



Title	在日コリアンのポスターにおけるチマチョゴリ表象の変遷
Author(s)	Koo, Bon Woo
Citation	デザイン理論. 2026, 88, p. 39-52
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/106186
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

在日コリアンのポスターにおけるチマチョゴリ表象の変遷

Koo Bon Woo

キーワード

表象, 在日コリアン, チマチョゴリ, ポスター, 視覚文化
Representation, Zainichi Korean, Chima-Chogori, Poster,
Visual culture

はじめに

1. 理想化された祖国像
 2. 在日コリアンの現実
 3. 自己理解の多様化
- おわりに

はじめに

本稿の目的は、戦後から現代に至るまで、在日コリアンが制作したポスターにおいて、チマチョゴリというモチーフがどのように描かれ、その造形がいかに変化してきたのかを明らかにすることである。これらのポスターは、単なる広告のための媒体にとどまらず、在日コリアン共同体の内部で共有される価値観や美意識、すなわち「在日コリアンらしさ」が視覚的に提示される媒体として機能してきた。本稿でいう「在日コリアンらしさ」とは、共同体内部で望ましいものとして反復的に選択・共有されてきた視覚的特徴の総体を指す。本稿では、ポスターに表れるチマチョゴリの形、それをまとう人物、描かれた背景という三つの視覚的要素の変化に着目し、分析を行う。その造形的特徴の変化に基づき、本稿は1960～1970年代、1980～1990年代、2000年代以降の三期に区分し、以下それぞれを第一期・第二期・第三期とする。その分析を通じて、チマチョゴリ表象が「理想化された祖国像」から「在日コリアンの現実」、「自己理解の多様化」を表すように推移してきた過程を示し、在日コリアン共同体において共有されてきた価値観や美意識の変化を明らかにする。さらに本稿は、この変遷を通じて、「在日コリアンらしさ」が日本か朝鮮半島のいずれかに従属する文化や、外部から与えられた固定的なエスニック記号ではなく、ポスター制作という具体的な実践のなかで、チマチョゴリの表現を通じて能動的に構成されてきた視覚的表象として理解できることを示す。

従来の研究において「在日コリアンらしさ」は、主として歴史学や社会学の領域において論じられてきた。そこでは、日本と韓国のいずれにより近いか、あるいはエスニシティが強いとか弱いといった二極的な対立の枠組みの中で位置づけの問題が中心となり、在日コリアンをどの軸で捉えるかという観点から議論が展開されてきた¹。しかし、このような議論において扱われる表象は、いずれかの下位文化として把握されることが多く、具体的な視覚表象として「在日コリアンらしさ」をどのように捉えるかという点については十分に検討されてこなかった。一方、メディア研究や表象文化論の分野では、文学や映画などの作品に現れる視覚的モチーフを通して在日コリアン表象を論じる試みが蓄積されてきた。その中で、伝統衣装であるチマチョゴリはエスニックな記号として繰り返し取り上げられてきたが²、これらの議論の多くは特定の作者や作品、あるいは限定された文脈に依拠した個別事例の分析にとどまっており、それを在日コリアン一般の「らしさ」として直接的に捉えることには限界がある。

在日コリアンのポスターは、民族団体・企業などが発注し、印刷所の編集・校正を経て制作され、街頭などの共同体の空間に掲載される³。人々はそれを目にしてイベントへの参加や物品の購入といった実践を行い、この実践は次の企画にフィードバックとして機能するという循環構造を持つ。このポスターからの連鎖において、ポスターは作者個人の表現を越え、共同体の実践として制作・受容・評価される点に特徴がある。したがって、そこに描かれるチマチョゴリ像は、共同体が「望ましい」とみなされた表象であり、在日コリアンらしさがどのように構想・共有されてきたのかを読み取るうえで重要な資料となる。本稿の分析対象は、1960年代から現代までに日本で制作された在日コリアンのポスター群（母集団計626点）のうち、年代が特定可能で、かつチマチョゴリが描かれている計270点である（表1参照）。資料の内訳は、在日韓人資料館101点、ケイビーエス株式会社（旧僑文社）77点、文化センター・アリラン22点、RAIK（在日韓国人問題研究所）17点、『写真で見る民団二十年史』14点、ならびにその他の機関・個人所蔵資料39点から構成される。これらの資料は、特定の作家個人の表現意図のみに帰せられる作品としてではなく、むしろ在日コリアン共同体の内部で企画・制作・掲示・評価されてきたものである。したがって本稿では、これらのポスターを単なる個人の創作物としてではなく、

表1：ポスター内訳

共同体内部で共有される価値観や「在日コリアンらしさ」を視覚化し、再生産してきた集団的なメディア実践の所産として位置づけ、分析を行う。

本稿では、在日コリアンのポスターにおけるチマチョゴリのモチーフを主な分析対

区分	年代	全体数	分析対象
	1940-1950年代	3点	
第一期	1960-1970年代	136点	36点
第二期	1980-1990年代	276点	87点
第三期	2000年代以降	211点	147点
合計		626点	270点

