

韓国最初の女性西洋画家 羅惠錫について

久保田 貴美子

一 はじめに

韓国最初の女性西洋画家、羅惠錫（一八九六～一九四六？）。彼女の名前は、韓国の近代美術を語る上で欠くことのできないものであるが、いまだ本格的な研究が成されていない。その理由の一つに、現存する作品が極めて少ないということがあげられる。それはまた彼女が生きた時代の状況とも決して無関係ではない。

また彼女は画家としてだけでなく、文筆家としても優れた才能を發揮した。その多くが女性の権利を主張したものであり、彼女は女権拡張論者としても注目を浴びた。

このように羅惠錫は、多方面に豊かな才能を表わし、一人の人間としてどのような状況でも勇氣を持って行動し、発言した。しかし当時の社会制度や道徳は、やがて彼女を破滅へと追いやる。

芸術の創造というのは、それを行う人間の「生き方」と決して切

り離すことのできないものである。本論では、彼女の朝鮮美術展覧会出品作全作品の分析と、それに関する当時の様々な文章記録を通して、人生の意味を芸術と自由においた、韓国最初の女性西洋画家の歴史の意味を明らかにしようと思う。

二 韓国近代美術の黎明

韓国近代美術の起点をいつにするのかという点に関しては、様々な見解がある。これはもちろん韓国の近代化がいつ始まったのかという問題と軌を一にする。

一八七六年の江華島条約（日朝修好条規）の締結で、韓国は長い鎖国状態から門戸が開放され、日本をはじめとする諸外国の資本主義勢力が一度に流入するようになる。このいわば強制的とも言える開国は、李朝的な封建社会の制度や因習が根強く残っている韓国を、

政治的・社会的に大きく変貌させざるをえなかった。大小様々な混
乱が続く状況の中、ついに一九一〇年韓国は日本の「植民地」とな
り、主権を剝奪される。

本論では韓国近代美術の起点を、西欧の技術や様式が流入し始め
る一八七六年前後の開化期に設定する。しかし開国によって韓国の
美術界に西洋の新しい造形方法が導入され、それを受容したとは
言っても、作家の側が果たしてより主体的な立場からそれらを精神
的に消化できたのか、またそれらを論理的に展開していくことがで
きたかどうかは、疑問である。しかも日本を通しての西欧化が本
来の意味での近代化と言えるのかどうか。韓国の「近代化」はこう
いった様々な問題を含みながら行われていき、それは美術界におい
ても同様であった。

ところで韓国に初めて西洋画が導入されたのは、開国よりかなり
前の17世紀中盤、赴燕使行員が清朝から天主教に関する多くの書物
を持ち帰った頃とされる。そして18世紀に入ると、何人かの伝統画
家たちの作品に、西洋画の明暗表現や遠近法などが具体的に援用さ
れている例が現れるようになる。こうした間接的な流入の段階を経
て、韓国に西洋画が直接流入したのは、19世紀後半の開化期である。
高宗皇帝の等身大全身立像を描いたことで知られるネーデルランド
系アメリカ人画家ヒューバート・ボツス⁽²⁾や、美術学校創設のために
招聘されたフランス人陶芸家レミオン⁽³⁾をはじめとして、日韓併合前

後の時期には、数多くの日本人画家も来韓した。その中の一人、英
国へマスミット⁽⁴⁾ 絵画専門学校出身の山本梅涯は、一九一一年京城ホテ
ルの一室に画塾を、その後初音町に洋画速習会を開いたが、これが
韓国における最初の洋画研究所となった。

そして韓国人として初めて本格的に西洋画を修業し、韓国におけ
る「西洋画家の嚆矢⁽⁵⁾」とされるのが、一九一五年に東京美術学校(今
の東京芸術大学)西洋画科を卒業した高義東である。彼は帰国後す
ぐに自宅で画塾を開き、六、七人の少年を集めて木炭デッサンを教
えたり、私立学校の図画の時間を受け持ったりして、教育活動に力
を注いだ。また「書画協会⁽⁶⁾」という美術団体のリーダーとしても活
躍し、韓国近代美術の黎明期に大きな影響を及ぼした。

高義東に続いて一九一一年には金観鎬が東京美術学校西洋画科に
留学し、一九一三年には女性として初めて羅惠錫が西洋画を学ぶた
め日本に渡るのである。

三 日本留学から三・一独立運動まで

羅惠錫は、一八九六年四月十八日、京畿道の水原に生まれた。父
方の曾祖父が李朝時代に戸曹参判⁽⁷⁾を務めた名門で、父親の羅基貞も
旧韓国時代に司法官を経て、龍仁と始興の郡守を歴任するなど、非
常に裕福であり、また時代思潮に積極的に順応した開化家庭でも

あった。兄の弘錫、景錫がともに日本に留学して大学教育を受けており、惠錫も幼い時から近代的な教育を受けて育った。

そして一九一三年、ソウルの進明女子高等学校を卒業後、兄・景錫の勧めで、東京女子美術専門学校（今の東京女子美術大学）に入學し西洋画を専攻、小林萬吾⁸⁾らに師事する。

