

はじめに

いつでも、どこでも、美術作品と対面し、作家たちと対話することは私にとってかけがえのない喜びである。作家が遠い異国の人であったり、すでにこの世にいない人であっても、私は心の中で作家の生きた時代やその人となり想像をめぐらし、時には親しく語り合い、時には激しく言い争ったりもする。心の中でもそうなのだから、まして、生身の美術家^{なまみ}に会うとなると、その喜びは格別だ。本書は、私が出会った「朝鮮民族」の美術家たちとの対話をもとに綴った美術巡礼の記録である。私は若い頃から、ヨーロッパの各地を歩いて多くの美術作品に会った。その結果、『私の西洋美術巡礼』『青春の死神——記憶の中の20世紀絵画』『ディアスボラ紀行——追放された者のまなざし』『汝の目を信じよ——統一ドイツ美術紀行』などの著書を残すこともできた。だが、強く望みながら実現できなかったことがある。それは自分と同じ朝鮮民族の美術家たちの作品に多く触れ、彼らと直接に知り合うことだ。日本で生まれ育ち、日本に職場と住居がある私には、その機会を得ることは難しかった。

長年にわたって西洋美術という広大な森を歩き廻って見えてきたものは多いが、森は奥深く、まだ

見えないものも多い。まして、私には朝鮮民族による美術という、未踏の領域が残されたままだった。それを深く知る機会など、もうないのかもしれない。初老といえる年齢にさしかかり、そう思い始めていたころ、思いがけない好機が訪れた。2006年から2年間、研究留学のため韓国に滞在することになったのだ。遅きに失したとはいえ、この機会に朝鮮民族の文化、とくに美術について、できるだけ多く知りたいという望みを抱いた。それは私自身にとって、自分はどこから来たのか、どこに立っているのか、どこに向かっているのかを探し求めようとする望みでもある。

本書で採り上げた6人の美術家のうち、シン・ギョンホ（申旻浩）、ユン・ソンナム（尹錫男）、ジョン・ヨンドウ（鄭然斗）、ミヒ＝ナタリー・ルモワンヌ（Mihée=Nathalie Lemoine）の現存作家4人と時間をかけて対話を重ねることができたのは幸運だったが、当然のこととはいえ、すでにこの世にないイ・クエデ（李快大）、シン・ユンボク（申潤福）の二人とは直接対話することはできなかった。「この本はまるで、あなたが選んだ美術作品のギャラリーですね」と、本書韓国版を見たある読者が言った。「いつか、ほんとうに、これらの作品の展覧会が開かれればよいのに」というその人の言葉に頷きつつ、私は考えた。「その架空の展覧会のタイトルはどう付けるべきだろうか……」

日本版の書名を『越境画廊——私の朝鮮美術巡礼』としたのは、このような思いからである。本書は時間的・空間的・文化的な境界線によって画然と概念づけられたある特定の民族による作品を陳列したものではない。むしろそうした境界線から逸脱し、あるいは排除されながらも、境界そのものを問題化し、それを超えようとするコンテキストにおいて生起する作品のギャラリーなのである。

もともと私が意図したことは、韓国の読者を念頭に、単純化され自明視されている「韓国美術」や

「ウリ美術（わが美術）」といった概念をあらためて疑問視し、「ウリ（われわれ）」とは何であるのかをより深く問うよう促すことであつた。それは、複雑多様な境界線によって互いに隔てられた者たちが、他者を発見し、自己をとらえ直して、新しい生と共同性のありようを模索するための問いでもある。このギャラリーを通り抜けた先に、読者は自己を閉じ込めている境界の彼方を垣間見るであろう。

もちろん、これは韓国の読者にだけ向けられた問いではない。近年の日本社会では多くの人々が「日本的なもの」とか「日本人らしさ」を自明視する意識にますます自閉しつつあるように見える。自己を絶対視することは他者との出会いを忌避し、対話を拒絶することに通じる。こうした傾向は、私たちすべて（そこにはもちろん「日本人」自身も含まれる）の平和と生存にとって憂慮すべきものである。本書の問いかけが日本社会の人々にも共有されることを願う所以である。

本書のもとになったのは、「ウリ／美術巡礼」と題して韓国の季刊雑誌「黄海文化」の第76号（2012年秋）から第83号（2014年夏）まで、二度の中断を挟みながら6回にわたって連載したエッセーである。「ウリ」とは朝鮮語の「우리」、日本語では「われわれ」の意である。

「黄海文化」に連載した「ウリ／美術巡礼」を一冊にまとめ、2014年11月に韓国で刊行した際、書名を『私の朝鮮美術巡礼（나의 조선미술순례）』とした。それが本書の原著である（チェ・ジェヒョク訳、世評刊）。日本版刊行にあたり本文（日本語）に必要な加筆を行い、註を附した。原著にある付録と「訳者のことば」は割愛した。

書名の変遷に託した著者の意図や、本書で用いた「朝鮮」「巡礼」「ウリ／美術」といった語の含意については巻末の「後記に代えて」で詳しく述べたので、ご一読を願いたい。

越境画廊——私の朝鮮美術巡礼 目次

はじめに 3

誇り高き田舎者——シン・ギョンホ（申晁浩） 13

5・18の目撃者 13

同時代人 21

月に吠える犬 29

色彩 41

赤いチマ 49

優雅なマッド・ウーマン——ユン・ソンナム（尹錫男） 61

遭遇 61

祈りの部屋——2012年2月27日 65

社会参与 69

母 71

フェミニズム 81

狂気 83

坐れない椅子 87

木 92

横に伸びた手 97

系譜を拒否したその瞬間から女性が主体になる

頑固な長男——ジョン・ヨンドウ（鄭然斗） 105

ボラメ・ダンスホール 109

芸術家は観察者 112

手づくりの味——ドキュメンタリー・ノスタルジア 114

空中庭園 118

常緑タワ^{サシノク}ー 121

父 124

アイデンティティ 130

6ポイント 132

性別すら超えた異端の天才——シン・ユンボク（申潤福） 147

潤松美術館へ 147

前近代美術とイデオロギー 149

酔画仙 153

朝鮮のブリューゲル 156

セクシャリティーと視線 160

前近代と近代 176

いくつもの名をもつ子——ミヒ^ミナタリー・ルモワンヌ 189

番号 190

マイ・ホームタウン！ 195

1988年、コペンハーゲン 200

国家・人種・文化——三つの壁 204

カナダ 209

アーティスト・ミヒ 214

デイスレクシア 218

名前、そして家族 222

分裂というコンテキスト——イ・クエデ（李快大） 233

イ・クエデとは誰か？ 233

ボソンを脱ぐのか、履くのか——帝国美術学校にて 237

同時代人・松本竣介——二つの自画像 249

「戦争画」の影——「群像」を読む 260

同時代の二人 273

巡礼の独白——後記に代えて 279

「朝鮮」という呼称 279

「ウリ美術」に切れ目を入れる 281

語りえなかった作家たち 284

「巡礼」 287

図版クレジット一覧 293

越境画廊——私の朝鮮美術巡礼

誇り高き田舎者——シン・ギョンホ（申晃浩）

5・18の目撃者

シン・ギョンホ先生の自宅兼作業場は光州市クアプシジュの郊外、潭陽郡タミヤンの一隅にある。去る2012年2月19日、私たち一行はそこを訪れた。一行というのは、私、私の妻、翻訳者、編集担当者2名、写真担当者の計6名である。

よく晴れた寒い日であった。シン先生がストーブに薪をくべた。全員がそれぞれの位置を占めて座についたのを見届けてから、私は質問の口火を切った。

徐京植 まず私に残されていた宿題から申し上げますが、2007年にここ光州でお会いした時、「華麗なる休暇」という映画（キム・ジフン監督、2007年韓国）をご覧になったかとお尋ねしました。その時は、一時的なブームが過ぎ去ったら見ようとおっしゃいましたが……。

シン先生は息をひとつ吐いてから、落ち着いた口調で答えた。

シン・ギョンホ 見ました。ただし、劇場ではなく、パソコンでDVDを見ました。光州抗争を映画にするのだから難しい素材であることは理解できないことはないのですが、実際にはもっとリアルな場面があまりも多かったの……。

徐 先生が直接に目撃された場面のことをおっしゃっているのでしょうか？

シン 密度が落ちるというか、マカロニ・ウェスタンのように、いわゆるセットを作っておいて俳優たちがアクションを引っ張っていくじゃないですか？ 私は真実を知っているので、その場面を映画でもう一度見ながら、なにか真実味の密度というか、そんな点では満足できなくて、それでも、それでも仕方ないかと、そんなことを思いました。

私はその映画を2007年夏、数人の友人とともにソウル市内シンチョンの映画館で見た。光州民主抗争から27年後にようやく事件を正面から扱った作品が公開されたというので大きな話題になっていたのだ。映画館は若者で満員だった。泣いている人も多かった。一篇の劇映画として見た場合、よく出来ているというべきであろう。だが、私は映画を見ている間ずっと、シン先生のことが頭から離れなかった。彼ならこの映画をどう見るだろうか？ それはたんに彼が現場を知る目撃者であるからだけではない。彼が美術家であり表現者であるからだ。

しばらく後、光州で彼に会った時、あの映画をご覧になりますか？ と尋ねてみた。シン先生は温

和な表情で、「ええ、見なければね」と言い、「今のブームが過ぎて静かになったら」と付け加えた。それから4年半たったこの時（2012年）、シン先生へのインタビューはこの質問から始めようと、心に決めていたのである。

私がシン先生と初めて会ったのは2004年秋のことである。この時、夭折した在日朝鮮人美術家ムン・スングン（文承根）の個展が光州市立美術館で開かれたので、それを見るために日本から出かけたのだ。当時、東京の森美術館でキュレーターを務めていた光州出身のキム・ソニ（金善姬）さんが、たまたま帰郷中だったドイツ在住の女性画家ソン・ヒヨンスク（宋賢淑）さんと、シン・ギヨンホ先生を紹介してくれた。シン先生はキム・ソニさんの全南大学時代の恩師だということだった。

初対面のシン先生は、画家らしく見えなかった。田舎の校長先生のような印象だった。私の側に「画家とはこういうもの」という先入観があったからだろう。その先入観に合わない人だった。

それから何回となく会ったが、シン先生はいつでも美味しいものを食べさせることを神聖な義務とでも考えているかのように、こちらが恐縮するほど最大級の礼遇で私を迎えた。食事のことになると、シン先生は難問にぶつかったように難しい顔をして考え込む。どの店で何を食べさせるのがいちばんいいかを、精魂込めて熟慮しているのだ。おかげでホンオ（半発酵させたエイ）、クルビ（イシモチの干物）、黒山羊、トツカルビ（牛カルビ肉を細かくたたいた焼肉）、チュオタン（どじょう鍋）、チョングックチャン（納豆鍋）、クルジョン（牡蠣の天ぷら）、オリクイ（アヒルの焼肉）……在日朝鮮人である私にはなかなか口にする機会のない美味しいものを堪能することができた。

