

植民地期朝鮮における創作版画の展開 (6) —朝鮮人美術家による日本の創作版画の修得とその展開について—

Development of the Sosaku Hanga (modern wood block prints)
in Korea during the period of Japanese colonization—Part 6:
A detailed story of creative activities by Korean
artists through interactions with Japanese

辻(川瀬) 千春 (TSUJI (KAWASE), Chiharu)

〒485-8565 愛知県小牧市大草愛知文教大学
Aichi Bunkyo University, Okusa, Komaki, Aichi 485-8565, Japan

要旨

本稿では、これまで詳述されることのなかった植民統治下（1910–1945）に、朝鮮人美術家が日本や朝鮮において日本人美術家との交流や指導を通して創作版画を始め、版画創作活動を展開したことを、現存する版画作品の実見、当時の新聞・雑誌等の公刊された史料の分析及び証言などに基づき3つの事例について明かした。1つ目の、朝鮮人として初めて創作版画集を刊行し、朝鮮において版画の個展を開催した京城（現・ソウル）の李 秉玄と金 貞桓は、同地の日本人美術家のネットワークとの関わりを経て創作版画を始め、さらに日本本土においても日本人出版家らとの出会いによって美術活動を展開していた。2つ目の平壤の崔 榮林と崔 志元らは同地に移住した版画家小野忠明から版画の指導を受け、また小野も彼らの側に立って版画創作を展開した。そして3つめの京城の李 昞圭は、日本留学時に創作版画を知り、帰国後に母校養正高等普通学校の校友会雑誌『養正』の表紙絵に創作版画を寄せ続けた。しかし、独自の画境にそれを昇華させた崔 榮林を除き、彼らはいずれも1940年前後から版画創作をしていない。それは、彼らがそこに彼らを知る日本や日本人ならではの風情を見たため、朝鮮人の美術家として同地においてそうした版画創作を続けることはできなかったと推察される。

Abstract

This paper reports several Korean artists who started the Sosaku Hanga (modern woodblock prints) movement. They developed activities of the Sosaku Hanga during a period of colonial rule (1910–1945) through interactions with and instructions from Japanese artists in Japan and Korea. There was no full-scale research focusing on the creation of the Sosaku Hanga by Korean artists who interacted with Japanese artists. In this research, I examined three examples of creative activities by Korean artists, analyzed historical materials, such as their art books of the Sosaku Hanga, newspapers and magazines, and clarified a gap in the art history of both Japan and Korea. ByeongHyeon Lee and JeongHwan Kim in Kyongsong developed activities of the Sosaku Hanga with the support from Japanese publishers in mainland Japan after their involvement in the network of Japanese artists in Korea. JiWon Choi and YoungLim Choi in Pyeongyang received guidance of the Sosaku Hanga from Tadaakira Ono, a Japanese artist who emigrated to Pyeongyang. Ono also enthusiastically worked to develop the activities of the Sosaku Hanga with them. ByeongGyu Lee in KyongSong continued to provide a series of his Sosaku Hanga for the cover pictures of the “Yang Chung (養正)”, which was a Yangchung high school magazine, after he returned from Japan finishing his study. However, except for YoungLim Choi, who perfected his art to his own style, the Korean artists did not produce the Sosaku Hanga after around 1940. It was probably an unacceptable act to make such prints in their country as Korean artists, because they saw the emotions representing the mainland Japan and Japanese in the Sosaku Hanga.

0. はじめに

2005年に名古屋大学博物館が「樋田（直人）国際蔵書票コレクション」の寄贈を受け、早速研究チームが立ち上げられ、翌年企画展が開催された（西川ほか，2007）。その折に植民地朝鮮（1910–1945）を題材とした蔵書票が展示されたことや、同地において戦前に木版蔵書票の展覧会が開催されていたことが明らかになった。これを契機として、植民地朝鮮における創作版画の展開についての研究を始動させることになった。これまで、同地における日本人の創作版画活動を中心に解明を進め、1934年までの同地に居住する美術家による創作版画の普及活動と、1934年以降に日本本土から流入させた「日本版画」の普及を期した活動、そして1940年前後に趣味的かつ芸術的な版画創作活動があったことを明かした（辻，2015，2016a, b, 2017a, b）。そこで本稿では、この一連の研究でも度々確認されてきた、朝鮮人美術家によって日本や日本人との関わりを通して始められた版画創作活動の顛末を解明する。それは、看過されてきた日韓両国の美術家の交差に光を当て、双方の視点から創作版画の展開を捉え、植民地朝鮮における両国の空白の美術史の解消を期した本研究の趣旨に鑑み、不可欠の作業となる。

さて、19世紀末から20世紀半ばまでの朝鮮半島の版画史に関して、韓国では1989年の崔烈による研究成果が嚆矢であり（崔，1989）、2000年代に至って紙誌の挿画や表紙絵を中心とした版画作品の発見などによって、より体系的にそれが肉付けされていった（金，2007；洪，2014）。崔烈は、後掲の通り植民地朝鮮における版画を3つに区分し、その展開の道筋を立てた。しかし、日朝の歴史が交差する場面では主観的に図版が捉えられたり（注1：図1）、或いは例えば、1929年頃に平壤に移住した青森の版画家小野忠明（1903–1994）については（長部，1979）、当時平壤博物館学芸官と付記し、崔志元（？–1939）に影響を与え、崔榮林（1916–1985）に棟方志功（1903–1975：版画家）を紹介したとのみ記された（崔，1989）。

その後2007年に、「棟方志功と崔榮林展」が日韓両国の共催で青森県とソウルで開催された。同展の開催は、日韓両国によって植民統治期の美術史を検討することが避けられてきたことを直視したものであり、両国の美術家の交流を通して朝鮮で何が起ころ、それが何を創出したかなどの検討の必要性が指摘されている（奇，2007）。その端緒として、小野や棟方の影響や交流について、当事者である朝鮮人美術家の口述調査に基づく研究成果も示された（権，2007）。ただ、小野の指導や棟方への師事を通して平壤の美術家が版画創作を展開したことは明かされたが、そもそも朝鮮の美術家に版画を教授した小野のどの作品にどのような思いが込められ、それがどのように受けとめられたかといった点についての十分な検討には至っていない。また洪（2014）は、日本の創作版画が、朝鮮人の版画創作に与えた影響について客観的に述べているが、やはり、彼らがそれらをどのように吸収したか、さらには彼らの作品の創作意図などの分析には至っていない。一方北朝鮮では、国家主席であった金日成（1912–1994）の美術志向を体系化した「美術論」（1991年）が発表され、朝鮮の美術史は抗日闘争の革命美術が起点と定められたために、植民地朝鮮における日本人や日本との関わりにおいて生じた版画は否定されることになった（畑山，2014）。

植民地朝鮮の版画は、前掲した崔烈（1989）によれば、①18から19世紀にかけて展開した古版画のスタイルを踏襲した伝統様式の版画、②プロレタリア美術運動の展開期に現れた現実主義的な版画、そして③純粹美術主義的な版画の3つに区分される。すなわ



図1. 普通雙和蕩，李道榮，1909，（『大韓民報』，1909.7.23）。

ち、①が1890年前後から1910年代にかけて、②が1919年の植民統治の文化政策への転換期から、プロレタリア芸術運動が事実上停止を余儀なくされる1930年代半ばにかけて、③が日本における創作版画の興隆期である1930年前後から、日本文化の表象と位置づけられた「日本版画」の普及活動が展開した1942年前後までが流通の主な期間となる。そのうち本研究では、1910年以降1945年までの期間で、かつ日本人の美術家や日本における留学や、日本の版画作品の影響を受けた朝鮮人美術家を対象とし、それが当時の文献や作品で跡づけることができる②と③となる。そのうち本稿では作家個人の感性を表象した創作版画本来の趣旨である③についてみていくこととし、②は別稿において改めて詳述したいと考えている。崔（1989）の版画史の区分では植民地期の創作版画の存在は認知しながらも、日本人美術家や日本との関わりについて言及されることがなかった。本稿ではそこに焦点を当て、日本人美術家との交流や日本との関わりを通して朝鮮人美術家が手がけた創作活動について3つの事例について明らかにする。

