

二十世紀前半の韓国における「風景」の認識とその受容

李 聖 禮

日比野民蓉 訳

はじめに

一 「風景」の受容と「風景画」の登場

二 朝鮮美術展覧会を通じた「風景」の受容

(一) 自然の景観

(二) 都市の景観

(三) 名勝古跡

おわりに

はじめに

本稿の目的は、近代日本の「風景」概念とその再現方法が、二十世紀前半の韓国においてどのように受容されたのかを探ることである。十九世紀に西欧近代絵画の主流として浮上し、全世界に拡散した風景画が、日本を経て韓国に輸入、定着した過程を、ここで詳らかにしたい。

「風景」という概念は二十世紀初頭に日本から韓国へもたらされた。日本では十九世紀後半に「Landscape」の訳語として「風景」が採用され、「風景画」が視覚的な鑑賞の対象である美術の分類語として定着した。⁽¹⁾ このことは、主客が未分化であった近代以前の東アジアの自然観から、人間を中心として自

然をまなざし、支配する西欧の近代的自然観、世界観へ移り変わったことを意味している。⁽²⁾

風景画の登場とともに、韓国の書画界では、観念的ではない実際の景観が、絵画の再現対象とみなされるようになった。また、表現技法においても様々な変化があらわれるようになる。風景画という新たなジャンルは、朝鮮総督府が開催した美術作品の公募展、朝鮮美術展覧会（一九二二～四四年、以下朝鮮美展）を通じて本格的に展開された。そのため本稿では、朝鮮美展の西洋画部に出品された風景画を基本として、二十世紀前半に活動した画家たちが何を風景として認識し、画面に再現しようとしていたのかを明らかにしていく。この過程で、韓国人と在朝鮮日本人のあいだに、風景に対するまなざしや態度の特徴的な違いがみられるかどうか、あわせて考察したい。

まずは、風景画というジャンルを理解するため、美術用語としての「風景」の意味を確認する。今日私たちが使用している風景画の語源を明らかにし、絵画の文脈における風景の概念と、その概念が登場した時期を明確にすることからはじめよう。

一 「風景」の受容と「風景画」の登場

日本において「Landscape」の訳語として採用された「風景」は、既存の語に新たな意味を付加してつくられた転用語である。

「風景」という言葉は「風」と「景」の組み合わせで、その意味はそれぞれ次のように理解できる。「風」は、後漢の許慎（五八頃～一四七頃）が著した中国最初の字書『説文解字』に「風八風也（風は八方の風である）」とある。⁽³⁾ 風が吹けば、すべての生物が目覚め、動きだす。風そのものは目にみえないが、風によって揺れ動く生命体が、空気の流れを感じさせる。風は万物を変化させる動きそのものであり、社会の空気を動かすものも風である。そして、風は様式や習慣をも意味する。また、同じく後漢の班固（三二～九二）は『白虎通義』において「風之爲言萌也 養物成功（風は萌えるという意味である。風は万物を育み、結実させる）」と記す。⁽⁴⁾ 「景」については、『説文解字』に「景光也（景は光である）」と書かれている。⁽⁵⁾ 「光」には、目にみえる自然や、世界を指す「景致」という意味があるため、「景光」は山や野原、川などの自然や地域の姿を指し、⁽⁶⁾ 「風景」は鑑賞の対象となる自然や世の中を指す言葉として捉えることができる。⁽⁷⁾

韓国においても、「景」＝「風景」となる用例は朝鮮時代中期の文人・宋浚吉（一六〇六～七二二）の『同春堂集』巻十にみられ、同書には次のようにある。「はじめは『瀟湘八景』や『関東八景』を得ようと考えていたが、『武夷九曲図』を入手してみると、それはありふれた風景の表現ではない。これほど鑑賞の興趣を感じられるものはほかになからう」。⁽⁸⁾ 瀟湘八景、関東八景、武夷九曲はいずれも風光明媚な自然景を指す。瀟湘八景は中国湖南省洞庭湖の南側、瀟水と湘水が合流するあたりの八ヶ所の佳景のことであり、関東八景は韓国

の江原道を中心とした東海（日本海）沿岸の八つの景勝、武夷九曲は中国福建省にある武夷山溪谷の九つの名勝のことである。いずれも画面に描く際には、ひとつの地域を八つまたは九つに分けてあらわすことで全体を見渡せるようなつくりとし、仙境に遊ぶような雰囲気を醸成するという特徴がある。このほかに月山大君・李婷（二四五～四八八）の『風月亭集』巻一や、朝鮮時代後期の書画家である申緯（一七六九～一八四七）の『警修堂全藁』冊十などに「風景画」という用語が認められる。⁽⁹⁾

そして、このような「風景」は韓国の開化期に、^(註1)「実際の景観、または目の前の景色、風物の様態および形象」という新たな意味に転換していく。近代文化を受容する過程で、日本で翻訳された「風景」の意味が、韓国にもそのまま導入されたのである。⁽¹⁰⁾

一方、西洋美術における「風景」という単語は、ドイツで最初に使用されたことが知られており、十六世紀初めのドイツ南部で、最も早い使用例が確認できる。風景を意味するドイツ語「Landschaft」は、土地や陸地を指す「Land」と、共通の性質が集合した状態を意味する接尾語「-schaft」の組み合わせである。そのため風景とは、一般的に都市とは対立するものであり、大地の広がる場所、あるいは人間が実際にまなざすことのできる自然の断片の呼称である。⁽¹¹⁾ 十六世紀中盤になると、ドイツ以外にイタリアでも「Paesaggio」「Paese」「Paesetto」という語が使用されはじめる。またフランスでは、一五八〇年に「Paysage」という言葉が絵画作品に対して用いられた。一六〇四年、フランドルのカレル・ヴァン・マンデル（Karel van Mander / 一五四八～一六〇六）は『画家列伝（Schilder-Boeck）』の中で「Landschap」という名称で項目を立て、そこに風景を描く画家たちを分類した。イギリスではヘンリー・ピーチャム（Henry Peacham, the Younger / 一五七六頃～一六四三頃）

が一六〇六年にオランダ語の「Landskip」を定義しながら、この語から派生した英語「Landscape」について言及しており、イギリスでも絵画と結びつけて使用されたことがわかる⁽¹²⁾。

西欧における風景の再現は、ヘレニズム時代末期に『オデュッセイア』を描いた壁画《地下世界に下りたオデュッセウス》（紀元前五〇〇〜紀元前四十年）以来確認できるもの⁽¹³⁾、ひとつのジャンルとして独立するのは十七世紀になつてからのことである。特に十七世紀のオランダでは、日常の様子を描いた風景画が流行した⁽¹⁴⁾。そして、オランダから西洋の文物や学問を積極的に受容していた日本では、オランダ語の「Landschap」「Landskip」を意識した「風景」「風景画」がつくられる。「風景画」は、一八九三年にフランスから帰国した黒田清輝（一八六六〜一九二四）が主導し、一八九六年に結成された白馬会において使用された。また、同年の『京都美術協会雑誌』四十九号に掲載された東京美術学校西洋画科のカリキュラムでは、「風景画」が美術の一ジャンルとして言及されている⁽¹⁵⁾。

一方、一八七六年に朝鮮政府は日本と日朝修好条規を締結し、一八九〇年代の甲午改革と大韓帝国の光武改革を経て、文明改革が本格化した。そして、このような情勢の中で、新しい視覚体系、造形体系をつくることのできる表象、表現システムを有した近代的美術への転換が進み、これに適した用語が導入された⁽¹⁶⁾。「風景」「風景画」も、この流れの中で既存の「山水」に代わり登場した新しい用語で、一九〇一年十二月に玉川堂写真館が発行した『風俗風景画葉書』の広告に、最初の用例が確認できる⁽¹⁷⁾。しかしながら、一八八〇年代から黄鐵（一八六四〜一九三〇）によって風景写真が撮影されており、一八九〇年代以後、西欧や日本から来韓した画家たちが朝鮮半島の自然や風物を画面に描くなど⁽¹⁸⁾、風景画との本格的な邂逅に先んじて、「味見」⁽¹⁹⁾

はすでに行われていたのである。一九〇〇年代初頭からは『キリスト新聞』などに風俗、風景を撮影した写真と挿話が時折掲載されはじめ⁽²⁰⁾、一九一〇年代になると、風景写真は本格的に新聞、雑誌の掲載物として扱われるようになった。特に朝鮮総督府の機関誌『毎日新報』では、名勝古跡はもろんのこと、平凡な野原や山、森路、畔、河岸、海辺などを撮影した写真がたびたび紹介され、身の回りの風景すべてが鑑賞の対象になることを知らしめた⁽²¹⁾。

