

Title	富山妙子の表現と1970年代の韓国：詩画集『深夜』とスライド「しばられた手の祈り」を中心に
Author(s)	徐, 潤雅
Citation	待兼山論叢. 日本学篇. 2016, 50, p. 49-76
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/70049
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

富山妙子の表現と 1970 年代の韓国

—詩画集『深夜』とスライド「しばられた手の祈り」を中心に—

徐 潤 雅

キーワード：富山妙子／韓国政治犯救援運動／詩画集／スライド／金芝河

はじめに

1970年代の半ばに画家富山妙子（図版1）は、それまで作品を囲んでいた額縁を取り外し、商業ギャラリーから出てしまった。当時、韓国の政治犯を描いていた富山は、30年近く所属していた自由美術家協会¹⁾を脱会した。そして富山は、韓国の政治犯を描いたリトグラフ²⁾作品を、他者の詩や音楽と組み合わせ、複製し、携帯可能な詩画集やスライド作品に形を変えたのである。これらは持ち運べるので、作品を必要とするところへ届けるのに便利だった。

富山妙子は、1921年に神戸で生まれた。旧満州で植民者の娘として育ち、東京で画学生として戦時体制と敗戦を経験した富山は、戦後、画家として鉦山の風景や鉦夫、南米の農民などを描きつづけ、68年の大学闘争期には東京で市民運動に参加した。富山妙子は、旧満州と東京で経験した戦時体制への違和感を忘れず、戦後もあまり変わっていない日本社会を問い続け、画家として社会の現実を映す美術を追求したのである。そして70年に、軍事政権を批判する詩作品を書いた韓国の詩人金芝河（キム・ジハ、1941～）にインスパイアされ、翌年から約10年間当時の韓国における政治状況を絵の題材にし、作家活動を行った。

本稿は、その富山妙子が1970年代に日本で韓国の政治犯を作品の題材に

するなかで作品がどのように描かれ、また、その展示方法がどのように変化したのかを明らかにし、その意味を考察するものである。

1948年に南北分断し、1950年から3年間朝鮮戦争を経験した韓国では、休戦状態のなかで反共を掲げた独裁体制が続いた。とりわけ、61年5月のクーデターで政権をもぎ取った朴正熙（パク・チョンヒ、1917～1979）は、反共主義と経済成長を名分とする非常体制をつくり、「国家安保」という名の下で数多い政治犯を作り出した³⁾。このように国家主導の構造的ファシズムの下で、生命権及び身体・表現の自由が深刻に毀損される状況は、1987年6・29宣言で直接選挙制度に改憲されるまで続いた（金東椿、2014：11～12）。

そのような韓国の状況を海外に知らせ、朴政権に圧力をかけた人びとのなかに、富山妙子がいた。富山はアムネスティ・インターナショナル日本支部の会員として活動する傍ら（図版2）、冒頭で述べたように作品制作と市民運動を行い、韓国政治犯救援運動のなかで重要な役割を果たした。

富山妙子がこのような活動を行った時期は、経済論理を優先し、南だけを国として認める日韓基本条約が締結されて5年ほど経った頃だった。当時日本では、まだ韓国への関心が乏しく、市民レベルの交流も難しかった。そのことを考えると、富山をはじめとする文化人・市民たちによる韓国民主化支援運動は、今日でもなお注目に値する。

富山妙子については、1990年代からレベッカ・ジェニスン（2003、1996他）や萩原弘子（1995他）による先行研究がある。また、2010年にはアメリカで富山を紹介する単行本が刊行された（Hein and Jennison、2010）。これらの研究は、90年代に注目された「慰安婦」問題をはじめ、歴史認識問題やフェミニズム運動のなかで行われたものであるといえる。そのため、富山の作品のなかでも1980年代半ば以後の作品、すなわち朝鮮人強制連行の炭鉱夫や日本軍従軍「慰安婦」を題材にしたものが主な研究対象となっている。その結果、富山にとって大きな転換期となる1970年代の作品には、十分に光が当てられずにきた。しかしながら、富山の韓国政治犯救援運動と関

わる1970年代の作家活動は、富山自身がその画業において「新たな出発点」だったといえるほどの重要性を持つ。

以上で述べたように、本稿は富山が韓国の政治犯をテーマに描いた作品群と、1975年前後に見られる作品提示方法の変化に着目し、その経緯と意味を明らかにする。そのため、具体的には次のように構成した。1章では、富山がなぜ韓国を描くようになったかを文献資料とインタビューをもとに述べる。2章では、富山がどのようなイメージで韓国を視覚化したかを画像分析で明らかにし、3章では、どのような形で作品を提示したかを詩画集やスライドという形態と協同制作者の存在に触れながら示す。

1. 韓国との出会い

1) 1970年、韓国訪問のきっかけ

富山妙子は1970年11月に韓国を旅した。この韓国行きは、1943年にハルビンにある実家へ戻るために汽車で朝鮮半島を縦断して以来、初めてのことである。富山妙子はこの韓国旅行の際、1943年に目撃した植民地統治下の朝鮮半島の風景を思い浮かべていたことを記している（富山、1972：299～300；富山、2009：140～142など）。

ただ、これらの著作や先行研究において、この韓国訪問の動機については曖昧な部分が多く、時間の経過とともに「その詩人〔金芝河〕の存在に突き動かされ」（富山、2009：140、〔 〕は引用者）だからだという語りが定着している。ここでは、それを認めつつ他の要素も併せて検討し、富山妙子が韓国とかかわる過程を具体的に描き出し、戦後日本社会の動きのなかで位置づけることを試みる。

富山は初めての韓国旅行から約9ヶ月後（1971年8月）に、中国文学研究者の新島淳良（1928～2002）と対談した。この対談で富山は、韓国訪問を語りつつも、金芝河についてはほとんど言及しておらず、韓国には「写生」に行ったという⁴⁾。しかし、韓国で再会したハルビン女学校の朝鮮人同級生

から朝鮮戦争の経験を聞いたり、キーセン観光をする日本人男性を目の当たりにしたりするなかで、現在もつづいている植民地支配の影（支配－被支配の構造）に気付いたのである。富山妙子は、この韓国旅行を通して「日本が過去も現在も朝鮮人に対して行っている傷の痛みの確認に行ったような気持ちにな」と述べている（富山、新島、1971：15）。

三池・安保闘争を間近で目撃した富山妙子は、1960年代を通じて旅をし、そのルポ記事を書いた。とりわけ1967年の旅は、1970年に韓国を訪問したことについて述べるまえに、そのきっかけを考えるうえで重要な示唆を与えてくれる。

1967年9月から年末まで、富山は西ヨーロッパからインドへ至るルートを旅行し、その際にギリシアにも立ち寄った。洋画を学んだ富山妙子は、戦中からギリシア美術と神話に心酔していたので、当時の富山にとってギリシア訪問は格別な意味を持っていた。