選び抜いた食堂に入って注文の料理が食卓に並ぶと、シン先生はまた難しい顔になる。小皿のおつまみが少なかったり、味が落ちたりしたことが不満なのだ。時には直接、店の主人にその不満を言う。それが自分のためではなく、客である私をもてなすためであることは、私が料理を美味そうに食べるとすぐにシン先生の表情がほころぶことでわかる。湖南^{ホナム}「光州を含む朝鮮半島南西部地域の歴史的名称」料理が嶺南^{ヨシナム}「朝鮮半島南東部地域の歴史的名称」のものとは比較にならないくらい美味いと褒めると、その表情はさらにゆるむ。

客をもてなすという行為に、これほどの熱意を、しかもごく自然に注ぐことができるとは……。驚嘆するほかない。それは私が光州を訪問した時だけのことではない。2、3年前、シン先生は学生数名を引率して研修旅行に來日した。経費節約のため上野近くのウィークリーマンションに投宿して自炊しながら、東京近郊の美術館数か所を見てまわるのである。ただでさえ疲れるそんな旅行なのに、シン先生は私たち夫婦へのお土産にとキムチやテンジャン（味噌）をつめた10キロはあろうと思える大きな箱を引きずって来て私たちを驚かせた。60年の人生を生きて、こんな人物に会ったことはない。これが「韓国式」というものだろうか？ それとも「湖南式」なのか？ あるいはシン・ギョンホという人物の特異な個性によるものなのか。私にはよくわからない。

そのシン先生が、ただ親切なだけの好人物ではないことも私は知っている。

知り合って間もないある日、自分のクルマに私を載せて光州市内を走り抜けながら、旧道庁前を通りがかった時、彼は独り言のように言った。

「5・18以前にはこの近所には浮浪者や靴磨きの子どもたちなどの姿をたくさん見ることができまし

た。彼らも市民軍に加わって戦い、犠牲になった。しかし、彼らの死骸をどこに棄てたのか、いまでも探し出すことができない。なぜなら、彼らには知人や親戚がなく、誰もきちんと彼らの死骸を探そうとしなかったからです」

シン先生の言葉に静かな怒りが充満していた。

1970年代と80年代、韓国では「維新体制」と称する軍事独裁政権の時代が続いた。1979年に独裁者パク・チョンヒ（朴正熙）が自らの側近によつて暗殺され、韓国にようやく民主化のチャンスが到来したと思われた。しかし、1980年5月、戒厳令を発布した將軍チョン・ドゥファン（全斗煥）は民主化運動を弾圧した。とくに、野党色が強い地方都市、光州で繰り広げられていた民主化闘争に対して空挺部隊による残酷な軍事鎮圧が行なわれ多数の犠牲者を出した。韓国ではこの事件の起きた日付から「5・18（オイルパル）」と呼ぶことが多い。民主化以後、この事件は公式に「光州民主抗争」と呼ばれている。

この「ウリ／美術巡礼」（雑誌連載時のタイトル）を書き始めるに当たり、最初にシン先生に登場してもらったのは、私にとつてもっとも親しい韓国の美術家であるからだ、それだけでない。彼のたずまいや言動が、私から見れば興味深い謎に満ちており、あたかも「民族とは何か」という問いそのものがそこに体現されているように思うからだ。そして、彼は「5・18」の生き証人なのである。「5・18」をどう見るか、どう表現するかは、まさしく「ウリ／美術」にとつて避けることのできない課題であるはずだ。

2012年のインタビューに話を戻そう。

徐 5・18を経験した光州の人で、これをきちんと芸術的に表現し、芸術で真実を証言した作家はいるとお考えですか？

「ありません」とシン先生は即答した。私はさらに畳みかけた。

徐 30年余りが過ぎたのに、その事件をまともに表現した作品がないということですか？

シン 先生はやや沈鬱な表情でゆっくりと答えた。

シン はい、私もそれはできなかった。5・18を描いた画家はいますが、その現場の熾烈な、それこそ死を目の前にした闘士たちの絶叫を画面に描きとることができたかといえば、そうは言えません。その現場にいなかったから。ただ眺めて、恐ろしくて出て来ることができず、聞きかじりの風説で描いた。もちろん、ごく少数の者は現場にいたでしょう。おそらく、その現場にもっとも近づいていたと知られているのがホン・ソンドム（洪成譚）です。しかし、彼といえども外郭で「闘士画報」をつくったにすぎないでしょう。実際に身を捧げて闘争したわけではない。実際は、私が知っていることも真実とは距離があるのでしょう。すべてメディアを通じて光州を知るということは、それ以上はる

かに遠い距離から眺めることであり、私が弟子たちに生涯描いたとしてもまだ足りないと言うのは……。

先生の言葉はそこで途切れた。

2007年夏に、シン先生が聞かせてくれた思い出話を以下に紹介する。

光州が戒厳軍に包囲され完全に孤立していた時期、ある夜、大学から市内にある自宅への帰途、暗く狭い路地に覆面をした人物が銃をもったはずんでいるのに気づいた。その人物に歩み寄り声をかけてみた。近くで見ると、痩せた若者だった。戒厳軍の侵攻に備えて警戒にあたっている市民軍の一人だった。若者は言葉が少なかつたし、近々戦闘が始まるかもしれないのに興奮した様子もなかつた。どこから来たのか尋ねると、咸平方面の農村から来たと答えた。農産物や肥料、農機具などを運んだり配達したりする労働に従事していたとのことだ。きびしい肉体労働だが、その労働に見合った尊重を受けることの少ない仕事である。ところで、あなたは何をしているのか、と若者に問い返されたとき、学校で教えているとだけ答えた。大学教授だと答えるのは何となく気が引けたからだ。

その夜、自宅に帰ったシン先生は奥さんに、帰り道で出会った若者の話をし、自分も市民軍が立てこもっている道庁（日本の県庁に相当する）に入るべきかどうか話し合ったそうだ。あのような若者が徹夜で街路に立っている。自分たちは屋根の下で温かく眠ろうとしている。それでいいのだろうか、

と。奥さんは、あなたにもしものことがあつたらこの子はどうなる、と心配したそうだ。無理もない。長男はまだ3歳だった。その夜の長い話し合いが、どういう結論になったのか、正確には聞いていない。とにかく、シン先生は毎日自転車をこいで道庁に通つたという。

「死体も見ました」とシン先生は言つた。

その若者はどうなつたのでしょうか？ と尋ねると、教授は、「さあ、わかりませんが……」と言葉を途切らせた。

その当時、シン先生はすでに全南大の教授であつた。戒厳軍の包囲下でも職責を果たすべく、自宅と大学を往復していた。銃をもつて道庁に入らなかつたという点で、自分の見たものは真実から距離があると述べているのである。道庁に入り死を賭して闘つた者だけが、いや、極端にいうと死んだ者だけが、真の目撃者であり証言者なのだ。この考えが、事件から30年以上たった現在も先生をとらえている。先生の頭の中には、あの咸平から来た青年がいまも言葉少なく立ち尽くしているのである。

シン先生の述懐は、私にプリーモ・レーヴィを思い出させた。アウシュヴィッツでの強制労働を耐え抜き生き残つた彼は、生還後、文学者となつて40年以上にわたる証言活動が続けたのちに、疲れ果てて自殺した。彼の最後のエッセー集『溺れたものと救われたもの』に、「証言の不可能性」とも呼ぶべき問題への痛ましい考察が記されている。

レーヴィは、自分に真の証言者の資格があるのかと自問している。自分たち生き残りは、偶然の幸運、特権的な知識や技術、処世術のゆえに、より弱いか、より誠実な誰かに代わつて生き残つたのだ。

本当の証言者たち、底まで堕ちた者たちは帰ってこなかった。ガス室で殺された者たちこそが真の証人なのだ。……

しかし、死者たちだけが真の証人だとすると、いったいだれが証言するというのか？ この解けない疑問が重い荷となつて生存者たちの肩にのしかかる。一方、第三者たちは証言に耳を傾けず、無関心の壁に閉じこもるのである。

同時代人

シン・ギョンホ先生と知り合う前から、乏しい知識ながらも、私は韓国の民衆美術運動に関心を抱いていた。5・18を経た1980年代の初め、オ・ユン（呉潤）やホン・ソングムによる民衆美術が少しずつ紹介され始めていたからだ。亡命中だった小説家ファン・ソギョン（黄皙映）が日本にしばらく滞在しながら民主化闘争と結びつけて韓国の民衆文化運動を紹介したことも、日本に住む者の関心を喚起した。在日朝鮮人である私が、同時代の韓国の美術に興味をもったのもこの時が最初だった。当初はそれ以上ではなかったのだが、80年代を通して、日本の地から韓国民主化闘争の展開を一喜一憂しながら眺める中で、1987年6月抗争「チョン・ドゥファン軍事政権に反対する大規模な民主化闘争。大統領直接選挙制の復活など、政権の譲歩を引出し、民主化への分水嶺となった」を前後して出現した巨大なコルゲクリム「民主化運動の過程で街頭に掲げられた闘争を鼓舞する絵画」に驚愕した。それらは、素人臭く、洗練されていないが、荒々しく、力強く、日本では見たこともないものだった。

美術という行為がこのように街頭闘争の現場と結びつくことができる。韓国ではそういう事件が起きているのだ。だが在日朝鮮人である自分はその「外」にいる。どうすればあの狂気じみたパトスを祖国の人々と共有することができるのだろうか……そんなことを考えた。

「維新体制」と称する軍事独裁の時代をずっと獄中で過ごした兄たちの一人ソ・ジュンシク（徐俊植）がこの時期、1988年によく出獄し、もう一人の兄ソ・スン（徐勝）の出獄を準備するため、私自身も韓国に往来するようになった。1966年に初めて韓国を訪れ、1969年に二度目の訪問をして以来、およそ20年ぶりに祖国の地を踏んだのである。

ソウルから長距離バスに乗って大田矯導所^{デッソ}「刑務所」の兄に面会に向かう道は赤茶けた砂に覆われ、上空からはガツと殴りつけるような強烈な陽ざしが照りつけた。それはキム・ジハ（金芝河）の詩によって私の心に刻まれていた情景そのものだった。

その兄・徐勝も1990年になって出獄したあと、ソウルに滞在していた私はある日、思い立ってひとり光州に旅立った。望月洞墓地^{マンウォルドン}に向かったのである。日本から眺めていただけの場所、キム・ジュンテ（金準泰）の詩によって想像するだけだった場所、酷薄苛烈な歴史の現場、遅すぎたとはいえそこに自分の足で立ってみるためだった。そうした時、私の心のなかに広がった心象は、たとえばオ・ユンの版画「エビ（おとう）」のような、それまで断片的にしか見たことのない民衆美術の世界であった。

維新時代は終わりを告げたはずなのに、1989年7月にホン・ソンドムが安企部「国家安全企画部」KCIA中央情報部の後身にあたる治安機関」に連行され、8月にはシン・ハクチョル（申鶴澈）



