

「境界」の画家、裴雲成に関する一考察

——ヨーロッパでの制作活動における日本との関連性を中心に

A Study on Unsoung Pai, Painter of “Boundaries”:
Focusing on the Association with Japan in His Art

申 改正
SHIN, Minjong

はじめに：裴雲成と朝鮮近代美術

裴雲成（ベ・ウンスン、1900～1978）は、初めてヨーロッパに留学した朝鮮の近代洋画家である。留学以降、19年という長きにわたりヨーロッパで活動し（ドイツ：1922～1937、フランス：1937～1940）、大きな成果を挙げた唯一の朝鮮人画家として広くその名が知られている【表1】。

【表1：裴雲成の略歴（ヨーロッパの活動を中心に）】

1922 ～23	・ ベルリンに渡る。当初は経済学を勉強しようとしていたが計画を変更し、画家になることを決める。
1925	・ 州立美術工芸統一学校に入学する。挿絵画家としても名高いフェルディナント・シュビーゲルの指導を受ける。
1927	・ 校内の学生コンテストで3等賞を受賞する。 ・ 木版画《自画像》がパリのサロン・ドートンヌに入選する。
1929	・ パリで開催された国際展覧会に《屋外飲酒》と《母親の愛情》など5点の作品を出品する。『イリュストラシオン』誌に《屋外飲酒》が掲載される。
1930	・ 州立美術工芸統一学校の研究部を卒業する。 ・ ベルリンのフリッツ・グルリット画廊で個展を開催する。
1931 ～32	・ 版画の個展を開催する（ポーランド、ワルシャワ版画協会主催）。 ・ 水彩画の個展を開催する（オランダ、ハーグ市立美術協会主催）。 ・ 個展を開催する（オーストリア、ウィーン市立美術協会主催）。
1933	・ ワルシャワ国際美術展覧会に《密林》、《女人の肖像》、《自画像》を出品し特選となる。 ・ ポーランドのワルシャワで開催された第1回世界木版画展覧会に《屋外飲酒》、《小さな回想》、《世界図》などが入選する。
1935	・ 2月、ベルリンのフリッツ・グルリット画廊で個展を開催する。 ・ ハンブルク民族博物館にて個展を開催する（3月20日～4月24日）。
1936	・ チェコのプラハで個展を開催する（2月20日～3月1日）。 ・ ポーランドのワルシャワで開催された第2回世界木版画展覧会に《三井男爵と彼の作品》、《小さな回想》、《母親と子供たち》などが入選し、名誉賞を受賞する。
1937	・ 9月、フランスに移住する。

1 妻の作品が所蔵されているヨーロッパの博物館・美術館は以下の通りである。《自画像（巫者）》、《独楽を回す子供たち》（ベルリン国立博物館アジア美術館、ドイツ）、《三井男爵と彼の作品》（ハンブルク民族博物館、ドイツ）、《冬の風景》（プラハ・ナショナルギャラリー、チェコ共和国）、《世界図》（フルビー・ロホゼツ城、チェコ共和国）。

2 妻に関する主な先行研究としては以下。金福基「妻雲成：最初のヨーロッパ留学生の生涯と作品」『月刊美術』（1991.4）；金福基「妻雲成：朝鮮の風俗を詠った『ヨーロッパ留学第1号』」『Art in Culture』（2001.9）；金美今「妻雲成のヨーロッパ滞留時期（1922～1940）の絵画研究」『韓国近現代美術史学』第14号（ソウル：韓国近現代美術史学会、2005）；Frank Hoffmann, *Berlin Koreans and Pictured Koreans*, Wien: Praesens, 2005。なお、2001年には妻の個展がソウルで開催されている[国立現代美術館編『妻雲成』展覧会図録（果川：国立現代美術館、2001）]。

1938	・パリで開催されたソシエテ・ナショナル・デ・ボザールの展覧会に油彩画の《人物》、《冬》、《子供》、《花》、《帰家》及び版画の《頭像》を出品する。 ・パリのシャルバンティエ画廊で個展を開催する（6月11日～23日）。 ・サロン・ドートンヌに《帰家》と《朝鮮の子供》、《三井男爵と彼の作品》を含め、油彩画10点と木版画4点、デッサン2点が入選する。 ・巴里日本美術家展覧会に木版画的《世界一周》を出品する。 ・『フランス・ジャポン』誌に挿絵が掲載される（3月、4月、6月号）。
1939	・『フランス・ジャポン』誌に挿絵が掲載される（1月号）。 ・5月、ソシエテ・ナショナル・デ・ボザールの展覧会に《子供たちの遊び》と《自画像》を出品する。装飾美術部の会員に推薦される。 ・巴里日本美術家展覧会に油彩画の《ポルトレ》を出品する。
1940	・6月、帰国する。

妻が活動をしていた日本統治時代（1910～1945）に芸術家を目指した朝鮮の青年たちのほとんどは、日本の美術学校に留学し西洋美術を学んでいた。それに対して、妻が「西洋絵画の本場」であるヨーロッパで絵画を学び、当地で長年制作を行ったことは、朝鮮の近代美術史上において類いまれなことである。その成果は、朝鮮の近代洋画家としては例外的に、ヨーロッパの複数の博物館や美術館に所蔵されている彼の作品を通じて確認することができる¹。それにもかかわらず、妻に関する先行研究は必ずしも十分であるとは言えない。しかもその大半は、ドイツ時代に焦点が当てられており、フランスにおける活動については、ドイツのそれに比べ期間が短いことや、関連資料の調査が不十分であるために、明確にされない部分が多かった²。

このような研究状況の中、筆者は妻が在仏中に、日仏文化交流誌『フランス・ジャポン』に挿絵を掲載していたことや、「巴里日本美術家展覧会」に出品をしていたという新たな事実を、パリでの資料調査によって確認することができた。これらの資料は、パリにおける妻の活動の詳細を明らかにするだけでなく、ヨーロッパで行われた朝鮮人芸術家の制作行為と日本との関連性を捉える手がかりとなり得るものである。