まず、朝鮮や日本本土における日本人との交際を通して創作版画を修得し、朝鮮人で初めての創作版画集や京城（現・ソウル）で木版展覧会を主宰した金 貞桓（1912-1973）と李 秉珪（1911-1950）の創作活動や彼らの版画創作を支援した日本人との交際の経緯について、当時の年鑑や新聞、及び彼らによる創作版画集や日本での活動が確認できる彼らの作品が掲載された雑誌の分析などにより明らかにする。次いで既述した平壤の小野忠明と崔 志元など朝鮮人美術家との間で、どのような作品が創作されていたか、また同時代の美術家として彼らに認知された小野の作品に、どのような思いが込められていたか、朝鮮人美術家の口述調査及び小野の版画作品などや創作活動をたどり考察する。そして、東京美術学校卒業後に朝鮮に帰国し、京城の養正高等普通学校（現・養正高等学校、以下養正高校とする）の版画講師となった李 炳圭（1901-1974）の版画創作活動について明らかにする。李 炳圭は当局側にも西洋画家として認知されていたが、官設展である朝鮮美展には出陳していない。当時の美術活動については、朝鮮最初的美術団体である書画協会展や東京美術学校の朝鮮人卒業生による美術展など、極限られた展覧に出陳したことは言及されているが、版画創作については一切触れられていない（韓民族文化大百科事典編纂部、1991）。ここでは李 炳圭が10年に渡り養正高校の校友会雑誌（以下校誌とする）『養正』の表紙絵に創作版画を発表し続けたことに着目し、それらがどのような意図で創作され、なぜ創作活動を辞めたかといった点について、『養正』を所蔵する養正高校において実施した同誌の調査を踏まえて（2017.7.31実施）、同校の校風や日本の創作版画界の動静そして植民統治政策の影響などを検討し説明する。最後に、こうした彼らの版画創作は1940年前後から確認されず、なぜそのような展開を見せることになったか考察する。

なお、本稿では植民統治下における当該地域について、一部不適切な当時の呼称などもあえてその時代を指すものとして、「」を付さずにそのまま用いている。『養正』及び『朝鮮』からの引用は、適宜「（『養正』号数：編輯者、刊行年）」などとする。また新聞からの引用は、例えば「（『京城日報』、年.月.日）」などとする。旧字体は、筆名及び書名以外はすべて新字体に改めた。掲載図版のキャプションについては、題名、作者、制作年、（掲載紙誌等）、所蔵者の順に記した。

1. 李 秉珪と金 貞桓の版画創作活動と日本人ネットワーク

ここでは、植民統治期に朝鮮人として初めて創作版画の個展を開催し、日本本土ではあるが初めて創作版画集を刊行した李 秉珪と金 貞桓による版画創作活動に、日本や日本人美術家との交際がどのように関わっていたかを明らかにする。そこで、まず金 貞桓に先立ち朝鮮での版画創作が確認されている李 秉珪について、どのように版画創作を展開したか、日本人美術家との交際がそこにどのように関わっていたかに焦点を当てた。その上で、創作版画集を共同で刊行した金 貞桓との出会いについて両

者の経歴を踏まえて明らかにする。

李 秉珪は、京城の舟橋普通学校（日本の小学校に相当）に在学中に図画教師金 鍾泰（1906–1936）と尹 喜淳（1906–1947）の薫陶を受け、1931年に高等普通学校（日本の中学校に相当）を卒業したことが知られている（井内，2015）。版画創作に関しては、それに前後して1930年に開催された朝鮮で唯一の創作版画団体である朝鮮創作版画会が主催する第1回創作版画展に作品を出陳したのが最初である（辻，2016a）。この時、李 秉珪は、同会の中核である多田毅三（生没不詳）から、「李 秉珪氏の諸作中には『フランス人形』の単色中に持て余さざるものあり」と評価されており（辻，2016a）、弱冠19歳の李 秉珪が版画創作において早くもその頭角を現していたことが窺える。

では、そもそも李 秉珪はどのように創作版画をはじめ、朝鮮創作版画会の活動に参加することになったかたどっていく。既述のように、李 秉珪と美術との出会いは図画教師金 鍾泰と尹 喜淳によった。両名は共に朝鮮美展への特選を含む出陳歴を有する。金 鍾泰が第5回から第10回、及び第12、14、15回であり、第15回は故人として出陳されており、朝鮮の美術界では一目置かれていたとわかる。尹 喜淳は、第6、8、10、16回に出陳している。また金 鍾泰が初入選した朝鮮美展第5回は、折しも多田が編集した雑誌（多田，1926）で、同展の全入選者の経歴を紹介している。さらに『昭和十年朝鮮年鑑』（京城日報社ほか，1934）において同地の「昭和八年八月末現在」の西洋画家として掲載された29人に、金 鍾泰と尹 喜淳も含まれており、当局が認知する西洋画家とわかる。なお彼らと共に後述する李 炳圭の名前も見られる。また、朝鮮美展への出陳を嫌った（韓國民族文化大百科事典編纂部，1991）李 炳圭を除き、全て朝鮮美展の常連で、多田はじめ朝鮮創作版画会のメンバー（佐藤九二男、石黒義保）も含まれており（京城日報社ほか，1934）、当局側が認める同地の美術家のネットワークに金 鍾泰や尹 喜淳も少なからず関わっていたと考えられる。さらに彼らが勤務し、李 秉珪が少年期を過ごした舟橋町には、1925年前後から1929年前後まで、朝鮮創作版画会の母体である朝鮮芸術社を兼ねた多田の居宅もあった（辻，2016a）。こうしたことから、金 鍾泰と尹 喜淳が多田らとの交際があった蓋然性は極めて高いとみる。そして金 鍾泰らから美術を修得した李 秉珪が、彼らを通じて多田らとの交際を持ち、創作版画を始め、朝鮮創作版画会の活動に参加することになったのではないかと考えている。

第1回創作版画展に次いで李 秉珪の版画創作が確認できるのは、4年後の1934年であると知られている（辻，2016b）。そして、この時初めて金 貞桓の名前も現われる。すなわち、1934年8月『京城日報』（1934.8.26）に「木版小品展」という小さな記事が掲載され、「東京上野美術学校出身の李 秉珪と金 貞桓両氏木版小品展」を8月25日から同月31日まで「京城長谷川町プラターヌ（画廊も兼ねた喫茶店：筆者）」で開催するとある。これは、『동아일보（東亞日報）』（1934.8.25）紙上では、両名についてさらに詳細に、「版画の研究家で舞台装置家として、東京で堀口大學（1892–1981：筆者）その他諸氏の支持の下に版画限定版を出版することになっている」と解説された。

前掲の「東京上野美術学校」とは、1918年に紀 淑雄（1872–1936）が豊多摩郡戸塚町（現・新宿区早稲田）に創立した日本美術学校のことである。その出身の李と金とあるが、日本美術学校の同窓会名簿には「金 貞桓」の名前では掲載がなく、卒業を確認することはできなかった（日本美術学校校友会，1954）（注2）。李 秉珪については、1934年第15回生として図画科を卒業したことが記されている。さらに、同年の朝鮮美展第13回に油彩画の入選も確認でき、「東京」から出陳したとわかる（辻，2016b）。

では、金 貞桓はどのようにして李 秉珪と共に版画創作をするようになったのであろうか。金 貞桓の経歴は、1932年に京城の私立徽文高等普通学校（以下徽文高校とする）に在学中に舞台照明を担当したことが、舞台美術にかかわる契機とされるが、朝鮮における版画創作については言及されていない（韓國民族文化大百科事典編纂部，1991）。前掲の李 秉珪の図画教師である尹 喜淳は、金 貞桓と同じ徽文高校の卒業生である。また前掲の『昭和十年朝鮮年鑑』（京城日報社ほか，1934）によれば、尹 喜



図2. 『LEIMAGE』表紙, 不詳, 1934,
(金・李, 1934), 個人蔵.



図3. 夜, 不詳, 1934,
(金・李, 1934), 個人蔵.



図4. 農村風景, 不詳, 1934,
(金・李, 1934), 個人蔵.

淳や金 鍾泰の所在は共に「在東京」とあり, 1933年8月末現在, 後述するように李 秉珰や金 貞桓と時を同じくして東京にいたとわかる. こうしたことから金 貞桓と李 秉珰の接点は, 尹 喜淳や金 鍾泰, 或いは同地に築かれた尹らが集う美術家のネットワークではないかと考えている.

次に, 1934年に李 秉珰と金 貞桓が「東京で堀口大學その他諸氏の支持の下に」(『동아일보 (東亞日報)』, 1934.8.25) に出版した「版画限定版」について, その実見に基づく検討を踏まえた上で, さらに「堀口大學その他諸氏」とは具体的にどういう人たちで, どのような経緯で支持を得ることになったのか考察する.

「版画限定版」とは, 辻 (2016b) でも示唆したように, 李 秉珰と金 貞桓のサインのある創作版画集『LEIMAGE』(金・李, 1934) を指すと考えている. 『LEIMAGE』は, 恐らく既製のスケッチブックに作品を直接貼付したもので(図2), おもて表紙の見返し(遊び)に「Byung H. 李」「Chung h. Kim」「1934.6」とあり, 裏表紙の見返し(遊び)に漢字縦書き毛筆で両名の名前, その左横に2人のローマ字筆記体のサインを1つに合体させたものも記されている. その下には「1934.7」と添えてあり, 同集の完成にひと月を費やしたと推測される. そして同頁上部の左角に「11」とあり, 通号を記したものとみる. 木版作品は表紙に貼付された1点を合わせて計17点あり, 目次は無いが, 各作品の下部に題目が手書きで添えられている. ただし, 表紙に貼付された木々の間を行く2人の裸体女性を描いた作品と, 巻頭の樹木を描いたものには題目もなく, 夫々表紙絵と扉の挿絵の態をなしている. 最初の貼付作品である「いちご」と題された1点だけに李 秉珰のサインが記されている他は作者名はない. 「いちご」に続いて掲載された「夜」(図3)及び「太陽と波」の3点が2色摺りで, その他は全て単色である. 掲載順に, 「兄と妹」「風景」「アトリエの一隅」「室内」「浜辺」「洋館」「農家」「農村風景」(図4)「眩く」「ドンキホーテ」「L'eglise」「仙人掌」と題されている. 単色や多色といった摺りの技法や, 抽象と具象といった描画法も混在している. さらに題材も静物, 人物, 風景, そして朝鮮の風景や風俗を捉えた「農家」「農村風景」(図4)といった郷土色を表象した, 当時日本の創作版画界や植民地の美術界において題材として推奨されたものまでも網羅している. 本集の刊行は, 彼らが留学期間に修得した創作版画の集大成と位置づけられる.