オ・ユン「おとう」(1981)

も拘束された。民衆美術の闘いは容易に終わることとが許されなかった。

それから10年後、2000年5月に私はふたたび光州を訪れた。光州ビエンナーレ国際美術展を見るためだ。同じときに、光州市立美術館で「在日の人権」展が開かれていた。企画したのが、当時、この美術館のキュレーターだったキム・ソニさんである。この時は知り合うチャンスはなかったのだが、のちに彼女が東京の森美術館に勤務するようになってから知り合うことになった。そして、2004年になってまた光州を訪れた際、彼女の大学時代の恩師であるシン・ギョンホ先生を紹介されたのである。「とても厳格で清廉な先生である」ということとともに、民衆美術運動に参与した人物であるとも聞いていた。若い日に遠くから眺めてだけいた民衆美術の芸術家と直接に知り合う機会が訪れたのである。

光州市郊外の潭陽にある作業場（そこが今回の



シン・ギョンホ「魂くらはあって、なくて——男児平生図」(1979)

インタビューをした場所でもある)に案内され、足を踏み入れると、大小の作品が所せましと並べられていた。私の第一印象はどうであったか? 感激とか衝撃ではない。正直に告白すると、当惑である。それらは、私の頭の中にあつた民衆美術のイメージに当てはまらないものだったのだ。

黄色い犬が三日月に向かって吠えている絵「魂くらはあって、なくて——男児平生図 1979」が目についた。単純な構図と色彩が面白い。その絵を眺めていると、シン先生はニヤリとして「(犬の) 性器が勃起しています」とだけ言った。私はどう言葉を返していいかわからず、ただ小さくうなずいただけだ。

そう言われて見まわすと、男女の性器らしい図像が多く描かれていた。私は混乱した。激怒して絶叫する群衆、過酷な労働に汗と血を流す民衆、残忍な暴力、英雄的な自己犠牲……そう

いうものが何一つ描かれていないのだ。寓話的で、暗示的で、どこかプリミティブな感じのする絵だった。「これも民衆美術なのだろうか?……」

民衆美術というものに対する私のイメージが平板だったからであり、同時に、シン・ギョンホという画家が独特な存在、あえて言えば孤独な存在だったからだということには、その時の私は気づいていなかった。

インタビュに戻ろう。シン先生は私の1年先輩にあたるが、日本という場所に閉じ込められていた私とは、それまでいかなる接点もなかった。ほとんど同時代を、異なる文脈で生きたこの人物の学生時代について私は知りたかった。

徐 先生は68年(大学)入学ですよ?

シン はい、学生会長をやったのは69年のことです。60年代末の大学祭はカーニバル、先進国流の楽しいパーティーをそのまま移してきてやるのが学生たちの望みだったのですが、私は学生会をやりながら大学祭を開いて農楽「農村に伝わる伝統的な歌や踊りの民衆芸能」を催しました。「光州の田舎者が来て、なんの田舎踊りだ?」地神祭「地神を慰めて年中無事を祈願する農村の祭祀」ってなんだ? こんな変わり者がどこにいる?」などと言われましたよ。

* タイトルは高麗時代末期から発達した朝鮮固有の定型詩「詩調」の一句。直訳するとこのようになる。

光州から絵を学びに行った田舎者だから、ソウルに知人もいないので、いろんな人に尋ねながらやらなければならぬでしょう。だから友人たち——イム・オクサン、ミン・ジョンギなどと常にぶつかった問題が、「韓国的」なものとは何か、ということでした。祖先たちは何で絵を描いたか？ 油絵具で描いたのか、違うじゃないか？ そんなことをずいぶん悩んだものです。

私の大学時代、「国家とは何か？」という問いは存在しませんでした。国家が自分に強要するもの、国家が自分にとって何であるのか、そんなことを考える必要もありませんでした。ただ政府のやることとがどうか、主体性がどうか、そんなことを話すのですが、「主体性」というのは「北朝鮮の指導者である」キム・イルソン（金日成）の言っていることだが、それがセマウル運動「新しい村運動」韓国のパク・チョンヒ政権が推進した民衆動員型の近代化運動」で言われているのと同じことのような感じもするし……これは果たしてどうなっているのか、などと考えましたよ。

だから私たちには韓国的なものとは何かという命題もぱっと火がついて浮かんでは、またうやむやに沈んでいくサイクルを描いていました。パク・チョンヒが韓国的民主主義ということを行いました。「これで最後だ。これ以上、民主主義について語るな」というやり方で作り上げたものでしょう。共產主義とは何か？ それを問うてみる考えさえ、誰も持ちませんでしたよ。それでも私は、「こちらも知ってこそ違う側も見えて来るのに……」と考えていました。けれども、私のアイデンティティと関連して、国家、民族、歴史といった問題に没頭するのは別に、人間の死について考えるようになりまして。

1969年は私が大学に入学した年である。激烈をきわめた全国的な学生反乱のため歴史上初めて東京大学の入学試験が中止になった。私は早稲田大学に入ったものの、キャンパスは学生に封鎖されており授業は一切行われなかった。だが私は日本人学生たちの運動とは一線を画し、在日韓国学生同盟という在日朝鮮人学生（韓国籍）の運動に加わった。その活動内容は、一つには日本政府の在日朝鮮人差別政策に反対することであり、もう一つには韓国の民主化闘争に連帯することだった。その年、シン先生はソウル大学美術学部学生会の会長だった。当時は会うこともできなかった想像上の連帯相手と40年後に顔を合わせたことになる。

69年という、すでに兄のひとりとは母国留学中でソウル大法学部^{チョンノサーガ}に在学していた。夏休みに人生で二度目の祖国訪問をした私は、鍾路四街あたりの路地裏にあったその兄の下宿で数日を過ごした。ある日、下宿のおばさんが階下から大きな声で兄を呼んだ。階下へ降りて行った兄が、かなり長い時間が立ってから戻って来て語ったところでは、鍾路警察署の刑事が来て「おまえ、きのう籠城しただろう？」といきなり詰問したという。当時は、三選改憲「大統領三選を禁じた憲法条項を改定して長期独裁に道を開こうとする試み」反対運動の最中だったのだ。学生たちの抵抗戦術は主に街頭デモと校内での籠城だった。

籠城に参加していなかった兄はそのことをありのままに答えたのだが、刑事はなかなか信用しようとしなかった。最後に「住民登録証」を見せろというので、「自分は在日僑胞なので住民登録証はない」と兄が答えると、刑事は「なんだ、僑胞^{キョプガ}」「海外同胞に対する韓国での呼称」だったのか……」とバカにしたように言い捨てて立ち去ったということだった。外国で美味しいものをたらふく食っている

暮らしをしている僑胞が祖国の政治への関心など棄にしたいくても持ちあわせないはずだ、その僑胞が籠城闘争に参加などするわけがない、と思つたのだろう。

私は刑事が去つたことに安心したのだが、兄は屈辱を味わつたような複雑な表情のまま、「祖国の学友たち」に対する思いを吐露した。貧しい田舎から家門の名誉と地位上昇への大きな期待を背負つて入学してきた彼らが、韓国社会のエリート層に入ることを約束された立場であるにもかかわらず、いったんデモとなると躊躇なく起ち上がるということ、早朝から多くの学生が図書館で専門書にしがみついているところに、ある学生が駆け込んできて「諸君、いまからデモだ！」と叫ぶと、ほとんど全員がその瞬間に本を閉じて立ち上がる場面を、兄は驚きと尊敬の念を隠さずに語つた。

その時の兄の話を、40年以上たった現在も私はよく記憶している。目の前にいるシン先生は、あの時の学生会長だったのだ。しかし、先生は苦いものを嚙んだような表情を崩さず、自分自身の活動歴については多くを語ろうとしなかった。

徐 69年に、オ・ユンやキム・ジハラによる「現実同人第一宣言」がありましたね。先生が学生会長になられたのは、それと関連したことだったのでしょうか？

シン 違います。オ・ユン先輩とはむしろその後に関しくなりました。彼は4年先輩です。イム・オクサンは私と同期ですよ。

オ・ユンさんは小説家オ・ヨンス先生の息子ですが、姉のオ・スクヒもソウル大美術学部出身です。オ・ユンが父親に反抗的だったというのは、文壇主流の大物だった父親の教えを拒絶して反抗したの

でしょう。

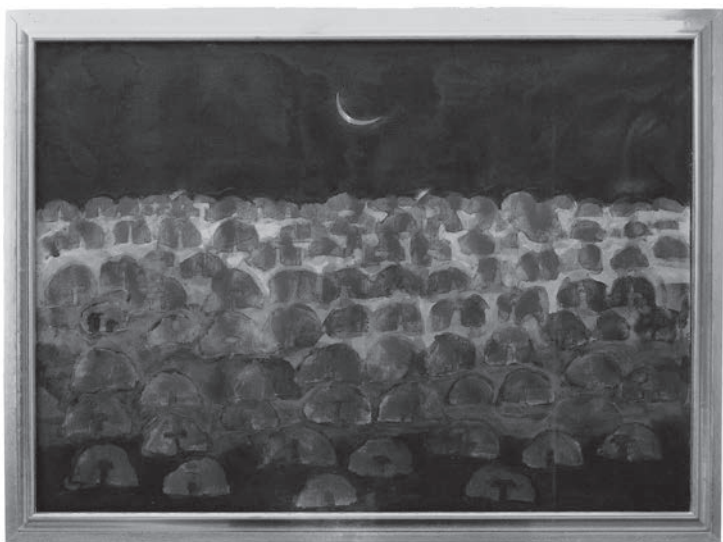
オ・ユン、オ・ギョンファン、イム・セテク……この3人がメキシコ壁画芸術に感化され、オロス
コやディエゴ・リベラの主義主張を韓国社会に置き換える絵を描き始めたのです。

そこにキム・ジハ先輩が「現実同人第一宣言」も書き、新聞会館の画廊で展示しようとしたのですが、美術学部の教授たちが、学生が夜に絵を描いているのでちよつとおかしいのではと問うてみると、学生たちが自慢したりもするので内容がバレて公安機関にひっくり返されたのですよ。

けれどもイム・セテクの父親が第一銀行の頭取で、パク・チョンヒの金づるの一人だったので結局
うやむやにして、展示だけ取りやめることでケリがつけられました。内密にしたので学校内では
知っている人もいなくて。私も1週間ほど過ぎた後で知ったので、そんな大事とは知りませんでした。
当時はそれほど大きな事件ではありませんでしたよ。

月に吠える犬

2004年に初めて会った時、シン先生は私に自分の個人画集をくれた。そのタイトルは「달이
라도 있고 없고 1968-1992」である。すでにこのタイトルからして、在日朝鮮人である私には難解だ。
辞書を引くと「달」というのは「靈、魂、氣」といった意味だという。ということは「魂くらいはあ
って、なくて」となるのか。うまく日本語に訳すこともできない。韓国の友人に尋ねて説明をきいて
みても、あまり釈然としないのである。固有の文化、固有の歴史的文脈と結びついた、ある情緒を表