また、開化期からは学校教育を通じて、透視図法や明暗法といった風景を描く方法が普及しはじめる。風景というものを視覚的に馴染ませる過程では、教科書の挿図が果たした役割も大きい。開化期の教科書は、明治時代の日本の教科書の挿図に題材や構図を倣いながらも、一部の図は韓国の実情や情緒に合うよう翻案されており、その部分に当時の時代性や景観、新文物が反映されている。このようなイメージには、当時の美術品にはみられない現実の情景が含まれており、一九二〇年代から流行をみせる写景山水画や、ローカルカラーの強い風景画の先駆的画風も見出せる。また、野外写生によつて風景を描くことを説明するなど、西洋画への違和感を解消し、絵画の普遍的ジャンルとして内在化させることに、当時の教科書は大きく寄与したといえる⁽²²⁾。

このような中で、吾園様式^(註2)を主流としていた開化期の伝統絵画は、美術という概念によつて再配置された。伝統的な絵画は「東洋画」に改変され⁽²³⁾、金彰桓、李象範、卞寛植、李用雨らによつて、近代的思潮と感覚に適合するような変革が試みられていった。特に金彰桓は一九二〇年十一月二十一日に「朝鮮芸術の発展を図る」ため心畝画会を結成し、京城はもろん地方でも「社会一般の旧態依然とした習慣を打破し、新思潮を喚起」するため藝星会を創立した。また、一九二〇年十一月四日から二十二日の『毎日新報』では、

十一回にわたり「藝術時論」を連載し、臨本と模写を離れ、「写生」を行うことよって、伝統絵画を創作美術としての風景画に改良しようとした。⁽²⁴⁾こうした金彰桓の努力は、一九二三年三月に李象範、盧壽鉉、卞寛植、李用雨らが中心となり組織された同研舎の活動につながる。同研舎の同人たちは、開化期の吾園様式を土台として形成された安中植、趙錫晋の山水画風に新たな造形性と美的感覚を反映させようとしたのである。⁽²⁶⁾彼らが紙と筆と墨を基本としながら、風景画の内容と表現方法を加味し、変化を模索した背景には、朝鮮美展東洋画部に出品された在朝鮮日本人画家たちの作品と、西洋画部の風景画も影響を与えているように思われる。朝鮮美展の東洋画部では、回を重ねるごとに、リアルで臨場感のある風景画や、家屋、小路、建物などを近距離から捉えた、極度に写実的な都市の風景画が増加していった。

一方で、日本へ留学した高義東、金觀鎬、羅蕙錫らは、西洋画を学んで帰国した一九一〇年代以降、韓国の個展やグループ展において、風景画を発表した。⁽²⁷⁾また、朝鮮美展の西洋画部にも、風景画が登場する。第一回展における韓国人の入選者は、高義東、丁奎益、羅蕙錫の三名のみで、高義東と丁奎益は人物画、羅蕙錫は農村風景を描いた《春が来た》と《農家》で入選している。羅蕙錫は初期の朝鮮美展で活躍した韓国人のうち、風景画で最も多く入選を果たした画家である⁽²⁸⁾。展覧会の初期においては、日本人画家の入選率が圧倒的に高く、一九二〇年代後半に向かうほど韓国人の出品が増え、作品の水準も向上した。特に学生の出品が増加しており、学校教育によつて西洋画を学んだ学生たちが、朝鮮美展で自らの実力を試し、美術界の最新の動向を把握しようとしていたのではないかと類推される。こうした学生の多くは、水彩で描いた野外風景を出品していた。絵の具と水が混ざり合うことで、色が重なったり滲んだりする効果があらわれる水彩画は、水墨

画や墨筆淡彩画との類似点も多く、材料費も相対的に廉価であるため、西洋画にはじめて触れる初心者が選択するジャンルとして適切だったのである。例えば、第四回朝鮮美展（一九二五年）に出品した水彩画作品《風景》⁽²⁹⁾で四等賞を受賞した孫一峰は、京城師範学校在学中に入選を果たしており、李鳳商も京城師範付属普通学校在学中の一九二九年に水彩画《風景》⁽³⁰⁾で入選している。第九回展（一九三〇年）には、春川公立高等普通学校（以下春川高普）と京畿道公立師範学校（以下京畿師範学校）の在学生たちが、風景画で入選した。春川高普からは、石黒義保の指導を受け、李哲伊《風景》、韓相隣《風景》《郊外の春》、朴文玉《風景A》が入選している。⁽³¹⁾教師の石黒もまた、第六回展の《早春》、第七回展の《夏日》で特選になるなど、一貫して風景画を出品し、入選を重ねた。京畿師範学校からは、金學振の《山手の緑》《柳絮繚く池畔》、趙瀆玉の《夕陽の城跡》、李順東の《夕日を受けた門》⁽³²⁾が入選しているが、これらの作品もすべて水彩の野外風景である。特に趙瀆玉と李順東は、西日を受ける城門の景色を同じ構図で描いており、学校の写生授業との関連性を推し量ることができる。⁽³³⁾

このような出品傾向は、学校における美術教育が、風景の学習と内在化に相当な影響を及ぼしたことを示している。さらに、朝鮮美展は作家たちの創作の動機にもなり、数多くの作品が一堂に会すことで、風景を再現、探究する方法を研究する場、受容する場として機能することになった。つまり、風景画という新しいジャンルが韓国国内に定着する過程において、朝鮮美展はその中枢を担っていたといえるのである。そのため、次章では朝鮮美展の西洋画部に出品された風景画を分析することで、画家たちが何を風景と捉え、二次元の平面に再現していたのかを検討したい。⁽³⁴⁾

二 朝鮮美術展覧会を通じた「風景」の受容

「表」からわかるように、朝鮮美展の西洋画部では、第一回展から、風景画の入選比率が人物画、静物画に比べてかなり高い。入選作においてモチーフとなつている風景は、大きく自然景、都市景観、名勝古跡に分類できる。展覧会の初期においては、人の手が及んでいない自然の姿をそのまま描いたものが多く、画家たちは眼前に広がる自然を画面に移し替えるかのように緻密な観察と描写を行い、色彩と筆致によって偶然の効果を極大化させ、自然の本質と生気を表現した。一九二〇年代半ばを過ぎると、近代人の日常が展開する都市空間を描いた作品が増えはじめる。これと同時に、名勝地や趣のある歴史的な場所、建造物も風景画のモチーフとして登場した。全国の画家たちが参加する朝鮮美展は、各地に散在する名勝古跡を描いた風景画が一堂に会する場であり、画家たちは特に、出身地の名勝古跡に感情移入し、その場所に刻まれたアイデンティティと歴史性を表現しようとしたのである。同時に、このような風景画は、画家や一般大衆の認識を新たにし、「風景」は人々に再発見された。

(一) 自然の景観

画家たちは全国に散在する山をはじめ、平野、河川、海岸など、国土の様々な地形と直接対面し、これらを造形化していった。彼らは、雄壮かつ険しい地勢の山や、低く緩やかな勾配の丘陵を無数に描いた。あるいは、切り立つような曲がりくねった道や、うら寂しい小路に目を向けることもあった。無心に歩いてたどり着いた畔や畝に筆を走らせることもあった。国土の三方が海に接している朝鮮半島の地理的特徴から、海辺を背景にしたもの

(35)

[表] 西洋画部入選作の内容(主題と題材)による分類

年/回	風景画	人物画	静物画	計
1922 / 1	59	11	7	77
1923 / 2	53	9	14	76
1924 / 3	66	16	22	104
1925 / 4	47	23	34	104
1926 / 5	83	25	53	161
1927 / 6	103	30	44	177
1928 / 7	109	18	34	161
1929 / 8	88	22	52	162
1930 / 9	112	42	46	200
1931 / 10	130	39	55	224
1932 / 11	130	59	87	276
1933 / 12	113	56	55	224
1934 / 13	79	36	61	176
1935 / 14	96	21	34	151
1936 / 15	80	49	36	165
1937 / 16	67	53	33	153
1938 / 17	70	52	30	152
1939 / 18	85	74	34	193
1940 / 19	100	78	50	228