当時の日本洋画壇は、黒田清輝がフランスから外光主義を移入したことを契機に、新しい時代の展開を見せる。そして画壇の中心は、それまでの明治美術会から、それとはまったく対照的な作風とテーマを持つ外光主義傾向によって占められるようになる。これがやがて「文展」を通して日本洋画のアカデミズムの基盤となっていく。韓国人が西洋画を学ぶため日本に渡りはじめた頃は、すでにこの日本洋画のアカデミズムが確立していた時期であった。しかも東京美術学校（あるいは東京女子美術専門学校）の教授陣がほとんどこの系列上の人物であったために、羅惠錫を含め初期の韓国人西洋画家たちが彼らの影響を受けたのは極めて当然のことと言える。韓国における初期の西洋画が、直接西洋から学んだものではなく、日本經由のものであったということは、韓国近代美術史を考える上で、非常に重要なポイントとなる。

さて一九一四年十八歳の時に羅惠錫は、東京の韓国人留学生たちが発刊した『学之光』という同人誌に、最初の社会的発言として「理想的婦人」という文章を発表する。この中で彼女は、一定の目的に

向かつて有意義に自己の個性を發揮させようとする自覚を持った婦人が理想だと言ひ、無限の苦痛と戦ひ、芸術に努力しようと思う」と書いている。⁹⁾

李朝の封建的な觀念がまだ根強く残っており、女性の自由が抑圧されていた当時、しかも日本の植民地支配下という、何重もの鎖に巻き付けられていた社会状況の中で、日本の大学に留學できる女性とは、いわゆる特権階級であり、エリートであった。その選ばれた女性留学生たちの集まりとして、一九一五年に羅惠錫らをリーダーとして朝鮮女子親睦会が結成される。会員は約三十名で「女子界」という同人誌を出し、女性の封建的な意識を正そうとした。彼女らは「新女性」と呼ばれ、それまでの伝統的女性觀を否定し、社会活動にも積極的に参加しようとした。

一九一八年、留學を終え帰国した羅惠錫は、ソウルの貞信女学校などで美術を教える。当時の韓国は、日本の武断政治に対する民衆の不滿が募っていた時期で、ついに一九一九年三月、民族あげての独立運動が展開された。羅惠錫はこの三・一独立運動に積極的に加わったことで警察に逮捕され、五ヶ月間の獄中生活を送ることになる。そしてこの時彼女の弁護人を引き受けたのが、日本留學時代から付き合いのあった金雨英だった。彼らは翌年結婚し、羅惠錫の芸術活動と主婦生活が本格的に始まっていく。

四 初個展から鮮展出品へ

一九二一年、二五歳の時に羅惠錫はソウルでは初めての油彩画の個展を開く。三月十九、二十日の二日間、毎日申報社構内の来青閣で開かれたこの個展には、風景画を中心に約七十点の油彩画が展示された。この展覧会に先立ち、羅惠錫は「絵画と朝鮮女子」という文を一九二一年二月二六日付の東亜日報に寄稿している。

「同じ芸術の中でも文学や音楽はよく普及しており、近頃では文芸雑誌もでき、音楽会も開かれているのに、ただ絵画だけがこのように取り残されているのはとても寂しいことです。(中略) だいたい絵画というものは、同じ芸術の中でも最も広く、またとても容易に一般の人々に喜びと美を感じる心を与えるものであり、音楽とともに我々の人生にはこれから必要なものです。(中略) このように我々の人生に最も普遍的に美感を与え、無限の幸福を享受させる絵画をなぜそんなにまでも賤視するか、詩をつくる婦人や文章を書く女子は何人かいても、なぜ彩色筆をとり画幅に向かう婦人は一人もいないのかという哀惜な考えが胸に浮かぶ時がよくあります。(中略) 学生たちに絵画についての面白い話や、あるいは自分がスケッチしに出かけた時の感想を話すと、彼女たちはとても興味深く聞いているのが分

かります。ですからいまだ我々を取り巻く様々な状況が、朝鮮女子をして絵画に対する興味を与える機会と便宜を妨げているのであって、もしこれから一般女子に絵画に対する趣味を鼓吹する運動が生まれさえすれば、必ず女流画家が輩出されるでしょう。それで自分は力が足りず、才能もあまりありませんが、近いうちに単独展覧会を開くので、多くの一般婦人が見学に来てくれることを望みます。」

こうして開かれた個展には、二日間で四、五千名の観覧客が入ったという。しかしその当時は、油彩画に対する一般の人々の理解はほとんどないに等しく、ただ日本帰り女性の西洋画展という、いわゆる事件性だけで相当数が入ったものと思われる。及愚生という匿名の論客が同年三月二三日付東亜日報に載せた、韓国における最初の展覧会評「羅晶月¹⁰⁾女史の作品展覧会を見て」にも、作品についての具体的な言及はほとんど行われておらず、ただ珍しいという事実と、評者の感想が延々と述べられているに過ぎない。

その展覧会についてあえて一言の論評を述べるに、ある人の評を聞いたところ、一人の女性として海外に留学し、絵を研究し、前には無く、後にも稀有な女性画家となつて、今回個人展覧会を開いた。(中略) しかしその女史の前進のため簡単にその

作品の巧拙を評するなら、もう少し筆端の精美な勢を生じさせること、言い換えると写生当時の気分を失うなということ、また色彩をもう少し上手く調和させること、すなわち明暗と濃淡を正確にするということだ。”

この個展の出品作が残っていないので明確にはわからないが、この論評から推察できることは、この評者は、絵画に自然主義的なりリズムを求めていること、そして彼女の作品は、必ずしもそのリズムの様式で描かれていなかったことなどが類推できよう。これは外光派的な当時の日本洋画壇の様式と共通するものである。