さて, 『LEIMAGE』を支援したとする「堀口大學その他諸氏」とは具体的に誰を指すのか. それは堀口大學を詩父と仰ぐ出版家秋 朱之介 (1903-?) ではないかと考えている. 秋が編輯する書物紹介の趣



図5. 『書物』4月号見返し(遊び)と扉のカット, 順に金貞桓, 李秉珪, 1934, (秋, 1934d).



図6. 『書物』7月号表紙絵, 李秉珪, 1934, (秋, 1934g).

味雑誌『書物』(秋, 1933a-c, 1934a-i)において, 李と金両名の挿画や表紙絵が確認される。まず4月号の目次にそれぞれ「カット」として「金貞桓」「Byung H Li」と明記されており, 本誌には金のサインの入ったカット2種, 李のサインが入ったもの3種を確認することができる(秋, 1934d)(図5)。次いで同年7月号と8月号の目次に, 「表紙 李秉珪」と明記された表紙絵を確認することができる(秋, 1934g, h)。8月号の表紙絵は無記名であるが(秋, 1934h), 7月号の表紙絵(図6)の左下には「季」とサインも見える(秋, 1934g)。ただ, 描画法については記されておらず, これらの作品が版画であるか判別することは難しい。

秋は, 「多年の宿望は日本に於ける美書出版の仕事で」, その手始めに『書物』の刊行を位置づけたとしている(秋, 1933a)。したがって同誌の装幀には拘りを見せ, とくに表紙の装幀については, 「三か月おきに変えてゆきたい」と注力している(秋, 1933b)。その創刊号の表紙絵は, 医学博士で詩人の木下杢太郎(1885-1945)が提供し(秋, 1933a), 「木版刻摺」を, 秋が「木版芸術の大家」と重用する(秋, 1934a)岩田泰治(生没不詳)が担い, 秋が天下一品と讃える表紙絵であった(秋, 1933a)。この他には, 日本の版画界でも活躍し(東京文化財研究所, 2006), 本の装幀なども手掛けるロシア人の画家バルバラ・ブプノワ(1886-1983)や(秋, 1934f), 秋(1988)によれば, 「この人(=ブプノワ:筆者注)ばかり頼むわけにはいかない。だから, 小村雪岱とかいろいろ使った」とある様に, 『書物』は様々な表紙絵で飾られた(秋, 1933a-c, 1934a-i)。小村(1887-1940)も1910年代から泉鏡花(1873-1939)の小説の装幀などや新聞の挿絵, 舞台装置などにおいても活躍した。秋は, こうした著名な作家の中にあって, 無名の留学生李秉珪の表紙絵を起用した。同年5月に李が朝鮮美展に入選していることもあり, 同誌の表紙絵のローテーションの1人として李を採用したと考えられる。

では, そもそも秋が『書物』の装幀に李らの起用に至った経緯はどのようなものであったか。『書物』の出版社である三笠書房は「淀橋区戸塚町」にあり, 同所は1932年に東京府に編入され淀橋区内となるが, かつては豊多摩郡戸塚町のことで, 李秉珪らが学んだ日本美術学校の当時の校舎も戸塚町にあった。朝鮮出身の美術を専攻する学生が, 美書に拘りをみせる秋の三笠書房に出入りし, 『書物』に挿画や表紙絵を寄せることになったと考えることはできないか。またその契機が, 朝鮮で多田ら日本の美術家との交際を持つ彼らとのネットワークが何らかの媒介となっていた可能性もあり, 今後さらに調査を継続

していきたい。

一方堀口は本の装幀に版画家長谷川 潔（1891–1980）などの版画を多用し、版画に愛着があった。また陶磁器が好きで、蒐集した朝鮮や日本の古いものを日常においても折に触れ楽しんでいたという（堀口すみれ子氏私信，2017.9.16）。また堀口の父九萬一（1865–1945）は外交官として仁川に単身赴任していたこともあり、同地についての印象は幼少期から少なからずあったと思われる。ただ、堀口自らが朝鮮からの留学生ということで支援を始めたというわけではなく、朝鮮の文物も愛好し、異国における居住経験の豊富な堀口が、自身を詩父と慕う秋のところに出入りする留学生李 秉珪と金 貞桓の創作版画集の刊行を援助することになったとしても不自然ではないのではないか。朝鮮で日本人美術家のネットワークにおいて創作版画を始めた朝鮮人美術留学生と、活動地域の隣接する出版家との出会い、そして版画を好む文学家の出会いによって、植民地期の朝鮮人美術家による最初の創作版画集の刊行が実現した。李 秉珪らは日本留学の最終年度にその集大成的な創作版画集を刊行した後、さらに朝鮮において最初の朝鮮人美術家主宰の創作版画展を開催した。おそらく、同展覧が「会心の作20余点」からなる「木版小品展」であることから（『동아일보（東亞日報）』，1934.8.25）、サイズや点数からも『LEIMAGE』に貼付された作品を中心とする展示ではなかったか。

さて、前掲の『동아일보（東亞日報）』（1934.8.25）には「版画の研究家で舞台装置家」とあったが、その後彼らによる版画創作については一切確認されず、共に「舞台装置家」としての活動を展開していく。李 秉珪は留学を終えて朝鮮に戻り、やはり1938年に演劇団体「浪漫座」（1940年に朝鮮総督府により解散された）の中心的な構成員の1人となり、舞台装置を担当したという（이두현^{イトゥヒョン}，1966；張，1974）。同劇団は、実践と理論を通して新劇樹立の一石となろうと創立されたとされる。これは、前掲の日本美術学校の創立者紀 淑雄が志向し、同校で継承された、理論と実技との両方面から美術制作、観照及び批評の3つの能力を開発養成するという建学の精神（西，2012）と同義といえる。また、金 貞桓は1939年に東宝映画社の美術科の嘱託として舞台装置の制作の現場で実践を積んだ。また、1939年の6月から8月にかけて、朝鮮総督府朝鮮語版機関紙『毎日新報』の日本語版週刊新聞『國民新報』に、「金 貞桓」の記名のある日本や日本人の様子を捉えた挿画が確認される（『國民新報』，1939.6.18, 6.25, 7.9, 7.30, 8.6, 8.13, 8.20, 8.27）。そして1940年に帰国以降は、生涯にわたり舞台芸術界を牽引し続けた（韓國民族文化大百科事典編纂部，1991）。このように、彼らはいずれも帰国後は版画創作からは距離を置き、日本における留学や就業などを通して修得した志向や技能を生かして演劇の舞台装置を中心に活動を展開した。

2. 小野忠明と朝鮮人美術家の版画創作

版画家小野忠明らは移住地平壤の朝鮮人美術家に創作版画を教授し、彼らと共に自らも版画創作活動を展開し、彼らに「同時代の作家」（権，2007）として認知された。ここでは、小野と彼らとの版画創作活動をたどり、小野との交際や小野の版画創作におけるどのような点が彼らに影響を与えたか考察する。

青森県弘前市に生まれた小野は、美術家を志して上京するが、関東大震災（1923年）で被災したことで一旦絵をあきらめて考古学の道に進んだ。そして1929年に平壤府立博物館に職を得て移住し、引き揚げまで同地に居住した（長部，1979）。小野は移住後に、小野を師と仰ぐ同郷の版画家で、すでに版画界の寵児として一目置かれる棟方志功から官展への版画作品の出陳を勧められ、対外的な版画制作を始動させている。そして1938年日本の主要美術団体である国画会が主催する国画展第13回に版画作品「群れる蛙」の出陳を果たすと、第19回まで出陳を続けた（東京文化財研究所，2006）。出陳図版は管見に入っていないが、題目から小野が好んで題材とした動物や、朝鮮の風俗や風物に取材したもので

あったとわかる。1939年の第14回は「鯉」、1940年の第15回は「あそび女達」、1941年第16回「婦人肖像」、1942年第17回「玄武門」、「七星門」、1943年第18回「扶余落花岩」、1944年第19回「『伝説の平壤』(挿絵)[平壤で刊行された同書(八田, 1943)に単色木版の蛙の挿画がある:筆者]」であった。また日本版画協会展(1931年創立。1919年に創立した日本創作版画協会が前身である)にも、いずれも動植物を題材とするものであるが、1942年の第11回2点、推挙を受け同協会会友となった1944年第13回にも2点出陳している(東京文化財研究所, 2006)。