や、内陸を流れる大小の河川をモチーフとしたものも多数確認できる。また、一部の風景画では、自然とともに生きる人々の姿も描かれた。

自然は固定されたものではなく、移りゆくものであり、その中で生きる多様な生命も、自然との相互作用によって存在している。このような自然は、都市と文明に相対する他者であり、美と生命、自由を内在し、人間を癒して再生させる場所でもあった。⁽³⁶⁾そして自然が描かれた絵を鑑賞することで、人々はしばしの休息と活力を得るようになったのである。

あらゆる物象が共存する自然の景観が時々刻々と変化する姿には、季節や気候の特徴があらわれる。朝鮮美展にも、《早春》《初春》《春の郊外》《廃墟の春》《初夏》《初夏の錦江》《初夏の日ざし》《秋の庭》《秋晴れ》《秋の日》《冬の或る日》《初冬の風景》《丘の冬》などの風景画が出品されており、四季が明確なわが国の気候が、画面にもよく表現されていることがわかる。第五回朝鮮美展(一九二六年)の入選作である宋秉敦《早春》(挿図1)は、寒さが

和らぎ春の気配が漂いはじめた河岸を描いており、葉のない枯れた枝とぽっかり空いた画面の構図が、荒涼とした雰囲気醸している。宋秉敦は第三回朝鮮美展（一九二四年）でも、悠々と流れる錦江と公山城周辺の林を描いた《初夏の錦江》で入選を果たしている。河を進む帆掛け船と、洗濯をする女性たち、そして深い緑が初夏を感じさせる作品である。

一方、丁奎益の《風吹く日》（挿図2）のように、天候や気候の特徴を捉え、描写した例もある。画面を二分割し、上方に空、下方に強風で一方へ倒れるようにしなる木々を描き、風の動きを表現した。このように画家たちは、自らが接していた平凡な山河を美しい風景として再発見し、自然景や自然現象から受けた心象や情感を画面に再現していった。人の手が及んでいない自

然は、画家の手を経てひとつの「風景」となっていったのである。

（二）都市の景観

伝統と新文物が共存する都市の景観も、画家たちが好んで描いた主題である。開港以降、欧米各国と外交関係を結び、新しい文物が輸入され、外来の建築様式が登場した。また、交通に関わる施設と通信設備が導入されるなど、都市の景観は大きく変化する。特に日韓併合以降は本格的な変化がもたらされ、その様子は風景画にもそのまま表現された。ここでは、官公署、宗教建築、鉄道の駅舎、住居などを中心に、二十世紀前半の都市の景観をみていく。

挿図1 宋秉敦《早春》1926年、第5回朝鮮美展出品

挿図2 丁奎益《風吹く日》1924年、第3回朝鮮美展出品

(1) 官公署

日韓併合後、朝鮮王朝の都であった漢城府はその役割を喪失し、植民地朝鮮の行政中心地京城府へと改編された。京城には、植民統治機構としての朝鮮総督府が設置され、京城府庁をはじめとした各種公共機関が建ち並んだ。また、平壤と大邱（内陸都市）、新義州、鎮南浦、仁川、群山、木浦、馬山、釜山、元山、清津（港湾都市）などを中心に、植民支配のための官公署が建設された。⁽³⁷⁾

特に一九二六年には朝鮮王朝の王宮である景福宮の敷地内に、鉄筋コンクリート造の朝鮮総督府新庁舎が建てられ、徳寿宮前の京城府庁も新築となり、一九二〇年代に竣工した京城駅、朝鮮神宮、京城運動場などとあわせ、植民地京城の景観が完成した。第十一回朝鮮美展（一九三二年）の出品作である青柳秀吉《光化門より総督府を望む》（挿図3）などは、長きにわたって朝鮮王朝とその都漢城府を守護した空間に、朝鮮総督府の庁舎が侵入した様子を描いており、植民支配の現実を目を向けさせる作品となっている。また、京城府庁に取材した作例も多く、第六回朝鮮美展（一九二七年）で特選を得た孫一峰の《新府庁舎》、入選作の《府庁前の広場》、第八回朝鮮美展（一九二九年）特選の金周経《北岳山を背せる風景》や、趙錫鳳《午後の府庁の裏》（一九三四年／挿図4）などがその典型である。

官公署には、国家機関が建設した学校、病院、図書館なども含まれる。朝鮮美展の出品作には、官立の総合大学である京城帝国大学を描いた関口須磨の《城大構内》（一九三六年）、官立医療機関の朝鮮総督府医院（旧大韓医院）に取材した永津信吉の《医院の五時》（一九二二年）、京城府立図書館を題材にした伊藤武雄の《府立図書館》（一九二七年）、巡查養成機関を描いた伊藤久の《冬の巡查教習所》（一九三四年）などが確認できる。第十二回朝鮮美展

挿図3 青柳秀吉《光化門より総督府を望む》1932年、第11回朝鮮美展出品

（一九三三年）に出品された米澤康司《鮮銀前》と田中登美栄《銀行》（挿図5）には、日本帝国が植民地の朝鮮経済を支配するために建設した中心的銀行、朝鮮銀行が描かれている。朝鮮銀行は金融を司る官公署であり、朝鮮総督府通信局傘下の京城郵便局と、資本主義の華ともいえる百貨店（三越）とともに、南大門通りを代表する建物だった。

(2) 宗教建築

宗教建築としては、京城の中林洞薬峴聖堂や明洞聖堂、大邱の桂山聖堂のような聖堂建築と、京城の貞洞に建てられた英国聖公会（現大韓聖公会ソウル主教座聖堂）の建物などが絵画作品のモチーフとなっている。⁽³⁸⁾ 西洋風のレ

ンガ造による宗教建築は、画家たちにとって新しい都市景観を象徴するもののひとつであり、朝鮮美展では「常連」の題材だった。松島規の《中林洞風景》（一九三一年）と洪祐伯の《朝の風景》（一九三〇年）は、それぞれ中林洞の葉峴聖堂と明洞聖堂を描いた風景画である。また、桂山聖堂は大邱や慶尚北道の画家たちの作品に多く登場する。典型例としては、李仁星《冬の或る日》（一九三〇年）、朴鳳在《風景》（一九三一年）、崔華秀《聖塔》（一九三一年／挿図6）、盧鎔奭《曇日聖塔》（一九三二年）、朴在奉《風景》（一九三六年）などがあり、朴在奉は大邱のシャルトル聖パウロ修道院を描いた《修道院》（一九四〇年）で入選もしている。

挿図4 趙錫鳳《午後の府庁の裏》1934年、第13回朝鮮美展出品

また、英国聖公会の建物は、第七回朝鮮美展（一九二八年）に出品された稲葉精一の《風景》をはじめとして、いくつもの風景画に登場する。そのうち金仁甲《風景》（挿図7）、田中幸明《風景》（挿図8）、日吉守《教会堂風景》の三点は構図が類似しており、ほぼ同じ位置から描いたようにみえる。第八回朝鮮美展（一九二九年）には、やや離れた場所から聖堂を描いた山本舎人の《真夏の夕》をはじめ、聖公会の聖堂を描いた作品が出品されており、翌年には田中幸明の《太平洋通り》、小出忍《風景》などが同じモチーフを扱っている。この二点は建物を眺める位置が異なるものの、いずれも少し遠くから聖堂と聖堂を囲む塀を水彩で描いた作品である。このほか、阿部正《聖公

挿図5 田中登美栄《銀行》1933年、第12回朝鮮美展出品

会》(一九三二年)、稲森正愛《沈黙》(一九三三年)、林同恩《正午》(一九四〇年)など、聖公会の聖堂を題材にした作品が朝鮮美展入選作に多数含まれる。

(3) 鉄道の駅舎

鉄道は、人々を大量に輸送することで経済活動を下支えする社会共通資本であり、日帝強占期には搾取と侵略の手段としても活用された。^(訳註3) 鉄道による植民統治と兵站インフラ構築のため、多数の人々が鉄道敷設に動員されたが、このような状況は久野大二の《中央線の敷設工事場》(一九三八年)などにも描かれている。

挿図6 崔華秀《聖塔》1931年、第10回朝鮮美展出品

挿図8 田中幸明《風景》1928年、第7回朝鮮美展出品

挿図7 金仁甲《風景》1928年、第7回朝鮮美展出品

線路が敷かれたことにより、鉄道の駅舎周辺は交通と物流、産業の中心的地方所になった。汽車が停車する鉄道の駅舎は、都市の関門の役割を担ったのである。人ともものが行き交う通路であると同時に、新文物に接することのできる場所であった駅は、日本帝国の植民統治を宣伝する象徴的な場所であり、ここに画家たちも大きな関心を寄せていた。特に京城と釜山を繋ぐ京釜線の駅は、絵画作品にも頻繁に登場する。京釜線の開通は、汽車が都市間を結ぶ交通手段として定着する大きな要因となった。第十回朝鮮美展（一九三一年）には、一九一〇年に竣工した釜山駅の全景を描いた米田福一《午後の釜山駅》（挿図9）と、阿比留新《F駅構内》がともに入選している。また、