この個展の後、羅惠錫の画家としての活動は、主に「朝鮮美術展覧会（略称 鮮展）」を通してであった。鮮展は一九一九年の三・一独立運動を契機にこれまでの「武断統治」からいわゆる「文化統治」に転換した日本の朝鮮総督府が、一九二二年に設立した韓国最初の本格的な官展である。一九四四年まで二三回にもわたって開催されたこの展覧会は「朝鮮における美術を裨補するため」⁽¹⁾当時の日本の帝展をモデルに創設されたもので、新人登竜門として次第に権威を獲得していった。

公募展形式をとる鮮展は、その審査委員のほとんどが東京美術学校教授や、帝展の中心作家など日本人であつ

たため、次第にいわれる日本流のアカデリズムが定着していく。また日本帝国主義の朝鮮精神抹殺のための政策の一つであったという解釈が韓国では今も大勢を占めており、鮮展に対する評価はどちらかというところ否定的なものが多い。しかし、この鮮展を通して多くの美術家が成長し、彼らが一時代の美術を築いたということもまた一つの事実である。

そしてこの一九二二年第一回鮮展に羅惠錫は《春が来た》^(図1)《農家》^(図2)という二点の油彩画を出品する。この時の洋画部の入選者は五八名（七九点）、そのうち韓国人は羅惠錫を含めてわずか三名（四点）に過ぎなかった。この第一回鮮展に関して、一般観客に先立ち展覧会を観覧した朝鮮総督齋藤実は「羅君は活動家だと聞いていたが、絵も描く



図1 春が来た (1922. 第1回鮮展)



図2 農家 (1922. 第1回鮮展)

のか?と随行員に尋ね、三・一独立運動で五ヶ月間投獄された羅惠錫の作品に非常に感嘆したという。⁽¹³⁾

しかし羅惠錫自身の作品はもちろんのこと、鮮展初期の作品はほとんど現存していない。植民地支配、太平洋戦争、朝鮮戦争、南北分断と、社会的に混乱が続き、しかも人々の西洋画に対する認識や理解も不足していたからであろう。しかし幸いなことに鮮展の図録が残されているので、白黒図版ではあるが、ある程度は当時の作品の傾向を知ることができる。これから順を追って羅惠錫の鮮展出品作を分析していく。

《春が来た》は、画面中央やや左寄りに大きな一本の木があり、手前では二人の女性が何か農作業のようなことをしている様子が描かれている。春のやわらかな光を感じさせる画面からは、静かな農村の雰囲気が漂ってくる。《農家》は、わらぶき屋根の典型的な韓国の農家の庭で、三人の家族が秋の取り入れに忙しくする様子を描いている。画面右側の荷車や、手前でくわを持って地面を耕している男性の衣服などには強い明暗のコントラストが見られる。全体的にやわらかなタッチで描かれているが、人体の表現に自然主義的なリアリズムから脱したぎこちなさが見られる。しかしこの二点ともそれまでの韓国における中国絵画風の伝統的絵画とは、画材はもちろんのこと、テーマまでも大きく異なっている。彼女の作品は、文人の理想的心象風景をテーマにした山水画でもなく、王侯貴族の肖像を

テーマにしたものでもない。韓国の農村に暮らす普通の人々を描いているのである。

そして日本人が入選者の大多数を占める、この鮮展第一回で彼女の作品が二点入選したということは、歴史的に見てもその意義は大きい。

一九二三年第二回鮮展には《鳳凰城の南門》(図3)《鳳凰山》(図4)の二点を出品する。この一九二三年に羅惠錫は、夫の金雨英が日本外務省官吏となつて満州安東県副領事として赴任するのに伴い、満州(現中国東北部)に移り住む。彼女はの間、満州のあちこちに出かけ珍しい中国風の建物や風景などを熱心にスケッチした。第二回から第五回までに出品された作品はいずれも満州の風物を描いたものである。

四等賞を受賞した《鳳凰城の南門》は、先の二点に比べると、筆



図3 鳳凰城の南門 (1923. 第2回鮮展)

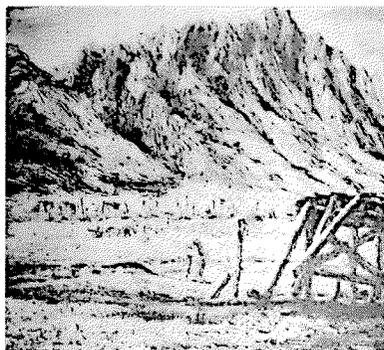


図4 鳳凰山 (1923. 第2回鮮展)

のタッチがかなり粗く大胆になっている。画面中央やや右寄りに大きな門を構え、その手前には数名の人物が見える。そこから画面の上部まで門が突き抜けており、門の屋根は下から見上げるような構図で描かれていて、その存在感を強めている。画面の手前から強い光線があたっているような、全体的に明るい色彩で描かれた作品である。《鳳凰山》は、画面を二分し、上の部分には山、下の部分には平原を、やはり粗いタッチで描いた作品である。山の部分は一見東洋画の皴法を思わせる技法であるが、明暗のコントラストと、右下から左上に向かう筆のタッチが、空に向かってそびえ立つ山の強烈なイメージを表現している。また空の中間トーンが、険しい山稜の姿をより一層際立たせている。それとは対照的に画面下部の平原の様子は、まるで時間が止まったかのように静かな雰囲気漂わせている。そして右側に描かれている木組みのものがアクセントとなり、この画面全体を引き締め、観る者の視線を引く。