小野によるこのような対外的な版画の創作活動は、ちょうどその技法を朝鮮の若い美術家に教えた時期と重なる。なかでも崔 志元と崔 榮林は、小野の影響を深く受けた作家であった。権 幸佳(2007)などによれば(注3)、志元は光成高等普通学校美術組を経済的な理由から中退し、同校の先輩である榮林の仲介で、三中井デパートの美術部で働く美術仲間の張 利錫(1916-)の助手として働きながら独学で絵画を学んだ。そして材料の調達が安価なことから版画制作を始めたという。志元は版木代わりに木製のものを手当たり次第に彫り、屋外に出て一心に彫っていたところを偶然に小野が目にしたことが、小野が自宅で志元に版画を教える契機であった。そして志元を通して、榮林や張も小野から版画を学ぶことになったという(権, 2007)。

この小野との出会いに先立ち志元が版画を知ったのは、平塚運一の「朝鮮風景木版画」を目にしたことであるとされる(権, 2007)。平塚は、1932年、1934年、1936年そして1944年の計4回朝鮮の地を踏んでおり(注4)、朝鮮に取材した作品は枚挙にいとまがない(注5)。そのうち3度目の1936年8月に平壤を訪れている。この平壤訪問について、平塚(1978)によれば、朝鮮総督府鉄道局直営の平壤鉄道ホテルのラベル製作のために招聘され、同ホテルの支配人宮川 肇(生没不詳)と洋画家宮坂 勝(1895-1953)のアレンジで平壤師範学校での版画講習会と個展を開催し、思う存分写生と見学をしたとしている。さらに平壤府立博物館館長らと交流したと振り返り、同館の小野についても、棟方との関係や出土品の修理を行う仕事をしていることなどを紹介し、1942年に平塚が結成したきつつき会のメンバーであることにも言及している。小野は、きつつき会の版画集(平塚, 1942-1943)にも平壤から作品を寄せている。日本の版画界の重鎮であり、自身もその普及のために日本全国及び植民地まで足を運ぶ平塚は同地でも名実共によく知られ、1938年及び翌年に版画作品を李王家美術館の展示に出陳し寄贈している。志元らが同地において平塚と直接接触があったかは不明であるが、小野に出会う前に平塚の版画を目にすることは、難しいことではなかったと思われる。

では、崔 榮林と崔 志元が小野の指導を得てどの様な版画の創作活動を展開したか見ていく。崔 榮林はすでに高校生の時に朝鮮美展第14回(1935年)に西洋画で初入選しており(朝鮮総督府朝鮮美術展覧会, 1935)、相当の力量を有していたが、小野に版画の才能を開花され、1938年から1940年まで太平洋美術学校に留学し(奇, 2007a)、小野の仲介で棟方志功の知遇を得ることになった。棟方は1936年に国画展の入選を経て版画家として知名度を上げ、1938年に官設展である新文展第2回で版画で初めて特選を得たことでそれを盤石にした。小野が棟方に榮林を紹介したことは、榮林に格別の才能を見出していたことの証左といえる。一方榮林も、この体験から多くの影響を受けたことが、その作風に跡付けられている(奇, 2007a)。

榮林は日本への留学に前後して、朝鮮美展には1938年第17回、1942年第21回、1943年第22回にいずれも油絵で出陳を果たしている(朝鮮総督府朝鮮美術展覧会, 1938, 1941, 1942)。版画作品はやはり留学に前後して日本版画協会展に出陳している。1939年の第8回に「平壤牡丹台」と「荷運ぶ二人の女」、1940年の第9回に「練光亭(平壤)」、「平壤大同門」、1942年の第11回に「女」「太鼓オトリ」を出陳した(東京文化財研究所, 2006)。いずれも作品を確認することはできないが、題目から日本人美術家も度々題材とした朝鮮の景勝地や風俗を描いたものであったようだ。

崔 志元は、経済的な理由から朝鮮で版画創作を続け、1939年の朝鮮美展第18回に出陳した単色木版画「乞人と花」(図7)が、朝鮮人の美術家として、初めて版画作品の入選となった(朝鮮総督府朝鮮美術展覧会, 1939)。本図は、花をつまんだ半裸の志元を手前に描き、後方には志元が思いを寄せていた工場経営者の娘を描いた。従来朝鮮美展への版画の入選作品は、同地の風景や風俗、女性の肖像といった、客体を捉えたものばかりであったが(辻, 2016b)、本作は作家自身を画面に描き、心象風景を描写し、それらとは全く趣を異にしたものであった。その後まもなく志元は、前掲の娘をはじめ、女性から悉く拒絶され続けたことで自暴自棄となり泥酔して死に至ったとされる(権, 2007)。花をつまんだ志元の指が、往生者を極楽浄土に迎えることを表した阿弥陀如来の印相(来迎印)のようにも見え、その死を暗喩したとも見ることができる。そしてその描写は、1937年頃から棟方が取り組み始めた宗教を題材とした創作に現われる神仏の描写(図8)を彷彿させる。小野の自宅では、平塚や棟方はじめ、日本の創作版画の権威の作品を目にすることができ(権, 2007)、本図だけでなく、戦後に創作された榮林の版画創作などにも、平塚や小野の太く明快な刻線などの影響を見て取ることができる。

1939年に早逝した志元を悼み、小野と榮林、張 利錫ら高校の美術班の先輩後輩を核として美術団体「珠壺会」が結成された(奇, 2007)。この「珠壺」とは小野が志元に手向けた彼の号であり、小野が彼らの間で慕われていたことの証左であろう。毎年展覧会が三中井デパートで開催され、1944年まで継続された。特に初回は版画が多く、志元の自宅に残された作品を展示し、また小野が所有する棟方の作品を参考出陳したという(権, 2007)。しかし彼らは朝鮮戦争(1950-1953)の勃発により平壤を離れたために、図7を除き管見に入っていない。また戦後に韓国の画壇で美術活動を展開する中で、版画を多数創作したのは崔 榮林だけである。榮林は、「越南画家」として独特の民族的な作風を醸し(奇, 2007)、棟方や小野らとの交際を通して修得した版画を、戦後に独自の芸術的境地へ昇華させて版画創作を継続したといえる。

では小野自身は朝鮮においてどのような創作活動を展開し、そこにどのような思いを込め、彼らに「同時代の作家」と認知されたのか考察したい。小野の作品は、1944年5月から同年10月にかけて、朝鮮総督府機関誌『朝鮮』に提供した扉のカットにたどることができる。5, 6月号の扉は「蛙」(図9)であった(『朝鮮』5, 6月号: 朝鮮総督府, 1944)。しかし7, 8月号には「乙蜜台」(平壤の牡丹台にある高句麗時代の軍事指揮台であり、



図7. 乞人と花, 崔 志元, 1939.
(朝鮮総督府朝鮮美術展覧会, 1939).
国立国会図書館関西館蔵。



図8. 東北経鬼門譜 (部分), 棟方志功, 1937, (池田ほか, 2007)。



図9. 蛙, 小野忠明, 1944, (『朝鮮』5月号:小野, 1944).



図10. 玄武門, 小野忠明, 1944, (『朝鮮』9月号:小野, 1944).

朝鮮八景の1つとされた), そして9, 10月号に朝鮮の風景としてよく題材にされる「玄武門」(図10) (平壤の景勝地の1つで日清戦争時に清国軍が駐屯し, 最初に日本軍が攻め込んだ地とされる) を提供した (『朝鮮』7-10月号:朝鮮総督府, 1944). 本誌の表紙には, 1940年に青森から仁川に移住した版画家佐藤米次郎(1913-2003)が, 当地の子供の遊びに取材した木版画を, 小野に先立ち1年にわたり寄せている(辻, 2017a). このように子供や蛙を題材としたものから, 日本人によく知られた戦跡を描いたものに変化したことは, 当局側の機関誌である本誌に官側の意向が働いたか, 或いはそうした空気のなかで提供したと考えることもできるのではないか.

ただ「玄武門」(図10)には, 小野が密かに発したメッセージを読み取ることができると考えている. 本図には木々に溶け込むように, 門を見上げる背広を着た男が描かれている. この男は, 日本人すなわち小野自身ではないかと考えている. 既述のように植民地朝鮮を題材とした版画は, いずれも朝鮮の人々や風景, 風俗といった客体として対象を捉えたものばかりであった. 前掲の志元の「乞人と花」や小野の本作のように, 作家自身を同地の風景に描いたものは希である. 本図に居るのが小野とすれば, 志元が「乞人と花」で, 朝鮮服も身につけず半裸の自身を描くことでその内面を表現し, 貧者と富者, 醜人と美人といった理不尽な対峙を描写したように, 小野は朝鮮服でない背広の男, すなわち異民族としての自身を描き, 風景に一体となって見えるが, 決して融解することのない違和感を朝鮮の人々に代って伝えようとしたのではないか.