挿図9 米田福一《午後の釜山駅》1931年、第10回朝鮮美展出品

徐東辰は一九一三年に建てられた大邱駅を背景にした《駅の附近》（一九二八年）と《駅の構内》（一九二九年）で入選した。徐東辰は、建物よりも駅の内外にみえる人物の動きに関心を持ったようである。《駅の附近》は馬子と餌を食べる馬、岩に背をもたれてしばし休息する労働者、談笑する人々を描いており、《駅の構内》では、貨物列車とその前に拡げられた木材を、労働者たちが積み込む様子を、駅の中から捉えている。一九二五年、スイスのルツェルン駅をモデルに建設された京城駅も、山崎正男《ステーション風景》（一九二八年／挿図10）や鄭玄雄《駅前の大通り》（一九二八年）などにみとることができる。また、嚴聖學《蓬萊橋風景》（一九三二年）は、京城駅付近

挿図10 山崎正男《ステーション風景》1928年、第7回朝鮮美展出品

にあつた蓬萊橋の下を走る鉄道を描いており、遠景にはうっすらと京城駅がみえる。さらに、渡邊懿《線路のある風景》（一九三二年）などでは、汽車が走る線路に沿って並ぶ電柱さえも風景画の題材となつたことがわかる。

（4）住居

居住空間の形態と外観、内部構造は、気候や地形といった自然環境や、慣習、風俗、生活様式などの社会的、文化的要素の影響を受けてかたちづくられる。漢城府では開港以降、外来文物が輸入され、都城内に外国人の居住が認められたことから、外来の建築様式が登場した。しかしながら、本格的な変化は日韓併合以後にあらわれることになる。家屋の構造と形態、建材などは様変わりし、住居のかたちと生活様式にも大きな変化が生じた。このような現象は、いずれも日本と西欧の建築文化、建材や工法、新しい生活様式が輸入されたことによるものである。さらに、土地調査事業の開始などによって小作権を失つた農民たちが都市に集まり、京城はもちろん地方の各都市が急速な人口増加にみまわれたことも、住居様式の変化に影響を及ぼした。一方、都市の住宅開発は、半島に住まう日本人の生活の便を向上させるために推進されたケースが多い。一見、近代都市の威容を獲得していくようであるが、現実には支配層と被支配層の分化が、住居の分離と同時に進められたのである。³⁹ 開発され、整備された日本人の住居と、取り残された無秩序な朝鮮人の住居が区別されたまま共存する状況は、絵画の中にも確認できる。第三回朝鮮美展（一九二四年）に出品された高岡嘉一郎の《雨後の部落》と、伊藤武雄の《露台から》は、時代遅れになつた朝鮮人の住居と、整えられた道の上に建つ端正な建物を対照的に描き出しており、植民支配の現実を映し出している。

当時の日本人は、西欧式の外観に近代的な構造と設備を持つ「文化住宅」を好んだ。⁴⁰ 朝鮮美展出品作の中にも、野守健《春の三坂》（一九二七年）、吉村藤雄《三坂》（一九二八年／挿図11）、前田清輔《三坂風景》（一九三一年）のように、三坂通り（現龍山区厚岩洞）をはじめとする近代的な住宅地が多くみられる。このような住宅での生活には、その規模と施設を維持するだけの経済力が必要であり、ほとんどの「文化住宅」は日本人向けにつくられたものだった。一方、一九二〇年代半ば以降は大規模な朝鮮家屋の建設も進み、住宅として供給され、都市における住居形態のひとつとして定着した。このような朝鮮家屋は、趙錫鳳の《街裏》（一九二九年）や米澤康司の《京城

挿図11 吉村藤雄《三坂》1928年、第7回朝鮮美展出品

所見》(一九四〇年)などに確認できる。

また、半島に居住する外国人の住まいを描いた風景画もあり、特に中国人の生活に着目した作品が多い。日帝強占期の西小門、小公洞、北倉洞一带には京城最大の中国人街が形成され、清国の人々の居住地域があった釜山と仁川にも支那町がつくられた。朝鮮美展では、米澤康司が仁川の支那町を題材にした絵をしばしば出品している。代表的な例として、第八回朝鮮美展(一九二九年)に入選した同一の題名を持つ二点の《支那町の風景》や、《支那街風景》(一九三〇年)、《家》(一九三一年)、《仁川風景》(一九三二年/挿図12)、《仁川支那町風景》(一九三三年)、《仁川風景》(一九三三年)などがある。スレート屋根に窓や戸、二階のバルコニーを木造にした中国式の建物を正面から描いた《家》や、苦力クーリのような人物を描いた《仁川風景》(一九三二年)などからは、当時の朝鮮半島で暮らしていた中国人の生活を垣間みることができるといえる。

(5) その他

このほかにも、画家たちは銀行や会社、商店、学校、街路樹や電信柱が並ぶ街の風景を画面に収めていった。朝鮮美展の出品作には、田中幸明《青い空》(一九三三年)、石熙満《裏街》(一九四〇年)のように、漢字と英語、日本語で書かれた看板が入り交じった風景を描いた作品がある。また、街や地域のランドマークが風景画の題材になることもあった。趙錫鳳は《鐘路の角》(一九二九年/挿図13)において、韓一銀行本店の建物と普信閣がある鐘路の街を描写している。前述の通り、朝鮮銀行は日本帝国が植民地朝鮮の経済を支配するために建設した中央銀行であり、その社屋は京城の日本人居留地南村を代表する建物であった。一方、韓一銀行は一九〇六年に民族資本によっ

て設立された銀行で、一九二一年、鐘路に新築の社屋が建設されている。

病院の建物も、新たなランドマークとして注目されたもののひとつである。第一回朝鮮美展(一九二三年)に出品された永津信吉の《医院の五時》は、昌慶宮の東側に位置する馬頭山につくられた苑圃・含春苑に位置し、朝鮮王朝の王族・思悼世子と獻敬王后の霊を祀り、祭祀を執り行う景慕宮の敷地内に建てられた朝鮮総督府医院を描いている。一九〇四年にアメリカの富豪セブランス(L.H. Severance/一八三八〜一九一三)の寄付金により南大門の外側に建てられたセブランス病院に取材した洪祐伯の《世富蘭偲後庭》(一九三七年)や、安東聖蘇病院を描いた琴経淵の《赤い建物》(一九三九年)も、病院を題材にした風景画である。琴経淵が描いた安東聖蘇病院は、三階建ての赤いレンガ造の建物で、正式名称は「コーネリウス・ペイカー(Cornelius Baker)記念病院」である。作家は翌年にも同じ場所を描いた《赤い家風景》(一

挿図12 米澤康司《仁川風景》1932年、第11回朝鮮美展出品

九四〇年)で入選している。このほか、川上久康の《工場》(一九三二年/挿図14)のように煙を吐き出す煙突が並んだ工場地帯や、咸興鵠島里の造船所を描いた中野六郎の《鵠島里造船所風景》(一九三八年)など、産業地帯も作品のモチーフとなった。

(三) 名勝古跡

名勝古跡は「美しい景観、または古物や古建築の残る場所」を意味する。画家たちは対象となる風景をリアルに描き、作品名にその場所の名前を付けたり、あるいはあえて名勝古跡に焦点を絞らず、自然景と一体になった空間

として画面に表現したりした。朝鮮美展の入選作では、五百年間続いた朝鮮王朝の都であり、その後植民地朝鮮の行政中心地となった京城が最も多く描かれている。また、京釜線が通り、水驪線(水原↪驪州)と水仁線(水原↪南仁川)の始発、終着駅でもあった古跡の多く残る歴史の街、水原⁽⁴⁾も、画家たちが好んで訪れた場所のひとつである。さらに、慶州、平壤、開城など、由緒ある古都に美しい景観や歴史の痕跡を求めた画家もいた。ここからは、京城をはじめ、数多くの古跡を有する水原、慶州、高句麗と高麗の都であった平壤と開城など、現在の北朝鮮に取材した作品を含め、近代期に名の知られた名勝古跡を描いた風景画について考察する。