一九二四年羅惠錫は満州から一時的にソウルに戻り、高麗美術院の西洋画教授として後進の指導にあたる。そしてこの年彼女は「一年ぶりに見た京城（ソウル）の雑感」という文章を『開闢』七月号に発表する。この文章は、「ハイカラが増えていく京城」「尹心恵の音楽会を見て」「朝鮮美術展覧会を見て」「土月会の李月華氏へ」という四つの部分から成っており、ソウルの街や人、音楽、美術、演劇など文化芸術全般にわたる彼女の積極的な関心と見識を語るもの

であった。その中で彼女は「日本でも帝展や二科、光風会などいろいろな展覧会が第三回展に至っては、相当な実力に達しているため、朝鮮美術展覧会もこれから大きな希望である」と述べている。また「我々はもはや西洋流の絵をまねる時ではなく」「郷土とか国民性を通じた個性の表現は」「朝鮮特殊の表現力を持たなければならぬ」とも述べており、洋画のこの地における定着を促している。

この一九二四年の第三回鮮展には《初夏の午前》（図5）《秋の庭》（図6）二点を出品し《秋の庭》が前回に引き続き四等賞を受賞する。《初夏の午前》は、色とりどりの花が咲き乱れ

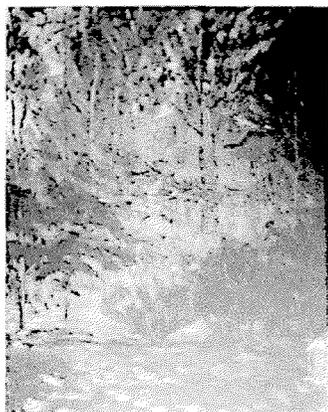


図6 秋の庭（1924. 第3回鮮展）

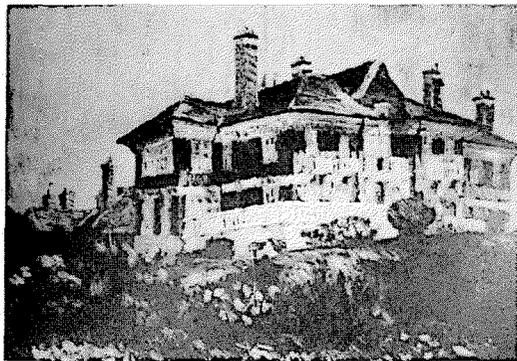


図5 初夏の午前（1924. 第3回鮮展）

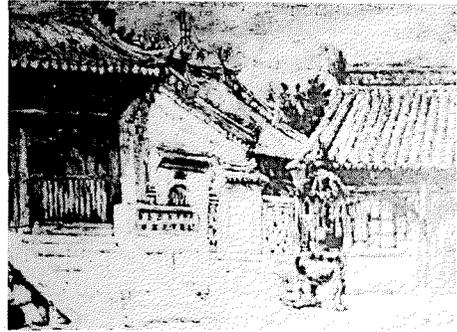


図7 娘娘廟 (1925. 第4回鮮展)

る庭に囲まれた、煙突が印象的な建物を描いた作品である。横長の画面を三分し、上から空、建物、草花を描いて、パノラマ的な効果を出している。建物の窓や欄干、煙突などにはメリハリをつけ、画面全体にリズム感を生じさせている。手前の草花は、印象派的なタッチで描かれており、初夏の鮮やかな光線が

感じられる。《秋の庭》は、白黒図版しかないので、果たしてどんな色彩を用いて描かれていたのか実際に確かめるすべはないのであるが、おそらく赤や黄の原色を多く用いていたのではないだろうか。うっそうとした森が、やがて秋になり木々の葉は燃えるような赤や黄に染まり、地に落ちていく。激しいタッチと色彩で描かれたこの作品には、これまでのものに見られた空が描かれておらず、画面全体が木々で覆われている。しかし地面の落ち葉や、画面手前の低木に見られる明暗のコントラストは空からの光を感じさせるものとなっている。

一九二五年第四回鮮展には《娘娘廟》(図7)を出品し、三等賞を受賞した。この作品は中国風の廟を描いたもので、前回の作品に比

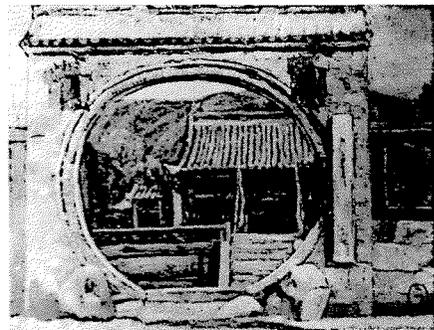


図8 天后宮 (1926. 第5回鮮展)



図9 支那町 (1926. 第5回鮮展)

べるとややタッチが細くなり、複雑な構図となっている。画面中央の屋根の線と左下の石段が平行線を成し、それと垂直に交わるように右側の建物の屋根と右下の鋪石が描かれている。そしてそれらに取り囲まれるような形で鼎のある庭を描き、空間の雰囲気を出そうとしている。また建物の隅々まで非常に細かく丁寧に描いており、対象を的確に把握する力量がうかがわれる。明暗表現においても、建物の内と外、空や木などの対照が巧みで、彼女自身外光主義的技法を着実に消化しつつある時期の作品と言えるだろう。

翌年の第五回鮮展にもやはり満州の風物をテーマとした《天后宮》(図8)と《支那町》(図9)の二点を出品するが、このうち《天后宮》が特選に選ばれる。この作品では画面いっぱい描かれた外