象とする。チマチョゴリは、朝鮮民族の伝統服装のことで、戦後から今日に至るまで多様な媒体を通じて在日コリアンの表象として頻繁に用いられてきた⁴。ポスターにおいても政治集会から文化イベント、商業広告に至るまで、多様な目的や場面に応じて変容してきたため、在日コリアンらしさを視覚的に把握するうえで最も適したモチーフである。本稿では、1960～1970年代、1980～1990年代、2000年代以降の三つの時期に区分してポスターを分析する。そのうえで、各期におけるチマチョゴリを形と人物、背景という三つの視覚的要素から検討し、そこに表象される在日コリアンらしさについて考察する。

1. 理想化された祖国像

1960年代から1970年代にかけて制作された第一期の在日コリアンのポスターに描かれるチマチョゴリには、明確な造形的傾向が見られる。この時期のポスターにおけるチマチョゴリは日常的な衣服ではなく、刺繍や装飾が多く用いられた晴れ着または舞踊衣装が中心となっている。それらのチマチョゴリは主に若い女性に着せられ、華やかな視覚像が構成されている。背景には王宮などの大規模な伝統建築物が描かれ、古めかしく厳かな雰囲気をもつ空間が設定されている。これらの要素の組み合わせによって、一期のポスターでは、実際とは少し異なる当時の在日コリアンが思い描いた理想的な祖国及び民族のイメージが一貫して示されている。

しかし、このような華やかで理想的な視覚像とは対照的に、当時の在日コリアンを取り巻く日本社会での生活条件は厳しいものであった。国籍処理や在留資格をめぐる問題は長期にわたり解決されず、終戦から20年を経て1965年の日韓基本条約によって、ようやく在日コリアンの日本居住が認められた⁵。しかし、それにもかかわらず、就労や居住、社会保障の面でも不利な条件に置かれることが多かった。このように日本社会の周縁に位置づけられる状況のもとで、在日コリアンの多くは貧困や差別といった困難を抱えながら生活を続けていた⁶。こうした厳しい現実の中で、当時の在日コリアンには祖国志向が強く意識されるようになった。とりわけ当時の在日コリアン社会で中心的存在であった朝鮮半島生まれの人々にとって、祖国または朝鮮半島は、単なる生まれ故郷という意味を超え、貧困や差別に直面する日本の現実と対照される理想の空間として捉えられていた⁷。その結果、祖国に結びつけられる民族や文化は、好ましく美しいもの、誇るべきものとして肯定的に意識されていた。

このような現実と帰国願望を背景として制作されたのが、第一期のポスターである。華やかなチマチョゴリ、若い女性像、伝統建築の背景によって構成されたこれらのポスターは、厳しい現実の只中であって、理想化された祖国像と民族文化を視覚的に示す媒体として機能していた。

この時期に描かれた全36点のチマチョゴリのうち、華やかな晴れ着や舞台衣装として表現された事例は28点（約78%）に至る（図1・図2）。これらのチマチョゴリは、日常的な

チマチョゴリとは異なる質感の表現を伴って描かれている。衣服の表面には光沢が示され、素材の表現として絹などの高級織物が用いられていることが確認できる。チマチョゴリの全体的なフォルムにおいても、特徴的な描写が見られる。普段着のチマチョゴリは幅の広い袖とゆとりのあるフォルムを特徴とするが⁸、一期のチマチョゴリのうち、11点（約31%）は袖が狭く、全体のフォルムが身体に密着した舞台衣装として描写されている。フォルム以外の要素としては、装飾の描写が挙げられる。襟、袖、紐などチマチョゴリの端末部には刺繍が施された表現が見られる。これらの刺繍は、本体とは異なる生地で縁取られ、その上に金糸による複雑な伝統文様が施されている。また、多様な装身具がチマチョゴリと共に描かれている。ノリゲ⁹やかんざしなどの伝統的な装身具に加え、扇子や白布、楽器など、舞踊用の小道具と組み合わせで表現されている事例も確認できる。