太平洋戦争中、画学生であった私は、暗い冬の谷間から、五月の晴れた空をおおぎみるように、ギリシア美術に心酔していた。（中略）非合理的な気狂いじみた軍国主義のなかでしる古代ギリシアの世界は、なんと明快で、解放にみちているのだろう（富山、1975：90）。

しかし、1967年のこの旅は富山にとってギリシア文化について考え直すきっかけとなった。

その旅でギリシアから、レバノン、シリアへ向かう。それまでわたしはギリシア文化と解放とを同義語のように考えていた。だがかつてギリシア、ローマの植民地であった側に立ってみるとヘレニズム文化が、支配者側の文化にみえはじめてきた。

すべての文化には、ふみつける側とふまれる側があり、どんなにすばらしい文化でも、ふまれる側からは、痛みなしでそれをみることはできな

いのだ（富山、1975：91）。

このように富山妙子は、それまで懂れていた西洋文化における支配と被支配の関係に気付き、以後「ふまれる側」へ関心を寄せていったのである。この旅の後に続いた市民運動と韓国の政治犯救援運動、フェミニズム運動には、このような富山の個人的な体験と歴史もあった。

だが、韓国の政治状況に深くかかわるようになるとは、富山自身も予期していなかったように思える。1971年に富山は、韓国ではなく中国旅行を予定していた。ところが、富山が書いた韓国ルポの記事「傷ついた山河」（富山、1971）を読んだある読者が富山のアトリエを訪ね、徐勝（ソ・スン、1945～）への面会を要望してきたのである。富山はそれに応じて中国旅行を諦めて再び韓国へ渡った（富山、1972：334～335）⁵⁾ この二回目の韓国訪問は、帰国後発表した富山の作品（図版3）に反映され、後にアムネスティ加入のきっかけを提供したという点で意味深い。

このように富山妙子は、権力に抵抗する金芝河の詩に共鳴したのと並行し、時代的要請に反応していくなかで、韓国の政治状況にのめり込んでいったともいえる。もちろんその基底には、戦前と戦中に富山の周辺にいた友人たち⁶⁾との出会いがあり、戦後日本における芸術のあり方を問い続けてきた富山の芸術的問題関心があった。

2) 金芝河救援運動のはじまり

では、富山がどのような過程を経て金芝河の詩とその存在に気付いたのだろうか。富山妙子は60年代の末に、市民の意識変革をめざして市民運動に奔走した⁷⁾。1968年には当時池袋にあった自宅のアトリエを拠点に「市民に権利の回復を！市民連合」というグループを結成し、市民講座や勉強会を中心に活動を行い、ミニコミ誌も発行した⁸⁾。

このグループには在日朝鮮人も参加しており、彼らによって富山は朝鮮半島の分断問題や韓国の政治状況について気付かされた（富山、2009：137～

表1 1970年代日本における金芝河関連の出版状況

刊行年	題目	編・訳者	出版社	備考
1971年	長い暗闇の彼方に	渋谷仙太郎訳	中央公論社	金芝河の初詩集『黄土』の日本初出版。同年に紹介された韓国の本は『ウンボキの日記』が唯一
1972年	五賊 黄土 蜚語—キム・ジハ詩集	姜舜訳	青木書店	付戯曲「銅の李舜臣」
	黄土の哭声—詩人・キムシハ救援のために	藤井徹編	詩人金芝河救援委員会	
1973年	無			金大中著「独裁と私の闘争」(和光堂) 出版
1974年	民衆の声	金芝河作品集刊行委員会編訳	サイマル出版会	
	民衆の叫び—金芝河らを救え!	日本アジア・アフリカ作家会議国際救援委員会編	日本アジア・アフリカ作家会議国際救援委員会	
	金芝河詩集	姜舜訳	青木書店	付戯曲「銅の李舜臣」
	韓国知識人—抗日・民主化闘争	白基琮、金芝河他著；藤明編	藤明(加藤明義)	
1975年	不帰	李恢成訳	中央公論社	
	わが魂を解き放せ	井出愚樹編訳	大月書店	
	良心宣言	同上	同上	
1976年	金芝河	室謙二編	三一書房	同年韓国作家として金東里の作品も翻訳出版
	金芝河作品集(1、2)	井出愚樹編訳	青木書店	
	金芝河全集	金芝河全集刊行委員会編	漢陽社(再版)	
	アジアと日本労働運動—金芝河に応える途は何か	『季刊労働運動』編集委員会編	柘植書房	
1977年	獄中から	井出愚樹編訳	大月書店	
	金芝河全集	金芝河全集刊行委員会編	漢陽社(増補版)	
	韓国の知識人と金芝河	井出愚樹著	青木書店	
	金芝河—現代文学読本	浅尾忠男著者代表山本のぼる編	清山荘	
1978年	金芝河の世界	浅尾忠男著	清山社	
	韓国発禁詩集	許集編訳	二月社	
	苦行—獄中におけるわが闘い	金芝河刊行委員会	中央公論社	
1979年	無			

注：『出版年鑑』(1972年～1980年、出版ニュース社)及びcinii booksを参照に著者作成。
パンフレットやニュースレターは含まれていない。

138)。そのなかでも詩人姜舜（カン・スン、1918～1987）は総連を脱会し、在日朝鮮人たちの生存を具体化する作品活動を展開する傍ら、韓国の現代詩を日本語で翻訳紹介していたのだが（河サンイル、2009）、金芝河救援運動の必要性を説いたのがこの姜舜だと、同グループに参加していた吉松繁牧師は証言している（金ヒョスン、2015：370）。

では金芝河⁹⁾はどのような人物だったのだろうか。金芝河は当時詩集も出してない無名の詩人だったが、1970年5月に韓国の雑誌『思想界』に300行に至る譚詩¹⁰⁾「五賊」を発表し、それが議会で野党によって朗読されるなど、一躍有名になった人物だった（許文明、2013）。「詩を書くからには、こせこせ書かずに、かくの如く書くべきだよ（시를 쓰되 좀스럽게 쓰지 말고 꼭 이렇게 쓰랏다）」と始まる本詩は、特権層（詩のなかでいう「五賊」一財閥、国会議員、高級公務員、将軍、大臣）が軍事独裁政権に迎合することを「乙巳五賊」¹¹⁾に例え、ユーモアを交えながらも痛烈に風刺する内容である。そのため、金芝河は逮捕され「階級意識を醸成し、北韓の宣伝資料に利用された」（民主化運動記念事業会オープン・アカイブ）という理由で有罪を宣告された。¹²⁾

その金芝河が逮捕されたというニュースが日本で初めて報道されたのは、事件から一ヶ月ほど経った6月21日（読売新聞）であり、富山も6月に金芝河の逮捕について知ったと記している（富山、2009：140）。ただ、姜舜が「金芝河救援運動」を提案したという吉松牧師の証言は、富山の記事や著作においては言及されていない。また、富山の書いた記事を時系列に見てみると、文章のなかで金芝河の存在が徐々に浮き彫りになるのは、1971年9月にソウル刑務所で徐勝に面会したことを書いた2回目の韓国ルポ記事（富山、1972）からである。従って、富山妙子が金芝河の詩にインスパイアされ、作品の題材にしようと思っていたとしても、その存在を記事のなかで浮き彫りにするまでには、約2年に近い時間が必要だったことになる。

