイヤー『美学—ジェンダーの視点から』三元社 2009年
 金英那『韓国近代美術の百年』三元社 2011年
 『韓国美術団体100年』キム・ダルジン(김달진)美術資料博物館 2013年

論文

イ・ヨンスク(이영숙) 「現代美術と韓国刺繍(현대미술과 한국자수)」梨花女子大学校大学院刺繍科 修士学位論文 1965年
 平沢信康「西村伊作と文化学院—日露戦争後における脱国家意識の成長と大正期自由教育」『教育学研究』50(4) 1983年
 村松 寛「大阪美術学校—平和から戦争へ、その20年の明暗—」『枚方市立御殿山美術センター』枚方市教育委員会 1987年
 匠 秀夫「フェウザン会結成前夜の斎藤与里」『近代洋画の機首 斎藤与里とその時代』展図録 埼玉県立近代美術館 1990年
 山田諭「日本のシュールレアリスムとは何だったのか?」『日本のシュールレアリスム1925~1945』展図録 名古屋市美術館 1990年
 金英那「1930年代の在東京朝鮮人留学生たち—前衛グループの活動を中心に(1930년대 동경유학생들-전위그룹전의 활동을 중심으로)」『近代韓国美術論叢』學古濟 1992
 李泰鉉「東京美術学校 留学韓国人 卒業作品に関する硏究(동경미술학교 유학한국인 졸업작품에 관한 연구)」『芸術文化論叢』1 西原大学校芸術文化硏究所 1992年
 尹凡牟「日帝のために筆を握った画家たち—金殷鎬と沈亨求—(일제를 위해 붓을 든 화가들-김은호와 심형구-)」『人物にみる親日派の歴史(인물로 보는 친일파의 역사)』歴史批評社 1993年
 李泰鉉「東京美術学校留学韓国人 卒業作品「自画像」に関する硏究(동경미술학교 유학한국인 「자화상」에 관한 연구)」『芸術文化論叢』3 西原大学校芸術文化硏究所 1994年
 山梨絵美子「黒田清輝と東京美術学校の洋画教育」『美術史学』1995年

- 鄭榮沐「韓国現代絵画の抽象性 (한국현대회화의 추상성)、1950-1970: 前衛の美名の下で (전위의 미명아래)」『造形FORM』18 1995年
- ユン・ナンジ (윤난지) 「金煥基の1950年代の絵画—韓国における初期抽象絵画に対する一つの接近 (김환기의 1950년대 그림-한국 초기 추상미술에 대한 하나의 접근)」『現代美術史研究』5 1995年
- 鄭馨民「創作と教育の共存の可能性に向けて—韓国美術教育の現代性の論理—(창작과 교육의 공존 가능성을 향하여-한국미술교육의 현대성의 논리)」『韓国現代美術教育とソウル大学校美術大学: 1946~1960 (한국의 현대미술교육과 서울대학교 미술대학: 1946~1960)』ソウル大学校美術大学造形研究所 ソウル大学校出版部 1996年
- 鄭榮沐「韓国現代美術教育とソウル大学校美術大学 (한국의 현대미술교육과 서울대학교 미술대학)」『造形』19 ソウル大学校美術大学造形研究所、1996年
- ソン・マンヨン (송만용) 「1950年代の釜山美術における郷土的表現に関する研究—土壁会を中心に— (1950년대 부산미술의 향토적 표현에 관한 연구-토벽회를 중심으로-)」『芸術研究』1 新羅大学校芸術研究所 1996年
- 李泰浩「1940年代初め、親日美術の軍国主義的な傾向性 (1940년대 초반 친일미술의 군국주의적인 경향성)」『近代韓国美術論叢』學古齋 1997年
- 任其愉「戦前文化学院における教育実践と生活—『文化学院新聞』と『月刊文化学院』から見る—」『東京大学大学院教育学研究科紀要』38 1998
- 影山昇「西村伊作と与謝野晶子-大正自由教育と文化学院」『成城文芸』171 2000
- キム・ソンヒ (김선희) 「疎外された美術世界、戦後の在日美術 (소외된 미술세계, 해방 이후의 재일미술)」『在日の人権 (재일의 인권)』展図録 韓国光州市立美術館 2000年
- ジョ・ユンキョン (조윤경) 「張勃の生涯と作品活動に関する研究: カトリック聖画を中心に (장발의 생애와 작품활동에 관한 연구: 가톨릭 성화를 중심으로)」、ソウル大学校 美術大学美術理論専攻 修士学位論文 2000年
- 柳東熙「米軍政期の大学設立課程研究 (미군정기의 대학설립과정 연구)」『嶺東文化』8 關東大学校嶺東文化研究所 2001年
- クァク・デウン (곽대웅) 「北朝鮮の工芸の動向と展望 (북한 공예의 동향과 전망)」『東洋芸術 (동양예술)』3 2001年
- 柳東熙「米軍政期の大学設立課程研究 (미군정기의 대학설립과정 연구)」『嶺東文化』8 關東大学校嶺東文化研究所 2001年
- 北川 久「主潮社とは?—矢野橋村と植村宋一 (植木三十五) —」『矢野橋村展—近代水墨画の精粹—』図録 枚方市教育委員会 2002年
- 金喆孝 「忘れられた近代女性美術史の復元 (잊혀진 근대여성미술사의 복원)」『月刊美術』2003年4月
- ジョン・ヘスク (전혜숙) 「帝国美術学校の朝鮮人留学生たち (1929-1945): 西洋画科を中心に (제국미술학교의 조선인유학생들 (1929-1945): 서양화과를 중심으로)」『韓国近代美術史学』11