一期のポスターに描かれる人物像としては、若い女性が中心的に描かれている（図3・図4）。若い女性のモチーフは、穏やかな表情、あるいは薄く微笑む表情で画面の外側を見つめている。一人の女性がポスターの中心的なモチーフとして用いられ、複数の人物が描かれる場合でも、晴れ着のチマチョゴリや若い女性といった中心モチーフとの一定の類似性が保たれている。人物のモチーフ、ことに中心モチーフは全身像または少なくとも身体の動きが把握できる範囲までが描写されている。人物の姿勢においては、まず腕の動きが強調されている点が挙げられる。人物は腕から大きな弧を描くような姿勢を取り、舞踊の動作を思わせる曲線的な動きが描かれている。また、共に描かれている扇子や白布といった装身具も用いられ、これらの線が腕の線と同じ方向に伸びるように配置されることで、曲線的な動きが強調されている。こうした腕の動きと装身具の用いられ方によって、チマチョゴリをまとう身体の優雅な動きが表現されている。一方で、男性のモチーフも一部のポスターに登場するが、その扱いは女性像とは大きく異なる。一期ポスターに男性は15例確認され、そのうちの10例（約67%）が洋装で描かれ、また全身像ではなく顔のみ、あるいは上半身までが切り取られ配置される事

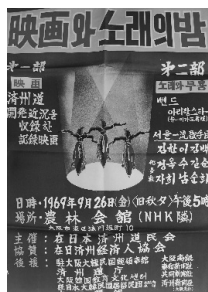


図1 在日本済州島民会、映画と歌の夜、1969年、僑文社（現ケイビーエス株式会社）制作



図2 在日本大韓民国居留民団生野北支部、韓国語講習のお知らせ、1975年、僑文社（現ケイビーエス株式会社）制作



図3 東京商銀信用組合、組合員慰安の夕べ、1964年、『写真で見る民団20年史』抜粋



図4 在日本大韓民国居留民団八尾支部、同胞慰安の夜、1971年、僑文社（現ケイビーエス株式会社）制作

例が7例（約47%）確認できる。このような描写の差異により、画面構成においては、視覚的な焦点が主として女性モチーフに向けられている。

一期のポスターにおける背景表現には、カラージュの技法が多く用いられている。具体的には、分析対象36点のうち20点（約56%）において、人物と背景を一つの画面として統合するのではなく、異なる素材から切り出した要素を画面上で組み合わせる構成が確認できる（図5・図6）。この



図5 在日本大韓民国居留民団大阪府布施支部、秋夕同胞慰安の日、1975年、僑文社（現ケイビーエス株式会社）制作



図6 大阪慶尚北道道民会、春季野遊会韓国語講習のお知らせ、1976年、僑文社（現ケイビーエス株式会社）制作

ような背景表現は、背後に配置される要素によって、大きく二つの類型に分けられる。第一に、背景が余白として処理される類型である。この場合、人物モチーフ以外の具体的なモチーフは描かれず、平面上には人物モチーフとスローガンや行事案内などの文字情報のみが配置されている。他のモチーフが存在しないため、画面は人物モチーフと文字要素の対比によって構成され、人物モチーフにより強く注意が向けられる構成となっている。第二に、伝統建築物を背景として用いる類型である。この類型では、人物モチーフが王宮や寺院、石塔などの大型の歴史的建築物の前面に配置されている。背景として描かれる建築物はいずれも歴史性が高く、広く知られた建築物であるが、それぞれがもつ具体的な歴史または場所的な文脈は全く提示されない。これらの建築物は、特定の歴史的な出来事や意味内容を伝えるよりも、人物モチーフまたはポスター全体に対して、伝統や歴史といった印象を付与する要素として用いられている¹⁰。

一期のポスターに描かれるチマチョゴリには、一定の造形的傾向が確認できる。この時期のポスターでは、華やかな晴れ着、若い女性、伝統建築などが反復的に見られ、全体として華やかな視覚的構成がとられている。これらの表現が選択された背景には、戦後の在日コリアンを取り巻く厳しい社会的状況がある。終戦後も国籍や在留資格をめぐる問題は長期にわたり解決されず、差別と貧困に直面し、不安定な状況が続いていた。このような現実の中で、祖国は厳しい日本での日常生活と対照される存在として意識され、理想的な価値を帯びようになっていった。一期のポスターにおいて、華やかさが強調された伝統文化の視覚要素が反復して用いられているのは、こうした帰国願望のもとで構想された理想的なモチーフが視覚的に選択された結果である。これらのポスターは、共同体内部に共有されうる理想のイメージを提示する媒体として機能していた。すなわち、一期のポスターに描かれるチマチョゴリは、当時の在日コリアンが構想した理想的な祖国や民族のあり方を示す表象として位置づけられる。

2. 在日コリアンの現実

1960年代から1970年代にかけての一期とは異なり、1980～1990年代の第二期に制作された在日コリアンのポスターに描かれるチマチョゴリには、日常性を強く意識した造形的傾向が見られる。この時期のポスターでは、華やかな晴れ着や舞踊衣装ではなく、装飾を抑えた普段着のチマチョゴリが多く用いられ、全87点中41点（約47%）を占めている。また、その人物においては、若い女性に限られない多様な世代の人物とともに表現されている。コリアンタウンや地域行事、民族学校といった具体的な日本での生活空間が背景として描かれ、チマチョゴリはこのような在日コリアンの現実の生活の中に置かれている。これらの要素の組み合わせによって、第二期のポスターでは、一期に見られた理想化された視覚的構成とは異なる、日常に根ざした現実の再現が一貫して示されている。