韓国で金芝河の初詩集『黄土』（ハンオル文庫）が出版されたのは1970年12月であり、翌年12月にはその日本語版¹³⁾が出版された。特に74～77年

には金芝河関連図書の翻訳版・著書が多く出版され、関心の高さがうかがえる（表1）。韓国の文学作品は日本でまだほとんど紹介されていない状況のなかで出版された金芝河詩集であった。

3) 韓国に対するまなざしの変化

前述したように富山妙子は1970年11月に戦後はじめて韓国を訪ね、ルポ記事を発表した（富山、1971）。その記事には当時の韓国に対する日本の左翼系知識人のまなざしが表れている。韓国の抑圧されている政治状況と貧しいソウルの民衆たち、そしてそのような韓国とは対照的に共和国の社会主義体制について語られている。たとえば、以下の引用を見てみよう。

赤ん坊を背負い、幼児を連れた母親がつかずいて逃げ遅れたとき、警官が革靴で彼女のささやかな商品——空罐一杯の柿をけとばした。熟した柿はアスファルトの上に赤くたたきつけられていた。（中略）あなたが恐ろしい北傀と思っているかもしれない三十八度線のむこうに、あなた方が主権者である国ができていますよ。あなたの子どもは託児所にあずけられ、無料で教育を受け、あなたが2DKの家で三百円の家賃で住める国が現実にあるのですよ——、私は心で叫ぶ。（富山、1971：104～105）

このような記述は自伝的著作『わたしの解放』（1972：311～312）と『はじけ！鳳仙花』（1983：183～184）にも登場するが、それ以後は書かれなくなり、近年の富山は「北は善・南は悪」（富山、2009：152）の時代だったと当時を論評している。このような眼差しの変化は、富山妙子個人の考えというより、冷戦時代を生きる日本知識人の認識を如実に反映しているものとして考えられるだろう。

2. 韓国はどう描かれたか

1) 詩画集とスライドに使われたリトグラフの特徴

ここでは、詩画集『深夜』とスライド「しばられた手の祈り—1974年韓国で」（以下、「しばられた手の祈り」）に所収されている作品イメージを対象に富山妙子が韓国の政治状況を表現した際の特徴を分析したい。

後述するが、これら詩画集とスライドには1970年代に富山妙子が韓国の政治状況を描いたリトグラフが凝縮されている。画集の形態に合わせて編集されたリトグラフ作品32点が載っている詩画集では、リトグラフの題名やサイズは記されず、複製やトリミング、コラージュが施されている。このように作品を扱うことによって美術作品の権威やアウラを崩そうとする富山の意図が窺える。

他方、スライドは70コマで構成されている。¹⁴⁾うち57コマをリトグラフ38点が占めているが、それは一点のリトグラフをナレーションや音楽に合わせて、いくつものコマに渡って使用しているためである。残りの13コマはテロップや写真、スタッフの名前を記したクレジットなどに使われている。

以下では主に詩画集『深夜』に所収されているリトグラフを取り上げ、分析したい。スライドの作品を特に取り上げない理由は、スライドが『深夜』と同じく「人民革命党事件」¹⁵⁾を扱った金芝河の「苦行—1974」を主な題材にしており、スライドにみるリトグラフ38点の内16点が詩画集『深夜』の作品と重複するうえ、画風的にも大きい変化が見られないためである。

詩画集とスライドにみる作品は、富山妙子が金芝河の詩の内容を視覚的に再現したというより、心に浮かんだ心像風景を表現したものだと言える。画面に奥行きはなく、背景も省かれている想像の空間に、複数の寓意的イメージがコラージュ的に描かれている。

一例として『深夜』の一部を挙げてみよう（図版4、5）。野獣の顔をした男6人に蛇が絡む画面では、野獣の手にもつワインと勲章をコラージュし、

美酒に酔いしれる権力者を表現している。また、権力者の周りにはミツバチと血痕があり、全体的に淡い赤色で汚れているが、これは彼らが犠牲にさせている民衆の存在を表していると読み取れる。

この作品イメージを金芝河が「五賊」を発表した際に添えたイラスト（図版6）と比べてみるとどうだろう。野獣の顔をした貪欲な権力者と、彼らに搾取されて苦しんでいる民衆（図像6の左下）というメッセージは両作品において共通している。しかし、富山妙子は権力とたたかう民衆やその犠牲をミツバチや血痕というモチーフを用いて寓意的に表現しており、他方で権力者の象徴として大勲位菊花章を着用した昭和天皇の胴体写真をコラージュし、日本人の立場からさらに重層的なメッセージを含ませている。また、金芝河のイラストには左上に女性がいる。彼女は胸をむき出し、男にお酒を進めているようにみえるが、そのような性的に媚びた女性の姿を富山は敢えて表現していない。

1970年代半ばに制作された富山妙子の作品は、西洋美術のアレゴリー、あるいは一般的な象徴性によって解釈できる造形を多く取り入れている。では、なぜ富山妙子は韓国の同時代的状況を描くに当たって、西洋美術の伝統的な文法を用いたのだろうか。この質問に答えるために、韓国の政治犯を扱った詩画集『深夜』とスライド「縛られた手の祈り」を出す前に手がけた二冊の本、すなわち『声よ消された声よチリに』（理論社、1974、図版7）と『わたしのギリシア神話』（童心社、1975、図版8）を手がかりにしたい。それぞれ詩画集『深夜』を出版する2年前、1年前のものであり、二冊とも富山のリトグラフ作品がページ数の約半分を占めている。

まず、詩画集『声よ消された声よチリに』は富山のアムネスティ・インターナショナルの活動と関係がある。富山妙子は1971年秋にソウルで徐勝と面会し、韓国の政治犯を描いたリトグラフ〈良心の人〉や〈良心の捕囚〉を発表した。ある日、その作品を見たアムネスティ・インターナショナルの会員が富山に声をかけたことから、当時会員が10人も集まっていなかったアムネスティ日本支部に富山も加入したという¹⁶⁾以後、富山はアムネスティ

の活動に参加し、韓国のみならず、世界の政治犯の問題にもかかわるようになった。とりわけ 1973 年はチリの詩人パブロ・ネルーダ（1904～1973）が軍事政権の弾圧を受け、死んだ年であった。¹⁷⁾ 富山はそのことを受け、チリの代表的な詩人ネルーダとガブリエラ・ミストラル（1889～1957）の詩に寄せてリトグラフを制作し、詩画集『声よ消された声よチりに』を出版したのである。