2003年

김·미·지·ョン (김미정) 「韓國のアンフォルメルと大韓民國美術展覧會—1960年代初めの政治的な
變革期を中心に (韓國의 앙포르멜과 대한민국미술전람회- 1960년대 초반 정치적 변혁기를
중심으로-)」 『韓國近代美術史學』 12 2004年

ジョン・ヘスク (전혜숙) 「日本の帝國美術學校の留學生たちにおける西洋画教育および認識と受容
—金晩炯を中心に (일본 제국미술학교 유학생들의 서양화 교육 및 인식과 수용-김만형을
중심으로)」 『美術史學報』 22 2004年

外村大「植民地期における在日朝鮮人の文化アイデンティティー再考(식민지기 재일조선인의
문화아이덴티티 재고)」 『國史の神話を超えて(국사의 신화를 넘어서)』 Humanist 2004年

金喆孝「近代期における韓國の“刺繡”美術概念の變遷(근대기 한국 “자수” 미술개념의
변천)」 『韓國近現代美術史學』 12 2004年

金容澈「東京美術學校の入学制度と朝鮮人留學生(동경미술학교의 입시제도와
조선인유학생)」 『東丘美術史學』 6 2005年

金炫淑「新美術家協會作家研究 (신미술가협회작가연구)」 『韓國近代美術史學』 15 2005年

鄭榮沐「劉永國の初期抽象、1937-1949」 『美術理論と現場』 3 2005年

安惠靖「文學洙の生涯と絵画研究」 全南大学校大学院美術学科理論專攻 修士論文 2006年

大谷省吾「シュルレアリスムと行動主義—小松清、福沢一郎、矢崎博信を中心に」 『近代画説』 15
2006年

ユン・ボンモ (윤범모) 「曾良圭と宋英玉—在日画家の民族意識と分断祖国 (조양규와 송영옥-
재일화가의 민족의식과 분단조국)」 『韓國近代美術史學』 18 2007年