1965年の日韓基本条約によって在日コリアンの日本居住が法的に保障され、日本で生まれ育った世代が形成され、1980年代から1990年代における二期の時点では彼らが在日コリアン社会の中で中心的な位置を占めるようになっていた¹¹。しかし、日本社会における差別や偏見は依然として根強く、就労や社会保障など多くの場面で権利の制限が続いていた。こうした状況は、日本で生まれ育った二世以降の在日コリアンにとって受け入れがたい現実であった。そのなかで在日コリアンは、自らの生活と密接に結びついた問題に取り組むようになり、1990年代に入ると特別永住者制度の導入や指紋押捺義務の撤廃といったかたちで一定の前進が見られるようになった¹²。このように、日本を一時的な居留の地として捉えた一世とは異なり、日本を自らの生活の場として認識し、現実の問題に積極的に取り組んだ二世以降の世代の関心は、現在の日常や生活空間、地域社会と結びついた現実のあり方へと向けられるようになっていった¹³。

このような世代交代と定住化を背景として制作されたのが、二期のポスターである。装飾を抑えた日常的なチマチョゴリ、老若男女の人物、コリアンタウンや地域行事といった生活空間を背景として構成されたこれらのポスターは、世代交代が進む在日コリアン社会において重視されるようになった現実の生活を視覚的に示す媒体として機能していた。

二期に描かれたチマチョゴリには、白や淡い色を基調とした普段着が多く確認できる（図7・図8）。質感の面では、一期では光沢のある素材のチマチョゴリが36点中14点（約39%）確認されるのに対し、二期では87点中12点（約14%）にとどまっている。また、刺繍や装身具などの装飾的要素は、これらの普段着のチマチョゴリにはほとんど見られず、簡素な形で描かれている。一方、晴れ着も確認できるものの、その種類において一期とは大きく異なっている。二期の晴れ着は主に農楽の服装とセクドンチョゴリの二つに大別できる。農楽は、朝鮮半島の伝統的な芸能で、豊作の祈願や感謝のために、人々が楽器を演奏しながら村を巡る

代表的な庶民文化である¹⁴。この農楽の服装は、白い上下に濃い色のチョッキを重ね、帽子を被り、楽器を担いだ姿で表現されている。また、誕生日や祝日などのめでたい日に子どもが着用する晴れ着として、多様な色の布を用いた袖の部分が特徴的なセクドンチョゴリ¹⁵の登場も、一期の1点（約3%）に比べ、二期においては14点（約16%）へと増加している。チマチョゴリのフォルムにおいては、舞台衣装に代表される細身のフォルムが多く見られた一期に対し、二期ではゆとりのある形のチマチョゴリが76点（約87%）を占め、新たな傾向が確認される。人物表現においても、二期のポスターは一期と異なる特徴が見られる。この時期のポスターには、若い女性に限られず、子ども、大人、高齢者といった老若男女がともに描かれている（図9・図10）。ことに子どもとおばあさんの姿が頻繁に確認できる点が特徴的である。また、女性の髪型にも変化が見られる。一期では、晴れ着や舞踊衣装に対応する伝統的な髪型が多く見られ、現代的な髪型は6点（約17%）にとどまる。一方、二期ではパーマや短髪などの現代的な髪型が32点（約37%）確認され、変化が認めら

れる。一方、男性の表現においては、チマチョゴリを着用した姿で描かれるようになり、一期に見られた男女の服装表現の相違は、この時期にはほとんど確認されなくなる。そのような人物たちは一人のみが描かれるのではなく、集団として描かれる傾向が確認できる。描かれる人物の姿勢は、一期の舞踊を想起させるような演出的なポーズではなく、歩く、立ち並ぶ、手をつなぐなどの日常的な動作に基づいている。腕や身体の動きも誇張されることはなく、自然な動作の途中として表現されている。

二期のポスターにおける背景表現には、一期とは異なる特徴が見られる。この時期のポスターでは、一枚の写真や描画そのものが背景として用いられている点が特徴である（図11・図12）。この時期のポスターの背景として用いられるのは、当時の日本の都市空間である。ことにコリアンタウンの商店街や地域行事の会場¹⁶、民族学校の教室など、日本における在日コ