次に『わたしのギリシア神話』についてだが、前述したように富山は戦時中にギリシア神話に心酔し、さらに 1958 年には石井桃子が翻訳した『ギリシア神話』（あかね書房、世界児童文学全集 1）に挿絵を描いたことがあった。そのような富山妙子に童心社の中村章子が声をかけ、富山は再びギリシア神話を自らの言葉で書き直し、絵を添えて『わたしのギリシア神話』を出版することになった。

このように 1974 年の詩画集『声よ消された声よチりに』から 1977 年のスライド「しばられた手の祈り」発表まで、富山はアムネスティや市民運動、女性運動などに精力的に参加しながら毎年詩画集や絵本、スライドを出していた。そのためか、それらを並べて見ると共通している作品が目立つ。例えば、木の根が這っている地の底の断面と、地の底から生まれてきたかのように地面の上に力強く立っている蝗を描いた図像（図版 9）や鉄条網の中に囚われている人の胴体の図像などが、この時期に制作された画集やスライドの中に重複的に使われている。

これらの作品にみる人間像は、人種や国籍、性別、階級などを敢えて明らかにせず、顔も衣服も描かれていない。すなわち、韓国とチリの詩人たちの詩を富山が読み、それをギリシア神話などに通じる西洋美術の文法で象徴的に造形化したと言えるだろう。そのため、次節で分析するように、チリや韓国といった地域の個性よりは、ヒューマニズムに立脚した普遍性をもつ造形が生み出されたと考えられる。

2) 民衆と権力者

では民衆や権力者は富山妙子の作品においてどのように描かれていたのだろうか。まず、民衆のイメージを見ることにしたい。図版 10 は、悲しみを分かち合い、慰めあっている政治犯の妻たち¹⁸⁾を表現している。この図像は、黒い胴体に白く浮かんでいる手と顔、そして顔の周りを包っている黒い布がケーテ・コルヴィッツの版画《寡婦 I》(1922-23)や彫刻《ピエタ》(1937)などにみる女性像を連想させる。また、富山の描く「民衆」は一人ひとりの顔に特徴がなく、群れをなしており、個性よりは集団性が強調されている。また、視線も目を瞑っていたり、下を向いていたりにしている。

このような富山の作品に比べて金芝河の「蜚語」は、全体として元気にリズムが感じられる語り調で首脳部を戯画化しており、決して暗くはない。このように支配階級を風刺しながら抵抗する民衆像は、民俗文化からヒントを得た韓国の民衆文化運動において重要視されたと考える。しかし、富山の作品では「虐げられる」者としての民衆の姿と、権力者の非人間的な姿を対比させることに重点が置かれている。

次に、権力者のイメージはどのように描かれているのかをみてみよう。図版 11 は、富山の描く権力者のイメージをよく表している。男の頭を被う帽子には、鉛筆、銃口、韓国の国旗がささっており、その帽子には星条旗の柄がデザインされている。男はレイバン・サングラスをかけているが、このレイバンは朴正熙の愛用品だったことが知られている。朴正熙を連想させるこの男性の口は、何かを怒鳴っているのか、大きく開けられ、そこから蛇のように二つに割れた舌がうねっている。この蛇の舌は、男の矛盾と狡猾さ、二枚舌を意味するように思える。また図版 5 にも登場した勲章は、図版 11 で胴体に大きく描かれているが、この造形は以後、昭和天皇を表現する際に繰り返し登場する。そして朴正熙の頭にはアメリカを象徴する帽子があるのに対して、胴体の背後には旭日旗が隠れるように描かれ、裏ではひそかに日本と手を繋いでいることを示している。

さらに、男の腹部には蛇がとぐろを巻いており、金鎖をまとった全身からは 13 本の銃が外に向けられ、その銃の上にはハエがとまっている。ハエは西洋美術において罪を象徴するので、この図像は当時「国家安保」という名目で無実の人々を殺した罪と政権の腐敗を表していると読み取れる。他方で胴体の金鎖は、このような過剰な防衛によって自縄自縛の状態に陥っている愚かさを風刺していると考えられる。また男の足をなしている 5 本の銃床は、「五賊」が武力をその基盤としていることを表している。¹⁹⁾

全体的に富山の作品は、「韓国の暗黒な現実」を強調するためか、多少重くて暗い表現となっている。他方でギリシア神話と現在をつなぐ視座を持って西洋美術のメタファーを用いているため、容易に作品が理解できるという効果をもたらした。従って、1970 年代の富山の作品は、韓国のことを知らない人々であっても、「人権」または「ヒューマニズム」という普遍的な価値のもとで韓国の状況を訴えることができたのである。

3) リトグラフという選択

詩画集の題目である「深夜」は、魯迅が国民党の弾圧で弟子をなくした後
に書いた「深夜に記す」から着想を得たという（富山、1972：332～334）。
また、魯迅の木刻運動に示唆をうけ、表現技法もそれまでの油絵とペン画
をとらず、版画に変えた。先述したように、作品構想中に徐勝の命をかけた
抵抗について聞き、ますます状況の深刻さを感じた富山は、魯迅の生きた
1930 年代の中国延安を 1971 年の韓国の今日に重ねて考えたのである。

新しい解放への根拠地、かつて中国革命前夜の「延安」のような地は
いったいどこにあるのだろうか、ほんとうに絵画を求める民衆と、どう
すれば結びつけるのか—そうしたことを考えるにつけ、私には魯迅が指
導した版画運動が思い出されてくる。私のいまの気持ちを表現するには
油絵よりも、むしろ白黒の版画の世界の方がより民衆に近づけるように
思われてくるのだ（富山、1972：332）

このように「民衆に近づける」ため、富山は版画の技法を選んだのだが、他にもいくつかの理由を考えることができる。富山は、1960年代に第三世界を旅するなかで版画を見る機会を持った。61年10月に南米へ向った富山妙子は、ブラジルの知人から勧められ、62年にアメリカによる海上封鎖直前のキューバを訪問した。そこで富山は詩人ニコラス・ギリエン（1902～1989）から『ハバナ宣言』（1960年）という版画集をもらう。それだけではない。石版画の工房を訪問した際には、そこに展示されている中国抗日版画を見ていた。このように富山は革命と芸術が交差する場面で登場する版画の存在に気づき、それを受け継ぐかのように版画作品を作ったのである。

3. メディア芸術の誕生—詩画集とスライド

1) 詩画集『深夜』

詩画集『深夜』（図版13）は1976年10月に土曜美術社で発行された。幅26.5cm、縦37cmの大きさと普通の単行本よりおおよそ4倍ほど大きく、裏表紙の内側にはレコードが一枚添付されている。定価は同年の芸術書の平均値段である3866.67円を若干下回る3800円である。

トーンダウンした赤色の表紙からは「血」や「犠牲」、「革命」が連想されよう。その赤色の上に黒色で十字架のキリストと壁、涙を垂らす眼が描かれた版画イメージが3分の2ほどを占め、右側には題目や作家の名前が大きく示されている。