側が正方形、内側が円形の異様な形の大門にまず目を奪われる。平面的で、画面全体を凝固させ、どこか人を拒否するようなたたずまいを見せている。しかしその円形の内側には、そこからのぞいて見える建物と山と空が描かれており、観る者を門の内部へと導いていく。あたかも一点透視法を用いたように、視線が一ヶ所へと集中する。門の手前の大きな石は非常に立体的に描かれ、門の内側にのぞく空はとても明るい。彼女の空間感覚は、この作品に静かな力強さを与えている。《天后宮》が静とすると《支那町》は動である。多くの人が行き交う満州のある市井の様子を描いたこの作品からは、人々の息遣いが聞こえてくるようである。画面の左側には、密集した住宅の屋根が複雑なリズムを持って描かれ、中央を左下から対角線上に広い道が走る。右側には何かの看板があり、当時の満州の活気をうかがわせる作品である。

このように鮮展初期の彼女の作品は、主に風景画で、たまに人物が添景となっている。明暗表現や空間の捉え方、対象を写実的に捉えるところや筆のタッチなどに、多分に印象派あるいは外光派の影響が見られる¹⁵。韓国最初の女性西洋画家として脚光を浴び、鮮展第一回から出品し、何度も受賞を重ね、彼女は画家としての確固たる地位を築いていく。またその間も数々の新聞・雑誌に詩や小説を含む数多くの文章を発表し話題となった。そして私生活においても、三人の子供の母親になっていた。

五 欧米旅行

一九二七年、羅惠錫は夫とともに欧米旅行に出かける。この旅行は、満州安東県副領事だった夫に、日本外務省から与えられた「欧米視察」という名の慣例的な特典であった。

そしてこの年の第六回鮮展に出品された《春の午後》(図10)という作品が、旅行に出かける前の最後のものとなる。この頃はまた満州からソウルに戻ってきており、この作品ではいかにも韓国らしい風物を素材として扱っている。画面左のわらぶき屋根の家屋の前で白をつくちマチヨゴリ姿の女性。山に続く道をはさんだ画面右側にはしよゆや味噌、キムチなどを入れる大きなかめがたくさん置かれている。その黒いかめの向こう側は、まさに春満開と言うべく明るい色彩で大きな木や山が描かれている。おそらく、桜のうす桃色、チンダルレ(朝鮮つじ)の濃いピンク、そしてレングヨウの鮮やかな黄色が、春のハーモニーを奏でているのだろう。

さて同年六月十九日、羅惠錫

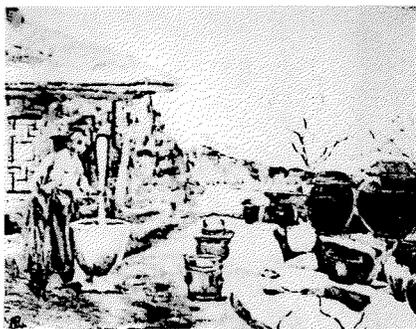


図10 春の午後 (1927. 第6回鮮展)

夫妻はシベリア鉄道でヨーロッパに向かい、フランス、イタリア、ドイツをはじめ多くの国々を訪れた。その後、夫金雨英は一足先に帰国するが、羅惠錫はそのままパリに残り八ヶ月間一人暮らしをする。その間彼女は、ヨーロッパ各地の美術館、博物館を頻繁に訪れ、西洋の美術についての見聞を広める。また、パリではピシエール⁽¹⁶⁾が主宰する美術研究所に通って、本格的な美術の修業も行なった。羅惠錫はこの欧米旅行の紀行文をのちに「歐美遊記」というタイトルで『三千里』に約二年間連載する。これは韓国の近代画家として初めての本格的な世界美術紀行文でもあった。

約二年間のヨーロッパ旅行を終え、一九二九年三月アメリカ経由で帰国した羅惠錫は、同年九月故郷水原の仏教布教堂にて帰国展を開く。この個展には、ヨーロッパ滞在中に制作した風景画や人物画などと、ヨーロッパで購入してきた原色複製作品をあわせて展示し、人々の関心を集めた⁽¹⁷⁾。そして翌年からは再び鮮展にも出品しはじめ

六 帰国後

一九三〇年第九回鮮展には《子供》(図11)《画家村》(図12)の二点を出品する。髪を三つ編みにしたチマチヨゴリの少女が子供をおぶっている姿を描いたこの《子供》という作品は、今までのものと

はまったく違う傾向を持つ。まず人物が主体になっているという点。これまでも何度か人物は描かれたことがあったが、あくまでも添景としての人物に過ぎなかった。またこれまでは細かい描写で対象を捉えていたが、この作品では細かい部分は省略し、対象を立体的に捉えようという意志がうかがわれる。腕はまるで円柱のように単純化され、衣服のしわも省略されている。顔も面で捉えられており、立体派の影響が非常に強く出ている。筆のタッチも大きくなり、フランスで学んだ新しい画法を積極的に取り入れようとしていることがわかる。《画家村》は、画面中央から左に曲がる道を配して遠近を表わし、その両側の建物と生い茂る木々が空間を表わしている。羅惠錫はこの作品を、《天后宮》以来、最も努力した作品であると述べている。



図12 画家村 (1930. 第9回鮮展)



図11 子供 (1930. 第9回鮮展)



図14 芍薬 (1931. 第10回鮮展)

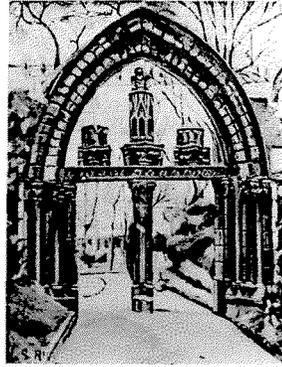


図13 庭園 (1931. 第10回鮮展)