図7 在日本韓国人基督教会指紋拒否実行委員会関西集會実行委員会、在日韓国人基督教者外宣法改正要求関西蘊起大会、1985年、僑文社（現ケイビーエス株式会社）制作



図8 '88生野民族文化祭、'88生野民族文化祭実行委員会、1988年、RAIK所蔵



図9 民族教育促進協議会、4・24阪神教育闘争46周年記念集會、1994年、ケイビーエス株式会社（旧僑文社）制作



図10 韓国大阪青年会議所、ウリマル(韓国語)雄弁大会、1992年、ケイビーエス株式会社（旧僑文社）制作

リアンの生活と結びついた空間が描かれ始めた。これらの背景は、一期のポスターに見られた余白処理や伝統建築を用いた背景とは異なり、具体性をもった空間として描かれている。確かに一期において背景として具体的な伝統建築が用いられたものの、その空間性や文脈は切り離され、人物やチマチョゴリ、ポスター全体に印象を与えるための装飾的要素として配置されていた。それに対して、二期のポスターにおける背景空間は、在日コリアンが実在する空間として、チマチョゴリと人物に並ぶポスターを構成する一要素として同列に扱われている。



図 11 民族教育促進協議会、4・24 阪神教育闘争46周年記念集会、1994年、ケイビーエス株式会社(旧僑文社)制作



図 12 '87生野民族文化祭実行委員会、'87生野民族文化祭、1987年、RAIK 所蔵

二期のポスターに描かれるチマチョゴリにも、一定の造形的傾向が確認できる。この時期のポスターでは、装飾を抑えた普段着のチマチョゴリ、老若男女の人物の群れ、そして在日コリアンの生活空間である日本の都市空間が反復的に描かれ、全体として日常性を強く意識した視覚的構成がとられている。これらの表現が選択された背景には、在日コリアン社会における世代交代と定住意識の広がりがある。日本で生まれ育った二世以降の世代が社会の中心を占めるようになり、日本は一時的な滞在の場ではなく、生活を営む現実の空間として意識されるようになっていった。一方で、差別や制度的制約は依然として存在し、このような状況は二世以降の在日コリアンにとって現実をより意識するようになっていった。二期のポスターにおいて、現実または日常性の強い視覚要素が繰り返し用いられているのは、当時の在日コリアンにおける現実を重視する価値観と美意識が視覚的に具現化された結果である。すなわち、二期のポスターに描かれるチマチョゴリは、一期の理想化された祖国像から離れ、当時の在日コリアンがみる自らの姿及び直面した現実を示す表象として位置づけられる。

3. 自己理解の多様化

2000年代以降に制作された第三期の在日コリアンのポスターに描かれるチマチョゴリには、一期・二期とは異なる造形的傾向が見られる。この時期のポスターにおけるチマチョゴリは、特定の理想像や日常風景を示すための衣服ではなく、在日コリアンそのものを象徴するモチーフとして扱われ、その造形や表現方法が多様化している。以前の時期に見られた晴れ着や日常着に加え、制服チマチョゴリなども新たに描かれ、様々な種類のチマチョゴリが多様な技法によって描かれるようになった。人物の表現においては、シルエットや輪郭にとどめ

られる、あるいは完全に省略される事例が増えている。背景も伝統建築や都市空間といった具体的な空間から離れ、無地や色面など抽象化された空間として処理されるようになった。これらの要素の組み合わせによって、第三期のポスターでは、以前の時期よりもチマチョゴリの表現そのものに重点を置いた視覚的構成が一貫して示されている。

2000年代以降、それまでの世代による運動や交渉の蓄積を経て、在日コリアンを取り巻く法的・制度的状況は一定の安定をみるようになった。特に1991年に特別永住者制度が実施されることで、在日コリアンの法的地位は少なくとも形式的には安定した枠組みのなかに位置づけられるようになった¹⁷。この時期には、チマチョゴリをはじめとする朝鮮文化を日常的に享受してきた世代がすでに身近に存在せず、前の世代が共有してきた祖国像を間接的にしか受け取ることのできない世代が登場する¹⁸。彼らにとって朝鮮半島は、学習や短期の体験、メディアを通じた情報などによって間接的に再構成されるイメージとして理解されるようになった。こうした状況のなかで、新たに来日するニューカマーとの出会いを通じて、自らと本国のコリアンとのあいだに横たわる差異を自覚する経験も広がっていった¹⁹。また韓流ブームの影響によって朝鮮半島に対する関心が喚起され、肯定的な評価を伴って語られる機会も増えていった一方で、日本社会において在日コリアンが朝鮮半島を代表するという象徴的役割は次第に縮小されるようになった²⁰。このように多様な要因が重なり合うなかで、在日コリアン社会における自己理解は、もはや日本と朝鮮半島という二つの軸だけでは捉えきれないものとなり、複数の観点から捉えられる多元的なものへと変化していった。こうした自己理解は単なる個人の認識にとどまらず、多様な実践としても現れた。民族文化や地域祭りとして開かれていた生野の祭りは、祖国志向のイベントという性格を越えて、国際交流や共生を掲げる開かれた場として再編されていったのである²¹。