本稿では、妻の制作と日本との関係に焦点を合わせ、ヨーロッパで行われた彼の芸術活動が持つ意義を考察する。まず、ヨーロッパで制作された妻の絵画の芸術的特徴を概観した後、新たに発見された資料に基づき、ベルリンとパリにおける活動と日本の対欧文化交流事業との関連性について分析する。そして、それらを踏まえた上で、妻の活動の同時代的な意義と限界を提示する。妻という、一人の朝鮮人近代洋画家の事例を通じて、美術史研究におけるトランスナショナルな視点の必要性を確認し、芸術活動を巡る戦前期の日朝関係に対する新たな理解を促すことが本稿の目的である。

1. 裴雲成の芸術の特徴：「東線西色」の絵画

裴がベルリンに向かったのは1922年のことである。入学試験に2回失敗した後の1925年、「州立美術工芸統一学校 (Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst)」に入学し³、1930年までフェルディナント・シュピーゲル (Ferdinand Spiegel, 1879～1950) に指導を受けた⁴。1930年に同校の研究部を終了すると、ベルリンのフリッツ・グルリット (Fritz Gurlitt) 画廊での個展開催を皮切りに、画家として本格的な活動を始める。そこで彼が自分の芸術の眼目に挙げたのが、ほかならぬ「朝鮮 (性) の表現」であった。

当時、ベルリンでは「黄金の1920年代」を迎え、豊かで変化に富んだ文化が花を咲かせていた一方、極東アジアの文化や芸術に対する関心が高まりつつあった。外交官やコレクターによりアジアの品物が蒐集され、博物館にはアジア美術のコレクションが形成された⁵。特に、1926年にベルリンで結成された「東亜美術協会 (Die Gesellschaft für die ostasiatische Kunst)」は、極東アジアの美術が蒐集や鑑賞の対象から、学術的な研究の対象として認識される際に重要な役割を果たした。「ドイツ語圏に東アジア美術の知識と認識を広め、深めること」⁶を目的に組織されたこの団体は、年に6～7回ほど定例研究会を開き、数多くの展覧会を主催・後援しながら、アジア美術の研究を押し進めた⁷。このような文化的背景を基に、自らの絵画を通じてヨーロッパ社会に朝鮮を伝えるという使命感を抱いた裴は⁸、祖国の風俗的な素材を作品に取り入れながら朝鮮 (性) の表現を目指した。裴にとって朝鮮の表現は、自らの民族的アイデンティティーの表出であると同時に、彼独自の芸術として、ヨーロッパ画壇における成功の礎となったのである。

ベルリンアジア美術館に所蔵されている裴の《自画像 (巫者)》【図1】には、このような彼の芸術的特徴が現れている。ここに描かれているのは、西洋式の建築物を背景に朝鮮の



図1 裴雲成《自画像 (巫者)》1930年代、油彩・カンヴァス、55×45cm、ベルリン国立博物館アジア美術館 (ドイツ)

3 「州立美術工芸統一学校」は、1924年に美術アカデミーと王立工芸学校が合わさって設立された。本校を設立した建築家兼デザイナーのブルーノ・パウエル (Bruno Paul, 1874～1968) は、「工芸と美術を同等に扱う教育を導入すること」を目指した。[ジョン・V・マシュイカ著、田所辰之助・池田祐子訳『ビフォーザパウハウス 帝政期ドイツにおける建築と政治1890-1920』(東京：三元社、2015)386頁]。

4 Frank Hoffmann, *op. cit.*, p. 88.

5 Maya Stiller, "Introduction", *Korea Rediscovered! Treasures from German Museums*, exh. cat. (Seoul: Korea Foundation, 2011), pp. 9-19.

6 安松みゆき「「東アジア」美術の中の日本美術：近代ドイツの「東亜美術協会」の活動と으로서」[稲賀繁美『東洋意識 夢想と現実のあいだ：1887-1953』(京都：ミネルヴァ書房、2012)]224頁。

7 安松みゆき、前掲論文、229-239頁。

8 金福基、前掲記事、『月刊美術』(1991.4)52頁。

9 「世界に輝く我が名匠：裴雲成氏」『東亜日報』（1939年1月8日）。

10 裴雲成、金載元、鄭寅燮の他「対談・座談：伯林、巴里、白耳義の戦火から最近帰国した両氏の報告記」『三千里』（1940年12月1日）102～105頁。

11 Ernst Sauder, “Das Werk eines koreanischen Malers”, *Hamburger Nachrichten*, Nr. 136 (21 März 1935). [洪源基『東西絵画の掛け橋』（大邱：デイル、1995）200頁から再引用】。

12 洪源基、前掲書、199頁参照。

13 西洋絵画における家族肖像画に関しては、イ・ハンスン「17世紀オランダの家族肖像画」『西洋美術史学会論文集』第17号（ソウル：西洋美術史学会、2002）105～137頁参照。

覗に扮した画家が、顎に手を当てて観者を凝視する姿である。西洋風の背景と東洋の人物との対比に、「ヨーロッパの中の朝鮮人」という画家の自意識の現れを見て取ることも出来る。朝鮮の近代画家たちの多くが、洋装をしてパレットを手に持った「欧化された文化人」の姿で自画像を描いている事実を考えると、このような裴の自己表象は異例と言えるだろう。他の自画像ではシャツにガウン、ネクタイといった姿で自身を表しているのに対して、本作では巫者の装束を纏った様子で自身を描いたのは、西洋美術を身につけた画家でありながらも、朝鮮人としての本質を忘れまいとする、裴の意志の発露として読み取れる。

この自画像に見られるような、西洋の建築物と朝鮮の衣装の組み合わせは、裴の造形上における特徴を表している。「東線西色」と形容される裴の芸術は、その言葉の意味する通り、「西洋画の色彩と東洋画の線の渾然たる和合」⁹を示しており、これについては画家自身も「素材を東洋的なものに求め、方式と色彩は西洋的なもの」¹⁰を用いて創作すると述べた。