この詩画集の構成を見ると、本編として金芝河の詩「蜚語—六穴砲崇拜」[苦行1974]と富山のリトグラフを挟んで、巻頭に訳者である鄭敬謨（チョン・ギョンモ、1924～）による「闇にきらめく光」が、巻末に富山の文章「わが深夜の記」が配置されている。

見開きの紙面には富山のリトグラフ作品が大きく載っており、その余白に金芝河の詩が日本語と韓国語で書かれている。このような紙面構成は『わた

しのギリシア神話』や詩画集『声よ消された声よちに』と類似しており、『深夜』はこの二冊と地続き的な作業だったと考える。

以下では、このような絵本や詩画集といった富山の仕事を包括して「出版美術」と呼び、その意味について考えたい。その際、韓国の民衆美術の先駆的作家である呉潤（オ・ユン、1946～1986）の出版美術に関する金ジンハ（2012）と金美廷（2015）の研究を参照しながら考察する。まず、日本や海外の読者に馴染みのない韓国やチリの文学の敷居を低くすることである。美術作品による視覚イメージを詩に重ねることによって詩作品に対する親和力を高めることができる。次に、出版美術はコミュニケーション性が高いことである。出版によって読者に見せられる美術作品は、画廊で展示をするより遥かに多くの人びとに見せることができるのである（金ジンハ、2012：739～740）。そして最後に、資本主義のなかで美術が高級商品化することに逆らおうとする作家の信念である。出版美術は複製においてほぼ制限がないため、作品としてのオリジナリティを保つためエディションを付する版画よりも非権威的であり、普及性が高いのである（金美廷、2015：72）。

2) スライド「しばられた手の祈り」と協力者たち

詩画集『深夜』を出版してから約半年後、富山妙子はスライド「しばられた手の祈り」（図版 14）を制作する。このスライドは火種工房の名前で制作した初めての作品であり、マウントにはめられたスライドと音楽とナレーションが録音されたカセットテープがセットになっている。このスライドの初公開はギャラリーではなく、東京都文京区民センターで行われた。²⁰⁾

このように富山が詩と音楽と絵を合わせた『深夜』を制作し、さらに独立映画家たちが撮影した絵をナレーションと音楽と合わせたのがスライド「しばられた手の祈り」である。それはどのような経緯があったのだろうか。富山は次のように述べている。

韓国の政治犯をテーマとしたとき、日本では発表の場がひどく制約され

る。76年、絵のシリーズをスライドに映像化することを思いたち「火種工房」と名づけて自主制作をはじめた。音楽はいつも高橋悠治さんが担当してくださった。そして上映活動には「アジアの女たちの会」が協力してくださった（富山、1996：306）。

富山が述べたように韓国政治犯というテーマは、商業ギャラリーなどから敬遠され、実際画廊側と口論になったこともあるという。²¹⁾ 既存の美術の枠組みでは自由に活動できないと考えた富山は、自由美術家協会を出て他の芸術ジャンルや市民グループとコミットした活動に重きをおいたといえる。そして画壇を出て間もない時期（1976年2月）に、富山は日本テレビの「宗教の時間」という番組が企画した「暗黒の中のキリスト教・金芝河」に中嶋正昭牧師と出演するようになった。しかし収録も終わった段階で、放送局の自己検閲で番組は電波に乗ることができなかった。そこで日本キリスト教団の有志や担当ディレクター江田忠雄が政治犯を扱った富山の作品をスライドの形に変換し、英語の翻訳も作成したのである。この放送中止事件によって制作されたスライドに、後に火種プロが作ったスライド作品「しばられた手の祈り」の原型を見ることができる。

こうして作られたスライドを携えて富山は同年9月にアメリカとメキシコを訪れ、上映会を行った。富山はこの経験をきっかけに、1976年に帰国してまもなく火種プロ（後に火種工房と改名）を設立した。

火種プロなどといえは事務所を持ち、何人かのスタッフが働いているかにみえるが、実は私ひとりが自宅でやっているちいさな芸術運動にすぎない。しかし制作するとなると手弁当で友人が支援し、若い人たちが集まってきて上映会となる（富山、1983：231）。

火種工房に集まった音楽や映像などの文化人たち（表2）の協力によって、富山妙子の絵は画集とスライド、さらには映画にまでメディアを変えながら

表2 詩画集『深夜』とスライド「しばられた手の祈り」の共同制作者たち

詩画集『深夜—金芝河・富山妙子詩画集』	
形態・構成	詩画集+レコード
制作年月	1976年10月
言語	日本語・韓国語
発行・制作	土曜美術社
協同制作者	【詩画集『深夜』】 詩：金芝河（「蜚語」「苦行1974」「地獄1」） 絵：富山妙子 訳：鄭敬謨 【レコード「しばられた手の祈り」】 歌：鄭敬謨 作曲：朴炯圭 編曲・ピアノ：林光 バイオリン：黒沼ユリ子
スライド「しばられた手の祈り—1974年韓国で」	
形態・構成	スライド（カラー35mm、105コマ） +カセットテープ（40分）
製作年月	1977年4月
言語	日本語（英語、スペイン語、フランス語版は火種プロとアジア太平洋センター協同制作→1980年フランス・アムネスティが16mm映画化）
発行・制作	火種プロ
協同制作者	原作：金芝河「苦行1974」「黄土」「法廷陳述より」 訳：鄭敬謨 企画・リトグラフ：富山妙子 作曲：朴炯圭・林光 演奏：林光（ピアノ）、高橋悠治（ピアノ）、鄭敬謨（歌）、 黒沼ユリ子（バイオリン） 詩朗読：伊藤惣一 ナレーター：林洋子 撮影：本橋成一、江西浩一 構成：前田勝弘、小池征人、土本典昭

拡がった。これは現代の広告業界の戦略であるメディア・ミックスをどこか彷彿させるが、あくまでも芸術を「民衆」に届けやすくするのが目的だった。このような作品の提示の仕方を指して、富山は「芸術の産地直送」と呼ぶ。²²⁾

ピアニスト林光と高橋悠治は、富山の友人である黒沼ユリ子（バイオリニ

スト)が誘い、ドキュメンタリー監督の土本典昭は富山が説得し、また土本が水俣映画のスタッフを呼びかけて共同制作者が揃った。

このように火種工房に集まった文化人たちは、「芸術のあり方」「戦後日本のあり方」「資本に組み込まれた社会の在り方」を問いながら、70年代に各自実験的試みを行っていた。そのなかでも、80年代以後から現在まで富山と共同作業を続けているのはピアニストの高橋悠治(1938～)²³⁾である。高橋は、富山妙子との仕事を「スライドと音楽による現代史絵巻の協同制作」(高橋他、2009:101)という言葉で表現した。

詩画集『深夜』とスライド「しばられた手の祈り」は、このような文化人たちの協同作業だけでなく、アジア太平洋資料センター(以下、PARC)からも協力を得た。PARCは1977年7月に英語版を完成し、海外へ持ち出しはじめたが、後にスライドをスペイン語やフランス語にも翻訳した。ほかにも、アメリカやヨーロッパのコリアン社会やキリスト教のネットワーク、アムネスティ・インターナショナルなどを通して広がった。