シン・ギョンホ「光州からⅠ」(1981)

現する言葉に違いないのだが、それが固有であればあるだけ、異なる文脈を生きた私には簡単には飲み込めない。ただそれを「韓国人なら誰でもわかる」とか、「だから在日朝鮮人はすでに同じ民族とはいえない」とか、そのように語るとは間違っている。また、その「固有」ということが「韓国」とイコールでもないであろう。必要なことは、辛抱強くその固有の文脈を解きほぐし、理解し、互いに異なる文脈を認めながらそこに共通点を探し出す知的な努力であろう。

その画集の冒頭に、シン先生が大学時代に指導を受けたイム・ヨンバン（林英芳）教授の推薦文が載っている。

「シン君の作品にあらわれる数多い墓の前で骸骨とあらゆる存在物の生の痕跡を見ながらいったい何が若い日から彼の魂を死に結びつけたのが気になる。近頃の世相はそうであ

るとはいえ、シン君の大学時代はそれなりに浪漫もあつたのではないかという疑問をもちもする。生
活していても、『われわれはどこから来て、どこへ行くのか?』という存在論的な彷徨と躊躇にしば
しば茫然とするのではないだろうか」

最初にこれを読んだとき、ああ、そうだったのか、あの人も私と同じように「死」とらわれてい
るのか、と考えた。私は30代前半からヨーロッパ各国の美術館や聖堂を歩き回り、そこに溢れる死の
図像に魅惑され、まさしく「死」とらわれていたからだ。ほぼ同世代の韓国の美術家が、私と同じ
ように「死」とらわれたのなら、そこに私たち二人の接点を見つけることは難しくないだろう。こ
れは話を通じるのではないか、そう思った。だが、画集の頁を開いて眺めてみても、私の脳裏にある
ような（たとえばアルノルト・ベックリンのような、またはエゴン・シーレのような）「死の図像」をそ
こに見出すことはできないのだった。

同じ言葉で「死」といつても、私とシン先生では、イメージするものが異なるのではないか。異な
るのだとすれば、どう異なるのかを知ることから始めなければならぬ。

シン 私の曾祖父が亡くなったのは私が小学生の時でしたが、それが最初の経験でしたね。死とい
う儀式があんなにも楽しく、ゆらゆらと踊りながらお墓に向かう葬列として私には刻印されています。
列について行きながら、泣くには泣いたのですが、それも喜んで泣いたような……。

徐 まるで祭りのような?

シン ええ、「死」はそういうふうに私の中に入ってきました。喪失の痛みといったことなく、

ほんとうに苦しいものを脱ぎ捨てて、喜んで踊りながら逝くんだなあ、そういうふうに刻印されているんですが、物心がついてから死というものがとても恐ろしいものに変わっていくのです。書物や小説には、死は空虚、暗澹、真つ暗な絶望の奈落へ落ちてしまう経験として描かれます。だから、当時は私が熱心に詩を書いていた時でしたから、ポケットでチャリンチャリンと鳴る何枚かの銅銭のように、死をいつも手中に握り締め、今日が死ぬ日か、それとも明日かと、銅銭一枚二枚もって計算してみたり、いつも死というものは私に密着しているので、それを恐れず、つねに友のように付き合うことのできる状態でなければならないと、みずからに言い聞かせていました。

徐 イム・ヨンバン先生はシン先生の本質をよく把握しておられたんですね。

シン 毎日、いっしょにお酒を飲みましたからね。大学院時代に。もう一つ、死の問題にこだわった理由は、その当時は現在のように世界の画家たちを知っている時代ではありませんが、ともかくよく知らないけれど、私が知っている画家中に死を描いた人はいなかったのです。死を描かなければ、そう思いましたよ。

このようにして、幼い頃に経験した葬列の記憶を呼び起こして描かれた大学卒業作品が、「招魂行」(1971)である。

近代以前の人間にとって、死は身近なものであった。老人や病人は今日のように病院で死ぬのではなく、家の中で、人々の見ている前で死んでいった。人はその手触りやにおいまでも感じながら、死が避けられない運命であることを生活の中で認識し、死者をあの世へ送り出していたのである。それ



シン・ギョンホ「招魂行」(1971)

はもちろん生者と死者との悲しい別れではあるのだが、不条理な運命ではない。科学の力を総動員して死に打ち勝つことを善とし、死の感触やにおいを清潔な病院に閉じ込めてしまった近代人は、こういう感覚までも失うことになったのだ。こうした過程、いうならば「死」の疎遠化はヨーロッパでは啓蒙主義時代を経て産業革命期に進行した。

ここで思い出した余談を一つ書いておこう。ある文化人類学研究者によると、植民地時代に日本に渡った朝鮮人一世たち、つまり私の祖父母の世代は、日本人たちが死者を火葬することに強い抵抗感を覚えていたという。それは朝鮮の近代以前にはほとんどなかった風習だからだ。祝祭のように賑やかな葬列と哭声に送られて土に還る。この世とあの世はそ

うにつながっている。火葬されてしまえば、あの世へうまく渡って行くことができない。そう感じたのである。だから「自分が死んだら故国の土に埋めてほしい」という在日一世たちの強い望みは、たんなる比喩ではなかったのだろう。しかし、「植民地支配」という近代化はたんにむかし（近代以前）の風習をいま（近代）の立場から否定するだけでない。それは、本来的には仏教と儒教という宗教的慣習の相違に過ぎないのに、他者の文化や風習（ひいては尊厳やアイデンティティ）を「遅れたもの」として否定するという形式をとって進行するのである。

私が人生で初めて韓国の地を踏んだのは1966年だ。すでにパク・チョンヒ軍事政権の時代だが、まだ「近代化」政策が本格化する以前のことである。当時、韓国国民の所得水準は「ラオスなみ」といわれていた。「第三世界的貧困」ということである。日本はすでに高度経済成長時代に突入し、64年には東京オリンピックもあったので、日韓両社会の対照は極端なほどだった。

高校1年生だった私は、忠清南道の公州フンジュから小さな合い乗りバスで山奥に父の故郷を訪ねた時、未舗装の道路の両脇に迫る山々がほとんど土饅頭（土葬の土盛り）で覆われていることに強烈な印象を受けた。私にとって土饅頭は民衆自身の手で打ち壊すべきものだった。当時の私は、初めて見る祖国の貧しさに圧倒された。植民地支配者である日本と軍事独裁者であるパク・チョンヒ政権に対してやり場のない憤懣を覚えると同時に、黙々と因習に屈従している（そのように私には見えた）祖国の民衆たちの姿に苛立っていた。

開発独裁型の近代化を強権的に推進したパク・チョンヒは、国民に火葬を奨励した。それによって土饅頭の数が増えただけでなく、確実に、国民の「死」に対する観念も大きく変化したに違いない。

植民地時代に日本帝国主義によって在日朝鮮人にもたらされた「近代化」が、国内でも自国の独裁者によってもたらされたのだ。

シン先生の話聞いていて、私はまるで近代以前の人と対面しているような奇妙な感慨にとらわれる。誤解はないと思うが念のために言い添えておこう。ここで私は「近代化」を無条件に肯定することとを前提にしているのではない。シン先生は「遅れて」いて私が「進んで」いる、というような話ではない。たとえて言えば、名前だけは知っているが会ったことのない遠い「いとこ」と偶然に再会してみると、育った環境が違うためにいつのまにか「死」に対する観念すらも違ってしまっていた、どこで、どのようにして、こういう違いが生じたのだろうか、そのことが、自分自身を知るためにも興味深い、……そういう感情である。同時代を生きた同民族なのに、一方は国内の湖南という地域で成長し、他方は植民地宗主国・日本でディアスポラとして育った。互いが身を置くことになった文脈の違いが、このような感覚の相違、死生観の相違をもたらした。私は、私という人間が「植民地支配」という「近代化」の過程を経て、「近代以後」という茫漠とした空間に放り出された存在であることを改めて思い知るのである。

50歳になって光州を初めて訪れた際の私の印象は、あちこちに土饅頭が多く残されている、ということだった。とくに望月洞の丘に立つてみて、私ははるかむかしの祖国訪問時に圧倒された光景を思い出した。それだけ、この地域がパク・チョンヒ流の近代化から取り残されていた、あるいはそれに抵抗してきたということだろうか。

シン先生が「死にとらわれ」「招魂行」のような主題を採り上げたのは、意識的であるかどうかは

別にして、パク・チョンヒ流近代化に対する抵抗であったろう。それは過去に日本から強要された植民地主義的近代化への抵抗を受け継ぐ感性でもあるだろう。

ただし、シン先生自身はそうした近代以前の感覚を体内に保ち、そこに根をおろそうとする人であるにしても、「招魂行」から私が受ける印象は、むしろ近代的なものだ。同じ年に制作された「死について」(1971)は、なおさら近代的な印象である。つまり近代以前の伝統的な「死」に対する観念をそのまま保守的に再現しているものではない、ということである。「招魂行」には暗い青で伝統的な葬列が描かれている。だがそれを取り囲むオブジェの形態や色彩はむしろ表現主義的な印象を与える。いうならば自己分裂的だ。

植民地主義によってであれ、開発独裁によってであれ、抗いたいほど暴力的な過程を経て「近代化」されてしまった人間にとっては、こうした主題は、すでに亀裂の入ったものとして、一種の自己分裂の様相としてしか表現されえないものであろう。伝統を固守するだけでは植民地支配にも開発独裁にも打ち勝つことは難しい。さりとて、それらの暴力に屈服して尊厳やアイデンティティまで破壊されることは耐えがたいのである。ここに私は、近代以前の感覚を体内に保ったまま近代を生きようとする者の、すなわち「近代化」という暴力の過程を私とは別の場所で別の文脈で経験した「いとこ」の、自己のアイデンティティを確立しようとする模索や身悶えを見るのである。

徐 先生は学生会長だった時、いわゆる学生運動もなさったのですか？

シン 「国連事務総長に送るメッセージ」を発表したこと、やったことといえればせいぜいそれくら



シン・ギョンホ「死について」(1971)

いですよ。東大門警察署に連行されて拘置されたといってもわずか3日、デモ事前謀議のようなことで、まあその程度です。

徐 先生にお会いするたびに、むかしの知識人、とくに中央権力に抑圧された湖南地方の知識人、ソンビ「前近代の」学識はあるが官職につかない知識人」の呼称」のようなと言いましょか、みずからは民衆ではないけれど、自分のもつ技術、知識を民衆のために使わなければならないという倫理観を感じます。

シン 私はその点についてはとても恥ずかしいのです。なぜなら、美術大学に籍を置くということはそれこそ尖鋭な運動に駆け回ることができず、成金どもの娘が来て、早々と結婚して卒業しない人多かったし、言い換えれば別世界だったんですよ。社会問題や政治問題などを話し合う友人はいなかったんです。せいぜい既成画壇に対抗してわれわれがなすべきことがあるのではないか、というようなことを言いながら「12月展」というのを企画して……。