「東線西色」の造形原理により描かれた裴の代表作として《家族図》【図2】が挙げられる。1931年から35年の間に制作され、1935年にハンブルクでの個展で初めて展示された本作は、朝鮮の伝統的な家屋の前庭で、裴の17名の親族が観者に向かってポーズを取っている瞬間を油彩画で描いたものである。



図2 裴雲成《家族図》1930～1935年、油彩・カンヴァス、140×200cm、個人蔵

《家族図》がハンブルクでの個展に展示された際に発表された批評では、「オランダのオールド・マスターの芸術を連想させる」¹¹という内容と、「アジア大家の画風をモデルにしている」¹²という内容の、相反する意見がほぼ同時に見られた。前者は、オランダのフランス・ハルス(Frans Hals, 1581/1585頃～1666)やフランドルのアドリアーン・フォン・オスターデ(Adriaen van Ostade, 1610～1685)などの巨匠により数多く制作され、西洋美術史に伝統的な¹³、「家族の情景」の文脈から《家族図》の意味合いを捉えようとしているだろう。一方、後者は当時のドイツでも好評を博していた浮世絵版画に見られる、平面的な画面構成や鮮やかな色合いに「アジアの画風」の特徴を見

出したように考えられる。

《家族図》の制作に際して妻は、朝鮮の画題を油彩画の技法を駆使して描くだけでなく、奥行きを感じさせる背景と平面的な人物の組み合わせや、西洋絵画の家族肖像の構図を参考にするなど、様々な工夫を凝らしている。この「西洋と東洋という両極の論理が解体、あるいは並存」¹⁴している画面から伝わる「ややアイロニカルな印象」¹⁵は、ヨーロッパ人を魅了する「東線西色」芸術の重要な特色であったと言える。「アジアとヨーロッパの絵画の概念を興味深く融合させた」¹⁶と評価される妻の絵画にヨーロッパ人が見出した魅力は、東洋画の線と西洋画の色彩の組み合わせにより生み出される神秘的で異国的な情緒であり、妻はヨーロッパの滞在中、彼独自の制作スタイルで高い評価を受けたのである。

2. ドイツでの制作活動と日本：木版画《三井男爵と彼の作品》

ヨーロッパにおける妻の活躍ぶりは、彼の芸術的な才能と努力、その独創的な絵画があればこそ可能になった。ただし、異邦人である彼が州立美術工芸統一学校を卒業してすぐにドイツで活動をはじめ、ヨーロッパの国々で個展を開き、ハンブルク民族博物館で大規模な展覧会を開催するに至るには、彼一人の能力だけではとうてい不可能であり、その活動を支援していた人物の存在を感じさせる。ここでは、新たに確認された事実に基づいて、妻がドイツで行っていた創作活動を日本人の後援者や日本政府の文化活動と結びつけて考えたい。

《三井男爵と彼の作品》

【図3】は、1935年に三井高陽（1900～1983）の依頼により制作された肖像画である。本作は同年にハンブルク民族博物館で開かれた妻の個展に出品されて以来、同館の所蔵品となっている¹⁷。

三井は、三井物産と三井鉱山の取締役を歴任した実業家で、日独文化協会の常務理事や日洪文化協会の会長、日伊学会の理事などを務めながら国際文化交流の



図3 妻雲成《三井男爵と彼の作品》1935年、木版画、55×43cm、ハンブルク民族博物館（ドイツ）

14 鄭馨民『近現代韓国美術と「東洋」概念』（ソウル：ソウル大学校出版文化院、2011）88～89頁。

15 Assia Rubinstein, “Unsoung Pai”, *Beaux-Arts*, n° 284 (10 juin 1938) p. 4.

16 洪源基、前掲書、199頁。

17 Susanne Knödel & Katharina Kosikowski, “The Korean Collection of the Museum of Ethnology Hamburg”, *Korea Rediscovered! Treasures from German Museums*, exh.cat. (Seoul: Korea Foundation, 2011), pp. 96–97.

18 金美今「裴雲成のヨーロッパ滞留時期の絵画研究（1922～1940）」修士論文（ソウル：弘益大学校、2003）54頁。

19 横山要『三井高陽年譜』（非売品、1984）28～30頁。

活動にも尽力した人物である。本作は、三井が1933年から夫人同伴で2年間欧米視察旅行をしていた頃、彼の業績を記録し、彼が東ヨーロッパで得た文化交流の成果を記念する目的で制作されたと考えられる。

《三井男爵と彼の作品》というタイトルからも推測できるように、裏は作品の背景を三井が携わった交通運送業（鉄道、海運）や鉱業、機械工業や商業を表すモチーフで埋め尽くし【図3-1】、その前に堂々とした体躯の三井を繊細に刻み、三井及び彼の偉業を叙事的に表した。三井が右手に握っている巻物、画面の左下段に描かれている三枚葉や四目結のモチーフは、それぞれ三井家門の遺書と定紋を表し、由緒ある家筋にある三井高陽の威厳を浮き彫りにしている【図3-2】。

彼の大礼服の左胸に並んで付けられている7つの勲章【図3-3】にも注目したい。これらは、三井が東ヨーロッパで日本文化を紹介した功績が認められ、オーストリアやハンガリー、ポーランドとチェコなど東欧7カ国から与えられたものであった¹⁸。当時、三井は各種の文化団体で重役を務めながら、ブダペスト大学に日本学の講座を開設し、ウィーン大学に日本研究所を設立して7千余冊の関連書籍を寄贈するなど、日本文化の紹介に努めた¹⁹。裴は、三井がヨーロッパで果たしてきた文化交流の功績を明示するよう、各々の勲章を念入りに描写したのだろう。