挿図13 趙錫鳳《鐘路の角》1929年、第8回朝鮮美展出品

挿図14 川上久康《工場》1932年、第11回朝鮮美展出品

(1) 京城の名勝古跡

京城の名勝古跡のうち、画題としてはやはり宮闕が目を引き、このうち最も多く描かれたのは、朝鮮王朝の王宮であった景福宮である。景福宮は朝鮮王朝とその都漢城府を護る場所であり、敷地内に朝鮮総督府の新庁舎が建設されたことで、歴史の栄枯盛衰をあらさまに示すモチーフとなった。総督府庁舎の新築工事のため、景福宮の周辺の幹線道路は拡大され、電車の路線は延長し、複線が敷かれた。また、日本人の官吏用に官舎も建てられ、景福宮の正門である光化門は移築された⁽⁴³⁾。このように景福宮が毀損される過程は、朝鮮美展出品作にも描かれている。既出の青柳秀吉《光化門より総督府を望む》(一九三三年)、李純鐘《光化門の朝》(一九三三年)、宮崎五郎《建春門と光化門》(一九四〇年)には、光化門が景福宮の東門である建春門の横に移築された姿をみてとることができる。本来、建春門南側の扉の端は、楼阁である東十字閣と接していた。しかしながら、総督府庁舎が新築される過程で扉は壊され、一九二九年に開かれた施政二十周年記念朝鮮博覧会のため、東十字閣北側の李王家の宮牆(景福宮の東側の宮牆)を撤去し、現在と同じように道路上の孤島のごとく東十字閣が取り残されるかたちとなった⁽⁴⁴⁾。金塔俊の《東十字閣》(一九二四年)は、景福宮の扉を取り壊す様子を描いている。また、高野立二郎《ひかり》(一九二六年)には、東十字閣西の側面の門、隅棟を飾る雑像や竜頭などが、細かく描写されている⁽⁴⁵⁾。

景福宮の北門である神武門も、朝鮮美展出品作の頻出画題であった。田中蒔広は《神武門の午後》(一九三三年)、《神武門》(一九二六年)で入選し、徐柏も神武門の外側を描いた二作の《風景》(一九三三年、三四年)で入選している。第九回朝鮮美展(一九三〇年)では、京畿師範学校の学生であった趙濬玉と李順東がともに神武門を題材とした《夕陽の城跡》と《夕日を受け

た門》を出品した。どちらも画面中央に城門を配し、水の滲みを効果的に用いて城壁を描いている。神武門内の東側には、高宗が書斎とした殿閣・集玉齋があり、野守健《集玉齋》(一九二六年)、榛葉規子《集玉齋》(一九三二年)などの作品にみてとることができる。このほか、景福宮内の香遠池につくられた東屋・香遠亭も、隈元義夫《九月の香遠亭》(一九二六年)、坂宗一《香遠亭》(一九三一年)、徐柏《香遠亭》(一九三五年)、桜田精一《内庭秋日》(一九三八年)、永原瑠琅《秋苑》(一九四〇年)などに描かれている。景福宮が日本帝国によって毀損されたように、宮殿内は損傷したり取り壊されたりした建物や空間が多い。そのようなものうち、昌慶宮は敷地内に動物園や植物園、博物館が建てられ、名称も昌慶苑に格下げされる受難を被った。堅山坦の《昌慶苑》(一九三三年)、孫日鉉の《昌慶苑風景》(一九三五年)には、元宮殿の敷地内が遊園地のごとく転落した様をみてとることができる。

宮殿とあわせて、城門も頻繁に描かれた画題のひとつである。特に崇禮門(当時の名称では京城南大門)と興仁之門(同じく京城東大門)は、平林二郎の《春陽さす興仁之門》(一九三〇年/挿図15)や早川良雄《南大門附近》(一九三四年)など多数の絵画に登場する⁽⁴⁶⁾。城門の中には、日本帝国によって取り壊されたため、現在では絵の中になししか確認できないものもあり、東小門と光熙門がその代表例である。第一回朝鮮美展(一九三二年)入選作の飯山桂太郎《東小門》、木村信吉《東小門》(一九三三年)、張錫豹《東小門の夏》(一九二五年/挿図16)には、管理が困難であるという理由から一九二八年に門楼が取り除かれた恵化門(俗称東小門)の本来の姿が描かれている。同じく管理上の理由により取り壊された光熙門も、第四回朝鮮美展(一九二五年)入選作の服部英一《光熙門の秋》、青木秀雄《光熙門》、翌年入選した中野六郎《光熙門》によって、元の姿を窺い知ることができる。

挿図15 平林二郎《春陽さす興仁之門》1930年、第9回朝鮮美展出品

挿図16 張錫豹《東小門の夏》1925年、第4回朝鮮美展出品

また、京城を舞台にした風景画には、清溪川一帯を描いたものも多い。清溪川は京城の中心を貫通する河川であり、朝鮮時代には開川と呼ばれたが、日帝強占期初期に清溪川と名づけられた。この川は庶民が洗濯をしたり、水浴びをしたりする、生活に必須の場所であった。清溪川を渡るために多くの橋が架けられ、その上で橋踏みや風揚げ、燃燈節の行事(訳註5)も行われた。このように、長い月日を経て人々の生活に欠かせない存在となった清溪川一帯は、伊藤與之輔の《清溪川の朝》(一九二四年)などに描かれている。川に架かる橋の中では、水標橋を題材にしたものが多い。伊藤秋畝《水標橋春宵》(一九二四年)、中尾菊太郎《水標橋の朝》(一九二六年)、美原邦俊《水標橋附近》(一九二八年)などがその一例である。

挿図17 木村信吉《国師堂のほとり》1924年、第3回朝鮮美展出品

そのほか、漢陽を守護した祀堂の国師堂、蜀漢の武将関羽の霊を祀る南廟と東廟など、祭祀を執り行う場所も好んで描かれた。第三回朝鮮美展（一九二四年）入選の木村信吉《国師堂のほとり》（挿図17）は、朝鮮王朝の始祖である李成桂が漢陽に都を定めたあと、南山に建てた国師堂を描いている。この国師堂は、南山のふもとに朝鮮神宮がつけられたため仁王山に移されたが、作品には移設前の国師堂が描かれている。第四回朝鮮美展（一九二五年）には、南大門の外にあった南廟を描いた佐藤正夫の《南廟の秋》が出品されており、東大門外側の東廟も福田鐵造《東廟の春》（一九三〇年）、服部貞矩《東廟遠景》（一九三二年）にみてとることができる。このほか、奨忠壇も頻繁に描かれたモチーフのひとつである。奨忠壇は本来、閔妃虐殺事件（乙未事変）と壬午軍乱によって殉死した烈士への祭祀を行うために建てられた祭壇である。しかしながら一九一〇年八月、日本帝国がこれを廃した後、一九二〇年代後半からは、一帯が桜並木の奨忠壇公園として整備され、上海事変の肉弾戦で命を落とした日本兵の銅像と、伊藤博文を追慕するための博文寺が建設された。このように、場所の役割が完全に変わってしまった奨忠壇は、前田金七《奨忠壇風景》（一九二八年）、美原邦俊《奨忠壇の春》（一九三一年）、李徹浩《博文寺の正門》（一九三三年）、清水節義《博文寺の山門》（一九四〇年）などに描かれている。

さらに、孔子をはじめとする聖賢を祀った経學院が、新木正之介の《午後
の経學院》（一九二四年）、山田貞利《経學院前庭》（一九三〇年）などにみえる。経學院は、朝鮮時代に学問と教育によって朱子学を普及し、儒教的な素養を持った人材を養成することで王朝の支配体制維持に寄与した成均館の代わりに、朝鮮総督府直属として設置された機関だった。経學院では、毎年春と秋に孔子を祀る儀式を行い、あわせて朝鮮総督府の施政を宣伝し、植民地

の朝鮮人たちの教化を目的として講演会が開催されていた。両班と儒林を取り込むため、文廟での祭祀を利用しながら、皇道儒学教育を行ったのである。このような経學院は、京城を代表する観光地のひとつとして注目された。「京城名勝遊覧案内」のような観光案内パンフレットには、京城神社、南大門、徳寿宮、東大門、博文寺、奨忠壇、朝鮮神宮、朝鮮総督府博物館、朝鮮総督府庁舎、昌慶苑など、政治的、宗教的、文化的な支配空間とともに、経學院が主要な名所として紹介されている。また、経學院の敷地内に植えられた孔子の教えを象徴する銀杏の木は、保存すべき古跡として指定され