パク大統領三選反対のデモに加わって何回か引つ張られはしましたが、私の親戚たちが「お前は叔父さんの顔にクソを塗ろうとしているのか」なんて言うんですよ。叔父はパク・チョンヒの腰巾着でしたからね。国会議員、共和党院内総務、事務総長。不正蓄財嫌疑で新聞沙汰になったりしましたよ。「二度とこの家の敷居をまたぐな」そう言われて頬を叩かれて、……二度と行かなかったですよ。基本的に、家族から追い出された気分でした。

結局私は卒業後、大学院に進みましたが、アメリカに留学する計画でした。ところが政府の方針は兵役を終えた者しか留学できないというので、大学院を1年終えてから志願入隊して軍隊に入りました。

た。

社会が緊迫して動いているとき、私はいつもずっと遠く離れて避けていたのです。学生時代に軍事教練反対デモをしたので、軍隊では服務期間短縮の恩恵を受けられず、34か月と2日ぶりに除隊しました。成績表をみると「教練」は落第です。そんな紆余曲折の末に大学院を卒業して光州に下ってきました。だから60年代末から70年代初めの民青学連事件「1974年4月に韓国政府が発した緊急措置により、全国民主青年学生総連盟（略称…民青学連）の構成員を中心とする180名が、韓国中央情報部（KCIA）によって拘束され、非常軍法会議に起訴された事件。2004年11月2日、韓国国家情報院の「過去の事件の真実究明を通じた発展委員会」が真相究明の調査を開始し、2005年12月7日に「民青学連事件はKCIAによる捏造であった」とする調査結果を発表した」などとは、私は軍隊にいたので、距離的にも離れていたのです。

シン先生は1977年2月、光州の全南大に職を得て赴任した。その前月に長男が生まれたばかりだった。「若者に教えることと絵を描くことを両方やってみせると自信満々だった」という。

徐 光州ではまさしく目撃者になってしまったということですね。ところで、あの作品「魂くらいはあって、なくて——男児平生図」の黄色い犬は70年代の作品でしょう？ 犬の性器が勃起していると言われましたが、その当時の先生の内面世界と鬱憤のようなものが感じられます。

シン 犬は夜に月を見て吠えるじゃないですか？ どんな犬でも月を見て吠えますよ。私はそれを

見て、われわれは一言もいえないまま暮らしているのに、おい、おまえは月が明るいといつて、もがくように吠えるんだなあ。こいつめ、おまえの身の上はおれよりずっとマシだ。そんなことを思ったものですよ。そんなふうに目をつぶり、耳をふさいで暮らしていた。80年代は集団的デモが日常化しましたが、70年代はそんなことも難しかったのです。犬を見れば、お前の八字バルチャ「四柱推命に由来する『運勢』『運命』などに相当する言葉」はおれのよりずっといい、こうべを垂れた男ども、いちもつも勃起しない男ども、犬コロでもいちもつを勃たせてもがいている、人間よりずっと立派な奴らだ……そんな感じがして、描いたんですよ。

5・18の後、光州市内の坂の上に住んでいた頃、飼っていた犬2匹にドゥファンとテウと名づけた。酒を飲んで12時過ぎに帰宅すると、犬たちを、おいドゥファン、おいテウと呼んだものです。「民衆抗争を弾圧した軍人チョン・ドゥファンとノ・テウ（盧泰愚）に由来する命名。両名ともの中に大統領となり、さらに後には光州抗争弾圧や不正蓄財の罪を問われて訴追されたが、最終的に特赦された」

徐 月に吠えるあの黄色い瘡せ犬は先生自身の自画像であり、同時に、やり場のない鬱憤をぶつける対象、絶望的な韓国的現実の表象でもあったようですね。昨年（2011年）6月、光州市内でイム・オクサン画伯と「メメント・モリ（死を忘れるな）」と題する二人展をなさいましたが、そこにはこの作品は展示されませんでした。なにか特別な理由があったのですか？

シン 光州で私に向けられるのは、あいつは変人だ、狂人だけれど大学教授だ、そんなふうに嘲笑する視線です。あいつが大学でしゃべっているのはリアリズムだ、けれど、あいつが描いている絵はリアリズムか？……こんな話が言い交されています。そして、決定的なことは、「あいつが描く絵は

ひどく下品でお笑いぐさだ、性器まで描いてしまう奴じゃないか」私の友人で、医者のような職業の人たちは「おい、おまえの絵をひとつ買いたいのだが、下品だから買えないよ」なんて言うのですよ。そんなとき、私はこう言い返します。「おまえは神父様のような人間か？ おまえは一生、女房とでも別の部屋で暮らす奴のようだが、それじゃ、おまえは自分の妻とでもセックスもしないのか？ おまえが買わないのならそれまでのことだ、なにを口実に言い訳するんだ？」

ところで光州で画廊を開こうとする女性がいたのです。イム・オクサンが、その女性を援助するため、シン・ギョンホの作品のうち下品なものは除いて、奥ゆかしいと見えるものだけを選んで出した（笑）。その女性は錦南路クムナムロ「光州市のメインストリート、民衆抗争の舞台となった」の裏にある良い場所を手に入れて、良い意図をもっていると判断したので、手助けしたいと思ったのです。

色彩

シン・ギョンホ作品の特徴の一つは、その色彩にある。私は初めてそれを見た時から、頭の中で類似するものをあれこれ探してみたが、なかなか見つけ出すことができなかった。

強烈な原色が用いられているという点では、いわゆるフォーヴィズム系に近いような印象も受ける。西洋ならマチス、日本でいえば中川和政、韓国でいえばパク・セングアン（朴生光）あたりが思い浮かぶ。だが、すこし見ているだけで、それらの画風とは根本的に異なるものだということがわかる。シン作品は、フォーヴィストのように絵具を厚塗りするのではなく、意図的に平坦な色彩面でつくら

れ、むしろ抽象的な平面構成に近い。

私は最初、これが韓国民衆美術の色彩なのだろうと、やや安易に考えていた。だが、のちに他の民衆美術の作品を見ていくと、シン作品のような色彩はあまり見当たらないのだった。それは民衆美術の中でも独特なものである。このような色彩感覚がどこで、どのようにして、シン・ギヨンホという人物に埋め込まれたのか。

韓国に滞在するようになってから、この色彩感覚の少なくとも一部は、朝鮮王朝時代の絵画に由来するのではないだろうかと考え始めた。たとえば19世紀の「五峰山日月図屏風」(湖巖美術館)がその代表例である。造形は抽象的といえるほど単純化され、色彩は明るい。だが、その明るさは日本やヨーロッパの美術に見るものとはどこか大きく異なっている。フォーヴィストの色彩が「明るく強烈である」というのは一種の決まり文句だが、それとは異なり、シン・ギヨンホ作品の色彩は「色は明るい、心は明るくない」のである。

前記のイム・ヨンバンは「シン君の絵が持つ色彩調合はとても明澄であり、その原色の調合が調和して発する音はとても密教的で、いくらか巫俗的な雰囲気をつよく漂わせている」と述べている。

ここで指摘されている「密教的で、いくらか巫俗的な」という意味を私が正確に理解している自信はないが、それでもこの指摘は私にとって大きなヒントになった。あえて言えば、あの色彩の起源は、韓国の仏教寺院を飾る派手な色彩(同じ仏教寺院でも日本にはあのような色彩はない)や巫堂(ムダン)「巫女」が「クツツ」[音楽や踊りをともなう伝統的民間信仰の儀式]を執り行う際の飾り付けの色彩にあるのだ。それは賑やかな歌舞とともに放声大哭しながら生者の世界と死者の世界を往還し、死者と交信す

る儀式の色彩である。ただ、「明るい」だけではないのだ。

ある日、私はシン先生に「絵具は何を使っているのですか？」と尋ねたことがある。シン先生は端的に「アクリル」と答えた。

シン先生は、学生時代にイム・オクサンたち学友と国家とアイデンティティをめぐる悩みながら議論した頃を回想して以下のように述べている。

私は、自分の頭の中にある韓国的なものとは何か、自分が使う絵具が韓国製ならそれでよいというのか、それならご先祖たちは何で絵を描いたのか、油絵具で描いたか、ちがうじゃないか、などと問い詰め、ずいぶん悩みましたよ。

「韓国的とは何か」「韓国人とは何か」というアイデンティティの悩みが色彩表現や絵具と結びついて語られているところが、いかにも美術家らしい。「ウリ（私たち）」とは誰のことであるのか？ その問いを、ロゴスのレベルにとどまらず人間の感性の基礎をなす色彩感覚の深みまで降りてとらえようとしている。しかし、その悩める若い画学生は、すでに過去の伝統的顔料で描いているのではない。近代の産物である「オイルカラー」で描いているのである。そのことの自己分裂の様相に、すでに彼は気づいている。

2月19日のインタビューに先だって、いくつかの質問をシン先生にぶつけておいた。その中から重

要と思われる点を紹介しておこう。

徐 民衆美術運動とは何だったのでしょうか。

シン 80年代以前の美術は、いうならば空虚な「美しさ」を創造する美術でしたが、そこには画家自身のいかなる真摯な覚醒もありませんでした。

日本による植民地教育を過ぎ、朝鮮戦争を経て以後、30年間の現代史はパク・チョンヒに象徴される成長と発展第一主義のめつたやたらな開発による索漠とした生を強要されました。いま再びそういう状態ですが、精神文化の荒廃化をひた走って来たと言えます。

もちろん1969年10月には「現実同人」がりましたが、パク・チョンヒ独裁が臨界点に到達する頃である1979年に「現実と発言」「民衆美術運動の先駆けとなった若手芸術家グループ」が登場し、それ以後、80年5月の光州抗争を通じて若い美術家たちに時代を正視する覚醒が自発的に成されてきたと思います。おのずから収奪的な日常を当然視していた当時の社会の既得権層に立ち向かい、基層民衆の生を前面に掲げることで過去の形式的美学に重きを置く談論を乗り越えて、現実的生に置き換える美術として生まれたのです。

しかしながらあまりにもスローガンに偏ったり、または主義主張を掲げるあまり美術の基本を無視してもメッセージが伝わればよいという、すこし質の低い美術が流行したりもして、いまは振り返って骨身にしみて反省すべき時だと思えます。

徐 南北分断以後の韓国美術において主流を独占していた「モダニズム」に対して、「リアリズム」

の立場から挑戦したのが民衆美術運動だったと解釈するならば、「モダニズム」と「リアリズム」という用語の内容はどういうものだったのか、お尋ねします。

シン モダニズムは20世紀の産物であり、ご存じのとおり、ポスト・モダニズムが20世紀末を飾ったのではないですか？ モダニズムは19世紀美術に対する反動として、産業革命以後のまぶしいほどの文明の発達と脈絡をともにして展開した波乱万丈の20世紀美術です。