このように移動しやすくなった作品は、またさらに海外の届いた先で「勝手に」翻訳されたり、版画イメージが手作りの文集やチラシのカットとして「自由に」使われたりした(徐潤雅、2014:110～111、115～116)。とくにスライドの場合は、通常高額を要する展示費用の問題を克服して欧米の大学や教会を含む多様な場所で上映し、多くの人びとに見せることができた。また、検閲をすり抜けてタイやフィリピン、韓国にも密かに持ち込まれていった²⁴⁾。例えばタイでは、1978年にスライド「しばられた手の祈り」のフィルムを使って、タイ語の新しい詩画集が作られた(図版15、16)²⁵⁾。

おわりに

スライド「しばられた手の祈り」をフィリピンで密かに上映した武藤一羊はスライドについてこう語ったという。

その思想がスライドというメディアで、しかも詩と絵と音楽がいっしょになったときの力は、ほかの芸術ジャンルでは表現できなかっただろう。それは動く壁画だ。タブローの絵とちがって私有できない。映画よりも考える時間が多いことが、金芝河の詩の世界を伝えるのには適していた（富山、1980：105）。

「動く壁画」のこと、スライドは1960～70年代のアメリカ及びラテンアメリカの共同体版画運動などで注目されたメキシコ壁画運動に対する同時代的関心でもあったといえる。

日本では1965年にベトナム北爆と日韓基本条約の締結があった。また、同時代的に日本企業の対アジア投資が拡大され、アジア各国の独裁政権と日本政府・企業の癒着が拡大されていった。そのなかで、日本の市民社会がアジアに対する「加害性」を認識し、さまざまな運動が課題を重ね合わせながら展開し、戦後日本の「繁栄」を問い直した時代でもあった（道場、2009：100、109）。

本稿では、そのようなアジアに対する認識の変化が美術においてもあったことを、富山妙子の作品のなかに見ることができた。それは富山妙子が、支配—非支配の構造を帝国と植民地、男性と女性の間で見出し、専門美術家でありながら、市民運動や他ジャンルの文化人と広い交流活動をしてきたからこそ可能だったのである。また、富山がやがて画壇を離れ、独立プロダクションである火種工房を設立し、高度経済成長期の日本で、新しい芸術のあり方を拓こうとした努力の結果でもある。

さしずめ私たちのスライドは「映像・絵巻」というところだろうか。みんながここに結集したのは金芝河の釈放を訴えることもあったが、もうひとつは芸術さえも“資本の論理”に練りこまれてゆくなかで、新しい芸術のあり方を模索しようとしたものだった（富山、1980：104）。

吉松繁牧師は「日本で金芝河救援運動が富山のアトリエから始まったと信じる」という（金ヒヨスン、2015 p.371）。もちろん、本稿で明らかにしたように、富山の活動は富山一人の力だけでは有り得なかったものである。日本と韓国で戦後、それぞれの要因と要請が呼応し合わさる過程で、画家は詩画集とスライドで「民衆」とのコミュニケーションを図り、数多くの協力者と無名の参加者・支援者とネットワークを広げていった。そのネットワークを具体化し、無名の参加者・支援者の存在に光を当てることを今後の課題としたい。

*本稿の執筆に当たって次の方々にご協力を頂きました。富山妙子画伯、自由美術家協会の香月節子氏と会員のみなさま、アムネスティ・インターナショナル日本支部の出島花恵氏と鈴木氏に心からお礼を申し上げます。

[注]

- 1) 1937年に洋画家長谷川三郎などを中心に組織された美術団体。戦中に美術創作家協会と改称されたが、47年に復活した。同年に富山は新人画会や美術文化協会などから松本俊介、鶴岡政男ら48人とともに新会員となったが、1975年に脱会した（大野他、2002：116、脱会時期は自由美術家協会事務所の香月節子氏による情報）。
- 2) 18世紀末にドイツで発明されたリトグラフは、版面に傷つけることなく水と解墨やクレヨンなどとの反発作用を利用した平板印刷のことであり、西洋近代を象徴するものである。ドーミエ（1808～1879）など多くの画家に愛用され、風刺画にもよく見られる。版に直接描くので、洋画家の富山にとって使い勝手がよかったと思われる。ところが、富山妙子は木版画ではなくリトグラフ（石版画）を選んだ。木版画を選ばなかった理由を尋ねる筆者に、富山は「木版画は民芸っぽいから」と答えた（2014年8月15日、アトリエにてインタビュー）。木版画と民芸に対して距離をおくことは、洋画家のプロとして捨てられない画家の自負心を窺わせる。
- 3) 韓国キリスト教教会協議会（NCC）人権委員会の集計によると、韓国の政治犯（良心囚）は1971年に156名だったのが1979年には1239名と、約8倍増加した。
- 4) 富山妙子によれば、当時「韓国の情報は全く日本へ伝わってこなかった。日本の

知識人たちは北朝鮮を支援」したという(2016年12月17日受信の手紙)。富山は韓国訪問の前に富坂キリスト教センターで情報を得ており、韓国で渡日前の池明観にも会っていたが、当時の厳しい政治状況のために、敢えて「写生」という単語を選んだとも考えられる。

- 5) 当時、ソウルで留学中だった在日朝鮮人の徐勝とその弟である徐俊植(ソ・ジュンシク、1948～)は、1971年4月にスパイ容疑で逮捕された。いわゆる「学園浸透スパイ団事件」である。とりわけ徐勝は、刑務所で抵抗し、重度の火傷を負っていた。徐勝の友人がそのような徐勝の安否を心配して富山のところに訪ねてきたのである。
- 6) 富山妙子は画学生の頃、シュルレアリスムを標榜した福沢一郎(1898～1992)などが設立した画塾である美術工芸学院に通い、プロレタリア芸術運動に影響を受けた演劇や美術の仲間たちとも交流した。そのなかには画学生金河健(キム・ハゴン、1915～?)がおり、他にも戦後自由美術家協会で出会った画家曹良奎(チョ・ヤングユ、1928～?)、ハルビン女学校時代の級友、金潤嬭(キム・ユンナム)などもある。この3人は戦後日本から朝鮮民主主義人民共和国へ「帰国」した(2014年8月17日、2015年7月14日、富山のアトリエにてインタビュー。金河健については「東京美術学校と韓国近代美術」『月刊美術』ソウル：1989年9月号に触れられている)。
- 7) 富山妙子がかかわった市民運動には、戦争で負傷したベトナムの子供に対する支援運動(吉松繁牧師の証言、金ヒヨスン、2015：366)、本文でも触れた「市民に権利の回復を！市民連合」(1968年設立)、1970年代初に加入したアムネスティ・インターナショナル(架橋グループ)、1977年に朝日新聞の記者である松井やよりとともに立ち上げた「アジアの女たちの会」などがある。
- 8) 富山に誘われ1968年から「市民に権利の回復を！市民連合」に参加した吉松繁牧師(1932～)は同グループを指して「富山グループ」と呼んだ。吉松によると、池袋にあった富山妙子のアトリエに知識人10～15人が集まり、定期的に社会問題を議論する勉強会を開いていたという(金ヒヨスン、2015：369～370)。
- 9) 朴正熙の維新時代に代表的な抵抗詩人として知られた。1969年に民衆文化運動を試みた「現実同人」のメンバーでもある。「五賊筆禍事件」の張本人であり、「民青学連事件」や執筆活動によって逮捕された経歴を持つ。しかし、民主化以後の金芝河は学生運動を批判し、朴正熙の娘である朴権恵を賞賛するなど変化を見せた。
- 10) 金芝河が譚詩を書いたことは、1970年代の韓国における民衆民主文化運動の文脈からも理解できる。当時、韓国では大学生などの青年たちを中心に、自分たちのアイデンティティの確立を図って、伝統文化を復活させようとする動きがはじまっていた。例えば、タルチュム、マダン劇、パンソリ、民画、譚詩などが再注目され、1970～80年代の韓国という文脈で新たな展開をみせた。それは日帝時