図15 裸婦 (1931. 第10回鮮展)

そしてこの頃、羅惠錫のその後の人生を大きく変えることになる、ある一つの事件が起こる。それが夫 金雨英との離婚だった。彼女がヨーロッパで崔麟という三・一独立運動において中堅的な役割を果たした人物と関係を持ったというスキャンダルがその原因だった。離婚した羅惠錫は、芸術だけがこれからの自分の生を救済してく

れるものと信じ、一九三一年第十回鮮展に《庭園》《図13》《芍薬》《図14》《裸婦》《図15》の三点を出品する。この中で《庭園》が特選となり、離婚後の失意と絶望の彼女に、大きな勇気と希望と激励をもたらした。

《天后宮》を彷彿とさせるこの《庭園》という作品は、パリのクリュニー美術館の庭園を描いたものだが、尖ったアーチ型の門を画面中央に設定し、手前からは広い道が緩やかにカーブしながらその門をくぐり抜けていき、視線を門の中へといざなう。門の表現などには以前の写実的で細かい描写が見て取れるが、遠景の木々の枝などには、多分に表現主義的な傾向がうかがわれる。《芍薬》は、明るい色彩の芍薬の花と黒っぽい色の花瓶が対照をなしており、全体的に花の甘美な雰囲気がよく出た作品である。そしてもう一点の《裸婦》であるが、この第十回鮮展に出品された作品は、風景・静物・人物と三点ともそれぞれテーマが異なっている。これは羅惠錫の絵に対する積極的な姿勢と意欲を表わすものと言えよう。《裸婦》は暗い背景に斜め横を向き、足を組んでシートの上に座っている、どっしりとした肉体の裸婦を描いたものである。三角形の構図をとっており、画面には安定感が生じている。輪郭線ははっきりと黒く強い線で描かれていて、やや平面的な感じを与えもするが、足の部分の明暗表現などには、フランスで学んだ野獣派の影響が見て取れる。

そして同年秋には、この《庭園》が日本の帝展に入選し、彼女の再生の意志に明るい光をさした。これに関して羅惠錫は「私を忘れない幸福」というタイトルの文中で次のように述べている。

今回、二点を出品した。《金剛山三仙岩》と《庭園》だ。前者の50号は落ち、後者の二十号が入選した。後者はすでに「鮮展」で特選をとっていたものなので、あまり不思議ではないかもしれないが、私はこの作品を今までの作品の中で重要に思っていたので、日本の画壇でこくわずかでも評価されたなら幸せだと思う。⁽¹⁸⁾



図16 少女
(1932. 第11回鮮展)

一九三二年第十一回鮮展には《少女》(図16)《窓から》(図17)《金

剛山万相亭》(図18)の三点を無鑑査出品している。《少女》は、ひざ丈のスカートをはいた三つ編の少女が椅子に座って本を読んでいる姿を描いたものである。顔や腕、膝などに対象を立体的に分割把握しようとする意図がうかがわれる。《窓から》は、街の風景を描いた作品であるが、先の《支那町》や《画家村》と比べると明らかに精彩を欠いている。窓辺から見える日本式家屋の立ち並ぶ様子を描いたものだが、以前に見られたような力強いタッチもなく、明暗表現もどこことなく単調である。《金剛山万相亭》は、険しく変化に富む金剛山の姿を描いたもので、手前の大きな岩石や遠景のそびえ立つ岩山などに、対象を立体的に捉えようとする意図がうかがわれるが、画面からは金剛山の迫力があまり伝わってこない。

このように第十一回鮮展に出品された作品は、いずれも以前のものに比べると全体的におとなく、こぢんまりとまとまってしまっ

た感がある。

一九三三年二月羅

惠錫はソウル壽松洞にある木造二階建ての建物に「女子美術学舎」⁽¹⁹⁾を開設、後進の指導にあたる。離婚という心の傷から立ち直るため、新しい



図18 金剛山万相亭
(1932. 第11回鮮展)

い生の意志を確認するため、彼女は積極的に様々な行動を起こした。

一方、文筆活動でも先に述べた「欧美遊記」という欧米旅行の紀行文を『三千里』に約二年間連載したのをはじめ、一九三三年『新東亜』新年号に、十年の結婚生活を回顧した「画家として、母として」「新家庭」四月号に、かつての恋人で死別した崔承久のことをつ



図17 窓から (1932. 第11回鮮展)

づつた「恨めしい春の夜」そして五月十六（二）日付「毎日申報」には、鮮展評である「美展印象」を寄せるなど、活発な活動を行なっている。この「美展印象」は第十二回鮮展を総合的に評論したもので、鋭い批判力と大胆な発言が込められている。

ところで「帝展」や「二科」の特色はそれぞれ固定しているが、「鮮展」はいまだ基礎期にあり、まだ特色を見ることができない。また日本文部省から「帝展」審査員一名「二科」審査員一名が派遣され、この度の「鮮展」の特選に「帝展」的特色と「二科」的特色を持った作品が選ばれるなど、いわば混同期であると言えよう。とにかく、これという朝鮮的特色や「鮮展」的特色がないのは事実だ。「帝展」や「二科」を制作期と言うなら「鮮展」は習作期と言わざるをえない。

しかし彼女自身の絵はこの第十二回鮮展には出品されていなかった。何らかの事情で出品しなかったのか、それとも落選したのか、詳しい資料がないために確実なことは分からないが、いずれにしてもこれ以後、鮮展において彼女の作品を見ることはない。