このような制度変化と自己理解の多様化を背景として制作されたのが、三期のポスターである。多様な種類と表現技法で描かれたチマチョゴリや、あえて人物や具体的な背景の描写を抑えた構成を特徴とするこれらのポスターは、特定の世代や立場に限定された像ではなく、互いに異なる志向や背景をもつ在日コリアンたちが広く共有できる共通の象徴を立ち上げる機能を果たしていた。

まずチマチョゴリから見ると、三期のポスターでは、晴れ着・普段着といった種類に偏ることなく、一期・二期で描かれていたさまざまなチマチョゴリが描かれている（図13・図14）。一期の晴れ着や二期の普段着はもちろん、制服のチマチョゴリも確認できる。1960年代以降、朝鮮学校の制服として着用されてきた「制服チマチョゴリ」は、いわゆる「チマチョゴリ切り裂き事件」など、日本社会のなかで在日コリアンが経験してきた出来事と深く結びついた衣服であり、朝鮮半島の民族衣装としての意味に、在日コリアン独自の歴史が折り重なったチ

マチョゴリがこの時期のポスターにおいて取り上げられるようになってきている点が注目される²²。こうした種類の多様さに加えて、三期では表現技法の面でも大きな広がりが見られる。水彩画や水墨画、色面を用いた抽象的な構成、写真とイラストレーションを併用する手法など、以前の時期にはほとんど確認できなかった多様な試みが行われている。

人物表現においても、三期のポスターには、それまでの時期とは異なる特徴が見られる。三期ポスターの人物表現のもっとも顕著な特徴は省略である（図15・図16）。人が画面上に全く現れない場合もあり、顔立ちや表情が読み取れない場合やシルエットだけで表現される事例も確認できる。このように、三期では人物がチマチョゴリを画面にとどめるための最小限の要素として扱われるようになっており、このような表現によって鑑賞者は特定の人物や場面よりもチマチョゴリそのものへ集中するようになる。一期の若い女性から二期の老若男女の群れ、三期の人物の省略まで、在日コリアンのポスターにおける人物表現は時期を追うごとに個々の人物の属性や状況を細かく示すことから離れていく傾向が確認できる。

三期ポスターの背景表現も、人物表現と同様、その表現において具体性が減り、省略されまたは抽象化されている（図17・図18）。無地や淡い色面、簡略化された模様、緩やかなグラデーションなどの造形の上にチマチョゴリが置かれ、背景は画面構成を支えるデザイン的要素として用いられている点で、以前の時期とは異なる特徴を見せる。

背景の省略という面で一見、一期のコラージュ的な構成の背景と類似しているようであるが、一期のようにチマチョゴリをまとった人物が別個のデザインの表面に貼り付けられているのではなく、背景の色面や模様とチマチョゴリが一体の画面として調和するようにデザインさ



図13 京都朝鮮中高級学校吹奏楽部、京都朝鮮中高級学校吹奏楽部第7回定期演奏会、2012年



図14 在日本大韓民国居留民団中央本部、第10回民団文化賞、2016年



図15 在日本大韓民国民団沖縄県地方本部、コリアンフェスティバル、2020年



図16 在日本朝鮮青年同盟、朝青結成70周年記念行事、2025年



図17 在日本大韓民国民団沖縄県地方本部、コリアンフェスティバル、2023年



図18 韓国大阪青年会議所、第36回韓国語雄弁大会、2008年、ケイビーエス株式会社（旧僑文社）制作

れている点に違いが見られる。

三期のポスターに描かれるチマチョゴリにも、一定の造形的傾向が確認できる。この時期のポスターでは、晴れ着や普段着に加えて制服チマチョゴリなどが描かれ始めた。またその表現技法も水彩画や水墨画、抽象的な色面構成、写真とイラストレーションなどに多様化され、多様な種類のチマチョゴリが多様な技法で表現されている。人物表現では、省略が際立った特徴となっている。三期のポスターでは、人物が登場しないまたは顔立ちや表情が判別できない輪郭だけの姿で描かれ、人物はチマチョゴリを着させるための限られた要素として配置されている。背景表現においても、省略と抽象化が進んでいる。簡略化されたパターンやわずかな濃淡の変化などが用いられ、チマチョゴリと調和する一つのデザイン要素として画面に構成されている。これらの表現が選択された背景には、2000年代以降の在日コリアンを取り巻く法的・社会的条件の変化と、日本での定住が前提化される中で在日コリアンとしての自己理解が多様化していったという状況がある。このような状況のもとでは、特定の理想像や現実像を代表的に示すことは難しくなり、むしろそれらの差異を横断して共有されうる象徴が求められるようになった。三期のポスターにおいて、チマチョゴリを強調する抽象的な視覚構成が繰り返し用いられているのは、在日コリアンの自己理解の多様化を前提としつつ、それらを包摂しうる最小限の視覚的象徴としてチマチョゴリが選択された結果である。すなわち、三期のポスターに描かれるチマチョゴリは、理想化された祖国像や現実の再現という文脈を超えて、多様な在日コリアンのあり方を多様に表現し、ゆるやかに結びつける表象として位置づけられる。