このように小野は, 朝鮮の若い美術家に版画を教授しつつ, 自身も一旦は距離を置いていた日本本土の展覧への出陳を果たすなど, 版画創作を積極的に展開したことは, 彼らの交流が相互に刺激的で有意義なものであったことの証左といえる. 小野が, 戦後に珠壺会のメンバーに, 「日本人でありながら朝鮮の学生に友好的で版画に対する熱情を包み隠さず伝えた同時代の作家であったと記憶されている」(権, 2007) 所以であろう.

3. 李 昶圭による『養正』の木版表紙絵にみる版画創作の顛末

李 昶圭は韓国では洋画家として知られ, 戦後早々に設置された朝鮮美術建設本部の委員などに選出されるが, その経歴に植民地期における版画の創作活動に関する記述はない(韓民族文化大百科事典編纂部, 1991). また李 昶圭が『養正』に寄せた版画作品については, 同誌の分析などの検討を欠く中で主観的に解釈された(金, 2007; 洪, 2014). ここでは, 同誌の分析を中心に李 昶圭と日本や日本人

との関わり及び植民統治の影響について検討し、主観的な解釈がなされた作品を中心に創作意図について解明を試みる。さらに、足掛け10年に及ぶ版画創作がどのような状況下で展開し、終焉を迎えたかを考察する。

李 昞圭の経歴は、1918年に京城の養正高校を卒業し、1920年4月に東京私立正則英語学校へ入学し、その後朝鮮総督府給費生として川端画学校そして東京美術学校聴講生を経て、1926年3月には岡田三郎助教室の特別学生として卒業した(吉田, 2009)。帰国後の1927年に徽文高校に赴任し(『養正』3号:磯部, 1927)、翌年には母校である養正高校の「図画講師」として任用されている(『養正』4号:磯部, 1928)。養正高校は、李朝最後の皇太子李 垠の生母嚴妃の甥である嚴 柱益(1872-1931)が、1905年に創立した養正義塾を前身とする。同校は、嚴の志向を反映し日本語の修得が重視され(稲葉, 1990)、植民地教育政策に比較的柔軟に対応し、1913年に、朝鮮人男子対象の中等教育機関である高等普通学校として当局から認可を受け(水村, 2014, 2016)、引き続き嚴が養正高校校長を務めた。

さて校誌『養正』の創刊は、1924年に同校の日本人教師磯部百三[生没不詳。1923年から1937年まで在籍した(稲見, 1937)]が、日本への留学経験のある朝鮮人の生徒から再三にわたり校誌刊行の要望を受け、尽力の末に実現をみた(磯部, 1924)。本誌は1924年に創刊以来、目下最新号である第79号(2017年2月8日発行)まで刊行を継続している(筆者現地調査, 2017.7.31)。ソウルの同校には、本研究の対象とする植民地期では、1924年の創刊号から1941年の第17号まで所蔵が確認される。そのうち、第3号及び第5号の表紙と目次が、第4号は表紙が欠落し、第16号が未所蔵である。また、編集は文芸部長である同校教員が担当し、養正高校校友会が発行者となっている。同校校友会は、在校生を「通常会員」、教職員を「特別会員」、その他旧教職員及び卒業生を「客員」とする3種の会員から構成される(『養正』創刊号:徐, 1924)。

まず、同誌の表紙絵(1924-1941)について概観すると、創刊時からカラー印刷され、創刊号と第2号は、同校の図画講師である柴田勝次(生没不詳)の「蓬萊」と題された描画で飾られている(『養正』創刊号:徐, 1924; 2号:磯部, 1925)。同校の所在地「蓬萊町」にちなんで、仙人の住む秘境を描いたようだ。また第3号(磯部, 1927)の表紙と目次が欠落しているため確認できないが、第4号で柴田が離任し、新たに李 昞圭が図画講師として着任したことが記され、同号から表紙絵も李 昞圭が担当していることから(『養正』第4号:磯部, 1928)、恐らく第3号までは柴田の「蓬萊」であったと思われる。また表紙絵を李 昞圭が手がけることになったのは、編集担当の磯部の依頼によった(『養正』第11号:磯部, 1934)。そして『養正』第4号、第6から11号、第13から15号までの全10冊については、目次に「表紙絵 特別会員 李 昞圭」と明記されている(磯部, 1928, 1930-1934, 1936; 稲見, 1937, 1939)。第12号(磯部, 1935)の目次には、「表紙絵」とのみ印字され作者名が印刷されていないが、図版の特徴から李 昞圭によるものとして間違いないと思われる。さらに実見したこれらの図版は、1932年12月発行の第9号(磯部, 1932)を除き、全て木版画が原画であったとみる。1932年は、ロサンゼルス五輪(1932年7月30日-8月14日)に出場した同校生金 恩培(1913-1980)がマラソンで6位に入賞したことを受けて、第9号には五輪をモチーフとした表紙絵が寄せられているが、本図は恐らく木版画ではない(図11)。したがって李 昞圭が表紙に寄せた木版作品は、1928年から足掛け10年に

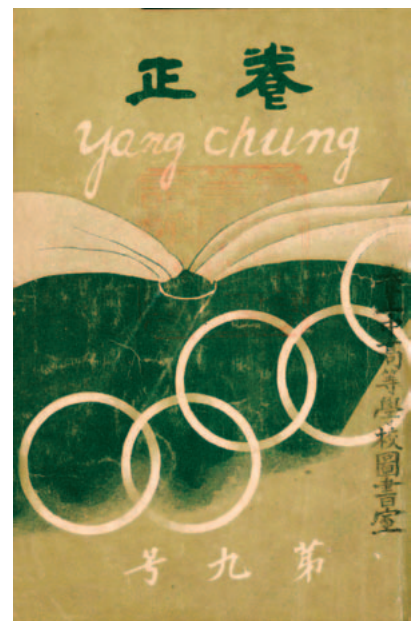


図11. 『養正』第9号表紙絵, 李 昞圭, 1932, (磯部, 1932), 養正高等學校蔵。

及ぶ、第9号を除く第6から第15号までの9点である。これらの版画創作の意図を主観的な解釈がなされていた作品を中心に解明した上で、李 昉圭による版画の創作活動の顛末をたどっていく。

李 昉圭が表紙に寄せた9点は（磯部，1928，1930-1934，1936；稲見，1937，1939），いずれも1920年代から1930年代において盛んに印行された日本の創作版画誌に寄せられた図版に見られる構図と類似している。それは、李が東京美術学校に留学した時期が、創作版画界の興隆期であったことと、プロレタリア美術運動の新興期であったことによると考えている。前者については、1900年代初頭に創作版画を提唱した山本 鼎（1882-1946）を中核として1919年に日本創作版画協会が発会し、第1回展の成功などを経て、東京美術学校における版画科の設置も目指されるなど活動が活発化した時期であった（三木，1998）。版画科の設置は、1935年に平塚運一らを講師とする臨時教室の開設によって果されるが、その間も、東京美術学校では彫刻科を中心に版画クラブも結成され（伊藤，2010；版画堂，2016），1928年には初回の展覧も開催されている（東京美術学校校友会，1928）。後者については、既述のように1920年代からプロレタリア美術運動が萌芽し、1930年前後の組織形成期にかけて活動は活発化していった。東京美術学校はじめ美術の専門学校では、学生や留学生の中にもプロレタリア美術運動への参加も見られ（創立六〇年史編集委員会，1991；喜多，2003），東京美術学校に在籍していた朝鮮人留学生の運動への参加も確認される（喜多，2003）。したがって李 昉圭が東京美術学校に留学していた時期は、純粹芸術としての創作版画の流れと、プロレタリア美術としての版画の流れとが交差していた。こうした機運の中で李 昉圭は創作版画と出会ったと考えられ、そのため李 昉圭の版画作品にはそのいずれの潮流もみてとることができる。

まず、『養正』第8号（磯部，1931）の表紙絵（図12）は、一見して、ドイツの版画家・彫刻家ケーテ・コルヴィッツ（1867-1945）の諸作を想起させる（図13）。コルヴィッツは、日本には1928年に、新興美術を捉えた美術雑誌に、作品6点と共に紹介されたのが最初であった（千田，1928）。コルヴィッツの作品は、労働者や貧困、戦争と民衆、母子といった題材からなり、それらは日本のプロレタリア美術運動においてだけでなく、中国でも革命美術の手本とされた（川瀬，2000）。第8号の表紙絵（図12）については、これまでコルヴィッツの影響が指摘され（洪，2014）、植民統治下の自国に漂う暗鬱とした雰囲気の様象と解釈された（金，2007）。しかし、第8号の記述は、図12が同年（1931年）に死去し