本作品についてドイツの批評家は、「背景の処理には浮世絵の平面技法的な特徴が見られ、人物の服装と皮膚、勲章の質感を見事に



図3-1 《三井男爵と彼の作品》の細部。三井が携わった交通運送業と商業のモチーフ

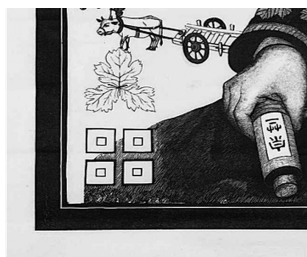


図3-2 《三井男爵と彼の作品》の細部。三井家門の遺書と定紋



図3-3 《三井男爵と彼の作品》の細部。三井の7つの勲章

表した線描木版画で、現代版画の新しい方法を提示した²⁰と高く評価した【図3-4】。妻の版画は、「完全に独創的なのは、やはり[中略]彼の木版画である」²¹と評されるほど、その独自で優れた芸術性が早くから認められていた。1927年、州立美術工芸統一学校の在学中に制作した《自画像》【図4】のサロン・ドートンヌ入選を皮切りに、彼の版画作品は国際展覧会(1929)や世界木版画展覧会(1933、1936)、ソシエテ・ナショナル・デ・ボザールの展覧会(1938)など、ヨーロッパ有数の公募展で受賞を重ねた。



図3-4 《三井男爵と彼の作品》の細部



図4 妻雲成《自画像》1927年以前と推定、木版画、寸法・所蔵先未詳。[出典：「版画家 妻雲成氏 伯林で展覧会開催」『東亜日報』(1935年4月5日)]

ドイツでは、20世紀初頭からエルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー(Ernst Ludwig Kirchner, 1880~1938)やエミール・ノルデ(Emil Nolde, 1867~1956)のような「ブリュッケ」の画家たちにより木版画が数多く制作されており、油彩画に比肩し得るほど独立したジャンルとしてその芸術性が認められていた²²。多様な芸術ジャンルを身につけることを奨励した州立美術工芸統一学校も、1928年にケーテ・コルヴィッツ(Käthe Kollwitz, 1867~1945)を版画部門の担当教員に迎えるなど、そういった動向に追従しており、妻は本校の在学中にシュピーゲルやコルヴィッツから専門的な版画教育を受ける機会を得たと推測される²³。また、妻は版画に特有の表現を求め、1年間ほど一人で浮世絵の技法を学んだ事実も伝えられている²⁴。ドイツでは19世紀末から博物館に浮世絵コレクションが形成され、ユリウス・クルト(Julius Kurth, 1870~1949)のような浮世絵の専門家により研究が行われることで²⁵、キルヒナーやパウル・クレー(Paul Klee, 1879~1940)などの画家たちにも大きな影

20 U. T., “Unsoung Pai”, *Hamburger Anzeiger*, Nr. 69 (22 März 1935) [洪源基、前掲書、200頁から再引用]。

21 洪源基、前掲書、199頁参照。

22 深山孝彰「『ブリュッケ』の木版画について」『言語文化』第33号(明治学院大学言語文化研究所、2016) 149頁。

23 Frank Hoffmann, *op. cit.*, p. 89.

24 洪源基、前掲書、200頁参照。

25 ユリウス・クルトの代表的な浮世絵の書物としては、Julius Kurth, *Shuraku*, München: 1910が挙げられる。

26 Markéta Hánová, “The Collection of Asian Art in the National Gallery in Prague: The Concept of Generosity in the Development of the Japanese Art Collection and in the Iconography of Japanese Buddhism”, *GENEROSITY. THE ART OF GIVING*, National Gallery in Prague, 2016, p. 129.

27 同上。

響を与えていた。妻の《パレットを持った自画像》【図5】にも、左側の壁面に美人画とされる一枚の浮世絵が掛けられており【図5-1】、浮世絵に注がれていた画家の関心を窺うことができる。



図5 妻雲成《パレットを持った自画像》1930年代、油彩・カンヴァス、45×54cm、所蔵先未詳

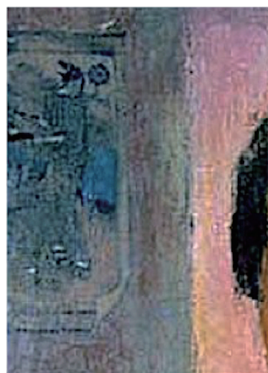


図5-1 《パレットを持った自画像》の細部。浮世絵の部分

三井の肖像の制作は、妻に新たな仕事の機会をもたらした。1935年末、東洋協会日致文化協会 (Japanese Association of the Oriental Institute) は日本大使館と協力して、チェコで妻の個展を開催することに合意する²⁶。この肖像画が描かれた1935年、三井は日致文化協会におよそ25万コルナ(約125万円)に及ぶ高額の寄付を行っており²⁷、チェコとの文化交流に関する大使館との協議の過程で、三井が現地での妻の個展開催を推し進めた可能性があるだろう。なお、現在チェコのナショナル・ギャラリーに所蔵されている妻の《冬の風景》【図6】は、おそらく1936年の個展に展示されたものと推測される。



図6 妻雲成《冬の風景》制作時期未詳、油彩・カンヴァス、42×53cm、ブラハ・ナショナル・ギャラリー(チェコ共和国)

当時日独協会の評議員を務めていた三井は、妻に駐独日本大使館を飾る絵画制作も斡旋した。雑誌『ディエ・ダーム』の記事によると、

裴は1937年に、絹に彩色した東洋画4点を完成しており、それらは大使館の入口にある階段の両側と、応接室に2点ずつ掛けられたという²⁸。これらの仕事は、裴を経済的にも大いに支えていたに違いない。裴は三井の肖像を描いた報酬としてすでに数万フランを受け取っており、それによりパリの高級住宅地にアトリエを設けることができたのである²⁹。

このように、裴がヨーロッパで果たした活動の中には、日本人の援助を受けて実現されたものが少なくなかった。当時のドイツの新聞によると、ハンブルク民族博物館で開かれた裴の個展には日本領事館が関わっており、その他様々な関係当局が欧州各地で開かれる裴の展覧会を支援している³⁰。裴の活動に対する三井の後援については、三井の公的な活動に関する全ての記録を管理する三井文庫にも関連資料が見当たらず、そのサポートが彼の個人的な判断で行われていた可能性を窺わせる。