尾崎信一郎「リアリズムとアヴァンギャルド—戦後の再出発」 『日本近現代美術史事典』 東京書籍
2007年

佐藤由美「東京美術學校の朝鮮留學生」 『東アジア研究』 49 大阪經濟法科大学アジア研究所 2008
年

弘中智子「麻生美智子さんに聞く『新人画會の時代』」 『新人画會』 展図録 板橋区立美術館 2008
年

尾崎眞人「『池袋モンパルナス』考」 『美術フォーラム21』 18 2008年

吳光洙「韓國現代美術60年・弘益美術60年(한국현대미술60년・홍익미술 60년)」

『韓國現代美術史の中の弘益美術(한국현대미술사 속의 홍익미술)』 弘益大学校美術大学 2009年

徐成綠「弘益美術60年—絵画と版画を中心に (홍익미술60년-회화와판화를

중심으로)」 『韓國現代美術史の中の弘益美術 (한국현대미술 속의 홍익미술)』

弘益大学校美術大学 2009年

ホン・ユンリ (홍윤리) 「念願の光をこもった芸術家・全和鳳の絵画世界 (염원의 빛을 담은
예술가 전화황의 회화세계)」

『河正雄コレクション特別展—念願の光をこもった芸術家・全和鳳の誕生100周年記念展 (하정웅

컬렉션특별전- 염원의 빛을 담은 예술가 전화황 탄생 100주년 기념전)』 光州市立美術館 2009年

大崎綾子「女子美術學校の刺繡教育—明治、大正期を中心に」 『女子美術大学研究紀要』 39 2009年

高晟埜「在日韓国人の美術—日本現代美術史のなかで」『アリランの花種（아리랑꽃씨）』展図録
 韓国国立現代美術館 2009年

弘中智子「福沢絵画研究所が伝えるもの」『福沢一郎絵画研究所』展図録 板橋区立美術館 2010年

金容澈「東京美術学校とソウル大学校美術大学(동경미술학교와 서울대학교 미술대학)」『造形_アーカイブ(조형 아카이브)』2 ソウル大学校美術大学造形研究所 2010年

鄭榮沐「張勃評伝、1946—1953」『造形_アーカイブ(조형 아카이브)』2 ソウル大学校造形研究所 2010年

キム・ヒョンスク(김형숙)「国立ソウル大学校設置案と美術大学(국립서울대학교설치안과 미술대학)」『1946-1953、草創期のソウル大学校美術大学:人物と事件(1946-1953, 초창기 서울대학교 미술대학:인물과 사건)』2010年10月30日シンポジウムの発表文、ソウル大学校美術大学造形研究所 2010年

パク・ヨンテ(박영태)「金煥基の白磁壺の絵と『文章』雑誌の尚古主義—柳宗悦と李泰俊の影響を中心に(김환기의 백자항아리그림과 ‘문장’지의 상고주의-야나기 무네요시와 이태준의 영향을 중심으로)」『ウリ文学研究(우리문학연구)』30 2010年

ソ・ヒジョン(서희정)「戦後の在日同胞女性1、2世代の美術活動にみる祖国の表象(해방 이후 재일동포여성 1, 2세의 미술활동에서 보는 조국의 표상)『韓国近現代美術史学』22 2011年

キム・ミジョン(김미정)「1950年代における釜山地域美術の傾向(1950년대 부산지역미술의 경향)」『韓国近現代美術史学』22 2011年

チェ・ヨル(최열)「文化学院の朝鮮人留学生」『人物美術史学』8 2012年

ジョン・ゾンヒョン(정종현)「日本帝国大学の朝鮮人留学生に関する研究(1) (일본제국대학의 조선인유학생 연구(1)-경도제국대학 조선유학생의 현황, 사회경제적 출신배경, 졸업 후 경력을 중심으로)」『大東文化研究』80 2012年

ムン・ジョンヒ(문정희)「金煥基の《ひばりが歌う時》(1935年)から《壺と女たち》(1951年)まで(김환기의 ‘종달새 노래할 때’(1935)에서 <항아리와 여인들>(1951)까지)」『美術史論壇』34 2012年