図12. 『養正』第8号表紙絵，李 昉圭，1931，（磯部，1931），養正高等學校蔵。



図13. 労働者（職工の行進），ケーテ・コルヴィッツ，1897，（千田，1928）。

た初代校長巖 柱益を追悼したものであることを示唆している。同号の冒頭には、巖の経歴に続き、全教員の「輓章」(弔いの漢詩)と「香典」が掲載される。李 昞圭は「輓章」に、「雅範美風老益新。花朝月夕自相隣。公何負我々無負。忍使余生淚濕巾 全州后人 李昞圭 哭輓」と寄せ、悲嘆と哀悼を表した(『養正』8号：磯部, 1931)。李 昞圭が、巖 柱益の死に対するこうした思いを表紙絵にも表象したとすると、図12の中央に描かれた2人の首からは大粒の念珠が下がっているようにも見え、葬儀の参列の様子を描写したのではないかと考えている。したがって本作品の創作は、同校の創立と発展に尽力した巖の終生に純粋に哀悼を表し、その哀悼の表象として、コルヴィッツの描画が生かされたとみる。

次に『養正』第10号(磯部, 1933)の表紙絵(図14)は、やはり荒涼とした雰囲気が植民統治期の不穏な空気を表しているとされる(金, 2007)。金(2007)は言及していないが、本図の中央に描かれた朽木の根本の左側に民族服を着た母子が描かれている。当時の日本の創作版画誌に、朽木を中央に捉えた構図や、風景に人が溶け込むように描かれたものは少なくない(加治, 2005)。同様に朝鮮の風景に当地の人を小さく描き入れ、「朝鮮らしさ」を添えたものも珍しいものではなかった(図15)。本図はそうしたスタイルを踏襲したものと考えている。

次に1934年12月に刊行された第11号の表紙絵(図16)は、

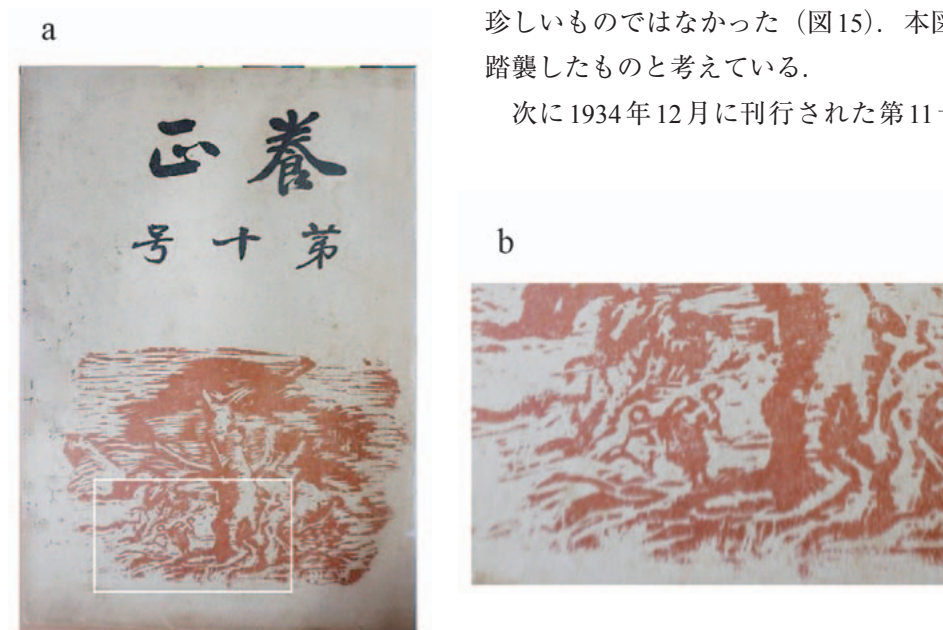


図14. (a)『養正』第10号表紙絵, 李 昞圭, 1933, (磯部, 1933), 養正高等學校蔵. (b) (a)の四角部分(筆者追加)の拡大図.



図15. 鷄林(慶州), 平塚運一, 1935, (佐藤米次郎, 1935), 渡辺淑寛氏蔵.



図16. 『養正』第11号表紙絵, 李 昞圭, 1934, (磯部, 1934), 養正高等學校蔵.

典型的な日本の創作版画の手法である板目木版による多色刷りで静物を描いた。『養正』第11号（磯部，1934）の編輯後記によれば、「表紙画は例によって李 昞圭先生にお願いした所、奇抜なものが出来上った。それが題字と共に三度刷りになったので、たった二つの玉葱だが、大変高いねだんに付いている。そのおつもりで御賞味を希う」と記されている。『養正』の刊行は校友会費と客員からの実費によって賄われており、同誌にはほぼ毎号経済的な窮状と実費の納入が「謹告」されてきた（『養正』2号-11号：磯部，1925-1935）。同誌において、李 昞圭の表紙絵について言及したのはこの記述に限られ、3度刷りの表紙絵の装幀が新奇なものであり、また余程費用が高んだとわかる。実際、第6号（磯部，1928）が図版と題字を合わせて2色であった他は、第10号（磯部，1933）までは、全て単色であった。そして第12号以降はいずれも題字と合せて2色で（磯部，1936；稲見，1937，1939）、図版だけに2色を配したのは第11号だけであった。

では編輯の窮状を知る李 昞圭が、こうした「高価な」表紙絵を寄せたのはなぜか。それは、既述した、朝鮮の美術家のネットワークとの関わりや、同年（1934年）の平塚運一の京城への来訪に起因するのではないかと考えている。すなわち、前述のように李 昞圭はすでに1933年8月末現在、「養正高等普通学校」に在籍する西洋画家として当局側にも知れ、李 秉珪の図画教師金 鍾泰らと同じ美術家のネットワークに数えられていた（京城日報社ほか，1934）。そして1934年3月末には平塚が京城を訪れ、京城師範学校における3日間にわたる創作版画講習会などや版画の個展などを開催している（辻，2016b）。また同年8月には、李 秉珪と金 貞桓が木版小品展を京城府長谷川町の「プラターヌ」で開催している。地理的にも養正高校のある蓬萊町と、長谷川町や徽文高校のある舟橋町などはいずれも同じ区域にある。こうしたことから創作版画を手掛ける李 昞圭が、京城で催された平塚の講習や李 秉珪らの木版の展覧を訪れた蓋然性は高く、それらから得た手法を早速第11号の表紙に寄せた玉葱の多色刷りに実践したのではないか。

李 昞圭が、彼のネットワークにおいて得た知見などを版画創作に試みていたことは、『養正』に寄せた創作版画9点が様々な対象を捉えていたことにも窺える。第6号以下順に、人と動物、人と自動車、人、樹木と人、静物（玉葱）、風景（遠景）、静物（花）、風景（近景）、静物（籠の果物）というように、描画対象は様々であった。また李 昞圭が『養正』第14号（稲見，1937）に寄せた慶州の仏国寺釈迦堂を捉えた単色木版（図17）は、平塚の版画創作の影響を窺うことができる。平塚は1936年の国画展第11回に木版作品「仏国寺」を出陳し（東京文化財研究所，2006）、同年には既述の通り朝鮮を再訪しており、平塚のこうした創作活動の影響ではないかと考えている。そして李 昞圭のこうした試みを後押ししたのは、1934年の平塚の来訪以降1942年前後まで、京城に日本本土から日本的なるものとして「日本版画」が盛んに流入していたこと（辻，2016b）が挙げられる。また、創立以来同校に日本本土の文化の流入を柔軟に受け入れる土壌があったことも（水村，2016）、足掛け10年にわたって表紙絵に創作版画を発表し続けることを促したとみる。

しかしながら1939年の表紙絵を最後に李 昞圭は版画創作と決別する。それがどのような事情によるか、李 昞圭や『養正』を取り巻く状況の変化を踏まえて考察する。1938年3月「改定朝鮮教育令」が公布され、日本本土の教育制度と一致させるための「内鮮共学」が実施され、1939年から養正中学校に改称された。そして同年1月に刊行された『養正』第15号以降の見返しには、1937年10月に皇民化



図17. 『養正』第14号表紙絵，李 昞圭，1937。（稲見，1937），養正高等學校蔵。

教育の一環として朝鮮総督府が作成し、清水（1959）によれば、全ての朝鮮人に斉唱が強いられた「皇国臣民の誓詞」が掲載されている（稲見，1939-1941）。さらに既述のように生徒の意を受け『養正』の創刊を実現し、その刊行を維持してきた磯部が「健康上已むを得ず」退職し、代わって稲見俊次〔生没不詳。早稲田大学高等師範部出身（稲見，1937）〕が文芸部長に着任し、同誌の編輯担当となった（稲見，1937）。稲見は、その着任最初の編輯後記で在學生に宛てて、「今年は諺文」（植民地期朝鮮において朝鮮文字を指す言い方：筆者）が多かったために自身で編輯ができなかったと憤りを露わにし、「詩とか俚謡とかは致し方ないとして随筆、日記、紀行文、運動部報告は次号からは漸次国語で書いて貰いたい」（稲見，1937）と記している。次第に皇民化教育を加速させ、国語としての日本語の普及と定着を狙い、教育機関の統制を強めてきた同地の政治的な風潮が、同校の校友会誌にも顕著な影響を見せている。