ていた。⁽⁴⁶⁾

(2) 水原・慶州の名勝古跡

美しい自然景と、水原華城をはじめ様々な古跡が残る水原、そして新羅千年の歴史を持つ古都であり、仏教関係の旧跡など貴重な文化財が散在する慶州も、画家たちが好んで取材した場所である。水原を背景に描いた風景画には、同地で生まれ一九二八年に東京美術学校西洋画科へ入学した洪得順が、第八回朝鮮美展（一九二九年）に出品し特選を得た《郊外の訪花隨柳亭》（挿図18）を挙げることができる。訪花隨柳亭は、一七九四（正祖十八）年に水原華城の城郭を築く際に建てられた楼閣のひとつである。城郭内の北側の水門である華虹門東側に隣接した高い崖の上であり、眺めが非常によいことから「訪花隨柳亭」という堂号が付けられた。訪花隨柳は北宋の程顥（一〇三二―八五）が詠んだ詩から取られており、差備待令画員（訳註7）の登用試験にも出題された主題であった。⁽⁴⁷⁾ 訪花隨柳亭は張允千《訪花隨柳亭》（一九三五年）、韓在南《風景》（一九四〇年）などの朝鮮美展出品作にも描かれている。洪得順は、第九回朝鮮美展（一九三〇年）でも《華虹門》と《城の西門》で入選を果たした。水原華城の北の水門である華虹門には七つの石造アーチがあり、その上につくられた門楼の石垣と楼閣は一九二二年八月の洪水で崩壊したが、⁽⁴⁸⁾ 洪得順の《華虹門》には、楼閣が失われた姿で描き出されている。洪水で失われた華虹門は、水原の邑會議員・車載潤を中心に結成された水原名所保存会が募った寄付金によって、一九三二年に復元された。⁽⁴⁹⁾ 張允千の《水原華虹門》（一九三四年）や韓在南の《風景（水原華虹門）》（一九四〇年）は、復元された華虹門を描いた作品である。洪得順の《城の西門》は水原華城の華西門に取材しており、津田重哲もまた、華西門と西北空心墩を描いた《門》

で第十五回朝鮮美展（一九三六年）に入選、翌年には水原華城の正門であると同時に北門でもある長安門を描いた《長安門》で入選している。また、長安門の全景は飯山桂太郎の《長安門を望む》（一九三〇年）にも確認できる。

一方、慶州の場合は、古跡と自然が一体となった名所が頻繁に描かれた。特に日本人画家たちは、慶州の寺や仏教関係の文化財を好んで描いている。朝鮮美展出品作の中には、伊藤秋畝の《吐含山石窟》（一九二九年）、川田達徳の《慶州仏国寺風景》（一九三二年）などがあり、新羅王の姓である金氏の

挿図19 禹新出《鷄林》1940年、第19回朝鮮美展出品

始祖・金闕智が生まれた場所といわれる鷄林も、しばしば作品のモチーフとなっている。第十三回朝鮮美展（一九三四年）では権鎮浩が《鷄林の初春》で入選しており、禹新出も鷄林の外から林全体を眺望して描いた《鷄林》（一九四〇年／挿図19）で入選を果たした。鷄林は、夏には萩、櫟、トネリコなどの古木が生い茂る林であるが、禹新出の作品は冬の情景を描いており、枝葉のない切り株や小枝ばかりが画面を占めている。

挿図20 権明德《牡丹臺》1932年、第11回朝鮮美展出品

(3) 北朝鮮の名勝古跡

現在の北朝鮮地域にある名勝のうち、画家たちが特に好んだのは金剛山である。奇岩怪石が無数にそびえ立つ変化に富んだ絶景をつくり出し、季節ごとに異なる風景を見せる金剛山には、寺刹と塔、磨崖仏など仏教関係の文化財が散在している。日本人画家たちも金剛山をモチーフにした風景画を朝鮮美展に出品しており、第一回朝鮮美展（一九二二年）からすでに、遠田運雄《金剛山秋景》、小熊寅之助《金剛山》などが入選している。

挿図21 黄憲永《朝の普通門》1932年、第11回朝鮮美展出品

また、高句麗と高麗の都であった平壤と開城の名所を描いた風景画もある。平壤は大同江周辺の風景が好んで描かれ、金源（本名、金源珍）《大同江の河辺》（一九三二年）、尹仲植《大同江の江辺》（一九三三年）、朴泳善《雨後の大同江》（一九三八年）、《大同江風景》（一九三九年）などでは、悠々と流れる河の上を行く黄色い帆掛け船と渡し船が、作品のゆったりとした趣をつくり出している。同じく、牡丹臺の風景を描いた權明德の《牡丹臺》（一九三二年／挿図20）と猪川克己の《牡丹臺枯春》（一九三六年）、大同江にある樓閣練光亭を描いた糸井辰三の《練光亭》（一九二四年）、朴泳善の《練光亭》（一九四〇年）のように、古くから風光明媚な場所として名の知られた場所がモチーフに選ばれている。城門もしばしば描かれた題材のひとつで、第十一回朝鮮美展（一九三二年）入選作には、平壤の普通門に取材した鄭寛澈の《普通門附近》、黄憲永の《朝の普通門》（挿図21）が含まれる。高麗の都であった開城の旧跡を描いた風景画も伝わっており、子男山東側のふもとに位置する善竹橋に取材した李一石《善竹橋》（一九三三年）や、子男山にある樓亭觀徳亭を描いた李觀熙《開城觀徳亭》（一九三二年）などがその例といえる。

また、平壤と開城以外の地域に存在する旧跡を描いた風景画も確認できる。咸鏡北道の鏡城にある鏡城邑城の南門は、李俊實の《南門》（一九三一年）、藤井正一の《南門市日》（一九四〇年）に描かれている。南門の外の路上で開かれた市場の風景を描写した《南門市日》は、李俊實の《南門》に比べ画面からやや活気が感じられる。辺境に位置する鏡城は、早くから国防の要地とされ、同時に国際交易に重要な役割を果たした場所でもあり、現存する南門と邑城からその規模を推測することができる。日帝強占期の鏡城市街は城内と南門の外側、西門の外側の三区に分割され、南門の外側には商家が密集していたが、当時の様子は絵画作品によっても知ることができる。⁵⁰⁾

一方、咸鏡南道咸興には、朝鮮王朝の開祖・李成桂が王となった後、祖先の住んでいた場所に家を建て、四代にわたる祖先の霊牌を奉って祭祀を捧げた咸興本宮がある。咸興本宮には、正殿と李成桂の祖先の位牌を納めた移安殿、樓閣の豊沛楼などがあり、川田達懿《本宮殿清寂》（一九三七年）では、豊沛楼と蓮池の全景が画面に収められている。

このような風景画は、朝鮮半島分断以後、往来の難しくなった北朝鮮地域にある名勝古跡のかつての姿を窺い知ることができる貴重な視覚資料となった。絵画を通して、破損したり失われたりした文化財に出会うことができる

のである。有働正子の《寧邊城門》（一九三九年／挿図22）は、寧邊鐵甕城の北の水門（北水口門）を描いており、現在は小川を横切る石造の虹寛門道の上に建てられていた門楼が消失しているが、本作を通して元の姿を確認することができる。多くの作例はモチーフとなった場所の特徴を強調するものであるが、咸鏡南道に位置する雪峯山の歸州寺を描いた邊庚淑《歸州寺の初夏》（一九四〇年）のように、寺は屋根のみをわずかに画面へ収め、周辺の風景を集中的に描き込むことで、題名からのみ取材した場所の情報が得られるような作品もある。

おわりに

近代を生きた数多くの画家たちは、自然そのままの景観はもちろん、近代人の日常が展開する都市空間、そして美しい名勝古跡を描いた。一部の画家は、自らの感情や心持ちを画面に込めるため、直接対面した風景から多様なモチーフをたくり寄せており、その中には、画家の生活と関わりの深い空間や時間に存在する様々な営みがあらわされている。特に、出身地域の景観を描いた作品に、その傾向がはっきりとみとれる。慈江道の江界に生まれ、ソウルで舞台美術家として活動した後、朝鮮戦争のさなかに北朝鮮へ渡った蔡南仁や、済州島最初の西洋画家である金仁志、水原出身の羅蕙錫、洪得順、平壤出身の權明德、金源、朴泳善、尹仲植、鄭寬澈、黃憲永らは、自身の出身地に取材して作品を制作した。また、第十五回朝鮮美展（一九三六年）に出品された金鍾泰《船橋里風景》（挿図23）のように、一九三五年八月に平壤で腸チフスのため逝去した画家の最後の旅情が感じられる作品もある⁽⁵²⁾。さらに、風景画は現在では自由に訪れることが難しい北朝鮮の名勝古跡や、破損したり消失してしまったりしたために、実際には完全なかたちでみるこ