ところで、われわれにとってモダニズムとは何であったか？ 果たして、われわれにもポスト（以後）にならねばならないモダニズムが実在したのか？ かりにその間、発展と成長の近代性に欺かれていたのだとすれば、モダニティの目的ばかりを語ったのであり、その現実を生き抜く方法については語らないままだったのではないですか？ われわれは過程に生きています。現在を熾烈に生きてこそ未来が来るように、きょうをしつかりと生きる法を学んでこそ生が自分を欺かないからです。

すなわち、われわれには20世紀が始まると同時に、日本の植民地支配を受け、その原因が何であるにせよ、われわれは自発的に、必然として20世紀を迎えたものではなかったということです。そういう側面から見て、韓国美術には近代的目覚めとしてのリアリズムがなかったといえ、語弊があるでしょうか？ 過去の朝鮮王朝時代に一時、秋史・金正喜で断ち切られて節操を損なわれた時期があったとはいえ、恭齋・尹斗緒を筆頭に謙齋・鄭歆の「東国眞景」、檀園・金弘道と惠園・申潤福の風俗画に至るまで、リアリズムの立派な脈絡があります。

リアリズムとはなんでしょうか？ 芸術が、すなわち文学と美術が、われわれの日常的生を離れて独自の生存可能でしょうか？ リアリズムが志向する世界は当然、きょう、いま、われわれの生に

基礎を置くべきだと考えます。

徐 先生の画風をひとまず「リアリズム」と呼ぶとしても、それは一般的に美術史でいわれる写実主義とは大きく異なるように思われます。先生にとって「リアリズム」とは何でしょうか？

シン もっとも答え難く、また私にとってむづかしい質問です。通常、韓国では核心を避けて「見えるままにそのまま描く」こと程度の話をします。ところが、ここに過去の植民地支配の後遺症と、当時日本に留学した先輩美術家たち、その人や地に教育を受けたこの地のすべての美術教育者たちの眼が見えなくなっているのです。なぜ、それ以前の立派な朝鮮王朝時代のリアリズム美術の産物に目を閉じ、ひたすら「美しさ」という空虚な観念に埋没しているのか、ということなのです。

リアリズムを写実主義と翻訳するとき、そこには事実主義とは異なる写実主義が含まれます「事実と写実は朝鮮語では同音（サシル）」。

文学では前者を使うのに、なぜ美術だけは後者のみを一方的に使うのか理解しがたいことです。だから私は、リアリズムをむしろ現実主義という意味に用いることが妥当であり至当であると信じます。事実主義を写実主義と用いることも植民地教育の後遺症から来たものです。

私にとって「リアリズム」は通常のリアリズムでは説明することができませんが、ただ、韓国人の心性の根源に内在する「リアルなもの」を描きたいという気持ちです。

現実では見えないがその現実を超えるときに見える、あるものの実像はわれわれの伝統に息づく美感や現象を通じて無窮無尽に現れ出てきます。私はすでに消え去りつつあるそれらの精神を現実に戻し生き返らせたいのです。

もし私の絵にまだ関心があるとしたら、その人はおそらく畢竟、芸術的生を生きようとする熱望を抱く人でしょう。その芸術的生は「ともに現実を痛み、ともに越えようとし、ともに熾烈に愛する生」です。これが私のリアリズムです。

ここでは、シン先生の回答の一部しか紹介できない。読めば読むほど、この見慣れぬ「いとこ」ような人物が長い歳月をまさしく「熾烈に」生きてきたのだという思いに打たれる。

だが、こういうことを言うと、おそらくシン先生はもどかしいだろうし、ひよつとすると怒りだすかもしれないが、「韓国人の心性の根源に内在するリアルなもの」というものが、私にはまだよくわからない。同じように「われわれの伝統に息づく美感」というものも、よくわからない。そういうものが実在しているにもかかわらず私にはわからないという感覚というより、それが実在するということを前提にして出発することはできない、という思いがある。

シン先生は植民地主義や開発独裁によって破壊されようとした「韓国人の心性の根源に内在するリアルなもの」や「われわれの伝統に息づく美感」を救い出そうとする位置に立っているのだろう。他方、私はそれらがすでに破壊された後の場所に立っているといえるだろうか。

私はよく比喩的に、在日朝鮮人は現在も日本の植民地支配下にある、などと言う。1945年の日本敗戦によって祖国の人々は植民地支配からの解放を迎えた。36年間の植民地支配は多くのものを破壊し、変形させたが、民衆生活の中の「リアルなもの」は破壊され尽くさずに残った。そのことをシン先生という人物が証明している。

他方、解放後も日本の地に残った在日朝鮮人は、引き続き同化圧力の下に置かれ続けた。わかりやすい例を挙げてみよう。1940年の創氏改名によって全朝鮮人の約80パーセントが本来の姓を失ったが、その5年後の解放によって姓を回復した。いまでは韓国でも北朝鮮でも、過去にそういうことがあったという記憶すら模糊としている。韓国では誰もあえて、そのような不快な過去を思い出そうとはしない。

だが、在日朝鮮人には植民地支配からの解放後も創氏改名からの回復はなかった。一部の人々が、差別を受けることを覚悟で本名を名乗っただけだ。現在では、本名を明らかにして生活している在日朝鮮人は一割以下であろう。かりにの話だが、日本の敗北があと10年か20年、長引いていたら、祖国の人々は在日朝鮮人のように、もっと多くの「リアルなもの」を失っていただろうし、その回復ははるかに困難であっただろう。私とシン先生を分けた岐路はこういうものではないか。

シン先生の作品に、私は大きな興味を覚え、惹きつけられる。しかし、その興味は、自分の「根源に内在するリアルなもの」や「われわれの伝統に息づく美感」を発見した喜びとは少し違う。自分が失ってしまったものはこういうものだったのだろうか……という思いである。もはや失われてしまったリアリティを遡って探索し、再構成する興味である。

それでは、私とシン先生とはもう互いに交わることがないのか。他律的なモダニティに抵抗しようとする者と、ポスト・モダンの荒野に放り出された者とは、もはや出会うことがないのだろうか。私たち二人は、言語、文化、風習にとどまらず互いの美感や音感までも違ってしまった。だが、そういう二人を、「朝鮮」、「韓国」、あるいは何らかの別の呼称で呼ぶにせよ、それでも、同じ「ウリ（われ

われ」とくくすることはできないのか。それが可能だとすれば、どのような論理によって、どのような道筋をたどって可能になるのか。

赤いチマ

シン先生の作品の中で、私が最も心を惹かれるのが「魂くらいはあつて、なくて——招魂 1980」（カラー図版1）である。非常にシンプルな絵だ。民家の屋根の上に一本の竹がまっすぐに立っていて、そこに結び付けられた赤い布が風にはためいている。左に浮かぶ黄色い円は月だろうか。

初めは先生の作業場で見たのだと記憶する。その時は、赤い布がチマ「スカートに相当する朝鮮女性の民族衣装」だとは気づかなかった。奇妙に静かな印象を受け、はたしてこれは何を描いたものだろうか、関心をもった。それからもずっと気にかかり、2011年6月の「メント・モリ」展には、実はこの絵をもう一度見たために光州まで出かけたのだ。9月には東京から学生数名を引率してソウルと光州に研修旅行を行ったが、その時、譚陽にあるシン先生の個人美術館にまで足を運んだのは、学生たちにこの絵を見せたかったからだ。現代日本の若者が、この絵にどんな反応をみせるかも知りたかったのだ。

徐 「魂くらいはあつて、なくて——招魂」は5・18直後に描かれたのでしょうか？　まだ事態が現在進行中だった時に描いたということは、まさしく、言葉どおりの写真主義ではなく、こういうやり

巡礼の独白——後記に代えて

「朝鮮」という呼称

私は本書韓国版で「朝鮮美術」という呼称を、明確な意図に基づいて用いた。現在の韓国で多くの読者がこの用語から直感的に想像するのは「朝鮮王朝（李王朝）時代の美術」または「朝鮮民主主義人民共和国（北朝鮮）の美術」であろう。日本の読者はもっぱら「北朝鮮」を連想するだろう。しかし、ここでの含意は、そのような閉じられたものではない。時間的にも空間的にもより広い次元から見た民族の総称として「朝鮮」という語を用いた。

「韓国美術」という呼称をあえて使わないのは、「韓国」という用語の示す範囲が民族全体を表すには不十分だからだ。「韓国」という呼称では、「朝鮮民主主義人民共和国」（北朝鮮）はもとより、在日朝鮮人や世界各地のコリアン・ディアスポラが含まれないので、すべての朝鮮民族による美術行為を「韓国美術」と総称することには無理があるからである。

ディアスポラ diaspora とは、植民地支配、戦争、政治的抑圧、経済的窮乏などの理由により代々

暮らしてきた郷土から離散した民、すなわち「離散民」を意味する。朝鮮民族は19世紀末以来の歴史の過程で多くが離散し、その数は現在、概算で600万人ともいわれる。そのうち日本に住むのが「在日朝鮮人」である。中華人民共和国には東北地方（旧「満州」）を中心に多数の朝鮮民族が住むが、韓国ではふつうこの人々を「朝鮮族」と呼んでいる。カザフスタン、ウズベキスタンなど中央アジア地域の朝鮮民族は「高麗人」（ロシア語で「カレイスキー」）と称される。アメリカ合衆国やドイツにも多くの朝鮮民族が生活している。（詳しくは拙著『ディアスポラ紀行』岩波新書参照。）

「韓民族」「韓半島」というように、民族の総称を「韓」とするべきだという主張がある。私自身はこの説に不賛成だが、かといって、あくまで自説に固執するつもりもない。いつか未来のある日、朝鮮半島の南北は言うまでもなく、海外に離散したコリアン・ディアスポラをも平等な成員として成り立つ民族共同体が平和のうちに実現される時、その新しい共同体の呼称をどう決めるべきかを喜びをもって議論したい。いや、その時にはすでに、議論など不要になっているだろう。その共同体の名称は、それが形成されていく過程で、成員たちの自発的な意思によっておのずと決められていくだろう。ただ、その日まで、その日に向かって歩むためにも、分裂したものは分裂したものとし、離散したものは離散したものとして、その傷も痛みもありのまま正直に表現する呼称として「朝鮮」を選びたいと私は思うのである。

私が「朝鮮」という呼称を選ぶもう一つの理由は、それが「虐待」された言葉だからである。もともひとつの民族の呼称であるものが、植民地支配の過程で民族差別的負荷を負わされ、民族分断の過程でイデオロギー的負荷を負わされた。「朝鮮」という言葉は日本では「劣位のもの」「後進的なも

の」を指す差別語という面があるし、韓国では政治的に敵対する北の国家を指す禁忌語であった。私自身、幼い時から、「朝鮮」という言葉を口にするとき緊張や不安、時には恐怖すら感じさせられてきた。それもまた、私たちが生きている現実の正直な反映である。だからこそ私は、この言葉をいわれない「虐待」から救い出したいのだ。