そうした状況下に李 昶圭は、『養正』における足掛け10年に及ぶ創作版画の発表を辞めている。1941年に刊行された第17号（稲見，1941）の表紙絵は、同校の4年生金 竣泰（生没不詳）が担当し、本図は木版ではない。金 竣泰は、李 昶圭が部長を務める美術部の部員で、同年に朝鮮美展第19回に入選を果たし（朝鮮総督府朝鮮美術展覧会，1940）、その他複数の展覧にも入選している（沈，1941）。既述の通り本誌が学生の要望から発刊したことや（磯部，1924）、同校校友会自治の学生への一任も早期から要望されていたことから（注6）、校誌の表紙絵が教員から学生に託されたとすることもできる。しかしながら、それは、生徒に朝鮮美展の入選作家を得て学生の自治に委ねたというよりは、同校の体制や『養正』の変容に抗ってのことではないか。李 昶圭は、第17号（稲見，1941）に掲載の同校校友会会員名簿に「瑞田昶圭」と記されている。その前年1940年2月の創氏改名の施行を受けて氏を改めたとわかる。すなわち植民統治の厳格化が次第に同誌の編輯にも反映されるようになり、李 昶圭は外面的には日本名を使うことに首肯したものの、朝鮮人美術家として日本文化の表象と意義づけられた創作版画を手掛けることはできなかったのではないか。

4. おわりに

本稿でみてきたように朝鮮人の美術家による版画創作は個人的な活動にとどまり、それが朝鮮において発展的に継続されたり、普及活動が展開されることはなかった。代わりに、植民地期の朝鮮人による創作版画の顛末を踏まえ、なぜそのような展開を見せたのかについて考察したい。

李 秉玄と金 貞桓は、多田らが組織した朝鮮創作版画会における1930年前後の創作活動や日本人美術家のネットワークとの関わりを経て、日本へ留学し、日本人との交流を通して創作版画集の刊行と、母国朝鮮における個展の開催まで実施にいたった。しかしながら彼らの版画創作は日本留学の最終年度である1934年に集中し、1935年以降については日本本土だけでなく朝鮮においても確認されていない。その後は既述のように、共に演劇活動では日本での経験を生かした活動を展開し、そこに日本での学修が実践された。また、権 幸佳（聞き取り調査：2016.7.12）によれば、朱壺会の展覧に版画が多数含まれていたのは初回だけであり、戦後においても積極的に版画を制作したのは崔 榮林だけであったとしている。その崔 榮林も、植民地期には日本本土の版画展には出陳する力量を有していたものの、朝鮮美展はじめ朝鮮の展覧に版画作品の出陳を確認することはできなかった。そして李 昶圭の場合は、創作版画の隆盛期に日本への留学を経験し、その後平塚運一の来訪などによる版画の修得の場を得て、日本文化の受容にも柔軟な態度を見せる同校の校風にも促され、『養正』の表紙絵において積極的にそれが実践された。しかし、1939年には、表紙の見返しに「皇国臣民の誓詞」が添付され、編輯者稲見の言葉にもあったように（『養正』15号：稲見，1939）、自国語の使用が明確に制限されるようになった。1940年前後に朝鮮の植民統治が厳格化するにつれ、校誌にもそれが明確に現われるようになると、それ以降、李 昶圭は創作版画から離れ、戦後になっても再開されることはなかった。

朝鮮人の美術家たちの版画創作がこのような展開を見せたのはなぜだろうか。それは、彼らの創作版画は未だ日本のそれを模倣したに過ぎず、そうした日本の風土で生まれた創作版画の味わいを植民統治下の朝鮮において創作することへの抵抗があったからではないか。彼らが創作版画を手掛けた1930年代半ばとは、日本本土の国体や思想の統一を企図した動きが急速に高まりを見せる中で、日本本土から日本的なるものとしての意義を負った「日本版画」が盛んに流入した時期と重なる（辻，2016b）。たとえば平塚運一が、1936年の平壤訪問を前に執筆した「版画界の近頃」（『京城日報』，1936.5.8）において、創作版画に現れる色彩や描写こそが日本人ならではの風情を醸し出すものと明言している（辻，2016b）。すなわち「日本人ならではの風情を醸す」創作版画に、植民地期の朝鮮人の美術家として、同地を描き続けることは許しがたい行為と考えられたのではないか。10年以上に渡り『養正』の表紙に創作版画を寄せてきた李 昞圭が版画創作から離れたのは、やはりそこに「日本人ならではの風情」をみたからであり、外面的には日本名を名乗ることに甘んじながらも、日本人の内面を負うことは受け入れられない行為であった。すなわち、朝鮮人の美術家は版画創作と決別することで、日本人との内面的な同化を回避したのではないか。そのことは創作版画を自身の画境にまで昇華させた崔 榮林の創作活動だけが継続的に展開されていることや、独立後の韓国や朝鮮において自らの版芸術として版画創作が展開していること（洪，2014；畑山，2014）が、その傍証となるのではないか。

本稿では、とくに朝鮮人美術家が日本本土や日本人との関わりにおいて創作版画を修得し、版画創作を展開したことを直視し、同地における版画創作や展覧、出版物などの創作版画活動について、史料で跡付けられる活動を中心に解明を試みた。しかしながら本稿でも課題として言及した金 鍾泰や尹 喜淳などの足跡の解明や、多田ら日本人ネットワークとの関わりについて、今後も調査を継続したいと考えている。また大衆動員を目的とする朝鮮プロレタリア美術運動における版画創作について、そこに日韓の美術家によってどのような交流が展開されていたかについても解明したいと考えている。そして、植民地期における日本留学などを経て、戦後北朝鮮で版画創作を継続した朝鮮人美術家の活動についても残さず言及していくことが（注7）、空白の美術史を埋める作業の一環であると承知しており、それらを丹念にたどっていきたいと考えている。

謝辞

本研究は科研費15K02181の助成を受けたものです。

本稿の作成に当たり、下記の機関並びに個人の皆様にご協力ご指導を賜りました。ここに記して深く感謝申し上げます（敬称略）。

崔 烈，養正高等學校 金正洙 金 炳秀，徳成女子大学校 権 幸佳，ナムアート画廊 金 鎮夏，北海道立函館美術館 井内佳津恵，堀口すみれ子，新潟県立近代美術館 平石昌子，宇都宮美術館 伊藤伸子，鹿沼市川上澄生美術館 河野 実，渡辺淑寛，町田市立国際版画美術館 滝沢恭司，版画堂 樋口良一，塩谷善夫，株式会社三越伊勢丹ホールディングス業務本部総務部コーポレートコミュニケーション担当，畑山康之，国立国会図書館関西館，兵庫県立美術館 鈴木慈子，和歌山県立近代美術館 植野比佐見。

注記

1. 『大韓民報』（1909.7.23）に掲載された図1について崔（1989）では、「この絵は韓国の民族服を着た朝鮮女性を押し出して、着物を着た女性を抱きかかえている親日売国奴を辛辣に皮肉っている」（筆者訳）とある。李 道榮（1884-1933）は日韓併合に抗し反日的な風刺漫画を数多く描いたとされるが、本図に関しては明らかに着物ではなく、中国清代の女性の服装であることから、親中派を風刺したものではないか。

2. 韓国側の文献では、金 貞桓は、1937年に日本美術学校で応用美術学科に入学し1939年まで在籍していたとされているが（韓民族文化大百科事典編纂部，1991），本稿では日本美術学校同窓会の名簿に準じる。
3. 2006年に韓国文化芸術委員会「韓国近現代芸術史口述採録事業」の一環として張 利錫に実施した調査（2006.9.26-10.26. 計5回）及び、三星文化財団「元老作家口述プロジェクト」の一環として黄 瑜燁に実施した調査（2006.11.23-12.7. 計4回）の採録研究者である権 幸佳への取材（2016.7.16実施）及び権（2007）に基づき記述した。
4. 平塚の訪朝歴について、辻（2016a）では京城を中心として検討し、釜山、扶余、慶州を訪れた初回を含んでいなかったが、平塚自身の記述に基づき（平塚，1978），平塚が同地を踏んだのは管見において4度とした。
5. 平塚の朝鮮における個展以外の作品発表は、1937年に関釜連絡船金剛丸に制作した「雨の内金剛」，1938年に李王家美術館に陳列した「内金剛風景」，翌年「百済旧都」，1942年「岩屋寺経蔵」（国立中央博物館，2010）などがある。京城で発行の『文化朝鮮』（武内，1941，1942）に挿画や扉に平塚の木版作品を確認できる。次いで日本の創作版画誌に発表した朝鮮に取材した作品を，（刊行年），題目，誌名，巻号の順に記す。（1934）「百済旧都扶余平済塔」『樸』4，「百済旧都扶余平済塔」『版画研究』2，（1935）「鷄林（慶州）」『陸奥駒』19，「慶州古墳群」20，「雁鴨池」（慶州）『白と黒』2-1，（1937）「土城里（樂浪郡治址）」『白と黒』3-1。この他官設展などへの出陳作品を，展覧名毎に，（発表年）題目，会期の順に記す。国画展（1934）「東大門（京城）」9，（1935）「百済旧都（扶余）」「新羅旧都（慶州）」「鷄林（慶州）」10，（1936）「仏国寺」11，（1937）「内金剛山」「京城南大門」12，（1939）「内金剛萬瀑洞」14，（1940）「瞻星台名月」15，新文展（文部省美術展覧会）（1939）「平壤大同門」3。
6. 1920年代の抗日学生運動の1つとして京城府内の多くの学校で学生ストライキが頻発する機運の中で，1928年6月には養正高校においても厳 柱益校長に対して，同校校友会自治の学生への一任などが要求されたこともあった（水村，2016）。
7. 例えば，黄 憲永（1912-1995）は，平壤から帝國美術学校に留学し，同校の校友会名簿に，「大越正美（旧黄 憲永）」として，西洋画科を1937年度第5回生として卒業したことが記録されている（帝國美術学校校友会，1942）。黄は，卒業後も暫く日本に滞在し，日本の展覧会に出陳した後，平壤に戻り，戦後も同地で美術教育などに携わった。黄が1940年代に制作したエッチングによる作品が確認されている（崔，1989；洪，2014）。