より詳細な状況に関しては更なる調査が必要とされるが、『三井男爵と彼の作品』は、ドイツにおける裴の制作活動と日本との関係性を裏付ける視覚資料として重要な役割を果たす。のみならず、本作は裴の芸術が軌道に乗った1930年代に制作された作品の中でも、その技量が十分に発揮された木版画であるという点からも再考の余地があるだろう。

3. フランスでの制作活動と日本

裴は1937年にパリに移ると、1940年に朝鮮に戻るまでの約3年間、そこで活動する。パリにおける裴の活動に関しては、当時の新聞記事やサロンへの出品記録に基づいてその内容が部分的に把握されてきた。その主な活動内容としては、数回にわたるサロンへの入選と、1938年にシャルパンティエ画廊(Galerie Charpentier)で開催された個展が挙げられる。筆者はパリで行った調査を通して、裴が上記の活動の他にも、日本の大使館や有力団体により企画された文化活動にも精力的に携わっていた事実を新たに確認することができた。ここでは、雑誌『フランス・ジャポン』及び、「巴里日本美術家展覧会」への参加記録という2つの資料の読解を中心に、パリにおける裴の軌跡を辿ってゆく。

3-1. 雑誌『フランス・ジャポン』

1938年にシャルパンティエ画廊で開催された裴の個展は、彼がパリで収めた成果の中でもとりわけ注目に値する。彼がパリに移ってからわずか9ヶ月ほどで開かれたこの個展は、朝鮮でも大きな話

28 “Unsoung Pai: Ein koreanischer Maler in Berlin”, *Die Dame*, Bd. 62, Nr. 16 (August 1935), p. 9. [フランク・ホフマン「裴雲成ベルリン生活16年間の足跡」『月刊美術』(1991年4月)61頁から再引用]。

29 裴がアトリエを設けたのは、著名な芸術家たちのアトリエが集まっていた「サククス通り(Avenue de Saxe)」であった。1938年のソシエテ・ナショナル・デ・ボザールのカタログには、裴の住所が「59, Avenue de saxe, 7^{ème}」と記されている。[趙澤元『趙澤元』(ソウル:知識工作所、2015)75頁: *Société Nationale des Beaux-Arts Catalogue*, Evreux Imprimerie Hérissé, Paris, 1938, p. 128]。

30 Frank Hoffmann, *op. cit.*, pp. 100-101.

31 「世界に輝く我が名匠：裴雲成氏」『東亜日報』（1939年1月8日）。

32 杉山直治郎（日仏同志会評議員）「日仏文化関係」『日仏文化』（1934年1月）〔和田博文・松崎碩子・和田桂子編『満鉄と日仏文化交流誌『フランス・ジャポン』』（ゆまに書房、2012）7頁から再引用〕。

33 和田博文・松崎碩子・和田桂子編、前掲書、7～10頁。

題を集め、朝鮮の新聞には「フランス三大画廊の一つであるシャルパンティエ画廊は、何のつもりで無名の東洋人に画廊を貸したのだろう」³¹という内容の記事が載せられるほどであった。しかしながら、裴がこの画廊で個展を開催するようになった経緯に関してはほとんど知られておらず、その招待状【図7】は、開催に至る経緯を跡付ける端緒となるだろう。

招待状は、個展の初日である1938年6月11日に開かれた特別招待のために用意されたものである。特に着目したいのは、上段に書いてある「日仏同志会の後援を受けて（Sous le patronage du COMITÉ FRANCO-JAPONAIS）」という文言であり、これを手掛かりに裴の個展の開催と「日仏同志会」の活動の関連性について考えてみたい。

「日仏同志会」は、南満州鉄道参与を務めた実業家である坂本直道（1892～1972）の主導により、1934年7月に設立された日仏交流団体である。満州事変（1931）や国際連盟の脱退（1933）により失墜しつつあった日本の対外イメージを回復し、日仏間の友好関係を深めることが創設の目的であった。最初は東京に設立されたが、「我が文化の世界的宣伝の本拠としては巴里が世界に於ける何れの都よりも適当」³²であるという杉山直治郎の判断により、シャンゼリゼ通りの136番地にある満鉄パリ事務所の一部を借りて「日仏同志会」のパリ支部が開設されたのである³³。

「日仏同志会」は様々な文化活動に携わっていたが、中でも雑誌『フランス・ジャポン』の刊行は、その代表的な業績である。『フランス・ジャポン』は、満鉄の出資により1934年10月から1940年4月までフランスで刊行された「日仏文化交流誌」であった。合計49号が発行された本誌の制作には、外交官兼劇作家であるポール・クロードル（Paul Louis Charles Claudel, 1868～1955）や小説家のクロード・ファレル（Claude Farrère, 1876～1957）、有島生馬（1882～1974）や川端康成（1899～1972）、藤田嗣治など、日仏両国の知識人や政治家、文芸人たちが関わっていた。

また、本誌には当時日本の支配を受けていた台湾や朝鮮、日本の傀儡政権であった満州に関する記事も載せられた。裴に関しては、

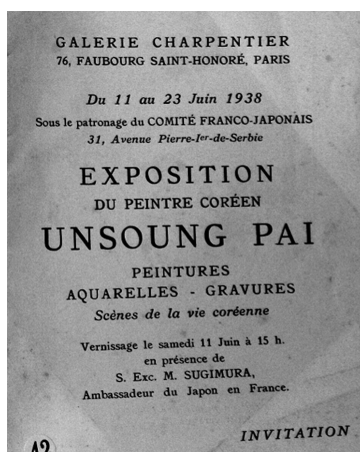


図7 裴雲成のパリ個展の招待状

1938年3月15日に刊行された第27号から第37号にあたる1939年1月号まで、関連記事と彼が制作した挿絵が断続的に掲載されている【表2】。第27号に載せられた記事「パリのエキゾチックな芸術家たち：朝鮮の画家ウンスン・ペ」では、裴の経歴と作品、画風の特徴を紹介しながら、「作品の至るところに手先の器用さが認められ、技巧の素晴らしさは言うまでもなく、東洋の画家の中で最も個性と堅固さを持ち合わせた画家の一人」³⁴として褒め称えている。裴の挿絵についても「朝鮮の日常の小さな出来事」を表した「見事な物語」だと評価した³⁵。裴は、朝鮮の素朴な風俗を描いたその独特な挿絵を1939年まで本誌に載せている。