代と南北分断、軍部独裁による開発イデオロギーによる自己文化の喪失に対する抵抗であり、闘争戦略としても活用されていった(金ジンハ、2012: 740)

- 11) 1905年に朝鮮(当時は大韓帝国)の外交権を日本に渡した5人の大臣のこと。
- 12) 1970年5月、韓国の雑誌『思想界』に金芝河の長編諷刺詩「五賊」が掲載されたことによって金芝河は投獄され、『思想界』の創刊者張俊河(チャン・ジュンハ、1918-1975)は謎の事故で死去し、雑誌は強制廃刊となった。この一連の事件を「五賊筆禍事件」という。この筆禍事件は韓国にアムネスティ支部が設立されるきっかけにもなった。金芝河や編集者たちに対する弾圧状況は事件の翌月(1970年6月)にソウルで開かれた第37回国際ペンクラブ大会で、韓国の青年たちが筆禍事件を訴えるビラを撒いたところ、アムネスティ・インターナショナルの存在を教えてもらい、1972年にアムネスティ韓国支部を設立するきっかけとなったのである(アムネスティ・インターナショナル韓国支部ホームページ、2016年8月17日最終アクセス)。
- 13) 翻訳者はジャーナリストの渋谷仙太郎(=萩原遼、1937~)であり、後に井出愚樹というペン・ネームでも活動した。彼は1950年代半ばに大阪天王寺高校夜間部で済州島出身の在日朝鮮人の友人に出会ったことをきっかけに朝鮮語を学んだ。『赤旗』の記者だったとき金芝河の初詩集『黄土』を読み、金芝河の詩4篇を中央公論社の編集者宮田稔栄(1936~)に渡し、翻訳詩集を出すことになったという(金ヒョスン、2015: 370)。
- 14) 筆者が確認した現物は70コマだったが、火種工房の資料には80コマと記されており、誤差がある。
- 15) 1974年4月に全国民主青年学生総連盟(略称、民青学連)が政府転覆を企んだという疑いで180名が拘束、起訴された事件。このなかで人民革命党系の8人に対しては判決18時間後に死刑が執行され、国際的に非難を受けた。2002年に疑問死真相究明委員会によってこの事件が操作されたことが明らかにされ、事件から約34年後の2007~2008年に容疑者たちに対して無罪が宣告された。
- 16) 2016年8月28日、富山妙子さんに電話インタビュー。
- 17) チリは1970年に自由選挙によって社会主義政権樹立に成功したが、1973年にピノチェトがクーデターを起こした。ネルーダはピノチェト政権の弾圧を受け、病状が悪化し1973年に亡くなった。
- 18) 富山は記事「火種となるもの―「しばられた手の祈り」によせて」で、この図像に「人革党」被告の妻たち」というキャプションを付した(富山、1978: 350)。
- 19) 権力者の足を銃床で表現することは、詩画集『深夜』で初めて登場し、以後、天皇や権力者の造形に用いられている。
- 20) 関西では1977年5月13日に大阪北御堂会館で初公開され、スライド上映とともに日高六郎、西村関一の講演と、金城勲、石川浩三によるフォークソング公演も

行われた。

- 21) 2016年8月28日、富山妙子さんに電話インタビュー。
- 22) 「芸術の産地直送」という表現は、1976年に始まった三里塚闘争の「ワンパック野菜」運動(産直運動)を想起させ、当時の空気感を感じさせる。
- 23) 1960年代に草月アートセンターの前衛音楽運動に参加、武満徹、寺山修司、和田誠、粟津潔らと交流した。西ベルリンでのアメリカでピアニストの活動をし、1972年に帰国。その後、一柳慧、武満徹、林光らと共に「トランソニック」を結成、同名の音楽雑誌を編集した。1978年からは「水牛楽団」を結成、タイの「生きるための歌」をはじめ、アジア未収の抵抗歌を歌った。
- 24) 検閲を潜り抜けて、スライドと映画が1982年からはやがて韓国にも入ることになり、1986年7月には全作品が韓国のなかに届かれたという(火種工房、1987: 28)。
- 25) 小さい長方形の詩画集はある日、タイから火種工房に郵送され、富山妙子は大変びっくりしたという(火種工房、1987: 29、2014年8月17日、2015年7月14日にインタビュー)。この詩画集には富山妙子の作品だけでなく、タイの作家による作品も一緒に載っている。

[主な参考文献]

- 富山妙子『アジアを抱く 画家人生 記憶と夢』(岩波書店)2009年
- _____『学園闘争から・女と美術への問い』女たちの現在を問う会編『全共闘からリブへ—銃後史ノート戦後篇』(インパクト出版会)1996年
- _____『火種となるもの—「しばられた手の祈り」によせて』『世界』393号1978年8月号
- _____『はじけ! 鳳仙花 美と生への問い』(筑摩書房)1983年
- _____『金芝河のメッセージ—私の七〇年代の記』『新日本文学』35(2)1980年
- _____『わたしの解放 辺境と底辺の旅』(筑摩書房)1972年
- _____『良心の受刑—ソウル刑務所の徐勝君』『展望』157号1972年1月号
- _____『傷ついた山河—1970年、朝鮮半島からのレポート—』『展望』146号1971年2月号
- 新島淳良、富山妙子「26年目の8・15」『教育評論』265号1971年9月
- Laura Hein and Rebecca Jennison, *Imagination without Borders: Feminist Artist Tomiyama Taeko and Social Responsibility*, 2010
- _____ ““Postcolonial” Feminist Locations: The Art of Tomiyama Taeko and Shimada Yoshiko,” *U.S.-Japan Women’s Journal*, No.12, 1996
- レベッカ・ジェニソン「記憶すること、抵抗すること—富山妙子の作品における「巫女」