さて、羅惠錫が夫金雨英と離婚して三年目の一九三四年、これは韓国の近代女性史の上でも空前絶後の出来事だったのだが、夫との離婚のいきさつを詳しくつづつた長文の「離婚告白書」を「三千里」

に二回にわたって発表する。この「離婚告白書」は、彼女を破滅させた原因が、当時の女権不在、男性中心の社会制度や因習にあったことを言おうとした、一人の女性の痛烈な社会的反撃だった。

この「離婚告白書」は社会に大きな衝撃を与えたが、逆に彼女自身はますます社会から孤立化していく。女子美術学舎の運営もうまくいかなかった。その頃彼女は、ある女友達の家に居候していたが、日ごとに孤独と絶望感が深まり、生活費さえも得る事ができず、心身ともに疲れ果てていった。そしてこのような状況から抜け出すために、ついに彼女の運命を変えたと思われる崔麟を相手に慰謝料請求訴訟を提起する。この訴訟で彼女は、彼から数千ウォンの大金を受け取り、韓国から永遠に旅立つことを決心する。行き先はパリ。芸術の都、永遠の憧れの地、パリで第二の人生を新しくはじめることを決心した彼女は、これまでの人生を一つ一つ整理するがごとく、数多くの文章を発表していく。

その中の一つ一九三五年の『三千里』二月号に掲載された「新生活に入って」という文章の中には、もう二度と会うことのできない最愛の子どもたちに宛てた箇所がある。

“四人の子どもたちよ。お母さんを恨まないで、社会制度と道徳と法律と因習を恨みなさい。おまえたちのお母さんは、過渡期の先覚者として、その運命の犠牲になったんだよ。将来パリ

に來ることがあつたら、お母さんの墓を訪ねて花を一輪差して
 ちようだい。〃

しかし、どんな事情からだつたのか、パリで第二の人生を送る計
 画は、途中で頓挫してしまう。そこで彼女は故郷水原の近くにこぢ
 んまりとした家をつくり、一人で暮らしながら心身の静養を兼ね、
 しばらくは落ち着いて絵を描いたり文章を書いたりする日々を送つ
 た。そしてこの悲惨な状況から立ち直るため、また画家としての自
 信と希望を取り戻すため、一九三五年十月、ソウルの朝鮮館展示場
 で、近作小品展という個展を開く。個展には二百点あまりの作品が
 展示されたが、その結果は初個展の時とはまるで事情が異なるよう
 に、どんな関心も集めさせることができず、世間はむしろ彼女を嘲
 笑いさえた。⁽²⁰⁾

この個展の事実上の失敗は、再び彼女を過酷な挫折と失望の深淵
 に陥れた。絶望と生の葛藤の中、彼女は現実から逃避しようと山に
 入り、各地の寺を転々とはしめる。そして一九三八年、四二歳の
 時に「私の東京女子美術学校時代」⁽²¹⁾、「海印寺風光」⁽²²⁾という文章を発
 表した後は、まったくの消息不明となる。

結局、その後の羅惠錫がどこでどうやって暮らしていたのか、そ
 していつどこでどんな状態でその波瀾に満ちた生涯を終えたのかは
 わからない。一九四六年（四八年という説もある）にソウル慈恵病

院の無縁故者病棟で、誰にも看取られず、所持品が〃無〃の状態で
 亡くなったという説があるが、事実は不明である。

七 おわりに

栄光と破滅の両極端を生きた韓国最初の女性西洋画家羅惠錫。彼
 女は結局、現実に関を下ろすことが出来ないまま、悲惨な最期を遂
 げる。自由な芸術活動への熱望と、祖国がおかれている現実の狭間
 で葛藤し、たつた一人で死んでいった。彼女の破滅の原因を、当時
 の社会状況と彼女自身の性格によるとするには、余りにもやりきれ
 なさが残る。

画家としての彼女は、今までほとんど誰も見たこともやったこと
 もない油彩画というものを、何の基盤もない上で学び、印象派や野
 獸派や立体派の理論をヨーロッパから直接韓国に持ち込んで実践し
 た。これは大変意義のあることだ。また、鮮展に第一回から粘り強
 く出品し続け、何度も受賞したということは、この展覧会が仮に、
 多くの韓国人識者が言うように、日本帝国主義の朝鮮精神抹殺のた
 めの政策の一つであつたとしても、現実に作品が存在したという事
 実は重要であり、やはり評価すべきである。韓国最初の西洋画家で
 ある高義東が途中で東洋画に転向し、二番目の金観鎬は日本の帝展
 で特選をとりながらも東京美術学校卒業後、わずか十年ほどで筆を

折った。こうした実状から考えても、羅惠錫が韓国近代美術史の草創期に果たした役割はその最初の一人として非常に重要であり、決して看過することはできない。

しかし一方で、羅惠錫の作品自体は、西洋絵画の技法、様式の表面的な援用にすぎず、その作品中にいわゆる韓国性、あるいはオリジナリティーといったものを見つけ出すのは困難だ。その理由としては、そもそも韓国には洋画の歴史と伝統の蓄積がなく、西洋絵画を移入したとは言っても、それはあくまでも表層にすぎなかったことが挙げられよう。そしてこのことは同時に韓国における「近代化」の問題であると考えざるをえない。日本を含め韓国においても、近代化はすなわち西欧化であった。西欧の思想やシステム、スタイルを形として移入することに熱心であった。しかしそれが本当に自分たちの歴史や風土、民族の精神、文化の伝統などと根深いところで共鳴していたのかどうかは疑問である。羅惠錫の場合も同様である。裕福な家に生まれ、近代的な教育を受けて、直接新しい思潮を体験することができたのに、彼女はその日本やヨーロッパで得たものを韓国化できなかった。つまり、韓国人であるという自己の中に、それらを普遍化することができなかったのではないだろうか。もし彼女が、祖国のおかれた現実に向き合い、それから逃避することなく、韓国人としての民族的自覚、アイデンティティーを持って、人生の根を下ろすことができていれば、そしてそれが作品にも