【表2：裴の『フランス・ジャポン』関連活動】

番号	号	刊行日	種類	題名	頁
1	27	1938. 3. 15	挿絵	朝鮮の子供	119
2			記事	パリのエキゾチックな芸術家たち：朝鮮の画家ウンスン・ペ	118～119
3	28	1938. 4. 15	挿絵	ウンスン・ペのデッサン	とびら
4			挿絵	朝鮮の子供たちの遊び	195
5	30	1938. 6. 15	記事	パリにてウンスン・ペ展	274
6			挿絵	僧舞を踊る趙澤元	274
7	35	1938. 11. 15	記事	サロン・ドートヌヌにて	513
8	36	1938. 12. 15	記事	パリの日本美術家展	566
9	37	1939. 1. 15	挿絵	朝鮮の子供たちの冬遊び	特別頁

中でも『フランス・ジャポン』第37号(1939年1月15日)に掲載された《朝鮮の子供たちの冬遊び》【図8】には、特に注目する必要がある。この挿絵は、雪の積もっている町に集まった子供たちが凧を飛ばしている場面を水彩で描いている。子供たちのカラフルな衣服は真っ白な雪の背景と対比され一層鮮やかに見え、自然に滲んでゆくような淡彩は東洋的な趣を添える。裴は、多様なデザインを着物を描き、凧も長方形やエイなど様々な形で表すことで視覚的効果を活かしながら、朝鮮の風俗を伝える絵として民族的な特徴を浮き彫りにした。



図8 裴雲成《朝鮮の子供たちの冬遊び》『フランス・ジャポン』第37号(1939年1月15日) 特別頁

34 A. S., « ARTISTES EXOTIQUES DE PARIS : Le Peintre Coréen UNSOUNG PAI », *France-Japon*, Vol. 27 (1938.3.15), p. 118.

35 A. S., *op. cit.*, p. 119.

36 « Peintres Japonais de Paris », *France-Japon*, Vol. 10 (1935.7.15), pp. 167-171.

37 「第一回巴里日本美術家展覧會に就て」『美之國』第15巻第3号(1939年3月) 57頁。

一方、妻は《朝鮮の子供たちの冬遊び》を描いた当年の5月に刊行された『フランス・ジャポン』第41号から、本誌の「共同制作者」のリストに名前を連ねている。「共同制作者」の具体的な役割については知る術がないが、リストの上段部に「これまでの刊行物において『フランス・ジャポン』は、未発表作品やテキストを載せてきました」と記されており、妻が本誌のために毎回新たな挿絵を制作していた状況が推測できる。中でも《朝鮮の子供たちの冬遊び》の制作は、妻が本誌の「共同制作者」として認められる決定的なきっかけになったように見られる。この挿絵の右下には、「『フランス・ジャポン』のために特別に制作された水彩画」という一文が記されており、他の挿絵とは違って、特別に設けられたカラー版の厚紙に印刷・掲載されている。妻の他に、挿絵のための特別頁が設けられていたのは、マドレーヌ・ルカ(第25号、1938年1月15日)と藤田嗣治(第29号、1938年5月15日)の2人だけで、彼らも妻と同じく「共同制作者」の名簿にその名前が挙げられていた。

妻は『フランス・ジャポン』誌に記事が載せられた最初の朝鮮人芸術家であり、その雑誌に挿絵を掲載し続けながら「共同制作者」のリストに名前を挙げられた唯一の朝鮮人でもあった。戦争が繰り広げられていた1930年代の後半に、朝鮮人画家の活動を後援しその芸術を披露するのは日本の文化宣伝活動においても有意義な側面があっただろう。「[日本に]帰化した朝鮮人」として紹介されていた妻は、藤田嗣治とともに国際舞台で成功を収めた数少ない洋画家であった。高野三三男や岡本太郎のような他の在仏洋画家が「パリの日本人画家」³⁶という一つの記事で簡略に紹介されたことに比べ、妻に関する記事が4回も載せられていることには、彼の国際的な活躍ぶりや民族的特性を通して文化大国の日本を標榜しようとした編集側の思惑が読み取れる。一方、妻にとってこれらの活動に関わることは、パリで安定的に芸術活動を続けるための経済基盤を築き上げるという、より実質的な意味を持っていた。

3-2. 「巴里日本美術家展覧会」

妻の「巴里日本美術家展覧会」(以下、「巴里展」と略記する)への参加記録は、新たに確認されたもう一つの活動を裏付ける資料である。「巴里展」は、パリ在住の日本の画家たちに、年に1回定期的に作品を展示する機会を与えるために開設された「最初にしてかつ最も公式な主催による展覧会」³⁷であった。駐仏大使の杉村陽太郎(1884～1939)とフランス文部大臣のジャン・ゼイ(Jean Zay, 1904～1944)の後援を受け、1938年と1939年に開催されている。この展覧会に関しては、当時フランスに滞在中で出品もしていた、洋画家の猪熊弦一郎(1902～1992)や高田力蔵(1900～1992)、宮本三郎

(1905～1974) が日本に送った情報に基づいて幾つかの記事が書かれており、それらを通じてその概要を掴むことができる³⁸。

記事によると、第1回展は1938年12月17日から30日までベルネーム・ジュヌ画廊 (Galerie Bernheim-Jeune) で、第2回展は1939年6月27日から7月13日までシャルパンティエ画廊で開かれた。本展には絵画、版画、彫刻、工芸、広告美術の5つの部門があり、岡本太郎や藤田嗣治、宮本三郎といった芸術家たち (第1回56名、第2回52名) が出品していた³⁹。裃は、第1回展の絵画部門、版画部門と第2回展の絵画部門に出品しており⁴⁰、特に第1回展では版画家の長谷川潔 (1891～1980) と版画部門の陳列委員を務めたことが確認される⁴¹。裃の出品作の詳細は知られていないが、第一回展に展示された木版画の《世界一周》【図9】に関しては、「萬里の長城の前にシヤンドマルスを描いてゐる」「繪畫的に面白い作品」という批評を受けておりここで注目してみたい⁴²。