引用文献

- 秋 朱之介（1933a-c）書物，三笠書房，10月号-12月号。
- 秋 朱之介（1934a-i）書物，三笠書房，1月号-9月号。
- 秋 朱之介（1988）書物遊記，書肆ひやね。
- 井内佳津恵（2015）李 秉珪。『朝鮮』で描く展（図録），福岡アジア美術館ほか，読売新聞社，327。
- 이두현 (1966) 한국신극사연구. 서울대학교출판부.
- 池田 亨・奇 惠卿（2007）棟方志功・崔 榮林展（図録），棟方志功・崔 榮林展実行委員会。
- 磯部百三（1924）『養正』の生まれるまで。養正，朝鮮養正高等普通学校校友会，1，3-5。
- 磯部百三（1925-1936）養正，朝鮮養正高等普通学校校友会，2-13。
- 伊藤伸子（2010）東京美術学校校友会版画部1928-1933。日本近代の青春 創作版画の名品（図録）。和歌山県立近代美術館・宇都宮美術館，208-212。
- 稲葉継雄（1990）旧韓末の私立学校における日本語教育。文藝言語研究 言語篇，筑波大学，18，79-112。
- 稲見俊次（1937）養正，朝鮮養正高等普通学校校友会，14。
- 稲見俊次（1939-1941）養正，朝鮮養正中学校校友会，15-17。
- 長部日出雄（1979）鬼が来た 棟方志功伝，文芸春秋，上。
- 加治幸子（2005）創作版画誌の系譜—総目次及び作品図版：1905-1944年。中央公論美術出版社。
- 川瀬千春（2000）戦争と年画—「十五年戦争期」の日中両国の視覚的プロパガンダー，粹出版社。
- 韓民族文化大百科事典編纂部（1991）韓民族文化大百科事典，韓國精神文化研究院，17。
- 奇 惠卿（2007）語りかける作品：棟方志功（Munakata Shiko）と崔 榮林（Choi Young-Lim）展。棟方志功・

- 崔 榮林展 (図録), 棟方志功・崔 榮林展実行委員会, 12-15.
- 奇 惠卿 (2007a) 崔 榮林年譜. 棟方志功・崔 榮林展 (図録), 棟方志功・崔 榮林展実行委員会, 203-207.
- 喜多恵美子 (2003) プロレタリア美術運動における日韓交流について. 現代芸術研究, 筑波大学芸術学系藤井研究室・五十殿研究室, 15, 3-13.
- 金 鎮夏 (2007) 나무거울—출판미술로본한국근·현대목판화 1883-2007, 우리미술연구소.
- 金 貞桓・李 秉珪 (1934) LEIMAGE (画集).
- 京城日報社 (1915-1945) 京城日報, 京城日報社.
- 京城日報社・毎日申報社 (1934) 昭和十年朝鮮年鑑, 京城日報社.
- 権 幸佳 (2007) 崔 榮林と珠壺会 (チュホ会). 棟方志功・崔 榮林展 (図録), 棟方志功・崔 榮林展実行委員会, 170-174.
- 洪 善雄 (2014) 한국근대판화사미술문화—韓國近代版畫史, 미술문화.
- 國立中央博物館 (2010) 國立中央博物館所藏日本近代美術西洋画篇 (日本近代美術學術調査 II), 國立中央博物館.
- 崔 烈 (1989) 근대판화를다시본다. 월간미술, (주) 월간미술, 12, 124-130.
- 佐藤米次郎 (1935) 陸奥駒, 青森創作版画研究会夢人社, 19.
- 清水慶秀 (1959) 朝鮮に於ける日本の植民地教育Ⅲ. 広島女学院大学論集, 広島女学院大学, 9, 57-68.
- 徐 鳳動 (1924) 養正, 朝鮮養正高等普通学校校友会, 1.
- 創立六〇年史編集委員会 (1991) 武蔵野美術大学六〇年史, 武蔵野美術大学.
- 千田是也 (1928) 케エテ・콜킵츠. 中央美術, 中央美術社, 14 (1), 16-29.
- 武内真一 (1941) 文化朝鮮, 東亜旅行社朝鮮支部, 3 (3).
- 武内真一 (1942) 文化朝鮮, 東亜旅行社朝鮮支部, 4 (2).
- 多田毅三 (1926) 鮮展入選作品作及者一覧. 朝鮮芸術雜誌朝, 朝鮮芸術社, 2, 28-34.
- 張 漢基 (1974) 韓國演劇思潮研究, (東國大學校研究叢書8), 亜細亜文化社.
- 張 孝根 (1909) 大韓民報 (7月23日), 大韓民報社.
- 朝鮮總督府 (1942-1945) 朝鮮, 朝鮮總督府.
- 朝鮮總督府朝鮮美術展覽會 (1922-1940) 朝鮮美術展覽會図録 (第1回-第18回), 朝鮮總督府朝鮮美術展覽會.
- 沈 魯源 (1941) 美術部報告. 養正, 朝鮮養正中学校, 17, 92-94.
- 辻 千春 (2015) 植民地期朝鮮における創作版画の展開—「朝鮮創作版画会」の活動を中心に—. 名古屋大学博物館報告, 30, 37-55.
- 辻 千春 (2016a) 植民地期朝鮮における創作版画の展開 (2) 京城における日本人の活動と「朝鮮創作版画会」の顛末. 名古屋大学博物館報告, 31, 25-44.
- 辻 千春 (2016b) 植民地期朝鮮における創作版画の展開 (3) 京城における「朝鮮創作版画会」解散後の展開と「日本版画」の流入. 名古屋大学博物館報告, 31, 45-61.
- 辻 千春 (2017a) 植民地期朝鮮における創作版画の展開 (4) 仁川における佐藤米次郎の創作版画活動と時局下の蔵書票展の開催について. 名古屋大学博物館報告, 32, 47-62.
- 辻 千春 (2017b) 植民地期朝鮮における創作版画の展開 (5) 釜山における清永完治と日本人の趣味家ネットワークによる創作版画誌『朱美』の刊行について. 名古屋大学博物館報告, 32, 63-78.
- 帝國美術学校校友会 (1942) 昭和拾七年貳月會員名簿, 帝國美術学校校友会.
- 東京美術學校校友会 (1928) 東京美術學校校友会月報, 26 (8).
- 東京文化財研究所 (2006) 昭和期美術展覽會出品目録 (戦前篇), 中央公論美術出版.
- 동아일보사 (1934) 동아일보 (東亜日報) (8月2日), 동아일보사.
- 西 恭子 (2012) 日本美術学校について～公文書に見られる学校経営：大正7年から昭和16年～. 東洋大学人間科学総合研究所紀要, 14, 147-158.
- 西川輝昭・櫻井龍彦・鈴木繁夫・前野みち子・辻千春 (2007) 第9回名古屋大学博物館企画展記録 本に貼られた小さな美の世界 蔵書票. 名古屋大学博物館報告, 23, 177-201.
- 日本美術学校校友会 (1954) 日本美術学校卒業生名簿, 日本美術学校校友会.
- 畑山康之 (2014) “ユートピア”を表象する版画家たち～現代北朝鮮版画事情～①. 祝杯, 4, 25-36.

- 八田 實（蒼明）（1943）伝説の平壤，文久堂書店。
- 版画堂（2016）*版画堂カタログ*，**112**，59。
- 平塚運一（1978）*平塚運一版画集*，講談社。
- 平塚運一（1942-1943）*きつつき版画集*，**17**年版-**18**年版。
- 毎日新報社（1939-1942）*國民新報*，毎日新報社。
- 三木哲夫（1998）日本創作版画協会の結成とその活動。*近代日本版画の諸相*，中央公論美術出版，291-324。
- 水村暁人（2014）植民地期朝鮮における「校友会雑誌」～『養正』創刊号をてがかりに～。*麻布中学校・高等学校紀要*，**2**，18-36。
- 水村暁人（2016）続・植民地期朝鮮における校友会雑誌—『養正』第2号～5号をてがかりに—。*麻布中学校・高等学校紀要*，**5**，4-23。
- 吉田千鶴子（2009）*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。