要するに、植民地被支配、南北分断、軍事独裁政権といった、朝鮮民族が経験した近現代史の過程が、民族の呼称そのものに分裂と混乱をもたらしているのである。呼称の混乱はとりもなおさずアイデンティティの混乱の反映である。呼称の統一は、一つの呼称を強要することによってではなく、現実そのものの分裂と混乱を克服することによってしか成し遂げられないであろう。そのためにはまず、現実をありのままに見つめることから、私たちにとって民族とは何かという問いをあらためて考えなければならぬ。それは「私たちとは誰のことか？」という問いでもあり、「自分は誰なのか？」という問いでもある。

「ウリ美術」に切れ目を入れる

いままでに自分が書いた本の特徴を挙げるとすると、一つは書名をつけることが下手だということ。第二には、出発点での問いがひとつの明確な結論に到達するのではなく、つねに新たな問いへと拡散して終わる、ということだ。この本もやはり、そういう私の特徴をあらわすものになった。

本書の名づけにもずいぶん苦勞した。韓国の翻訳者や編集者と議論する過程で、「ウリ美術巡礼」

という言葉が浮上したこともある。「ウリ」とは朝鮮語で「私たち」「われわれ」を意味し、したがって、「ウリ美術」は「わが美術」を意味する。「ウリ美術」という概念を自明のものとして疑わない人々は、「ウリ」にも「美術」にも疑念を抱かない。だが、私にとってそれらは疑念だらけであり、その疑念には生産的な意義があると私は思っている。

「ウリ（私たち）」とは誰かという問いを忘れたところで、「ウリ」という語を用いるならば、その内容はむしろ自己中心的で国粹主義的なものになるだろう。それは私の意図とは正反対のことだ。そこで私は一時、「ウリ」と「美術」の間に「切れ目」を入れて「ウリ／美術」と表記しようとした。そう考えたのは、「ウリ」とは何であり「美術」とは何なのか、その両者はどのように結びつくのかを、回答としてではなく、問いとして、読者に提示したかったからである。

「ウリ美術」という概念が形式化し、固定化すると、容易に権力化する。「ウリ」の概念を占有して（つまり自分たちだけが「ウリ」であると主張して）、他者を排除することになる。言語を例にとると、ある言語を自由に使うものだけが「ウリ」である、「ウリ」とはある特定の言語を共有する者たちのことだ、という循環論法によって排他的な自意識を固めることになるのである。

この場合の「言語」を「美意識」に置き換えてみれば、「ウリ美術」というイデオロギーの危うさが理解されるだろう。「国語」と同じく、美術学校、美術館、公的展覧会、美術市場の形成などに表される「美術」という制度もまた近代国民国家の産物であり、国家主義と深くむすびついている。ナチス・ドイツも日本天皇制国家も、彼らの理解する彼らの「ウリ美術」を国家主義イデオロギーの核心に据えたのである。「ウリ美術」という成熟した言葉に、あえて「切れ目」を入れて、「ウリ／美

術」と表記しようとしたのはそのためである。この「切れ目」から見えるものが大切なのだ。

とはいえ、私は「ウリ」（ここでは「朝鮮民族」と言い換えてもよい）など存在しないのだ、と主張したのではない。「ウリ」から一足飛びに「地球人」へと自己の存在を抽象化するためではない。「ウリ」を「本質」として理解するのではなく、ある歴史的、社会的、政治的諸条件に規定された「コンテクスト」として理解すべきだと主張しているのである。私たち朝鮮民族は言語や美意識、ひいては「血統」の共通性という虚構の観念に支えられた「ウリ」ではなく、近代史の過程で植民地支配を経験し、現在も分断と離散という現実を経験している「ウリ」なのである。この「コンテクスト」から逃れることはできないが、それはたえず変容する。そうである以上「ウリ」の内容も変容して当然なのである。

私がこう主張するのは、新たな「ウリ」を形成したいと願うからだ。そのためには、既存の「ウリ」概念を絶えず脱構築し再構築することが求められる。越北作家イ・クエデ（李快大）や国際養子の作家ミヒはそれぞれの理由で「ウリ美術」の範疇から排除されてきた。私がこの本で彼らを探り上げた意図は、彼らを含む新たな「ウリ」の概念とはどういうものであるべきかを読者に問いかけるためである。

この問いはいうまでもなく、韓国の読者にだけでなく、日本の読者にも向けられている。「私たち」「わが国」「日本人」「日本美術」などという所与の観念の自明性を、もう一度、問い直してほしい。そういう問いをめぐる幅広く、深い対話が実現するならば、それは読者に喜ばしい驚きや発見をもたらすであろう。

語りえなかった作家たち

この本で採り上げることができなかった美術家たちは少なくない。

もともと韓国からの派遣看護師としてドイツに渡り、現在もドイツに住むソン・ヒョンスク（宋賢淑）氏とは2004年秋、彼女がたまたま帰省していた韓国全羅南道の実家で初めてお会いした。人生の半分以上をドイツで暮らした人なのに、その農村の風景にしつくりと溶け込んでいた。彼女は若い時からつけていた絵日記の一頁を見せてくれたが、そこに私の兄たちのことが描かれてあった。兄たちが軍政時代に政治犯として投獄されていた頃、ドイツでそのニュースを聴いて描いた絵だという。彼女は突然、その頁を破りとうとうとした。私にその絵をくれようとしたのだ。もちろん私は驚いて制止した。まるで農婦が畑のトマトをもいでくれるような自然な態度だった。2004年11月に東京経済大学で行われた学術シンポジウム「ディアスポラ・アートの現在」に参加された際にインタビュも行った（「ブラッシュ・ストローク」『季刊前夜』第4号、2005年夏号）。

5・18の証言者であり政治弾圧被害者でもあるホン・ソンダム（洪成潭）氏にも、彼が2004年12月に来日した機会に、東京でインタビュすることができた（「人間が美しかった」『季刊前夜』第3号、2005年春号）。ソン・ヒョンスク、ホン・ソンダム両氏とも、この本で採り上げるべき重要な美術家であるが、新たにインタビュする機会を設けることができなかったので、やむなく見送ることにした。（韓国版には、前記のインタビュ抜粋を収録した。）

中国延辺朝鮮族自治州の画家たちを紹介することもできなかった。

2007年3月、本書に登場するシン・ギョンホ（申炅浩）先生の案内で延辺を旅し、画家たちを紹介していただいた。

チョー・ジャンノク（趙長祿）氏は1937年、満州国間島省の「集団部落」に生まれた。「集団部落」というのは日本が抗日武装勢力と一般民衆（日本のいう「良民」）を引き離すために、村人を一か所に集めて隔離した集落の意である。解放（日本敗戦）と中華人民共和国成立後、魯迅美術学院に学び美術教師になった。

延辺大学美術科のイ・ブイル（李富一）教授は延辺美術界の指導者的存在である。彼より上の世代はソ連に留学するのが普通だったが、彼の世代は文化大革命のため留学できなかったという。そもそも「作品を売る」という発想が自分たちに生まれたのは韓中国交樹立によって韓国に往来するようになった後だ、それ以前は、作品は商品であるという観念そのものがなかった、と笑った。

アン・グアンウン（安光雄）氏は延辺美術界の長老である。祖父の代に間島に移住した。解放直後、延辺の龍井市に自生的につくられた花蘭江美術研究所で学び、後に中国人民解放軍に入隊し宣伝隊の美術宣伝員となった。興味深いのは、当時の人民解放軍にいた岡村一夫という日本人画家から指導を受けたという挿話だ。東京で美大を出た岡村は満州国時代、奉天で満鉄のポスターを描く仕事をしていたが関東軍に召集され、日本敗戦とともに捕虜となった。戦後も中国に残留し、中華人民共和国の建国に協力したという。朝鮮戦争が始まると、アン・グアンウン氏は美術宣伝隊員として従軍した。当時の従軍スケッチ・ブックを見せてくれたが、社会主義リアリズムというよりドイツ表現主義の影

響を感じさせた。これは岡村を通して波及した影響かもしれない。アン・グアンウン氏は左脚をすくし引きずって歩いているが、朝鮮戦争時に左脚に銃弾を受けて負傷したためである。私に1冊の著書をくれたが、その題名は「杖を手にして千万里」であった。

延辺美術界搖籃期の指導者はソク・ヒマン（石熙滿）という人物だった。ソク・ヒマン氏は1914年生まれである。1930年には全朝鮮中学生美術展覧会に入選した。兄弟の援助を受けて日本の東京美術学校に留学して、苦学した。1940年に満州国の龍井に帰り、中学校の美術教師になった。解放後、延辺大学美術学院の教授となり、中国美術家協会延辺分会主席などを歴任したが、「資本主義社会で生活し、日本に留学して大学まで出た」という履歴のため、思想闘争の度に大きな苦難を味わった（イ・チョルホ（李哲浩）『中国朝鮮族絵画史研究』）。妻は日本人であり、彼は最晩年になって妻とともに日本に渡り、東京で没したという。

日本植民地時代に教育を受けたソク・ヒマン氏の世代は日本經由で西洋絵画を学んだ。中華人民共和国成立後の世代であるイ・ブイル教授はソ連流の社会主義リアリズムを教えられた。その中間世代にあたるアン・グアンウン氏はソク・ヒマン氏によってもたらされた日本經由の洋画技法を学んだが、他方では戦場で捕虜出身の日本人画家とともに、宣伝という実践と結びついた技法を身につけたのである。いかにも、侵略、戦争、革命の荒波に幾度も洗われてきた、延辺という地域ならではの話である。

「巡礼」

顧みて、「もの書き」としての自分の始発点がいつだったかを考えると、『私の西洋美術巡礼』を上梓した1991年がそれにあたるかもしれない。それから23年後の昨年、韓国で本書の原書『私の朝鮮美術巡礼』を出した。

人生で最初にヨーロッパを旅したのが1983年、32歳の時のことだ。当時の私は美術研究者でも文筆家でもなく、ただ独りの途方に暮れた若者だった。もともと、美術作品を見るという明確な目的意識があつて旅に出たわけではなく、そうした旅で対面した美術作品について文章を書く予定もなかった。まして、書いた文章が出版されるという見通しなど絶無だった。

当初は予想もつかなかったことだが、その最初の旅から30年以上、人生のおよそ半分にわたって、美術作品を見て歩いたことになる。

このような旅を、私は「巡礼」と自称している。なぜ、「巡礼」なのか？

深い考えも知識もないままに、ただ美しいものを見ようという漠然とした望みを抱いてヨーロッパを訪れた私は、そこで出遭ったキリスト教の図像に強い衝撃を受けた。磔刑、斬首、拷問、腐乱死体や骸骨などの図像に目を奪われた。なぜこんな無残な絵を描くのだろう、人間とはなんと酷薄な存在なのか。そして、なぜ、それがこんなにも自分の心をとらえるのだろうか……。そうした死と苦痛の図像を飽くことなく描き、日常的にそれを眺めて暮らす苛烈な精神文化が、西洋美術の根底に存在し