とができない旧跡の元の姿を窺い知ることのできる重要な視覚資料でもある。このような二十世紀前半の風景画から、私たちは日本において訳語として成立した「風景」が、その概念とともに韓国へ輸入され、「風景画」が定着していく過程を読みとることができる。日帝強占期から解放された後、現在まで続く韓国のローカルカラーを描いた風景画の源流として、本稿で扱った近代の風景画は大きな意味を持つといえるのである。

挿図23 金鍾泰《船橋里風景》1936年、第15回朝鮮美展出品

註

(1) 日本では十八世紀末に「山水」に代わる言葉として「風景」が登場したが、これは実際の景観あるいは現実の自然景を意味するものだった。風景以外にも景象、地景、景色、真景などが併用されたのち、十九世紀後半に美術用語としての「風景」が定着した。洪善杓『한국 개화기의 풍경화, 유입(韓国の開化期における「風景画」の輸入)』『美術史論壇』第五十二号、韓国美術研究所、二〇二一年、一〇三―一〇六頁。

(2) 洪善杓前掲註(1)論文、一〇一頁。

(3) 風八風也 東方曰明庶風 東南曰清明風 南方曰景風 西南曰涼風 西方曰閭闔風 西北曰不周風 北方曰廣莫風 東北曰融風 風動蟲生 故蟲八日而化 从虫凡聲 凡風之屬皆从風(「風」は八方から吹く風である。東から吹く風は明庶風、東南から吹く風は清明風、南から吹く風は景風、西南から吹く風は涼風、西から吹く風は閭闔風、西北から吹く風は不周風、北から吹く風は廣莫風、東北から吹く風は融風と呼ぶ。風が吹けば虫がわき、虫は八日で変化する。風の字形は「虫」から成っており、音は凡から成る。「風部」に属するすべての字は、風の意味を持つ)『説文解字』第十三下・許慎撰『説文解字・附檢字』北京・中華書局、一九六三年、二八四頁。

(4) 「風之爲言萌也養物成功」『白虎通義』卷六・班固著、신정근(シン、ジョンゲン)訳註『白虎通義』소명(ソミョン)、二〇〇五年、二八三頁。

(5) 「景光也」『説文解字』第七上・許慎撰前掲書、一三八頁。

(6) 『標準国語大辞典』「景光」を参照。

(7) 『高麗大韓国語大辞典』「風景」を参照。

(8) 宋浚吉『同春堂集』卷十一「與李士深 庚辰(一六四〇、仁祖十八年)」「初欲得瀟湘關東等景 適得武夷九曲圖 此非等閑風景之賞玩興感似無踰此」

(9) 李婷『風月亭集』卷一「奉賡 御製初五日暮作戲律以送」『風景畫難成』、申緯『警修堂全藁』冊十「花徑賸墨」五(壬午正月至五月) 其三「文昌風景畫圖同」

(10) 日本は西欧の近代文化を受容する過程で、明治以前の日本には存在しなかった概念や事物を日本式に翻訳した。こうして「翻訳漢字語」が誕生し、使用されるようになった。최경옥(チェ・ギョンオク)『번역과 일본의 근대(翻訳と日本の近代)』살림출판사(サルリム出版社)、二〇〇五年、二九頁。

(11) 一五一八年にパーゼル付近のマグダレナ修道院が画家のハンス・ヘルプスト(Hans Herbs)に依頼した祭壇画の注文書に「風景(die Landschaft)」という語がみられる。この祭壇画は現存せず、ヘルプストのほかの作品も伝わっていないため、注文書に記載された「風景」が正確にどのような画面の要素を指していたのか

は明らかでない。しかしながら、ここでの「風景」は独立した要素ではなく、宗教的場面の背景を構成する一部分を意味していたと推測される。이화진(イ・ファジン)「19세기 드레스덴 풍경화에 나타난 낭만화된 세계(十九世紀ドレスデンの風景画にみられるロマン化された世界)」梨花女子大学大学院美術史学科博士論文、二〇一八年、四四頁。

(12) 이화진(イ・ファジン)前掲註(11)論文、四四―四五頁。Henry Peacham, *The Art of Drawing with the Pen, and Limning in Water Colours... with the True Manner of Painting Upon Glass, the Order of Making Your Furnace, Annealing, Etc.* (London: Richard Braddock, 1606), pp.28-29; Barbara Lou Budnick, "The Lay of the Land: English Landscape Themes in Early Modern Painting in England," Ph.D. dissertation. University of Washington, 2017, pp.1-2.

(13) 이화진(イ・ファジン)「C・G・카루스의 『풍경화에 대한 아홉 개의 편지』와 지질학적 풍경(C・G・카루스의 『風景画に関する九つの手紙』と地質学的風景)」『美術史學報』五十一、美術史学研究会、二〇一八年、三一―三七頁。

(14) 十七世紀のオランダでは、購買力のある市民階級の拡大と同時に、プロテスタント美術における宗教的テーマが、ジャン・カルバン(Jean Calvin)一五〇九―一六四)の教理によって排除されたことで、日常の様子を描いた風景画が流行した。이화진(イ・ファジン)前掲註(11)論文、五八頁。

(15) 洪善杓前掲註(1)論文、一〇三―一〇六頁。

(16) 洪善杓『한국 근대미술사(韓国近代美術史)』시공아트(時空アート)、二〇〇九年、五一頁。

(17) 藤田庄三郎の玉川堂写真館は「西洋の新時体美術の風俗、景致写真(葉書)」と「大韓国風俗、景致画(葉書)」の販売広告を掲載している。「新時体美術的風俗風景畫葉書發賣廣告」『皇城新聞』一九〇一年十二月六日―一九〇二年三月七日。洪善杓前掲論文、一〇三頁。이정민(イ・ジョンミン)「사진관으로 본 한국 근대 사진사 5: 후지타 쇼자부로와 옥천당 1(写真館からみる韓国近代写真史5: 藤田庄三郎と玉川堂1)」『写真藝術』写真藝術、二〇一五年、一〇四―一〇七頁。

(18) 黄鐵は昌徳宮、景福宮、徳寿宮など宮中の景観が美しい建物や宮殿のまわりの風景、崇禮門や興仁之門、漢陽の城郭の四つの小門のひとつである恵化門(俗称東小門)や光熙門など、城門と道、官衙と六曹街(現在の鐘路区世宗路)、漢江のほとりなどを好んで撮影した。최진(チェ・インジン)『韓國写真史』신영(シンビョク)、一九九九年、九九頁。

(19) 一八九〇年代以降、イギリス人画家アーノルド・ヘンリー・サベージ・ランドー

(20) 『キリスト新聞』では一九〇一年から「ナイアガラの滝」「鉄路図」「鉄路塔図」「水に囲まれた船」「蒸気船図」など、外国で撮影した写真や挿図を掲載した。一方、東大門を被写体とした「東大門図」、館商人、日雇い労働者、荷を載せた牛、両班などを撮影した写真五枚から成る「大韓即景図」のように、国内で撮影した写真も掲載している。

(21) 서유리 (ソ・ユリ) 「근대적 풍경화의 수용과 발전 (近代的風景画の受容と発展)」金英那編 『한국근대미술과 시각문화 (韓国近代美術と視覚文化)』造形教育、二〇〇二年、九二〜九三頁。

(22) 洪善杓前掲註(16) 書、八二〜八三頁。

(23) 「東洋画」という名称は、一九一五年に朝鮮総督府主催で開かれた施政五年記念朝鮮物産共進会で初めて使用された。「書画」から「東洋画」と「西洋画」を包括する「絵画」へ変換されたのである。洪善杓前掲註(16) 書、一一〇頁。

(24) 황빛나 (黄ビナ) 「心畝金彰桓의 1910~1920년 대 문화계 활동과 『藝術時論』 (心畝・金彰桓の一九一〇〜一九二〇年代における文化界での活動と『藝術時論])」『美術史論壇』第四十三号、韓国美術研究所、二〇一六年、二五三〜二八七頁。