図9 裃成《世界一周》1933年、木版画、21×41cm、フルビー・ロホゼツ城 (チェコ共和国) [筆者撮影]

通称《世界図》で知られている本作品は、1933年ワルシャワで開催された第1回世界木版画展覧会に入選した後⁴³、1935年『東亜日報』の記事により、その画像が朝鮮国内にも紹介された⁴⁴。朝鮮の伝統衣装を纏い、世界に通じる大門の前に立っているのは、裃本人であるだろう【図9-1】。画家の目の前には、ピラミッドやエッフェル塔、万里の長城のような世界各国の建築物



図9-1 《世界一周》の細部。大門の前に立っている裃成

38 大長廣義「巴里日本美術家展覧會の詳報を手にして」、「第一回巴里日本美術家展覧會に就て」、「第一回巴里日本美術家展覧會評」『美之國』第15巻第3号 (1939年3月) 53～59頁；「第一回巴里日本美術家展覧會」『アトリエ』第16巻第3号 (1939年3月) 42～43頁；「第二回巴里日本美術家展覧會について」『美之國』第15巻第8号 (1939年8月) 28頁など。

39 大長廣義、前掲記事、53頁；『美之國』第15巻第8号、28頁。

40 裃は、第1回展の版画部門に《世界一周》を、第2回展の絵画部門に《ポルトレ》を出品した事実が確認される。『美之國』第15巻第3号、56頁；『美之國』第15巻第8号、28頁。

41 『美之國』第15巻第3号、55頁。

42 前掲記事、56頁。

43 *Exposition Internationale de la Gravure sur Bois Originale Catalogue*, Institut de propagande de l'art Varsovie, 1933, p. 55.

44 「版画家 裃成氏 伯林で展覧會開催」『東亜日報』(1935年4月5日)。

45 『美之國』第15巻3号、54～55頁。

46 「巴里展」は日仏友好の側面で一定の成果を取めたように見られる。当時パリの多くの新聞・雑誌が本展覧会に関して好意的な内容の記事を書いた。例えば、「タン紙」は「我々の國に在る之等の客達は我々と探求を傾ち、我々の苦心をも共にしてゐる」と言い、「實に我々が幸福を感じ誇りとし得るものは、斯る美術家達が作り出した國々の小さな社會が、堅固な友情を結合させ、また結合させた事である」と述べている。[『美之國』第15巻3号、57頁]。

が一ヶ所に集約された世界が広がっている【図9-2】。妻は、高層ビルや道路から【図9-3】、ニューカレドニア先住民の伝統家屋、衛星アンテナや東屋【図9-4】、鳳凰と行星に至るまで、多様なイメージを一つの画面内に配置することにより、時空を超越するだけでなく、伝統と現代、東洋と西洋といった、相反する価値が共存する世界を描き出している。

本作品が制作された1933年、妻はドイツやポーランド、オランダやオーストリアで個展を開き、ヨーロッパの様々な公募展に入選するなど、国際的な舞台に躍り出ていた。《世界一周》からは、より広い世間に自分の芸術を披露し、その芸術を通してあらゆる価値を調和させようとする画家の意欲が読み取れる。また、本作に見られるパノラミックな描写は、その2年後に制作される《三井男爵

と彼の作品》でも繰り返されており、このような羅列式表現に対する彼の関心を窺わせる。

「巴里展」は、「従来フランス人の日本美術家に対する固定概念たる『西洋人の真似をしないで伝統的な日本画を描け』との無理解を訂正」⁴⁵し、日仏間の交友関係を改善することを趣旨としていた⁴⁶。優れた技術により制作された卓抜な画面の木版画は、ヨーロッパで活動する東洋人美術家の芸術性を誇るに適していたに違いない。しかし、このような妻の活動も長続きすることはなかった。1939年9月、第2回の「巴里展」が終了した2ヶ月後にドイツ軍がポーランドを侵攻し、ついに第2次世界大戦が始まるのである。このような状況の中で制作活動が続けるのは容易ではなく、妻も1940年6月ドイツ軍

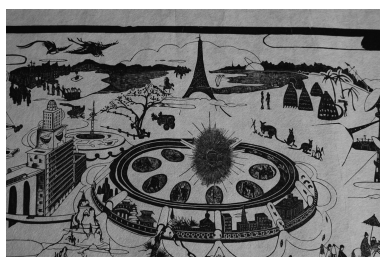


図9-2 《世界一周》の細部。エッフェル塔(中央上)及び建物や構造物のモチーフ



図9-3 《世界一周》の細部。高層ビルや道路のモチーフ



図9-4 《世界一周》の細部。ニューカレドニア先住民の伝統家屋(中央上)や衛星アンテナ、東屋(右下)のモチーフ

がパリを占領すると帰国を余儀なくされ、彼の華やかなヨーロッパ時代は幕を降ろすことになる。

4. 帰国後から終戦まで：裊の制作の意義と限界

朝鮮に帰国した裊は、洋画の本場で修学し活動を行った先駆者として、朝鮮の近代画壇を索引する役割を引き受けた。様々な展覧会への出品や個展の開催を通じて、ヨーロッパで成し遂げた芸術的成果を多くの人に披露した。同時に彼は、戦時体制下の朝鮮において、美術を通したイデオロギー宣伝活動にも参加していた。帰国して間もない1940年11月、裊は宣撫工作の舞踊曲である『扶余回想曲』の舞台芸術を担当し、翌年の2月からは親日傾向の美術団体である「朝鮮美術家協会」に参加する⁴⁷。以降、裊は朝鮮徴兵制を記念する挿絵を制作し「決戦美術展覧会」に出品をするなど、「絵画奉公」の形で戦争協力に加担した。