中川麻子・田中淑江「明治時代の女子教育における刺繍について」『筑波学院大学紀要』8 筑波学院大学 2013年

クオン・ヘジン(권혜진)「韓国近代刺繍文化研究(한국근대자수문화연구)」『服飾』63(8) 韓国服飾学会 2013年

呉孟晋「前衛絵画の『代理戦争』」『近代中国美術の胎動』勉誠出版 2013年

金智英「全和風の生涯と芸術」『韓国近現代美術史学』27 2014年

金炫淑「金煥基の壺の絵からみる東洋主義(김환기의 도자기 그림을 통해 본 동양주의)」『韓国近現代美術史学』27 2014年

高 賛侑「二〇周年を迎えたコリアンタウン」『人権と部落問題』853 部落問題研究所 2014年

二宮一郎「韓国済州島から大阪猪飼野へ—聞き取り・戦後在日コリアンの歩み—」『人権と部落問題』853 部落問題研究所 2014年

- リ・ユンヒ (이윤희) 「在日韓国人画家・鄭末朝 (재일한국인 화가 정말조)」 『近代書誌』 8
2014年
- ペ・ジンヨン (배진영) 「1930~1940年代の釜山画壇の成立に関する研究 (1930~1940년대
부산화단 성립연구)」 『港都釜山』 30 釜山広域市時事編纂委員会 2014年
- 金仁惠 「文化学院と李仲燮」 『国立現代美術館研究論文』 7 韓国国立現代美術館 2015年
- シン・スキョン (신수경) 「戦後に北朝鮮に渡った美術家に関する研究 (해방기 월북미술가 연구)」
明智大学校大学院 美術史学科博士学位論文 2015年
- 喜多恵美子 「転向美術家と「朝鮮」「満州」—一村山知義・寄本司麟を中心に」 『韓国近現代美術史学』
30 2015年
- ジョン・ゾンヒョン (정중현) 「東京帝国大学の朝鮮人留学生に関する研究 (동경제국대학의
조선인유학생 연구)」 『韓国学研究』 42 2016年

図録

- 『全和鳳画業50年展：その祈りの芸術』 全和鳳画業50年展を祝う会 1982年
- 『藤島武二展—没後四十周年記念』 三重県立美術館 1983年
- 『東京モンパルナスとシュールレアリスム』 板橋区立美術館 1985年
- 『日本のシュールレアリスム1925~1945』 名古屋市美術館 1990年
- 『在日の人権 (재일의 인권)』 展図録、韓国光州市立美術館 2000年
- 『もうひとつの明治美術—明治美術会から太平洋画会へ』 もうひとつの明治美術展実行委員会 2003
年
- 『須田国太郎展』 京都国立近代美術館 2005年
- 『河正雄コレクション特別展—念願の光をこもった芸術家・全和鳳の誕生100周年記念展 (하정웅
컬렉션특별전- 염원의 빛을 담은 예술가 전회황 탄생 100주년 기념전)』 光州市立美術館 2009年
- 『アリラン花種 (아리랑꽃씨)』 韓国国立現代美術館 2009年
- 『黒い海 (검은바다) 邊時志』 ロッテーギャラリー (롯데갤러리) 2010年
- 『魂をこもった色の画家 尹在珩 (혼을 담은 색의 화가 尹在珩)』 光州市立美術館 2010年
- 『釜山の作故作家3 林湖 (부산의 작고작가 3 임호)』 釜山市立美術館 2010年
- 『韓珍洙—Han Chin Soo Retrospective—』 韓珍洙とチョン・ドンオク (전동욱) 発行 2010年
- 『福沢一郎絵画研究所』 板橋区立美術館 2010年
- 『釜山の作家6 金潤玟 (부산의 작고작가 6 金潤玟)』 釜山市立美術館 2011年
- 『釜山の作故作家6 金潤玟 (부산의 작고작가 6 김윤민)』 釜山市立美術館 2011年
- 『池袋モンパルナス』 板橋区立美術館 2011年
- 『白榮洙 絵画70年』 光州市立美術館 2012年。
- 『金秉驥：感覚の分割 (감각의 분할)』 韓国国立現代美術館 2014年