反映されていれば、また違った人生であり、作品であつたらうと思ふ。

韓国近代美術史の第一人者として登場した羅惠錫は、同時に韓国の「近代」の問題をも体現せざるをえなかったのである。

注

- (1) 李朝時代に朝貢のため毎年北京に送っていた使行員のこと。
- (2) Hubert Vos (1855~1935) 一八九九年来韓。高宗や王子、政府高官の閔商鎬の肖像画を描く。またソウルの光化門一帯を描いた大作〈ソウル風景〉もある。
- (3) Remion 一九〇〇年工芸美術学校設立のために政府の招請で来韓。しかし美術学校は結局実現しなかった。漢城法語学校で4年間フランス語を教えたが、この時高毅東と会い西洋絵画に関する知識を伝えた。
- (4) 洋画速習会は「精神の育成と高雅な技術の増進を目的とし」て開講され鉛筆画、水彩、油彩が教授された。しかし日吉守の「朝鮮美術界の回顧」(和田八千穂・藤原喜藏編「朝鮮の回顧」一九四五 近澤書店)によると、山本の指導方法は模写中心でモデルなどはあまり使わなかったという。また彼自身の作風は、明治初期の洋画を連想させるものであったようだ。一九二二年第一回鮮展に緻密な写実手法の〈高麗の春〉(かぐわしい新緑)の二点を出品している。
- (5) 『毎日申報』一九一五・三・十一
- (6) 一九一八年「朝鮮美術の沈衰を慨嘆し、全朝鮮の書画家を網羅し、新旧書画の発展と東西美術の研究と向学、後進の教育などを目的として創設された民族美術家団体。鮮展創設の前年である一九二一年に

第一回「協展」を開いたが、羅惠錫もこれに出品している。

- (7) 李朝時代の六官庁の一つで戸口・貢賦・食糧など経済に関することをつかさどった第二位の官職。
- (8) 洋画家(一八七〇～一九四七)。原田直次郎、黒田清輝に学ぶ。東京美術学校卒業後、ヨーロッパに留学、のちに母校の教授となる。白馬会、文展、帝展に出品。
- (9) 「学之光」第三号 一九一四
- (10) 惠錫の雅号
- (11) 朝鮮美術展覧会規定第一章総則第一条
- (12) 鮮展洋画部で審査を受け持った日本人をあげておく。カッコ内は岡田三郎助(1)、高木背水(1)、和田英作(2、17)、長原孝太郎(3)、辻永(4、5、6)、南薫造(4、5、15、21)、田辺至(7、8、16、20)、石井柏亭(9、22)、小林萬吾(9、10、11)、山下新太郎(10)、中澤弘光(11、18)、満谷国四郎(12)、有島生馬(12)、白瀧幾之助(13)、山本鼎(13)、藤島武二(14)、小杉放庵(14)、安井曾太郎(15)、伊原宇三郎(17、18、19)、寺内万治郎(23)
- (13) 「毎日申報」一九二二・六・三「齋藤総督の感嘆詞」
- (14) 高麗美術会を前身として、一九二四年に創設された美術を志す青少年対象の美術研究所。
- (15) ただし、これらの鮮展出品作の制作年に関する記録は現存していない。したがって必ずしも制作順に出品されたとは言えないが、ある程度、制作順と見るのが自然かと思われる。また、作品の大きさや技法・材質に関する記録もないので詳細は不明。
- (16) Roger Bissiere (1888～1964) フランスの画家。一九一〇年頃パリに出てブラック、グリズらと親交を結び、キュビズムの影響を受ける。その後キュビズムの形式主義から脱却し、詩的な静けさを持つ半抽象的な独自の画風を樹立する。アカデミー・ランソンの教授として

多くの若手画家に影響を及ぼした。

- (17) この個展に出品されたのかどうかは不明であるが、羅惠錫がヨーロッパ滞在中に描いたと思われる作品は何点か現存している。韓国国立現代美術館所蔵の《舞姫》(キャンバスに油彩、41×33cm)もその中の一つである。
 - (18) 「三千里」一九三二年十一月号 なお、この文は「新女性」一九二四年七月号で一度発表したものに、帝展入選の感想を加筆したものである。
 - (19) 「三千里」一九三三年三月号に「光と色の世界!」ではじまる「女子美術学会 趣意書」を発表。
 - (20) 「……かつて女流作家として名のあつた羅惠錫女史の個展が十月末に朝鮮館であり、多くの作品を陳列した。しかし女史のかつての華やかな夢の痕跡はなく、むしろその作品に対していなかったなら、昔の記憶のままであつたのに、という変な感じがした。李馬銅〈新家庭〉一九三五年十二月号
 - (21) 「三千里」一九三八年五月号
 - (22) 「三千里」一九三八年八月号
- なお、本論で引用した韓国語文献の日本語への翻訳はすべて筆者が行なった。また資料収集に際しては李恩和氏に大変お世話になりました。未筆ながらお礼申し上げます。

(くぼた・きみこ 比治山大学短期大学部)