おわりに

本稿では、1960年代から現代に至るまで在日コリアンが制作してきたポスターに着目し、そこに描かれるチマチョゴリの表象がどのように変化してきたのかを、形態・人物・背景という三つの視覚的要素を軸に分析してきた。その結果、ポスターにおけるチマチョゴリ表象は、第一期の「理想化された祖国像」、第二期の「在日コリアンの現実」、第三期の「自己理解の多様化」という三つの段階を経て推移してきたことが明らかになった。

第一期においては、華やかな晴れ着をまとった若い女性と伝統建築を組み合わせることで、現実から距離を取った理想的な民族像が構築されていた。第二期になると、装飾を抑えた普段着のチマチョゴリや老若男女の人物、コリアンタウンや民族学校といった生活空間が反復的に描かれ、在日コリアンの暮らしに根ざした現実の姿が前面に示されるようになる。そして第三期では、チマチョゴリそのものが多様な技法で描かれ、人物や背景は省略・抽象化されることで、特定の誰かやどこかを再現することよりも、チマチョゴリをどのように表現す

るか自体が重視される段階へと移行した。

このような変遷は、在日コリアンの自己理解や社会的状況の変化と密接に関わっている。戦後からの厳しい現実のなかで理想化された祖国像を提示する段階から、日本社会に定住するなかで日常の現実を可視化する段階を経て、第三期には、多様化した在日コリアンのあり方を前提とし、それを一義的に代表することを避けつつ、自由に表現しうる象徴としてチマチョゴリが用いられるようになったのである。

本稿で分析したポスターにおいて、チマチョゴリは単なる民族衣装として描かれてきたのではない。理想を示すために選ばれ、現実の生活を可視化するために調整され、さらに多様なあり方を表現するために象徴化されるという過程を通じて、チマチョゴリは「在日コリアンらしさ」を視覚的に成立させる中核的な要素として機能してきた。すなわち、「在日コリアンらしさ」は単に受け継いだ文化や伝統を借りて表象されたのではなく、ポスター制作の実践のなかで、チマチョゴリの表現を通じて具体化されてきたのである。

本稿で分析したポスターは、特定の作家個人による作品ではなく、民族団体や企業、印刷所、地域社会の人々による制作・掲示・受容の循環のなかで成立してきた。その意味で、ポスターは単なる告知媒体ではなく、共同体の価値観や美意識が選択され、共有され、更新されていく実践の場であった。チマチョゴリはそのなかで、時代ごとに異なる意味と役割を担いながら、在日コリアンの表象を支える中核的な視覚要素として機能してきたと言える。

以上のことから、本稿で明らかになった「在日コリアンらしさ」とは、日本か朝鮮半島のいずれかに従属する文化や、外部から与えられた固定的なエスニック記号ではない。それは、在日コリアン自身がポスター制作という具体的な実践を通じて、自らの状況や価値観に応じて選び取り、描き直し、更新し続けてきた能動的な表象の総体として理解されるものである。本稿は、チマチョゴリという視覚的モチーフを通して、その過程の一端を明らかにした。

註

- 1 福岡安則『在日韓国・朝鮮人 ― 若い世代のアイデンティティ』（中公新書、1993）、Kindle；山脇啓造「在日コリアンのアイデンティティ分類枠組に関する試論」『明治大学社会科学研究所紀要』38巻2号、2000年、125-141.
- 2 呉恩英「在日朝鮮人文学における『チマ・チョゴリ』の表象」『表現研究』90号、2009年、50-60. 梁仁實「戦後日本映画における『在日』女性像」『立命館産業社会論集』39巻2号、2003年9月、35-56.
- 3 石川亮太「1960～70年代の大阪における在日コリアン印刷業：僑文社・ケイビーエス株式会社の歩みから（1）」『立命館経営学』61巻2号、2022年、69-83.
- 4 呉恩英、前掲論文；梁仁實、前掲論文；韓東賢『チマ・チョゴリ制服の民族誌 ― その誕生と朝鮮学校の女性たち』（双風舎、2006）.
- 5 鄭榮桓『『特別永住資格』とは何か ― 在日朝鮮人の法的地位の歴史』『Sai』74号、2015年、18-25.