ていることに気づいた。

そんな関心に導かれるままにヨーロッパで絵を見て歩いていると、必然的に美術館だけでなく、聖堂や修道院を訪れることになる。中世の巡礼路の始発点にあたるフランス・ブルゴーニュ地方のヴェズレー聖堂を訪れた私は、その次にはどうしても巡礼の目的地であるローマやサンチャゴ・デ・コンポステラに足を運んでみたいという願望を抑えられなくなる。このように、私の旅は結果的に「巡礼」の様相を帯びることになった。

こういうわけで私は自分の旅を「巡礼」と称しているが、これは宗教的救済を求める旅ではない。無用な説明かも知れないが、私は当時もいまも無信仰者である。キリスト教を含むいかなる宗教にも帰依したことはない。私の関心は、「宗教」という装置をつくり出し、それによつて救済も得れば、とんでもない残虐行為もあえてする、そういう人間存在の不可思議に向けられている。だから私はつねに美術作品と対面した時、その作者や登場人物と、時空を超えた対話を交わすのである。

20年ほど前のことだが、フランスでアブデルワハブ・メデブという人物と知り合った。チュニジア出身で、パリ大学で文学を教えている知識人である。個人的に親しくなれないままだったが、のちに彼が語った話は私に強い印象を残している。彼の父親は厳格なイスラム学者であり、彼自身もチュニジアでの子供時代にはキリスト教図像など目にしたこともなかった。というより、ユダヤ教でもイスラム教でも、正統派においては具象的な図像を描くことは偶像崇拜の禁忌に触れるので、いわゆる「具象絵画」を見る機会などなかったのだ。ところが、フランスの植民地であったチュニジアにはフランスの学校教育制度がもちこまれ、リセ（高等学校にあたる）に入学したメデブ少年はその学校

の美術教科書で初めて西洋絵画を目にしたのである。その衝撃が、のちに彼が父親の反対を押し切り、さまざまな苦難を経て、ヨーロッパに来ることになった動機の底に潜んでいる。なんとしても地中海を南から北へ渡り、西洋の都市や聖堂、その壁を飾る絵画を自分の眼で見たかったのだと彼は語った。ただ、だからといってメデブ氏は一方的に自らの出自や文化的背景を否定し、西洋文化を礼賛したわけではない。彼は初期ルネサンス美術の巨匠ジョットのキリスト磔刑図を示しながら力説した。この図は現在ではきわめてキリスト教中心主義的に解釈をされているが、もともとは画家が生きた13世紀から14世紀にかけての時代における地中海文化の多元性を示している、と。メデブ氏は、その絵のイエス・キリストの腰を被う布に描かれている模様は明らかにイスラム起源のものであり、そのことは現在のキリスト教徒たちにはわからないと言ったのだ。

この話は、その当否は別にして、ベネディクト・アンダーソン（想像の共同体）という植民地知識人の「巡礼」という概念を私に連想させた。資本主義の世界的伝播の結果、植民地出身知識人たちはあたかも「巡礼」のように、ロンドン、パリ、東京など帝国の中心都市へと旅し、思想、技術、文化などを身に付けて帰郷することになる。それは、本書（とくにイ・クエデの章）でも言及したように、朝鮮民族の近代の経験とも共通する。資本主義、帝国主義、植民地主義によって、現在の言葉でいう「グローバリゼーション」が進めば進むほど、帝国の浸食を受ける地域の人々は固有の文化の外へと引きずり出されることになるのだ。その過程は、やたすく「文化交流」などと呼んですますことのできないほど、痛みに満ちている。イスラム圏であれ、朝鮮民族であれ、植民地出身の人間たちはこのような過程に暴力的に投げ込まれ、「自分とは誰か」という問いと格闘することになるのである。

人間たちは、あたかも険難な巡礼路のようなこの不可避な道を通って、まだ定かには見えない「普遍性」という到達点を探し求めて旅を続けてきた。私の「美術巡礼」も、このような人間たちの旅の、ささやかな痕跡の一つといえるだろう。「巡礼」という言葉を、その両義性をも含意しながら、私が使い続けている理由である。

先に述べたように、本書は「自分とは誰か」を探し求める巡礼の記録でもある。こう書くと、「自分探し」だと言われるかもしれないが、それを否定しようとは思わない。近代以降という時代にあつては、人間の思惟活動、芸術活動の多くの部分は「自分探し」と無関係ではありえないからだ。「神なき時代」には、神に代わって主流の制度（代表的には国家）から人間たちに、民族、国民、性別、世代、家族……等々をめぐる「アイデンティティ」（自分とは誰かという問いへの回答）が注ぎ込まれる。それら所与のアイデンティティを疑うこともないままに内面化し、そこに安住している人たちは「自分とは誰か」と自らに問うことはない。だが、神や国家など超越的観念に依拠せず、自律的に生きたいと願う者なら誰しも、「自分とは誰か」という問いから解放されえないのである。そんな「余計な悩み」がない人たち（簡単にいつて「マジョリティ」は幸せというべきだろうか？ 私は、こう思う。その人たちは、自分とは誰かと思ひ悩む機会すらあらかじめ奪われるほど徹頭徹尾、自律性から疎外されているのだと。私の「自分探し」は、ひとりのコリアン・ディアスポラの「自律的生」への願いの表れであり、また、所与のアイデンティティ（代表的には国家主義）に囚われているマジョリティたちに対する、自己解放の呼びかけでもある。

およそ30年あまりに及ぶ私の「美術巡礼」の中でも、今回は格別に難しい仕事だったと感じている。「朝鮮美術」という森も、実際にわけ入ってみれば、先の見えない奥深さだった。本書では、在日朝鮮人やその他のコリアン・ディアスポラ、それに北朝鮮在住の美術家について、ほとんど触れることができなかった。結果的に「朝鮮美術」という森への入り口を覗き見ただけで筆を擱くことになったのは、心残りである。今後を期したい、と言いたいところだが、それが可能かどうか、いまは何とも言えない。

それでも、この困難な旅程をこの中間地点までも歩きとおすことができたのは、次にあげる方々をはじめとする多くのみなさんのお蔭である。

翻訳者であるチェ・ジエヒョク（崔在赫）氏は東京芸術大学で博士号を取得した美術史研究者である。チェ氏は、たんなる翻訳者にとどまらず、私が書いた内容の検証や、資料・図版の探索にいたるまで、共著者と呼んで差支えないほどの協力を惜しまれなかった。

この本で最初に取り上げたシン・ギョンホ先生とは、現・大邱市立美術館館長のキム・ソニ（金善姫）氏の紹介によって出会うことができた。彼女の強い勧めがあつたからこそ、怠け者の私がイ・クエデについて文章を書くことができた。

本文中に使用した作品図版について、シン・ギョンホ、ユン・ソンナム、ジョン・ヨンドウ、ミヒナタリー・ルモワンヌ、シン・ハクチョル（表紙カヴァーを含む）の各氏、およびイ・クエデ氏の御遺族から寛大な許諾を頂いた。

シン・ユンボク（申潤福）に代わってインタビュした作家のイ・ジョンミョン氏も含め、貴重な

時間を割いてインタビューに応じて下さった作家の皆さんに、心から感謝申し上げます。ミヒ氏へのインタビューは主にフランス語で行ったが、通訳・翻訳には菊池恵介氏のご助力を得た。

本書韓国版の編集者は、過去10年にわたり継続して拙著の韓国版出版に労を尽くしてこられたキム・ヒジンさんである。彼女の、時に苛酷な督励がなかったとしたら、私はとうに旅程から落伍していたかもしれない。

本書日本版の担当編集者は論創社の松永裕衣子さんである。彼女の熱意のおかげで本書の刊行が可能となり、日本の読者に、現在までほとんど馴染みがなかった朝鮮の美術家たちと出会う機会がつけられた。記して感謝申し上げます。

2015年6月25日

信州にて

著者

図版クレジット一覧

カラー図版 1, p.24, 30, 33, 37: ©신경호 /p.62: ©박영숙 /p.66: ©박대성 / カラー図版 2, p.72, 90, 98, 99: ©윤석남 / カラー図版 3, p.110, 117, 119, 122, 133, 138, 140: ©정연두 /p.157: ©韓國国立中央博物館 (Korea Open Government License)/p.191: ©이동근 / カラー図版 5, p.206, 211, 219, 220: ©Mihee=Natalie Lemoine / カラー図版 6, p.234, 246, 247, 248: ©이한우 /p.271: ©丸木位里・丸木俊 /p.272: ©신학철 /p.276: ©曹良奎

パク・ヨンスク、パク・テソン、イ・ドングンの各氏には写真作品の掲載をご快諾いただきました。記して感謝します。

p.23 掲載のオ・ユン「おとう」については著作権者と連絡が取れず、やむを得ず許諾を得ることができませんでした。連絡先をご存知の方はお知らせください。

徐 京植 (ソ・キョンシク)

1951年京都市に生まれる。早稲田大学第一文学部(フランス文学専攻)卒業。
現在、東京経済大学現代法学部教員。担当講座は「人権論」「芸術学」。

著書に『私の西洋美術巡礼』(みすず書房、1991)『子どもの涙——ある在日朝鮮人の読書遍歴』(柏書房、1995)『新しい普遍性へ——徐京植対話集』(影書房、1999)『ブリーモ・レーヴィへの旅』(朝日新聞社、1999)『新版ブリーモ・レーヴィへの旅』(見洋書房、2014)『過ぎ去らない人々——難民の世紀の墓碑銘』(影書房、2001)『青春の死神——記憶の中の20世紀絵画』(毎日新聞社、2001)『半難民の位置から——戦後責任論争と在日朝鮮人』(影書房、2002)『秤にかけてはならない——日朝問題を考える座標軸』(影書房、2003)『ディアスポラ紀行——追放された者のまなざし』(岩波書店、2005)『夜の時代に語るべきこと——ソウル発「深夜通信」』(毎日新聞社、2007)『汝の目を信じよ!——統一ドイツ美術紀行』(みすず書房、2010)『植民地主義の暴力——「ことばの檻」から』(高文研、2010)『在日朝鮮人ってどんなひと?』(平凡社、2012)『フクシマを歩いて——ディアスポラの眼から』(毎日新聞社、2012)『私の西洋音楽巡礼』(みすず書房、2012)『詩の力ー「東アジア」近代史の中で』(高文研、2014)ほか。高橋哲哉との共著『断絶の世紀 証言の時代——戦争の記憶をめぐる対話』(岩波書店、2000)や多和田葉子との共著『ソウル—ベルリン玉突き書簡——境界線上の対話』(岩波書店、2008)など。韓国でも多数著作が刊行されている。

越境画廊——私の朝鮮美術巡礼

2015年10月10日 初版第1刷印刷

2015年10月20日 初版第1刷発行

著 者 徐 京植

発行者 森下紀夫

発行所 論創社

東京都千代田区神田神保町2-23 北井ビル

tel. 03 (3264) 5254 fax. 03 (3264) 5232

web. <http://www.ronso.co.jp/>

振替口座 00160-1-155266

装幀／奥定泰之

組版／フレックスアート

印刷・製本／中央精版印刷

ISBN978-4-8460-1463-6 ©2015 Printed in Japan