裊のこれらの活動は、「[国民は]国家に対する良い服従者」⁴⁸という彼の考え方に裏付けられていたと思われる。裊は、帰国当年に行われた座談会で、自分が長く在住したドイツの人々及びその国民性について語りながら、特に「為政者や主権者と意見が対立して不満を感じるとしても、自己の職務には忠誠を尽くす」ドイツ人の「美しい気性」を高く評価している⁴⁹。職務に対する忠誠の美德とは、為政者に対する「忠実な服従」と相通じており、これは裊にとって当時の戦時体制に従う際の大義名分となったのであろう。

当時の日朝芸術家の中には、日本の戦争政策に異を唱えながらも、その関連活動に加わる者が少なくなく、その背景には、周りの同僚からの勧誘や経済的な要因もあったと思われる⁵⁰。しかしながら、常に日本の帝国主義や植民地主義を批判していたと言われる裊が見せた上記のような行為は、微温的な対処という非難を逃れることはできなかった。現実妥協とも見られる裊の活動は、戦後彼を日帝協力者として断罪する決定的な要因となったのである。

また、裊の帰国後に朝鮮国内では、ヨーロッパで好評を博した彼の芸術が、朝鮮の伝統を素材として安易に取り扱っているという指摘が繰り返された⁵¹。裊の絵画は、異国的で好ましい朝鮮のイメージを再生産してヨーロッパ人を喜ばせるだけで、東西洋の美学や絵画要素に関する真剣な取り組みに欠けているという批判である。

裊の制作をめぐる、こういった「素材主義」や「セルフ・オリエンタリズム」の議論には、慎重に臨む必要があるだろう。フランク・ホフマンが述べている通り、裊は朝鮮のモチーフを描いてはいるものの、そこには祖国を「原始的な他者」として見なさそうとする意図

47 「画壇の新発足」『毎日新報』（1941年2月23日）。

48 裊雲成、金載元、鄭寅燮の他、前掲記事、102～105頁。

49 同上。

50 裊の場合、パリ時代からの親友である舞踊家趙澤元（1907～1976）が『扶余回想曲』の振付を担当していた。

51 朴古石「油画の正当性——裊雲成氏の芸術」『京郷新聞』（1948.12.29）。

52 Frank Hoffmann, *op. cit.*, pp. 92-95.

53 金美今、前掲論文、89頁参照。

は見られない⁵²。また、裴は朝鮮の画題を描く際も、東洋画の淡彩技法を用い、東洋画と西洋画の筆を併用するなど様々な技法を試みしており、単に朝鮮の画題を表すに止まらず、新しい形式の「朝鮮的な油彩画」を作り出すために努めていたことが確認されるのである。

にもかかわらず、ヨーロッパで評価され、ヨーロッパの人々により消費された以上、裴の芸術はオリエンタリズムやエキゾチズムの批判から逃れようのない限界を抱えている。画家の作意とは別に、裴の絵画は、東洋と西洋という両極の価値が並存する画面から立ち現れる「不思議なほど異国的」な情緒により歓迎された⁵³。裴を成功に導いたのは、朝鮮の未知のイメージに対する西欧人の好奇心であり、彼の民族的な独自性の表現は、ヨーロッパの画壇で活動する異邦人画家の芸術的な独自性を担保した。このような制作の背景に、裴の戦略的な思惑が全くなかったとは言い難いだろう。彼の芸術に対する朝鮮国内の批評は、こういったヨーロッパ社会における裴の創作活動及び、その本質に対する全般的で根本的な問い掛けであったと思われる。

おわりに：再評価の可能性を求めて

これまで、ヨーロッパで行われた裴の制作と日本との関連性、彼の芸術が孕んだ可能性及び限界について見てきた。裴は、州立美術工芸統一学校で絵画技法を学びながら、朝鮮の伝統文化や風俗が持つ美的な価値に目覚め、それを自分の絵画のモチーフとして積極的に取り入れた。そこには極東アジアの文化や芸術に対する関心が高まりつつあった当時のベルリンの文化的状況への意識もあっただろう。朝鮮的なモチーフを西洋絵画の様式で表す「東線西色」の芸術はこのように誕生した。

ヨーロッパにおける裴の活動は、多様な分野の人々による援助があって初めて可能となった。特に、1937年から40年までパリで行われた活動における、日本の有力団体や大使館との関係については、改めて注目する必要がある。雑誌『フランス・ジャポン』に挿絵を寄せ、「巴里展」に参加していた事実は、これまで明確な像を結んでいなかった裴のパリ時代の詳細を伝えるだけでなく、彼と日本との関係を考察する上でも貴重な情報となっている。

本稿を通じて明らかになった上記の事実は、ヨーロッパにおける裴の活動を、日本との関係に着目した上で、幅広い視野により捉え直す必要性を感じさせる。帝国主義下の日本の影響圏、すなわち日本や朝鮮以外の地域における芸術家の制作行為が、その影響圏内の朝鮮人画家の活動以上に、日本人や日本政府の動向に強く左右され

ていた事実は、「西洋と東洋(朝鮮)」の枠組みから多く論じられてきた裴の活動、芸術の新たな歴史的文脈に基づく再評価の可能性を示唆している。

裴の芸術に見られる「境界的特徴」は、単に「西洋と東洋」、「近代と伝統」という二項対立的なものではなく、ヨーロッパと日本、朝鮮の民族的・社会的・文化的な差別や融合という、より具体的で複雑な状況を反映したものである。裴は、そのような状況を正確に認識し、自らに与えられた環境を十分に活用しながら、そういった民族、社会、文化的な境界を積極的に乗り越えようとした画家として、韓国近代美術史において再評価され得る存在なのである。

※ 備考：本文における朝鮮語と英語、フランス語の日本語訳はすべて筆者による。なお、ドイツ語の文献は韓国語訳からの重訳である。