- と「きつね」をめぐる』『京都精華大学紀要』(25) 2003年
 火種工房『振りむ記十年・絵と音楽と民衆美術』(非発売) 1987年
 徐潤雅『抑圧される者を描くということ—1970～1980年代の「韓国」と富山妙子』研究報告書『移動』から見た女性美術家と視覚表象の研究』大阪大学大学院文学研究科 2014年
 大野修他『自由美術協会史: 1937-2001』自由美術協会、2002年
 萩原弘子「歴史に強いられた沈黙—富山妙子のハルビン・シリーズ」『Silenced by History: Tomiyama Taeko's Work』(現代企画室) 1995年
- 金東椿「朴槿恵政権の「国家情報院政治」—「構造的ファシズム」下における国家主義の再登場」『経済と社会』2014年春号(김동춘「박근혜 정권의 ‘국정원 정치’: ‘구조적 파시즘’ 하에서의 국가주의의 재등장」『경제와 사회』)
- 金ヒヨスン『祖国が捨てた人々—在日同胞留学生スパイ事件の記録』(西海文集) 2015年(김효순『조국이 버린 사람들: 재일동포 유학생 간첩 사건의 기록』)
- 金美廷「1960年代民族・民衆文化運動の吳潤の美術」『美術史論壇』40号、2015年6月(김미정「1960년대 민족・민중문화운동과 오윤의 미술」『미술사논단』)
- 金ジンハ「吳潤の出版美術木版画—悲哀と追真をゆきわたる神命の世界」『近代書誌』6号、2012年12月(김진하「오윤의 출판미술목판화: 비애와 박진감을 아우르는 신명의 세계」『근대서지』)
- 河サンイル「在日ディアスポラ詩人姜舜研究」『韓国文学論叢』第53集、2009年12月(하상일「재일디아스포라 시인 강순 연구」『한국문학논총』)
- 許文明「五賊…財閥、國家議員、高級公務員、將軍、大臣」『東亞日報』2013年5月17日(허문명「오적…재벌, 국회의원, 고급공무원, 장성, 장차관」『동아일보』)
- 民主化運動記念事業会オープン・アーカイブ「1970年代筆禍事件」2016年8月31日最終閲覧(민주화운동기념사업회 오픈 아카이브「1970년대 필화사건」)
- アムネステイ・インターナショナル韓国支部ホームページ「国際アムネステイ韓国支部の歴史」2016年8月31日最終閲覧(국제앰네스티한국지부 홈페이지「국제앰네스티 한국지부의 역사」)
- 出版ニュース社ホームページ 2016年8月31日最終閲覧
 はてなキーワード「出版年鑑」2016年8月31日最終閲覧

(大学院博士後期課程学生)

【図版】



▲図版1. 富山妙子（2014年8月アトリエにて、筆者撮影）



▲図版2.1974年に新宿で拷問反対の署名運動をしている富山妙子（若林陽子撮影『婦人公論』1975年1月号）



▲図版3.《良心の捕囚》1971年作



▲図版4. 詩画集『深夜』（土曜美術社、1976）の見開き



▲図版5. 図版4の部分



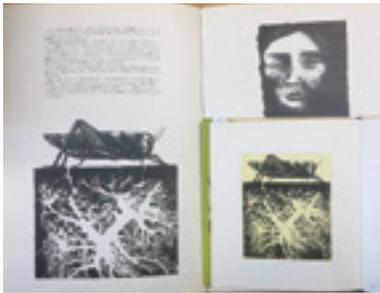
▲図版6. 金芝河による「五賊」イラスト（『思想界』ソウル、1970年5月号）



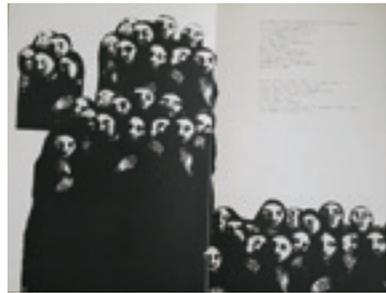
▲図版7. 詩画集『声よ消された声よチリに』の表紙



▲図版8. 富山妙子文・絵『わたしのギリシア神話』の表紙



▲図版9. 『深夜』(左)と『わたしのギリシア神話』(右)に重複する作品の一例



▲図版10. 民衆のイメージ例(『深夜』1976)



▲図版11. 権力者のイメージ(『深夜』1976)



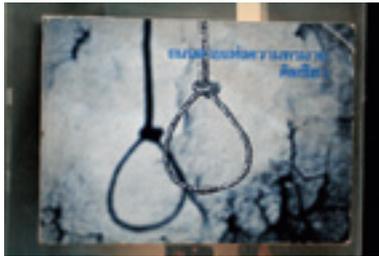
▲図版12. 陸軍大元帥の正装をした昭和天皇



▲図版 13. 詩画集『深夜』と付録のレコード



▲図版 14. スライド「しばられた手の祈り」



▲図版 15. タイ語の詩画集 (表紙)。スライド作品「しばられた手の祈り」のワンシーンが表紙のイメージになっている。右上に「苦行」「金芝河」がタイ語で記されている。



▲図版 16. 図版 13 の見開き。左が富山のリトグラフであり、「しばられた手の祈り」『深夜』に共通して所収されている。右はタイ語で書かれた金芝河の詩「苦行 1974」。

SUMMARY

TOMIYAMA Taeko's Art Expression and South Korea in the 1970s:
A Discussion on *Deep Night* and *Chained Hands in Prayer*

Yuna SEO

Tomiyama Taeko is a Japanese woman artist, who illustrates political situations and political prisoners of South Korea through lithographs. This paper explains why and how Tomiyama depicts South Korea, and also explores how she displays her works. This paper particularly focuses on the works with a theme of political prisoners in South Korea, and the changes of ways of expression around 1975, by discussing process and meanings of the changes.

In the first chapter, I attempt to explain why Tomiyama adopts South Korea in her works, with the reference of written sources and interviews. As a Japanese intellectual during the Cold War era, Tomiyama adopts the political situations of South Korea, by relating it to her own history. Nevertheless, her interests are not limited to South Korea, but also include Greek mythology and Chinese Revolution of Yanan in the 1930s.

In the second chapter, I analyze what kinds of images Tomiyama adopts to visualize South Korea. I show that Tomiyama uses the same images in her works of the slides and poems in the 1970s. Those images used in Greek mythology are also used to depict the political prisoners of South Korea. In particular, I argue that through the metaphors of Greek mythology and Western arts, Tomiyama advocates the rescue of political prisoners in South Korea, based on the universal values of human rights.

In the third chapter, I present how Tomiyama displays her works with the consideration of her co-producers. Cooperating with citizen groups and other organizations, Tomiyama has to change the ways of expression and puts on exhibitions with them. However, this helps her reach a larger audience compared to the times when she showcases her works in her own gallery.