- 6 民団 70 年史編纂委員会・在日本大韓国民団編『民団 70 年史』（在日本大韓国民団，2017），41-57.
- 7 尹建次『在日を生きては』（岩波書店，1992 年），94.
- 8 現代のチョゴリは，朝鮮後期に相当するほど丈が短く，脇下の長さが大きく，袖の曲線が極端に強調され，襟が大きく垂れ下がるという特徴を示す。李京子「チョゴリ（저고리）」『韓国民族文化大百科事典』韓国学中央研究院，<https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0049084>（最終アクセス：2026 年 1 月 9 日）.
- 9 金喜鎮「ノリゲ（노리개）」『韓国民俗大百科事典』国立民俗博物館，<https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0012731>（最終アクセス：2026 年 1 月 8 日）.
- 10 図 5 に描かれている背景の建築物は，朝鮮王朝時代の王宮，その中でも正殿である昌徳宮仁政殿である。本来，王宮の正殿前の広場で一般の若い女性たちが集まり，伝統舞踊を楽しむことは想定しにくい。このように 1 期のポスターに用いられた伝統建築はその具体的な場としての意味を欠いたまま，伝統や歴史性を喚起する視覚的装置として利用されている。キムドンヒョン「昌徳宮 仁政殿」『韓国民族文化大百科事典』韓国学中央研究院，<https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0055393>（最終アクセス：2026 年 1 月 8 日）.
- 11 山脇啓造「戦後日本の外国人政策と在日コリアンの社会運動」梶田孝道編『国際化とアイデンティティ』ミネルヴァ書房，2001 年，290-298.
- 12 鄭栄桓，前掲論文.
- 13 日本社会に対して排他的な立場をとってきた在日コリアンの二大民族団体である民団と総聯も，この時期に至って，日本社会での生活の継続を前提とする定住化を認める立場へと移行していった。山脇啓造，2000 年，前掲論文.
- 14 李庸植「農楽（농악）」『韓国民俗大百科事典』国立民俗博物館，<https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0013137>（最終アクセス：2026 年 1 月 8 日）.
- 15 金廷兒「セクドンチョゴリ（색동저고리）」『韓国民俗大百科事典』国立民俗博物館，<https://folkency.nfm.go.kr/topic/detail/7064>（最終アクセス：2026 年 1 月 8 日）.
- 16 図 12 の生野民族文化祭は，1983 年から 2002 年まで開催された在日コリアンのイベントの先駆的な祭りであった。とりわけ，この祭りが植民地期から形成されてきたコリアンタウンのど真ん中で開かれ，在日コリアンの歴史と生活が重なった空間において祭りが展開されたという点で重要な意味をもつ。Kim, Hyunsun. "An Analysis on 'Tongil Madang' and Identity of Zainichi." *International and Area Studies*, 20 (1), 2011, 13-14.
- 17 鄭栄桓，前掲論文.
- 18 Shinkyu Park and Hiroko Ito, "A Study on the Change of Ethnic Identity of Second-generation Korean Japanese through Participation in Social Movement: Focus on Examples of Community Activists P and S," *The Japanese Modern Association of Korea*, 69, 2020, 286.
- 19 ニューカマーとは，1965 年以降，渡日した朝鮮半島出身者のことで Kim は一般永住者と Kim, Hyunsun. "An Analysis of Nationality and Identity of Koreans in Japan," *Economy and Society*, 83, 2009, 15.
- 20 Park, Kwang Hyoun, "재일한국인・조선인의 정체성에 관한 연구 [在日韓国人・朝鮮人のアイデンティティに関する研究]," *Journal of Japanese Studies*, 13, 2010, 8-9.
- 21 Kim 2011, 13-14.
- 22 韓東賢，2006.

Transitions in the Representation of Chima-Chogori in Zainichi Korean Posters

KOO, Bon Woo

This paper investigates how the chima-chogori motif has visually constructed “Zainichi Koreanness” in posters produced by the Zainichi Korean community from 1945 to the present. Analyzing 270 posters, the study examines three visual elements—the form of the attire, the figures, and the background spaces—across three historical phases.

The first phase (postwar–1970s) features ornate festive costumes and young women against traditional architecture, projecting an “idealized homeland” to counter harsh social realities in Japan. The second phase (1980s–1990s) shifts toward “everyday reality,” depicting simplified clothing and diverse generations within concrete Japanese urban spaces, reflecting the community’s settlement and generational change. The third phase (2000s–present) reflects a “diversification of self-understanding.” Here, diverse types of chima-chogori—including school uniforms—are rendered through varied artistic techniques, while figures and backgrounds are often abstracted or omitted. In this stage, the attire becomes a flexible, symbolic motif connecting pluralistic identities.

By tracing these shifts from idealized icons to realistic depictions and finally to symbolic expressions, this paper argues that “Zainichi Koreanness” is not a fixed ethnic sign but an active visual construct. It is continuously produced, revised, and updated through the collective practice of poster-making, articulating a proactive identity that transcends binary affiliations with Japan or the Korean peninsula.