(25) 「同研舎」の漢字表記は、ほとんどの先行研究において「同研社」とされている。しかしながら、チェ・ギョンヒョンによる最近の論文で、第三回朝鮮美展の入選作である李用雨の《夏山》に「春田李用雨寫于同研舎南山下」という落款が確認できるとあり、正しくは「同研舎」であったことがわかる。최정현 (チェ・ギョンヒョン) 「20세기 전반 한국의 산수화 : 관념산수에서 사경산수를 거쳐 풍경으로 (二十世紀前半の韓国の山水画 : 観念の山水から実景の山水を経て風景へ)」『제7·8회 월간미술포럼 논문집 : 산수와 풍경 사이』(第七・八回月田美術フォーラム論文集 : 山水と風景のあいだ) 利川市立月田美術館、二〇二〇年、二九頁。

(26) 洪善杓前掲註(16) 書、一一九頁。

(27) 東京美術学校を卒業した金観鎬は、一九一六年に平壤ではじめての油彩画の個展を開催し、平壤などの風景を写生した作品を中心に会場を構成した。韓国人女性初

の油彩画家である羅蕙錫もまた、一九二一年三月十九日から二日間にわたり、京城府の京城日報來青閣で風景画を主とした七十余点の作品による個展を開催している。羅蕙錫は風景画に関心を持つていたことを明らかにしており、実際に韓国内や満州の安東県、世界旅行で目にした景色を作品に再現している。

(28) 羅蕙錫は朝鮮美展で計十八点の作品が受賞・入選しており、多くは風景画である。しかしながら現存する作品は一点もなく、朝鮮美展の図録に掲載されたモノクロ図版によつてのみ、そのイメージを確認することができる。羅蕙錫は朝鮮美展出品作をはじめ、生前に三百余点の作品を発表した。未発表の作品まで加えると、制作数はかなりの数に上つたものと考えられる。それにも拘らず、現在まで伝わる作品はわずか十点左右であり、真贋の論争も絶えない。風景画としては《華寧殿芍薬》(図版1)が数少ない真作とされている。この作品は一九三〇年に羅蕙錫が金雨英と離婚し、水原へ下つて絵や文章を創作しながら再起を図ろうとしていた時期に描かれた。華寧殿は正祖の肖像画が保管されている場所で、羅蕙錫の生家につながる路地の入口に位置する。作品は、華寧殿を背景として描き、その前に咲いた見事な赤い芍薬と、生い茂る青々とした葉を強烈に対比させることで、強い余韻を残すものとなっている。

(29) 孫一峰は京城師範学校で福田豊吉に絵を学んだ。李鳳商も福田の指導を受け、京城師範学校最終学年だった一九三六年に、第十五回朝鮮美展に出品した《廃蹟》で特選に選出された。「이변 光榮은 恩師의 德澤, 孫一峰氏 (今回の光榮は恩師のおかげ、孫一峰氏)」『毎日新報』一九二五年六月四日、「特選作家履歴과 所感 : 李鳳商氏 (特選作家の履歴と所感、李鳳商氏)」『朝鮮日報』一九三六年五月十五日。

(30) 李鳳商は、在学中に孫一峰と高橋武の指導を受けた。孫一峰は一九二八年に京城師範付属普通学校に赴任したが、翌年四月には日本へ美術留学に発つている。李鳳商は、新たに同校へ赴任した高橋武の指導を受け、一九二九年に開かれた朝鮮美展へ出品した。高橋もまた、同年に《風景》で入選している。

(31) 「美術家の登龍門인 鮮展의 審査結果 (美術家の登竜門である鮮展の審査結果)」『毎日新報』一九三〇年五月十六日。

(32) 前掲註(31)。

(33) 김소연 (キム・ソヨン) 「1930년대 서양화단의 성장과 학생화가들—도화교사의 역할을 중심으로—」『韓國近現代美術史學』第三十一集、韓國近現代美術史學會、二〇一六年、四六頁。

(34) 朝鮮美展の図録は第一回から十九回展まで製作された。第二十回から二十三回

は、物資節約のためパンフレットの発行に替えられた。本稿では、図録が確認可能な第一回から十九回展の西洋画部入選作をもとに論を進める。

- (35) 「表」は朝鮮美展の図録(第一回～十九回)をもとに整理したものである。風景画、人物画、静物画の区分が曖昧な場合、作品の題名、主題、モチーフなどを総合的に考慮し、集計した。

- (36) 서유리(ソ・ユリ)前掲註(21) テキスト、一〇二～一〇三頁。

- (37) これらは京城府とともに、府に指定された都市である。朝鮮時代の主要都市であった開城、全州、海州、晋州、咸興などは含まれていない。

- (38) 中林洞葉峴聖堂は、一八九二年に竣工した韓国最初の西洋式宗教建築である。一八九八年に完成した明洞聖堂は、韓国天主教の象徴かつ総本山。一九〇二年に建てられた桂山聖堂は、大邱地域で唯一、一九〇〇年代につくられた宗教建築で、一九一八年には増築されている。英国聖公会の建物は、一九二六年に未完成の状態で建設工事が終了した。

- (39) 京城の場合、龍山を中心とした日本人の居住地域では、日韓併合以前より街路の整備、改修が推進され、一九一〇年代からは「京城府市区改正事業」により市街地の整備、道路の新設・拡張、各種建築規制が実施された。李聖禮「주생황로본경성(住生活からみる京城)」「韓国美術研究所韓国近代視覚文化研究チーム」『모던경성의 시각문화와 일상』モダン京城の視覚文化と日常』韓国美術研究所CAS、二〇一八年、二五七～二五八頁。

- (40) 新文物に接頭語のように付けられた「文化」に「住宅」が結合した「文化住宅」は、建物の外観が西洋式である。多くの場合、傾斜のついた屋根を持ち、外壁には窓が多く、庭や中庭を伴っている。また、室内には立働式の台所と水洗の便所、浴室があり、応接室や書斎、子ども部屋、主婦室のように、それまでの韓国の住居にはみられなかった空間が備えられた。内装は壁紙やカーテンで装飾したり家具を配置したりして、電気・水道・ガスを使用した。住人によっては、オンドル部屋や和室、中央に渡り廊下を配して部屋を分かち日本式の住宅様式を取り入れる場合もある。李聖禮前掲註(39) テキスト、二五九～二六〇頁。

- (41) 「古跡단호」停車場朝鮮式으로 建築・수원새터덩자장은 칠월에 준공。(古蹟の多い停車場、朝鮮式に建築・水原の新停車場は七月に竣工)『東亜日報』一九二八年四月二日、「水原驛落成 純朝鮮式으로 来一日부터 開通(水原驛落成 純朝鮮式で来る一日から開通)」一九二八年八月二十七日。

- (42) 조은주(チヨ・ウンジュ)「근대기 한양도성 안宮廟와 宮室의 변용(近代の漢陽都城内宮廟と宮室の変様)」ソウル市立大学大学院博士論文、二〇一二年、一八〇

～一八一頁。

- (43) 「移轉した光化門」『朝鮮新聞』一九二七年九月十五日。

- (44) 「東十字閣 모퉁이 道路가 大擴張·博覽會の入場者のため十字閣は路中へ」『每日新報』一九二九年五月十一日。

- (45) 京城南大門と京城東大門は、一九三四年八月の朝鮮総督府告示四三〇号によって、それぞれ宝物一号と二号に指定された。

- (46) 「歴史上 由緒 깊은 古蹟 百餘點 保存키로 決定(歴史上の由緒ある古蹟百餘点、保存決定)」『東亜日報』一九三七年六月五日。

- (47) 程顥の「偶成」という詩に「雲淡風輕近午天 傍花隨柳過前川」という一節があり、ここから引用して傍を訪に變えたものである。『二程文集』卷一。西將臺、華西門、北側の空心墩臺、長安門、華虹門に至り、訪花隨柳亭に着いた。『承政院日記』高宗七年庚午(一八七〇年)三月十五日(辛巳) 晴天。

- (48) 「華虹門의 破壞와 面當局의 責任(華虹門の破壊と面當局の責任)」『東亜日報』一九二二年八月二十七日。

- (49) 「朝鮮代表的建物인 訪花隨柳亭(華虹門) 重建(朝鮮の代表的建物である訪花隨柳亭(華虹門) 重建)」『東亜日報』一九三二年五月九日。

- (50) 「두고은 山河·望郷三十年(置いてきた山河·望郷三十年)」景仁文化社、一九七八年、四六～四七頁。

- (51) 歸州寺は、李成桂が高麗時代末の若かりし頃に読書をして過ごした場所として知られる。王室の願堂であり、釋王寺とともに咸鏡道を代表する寺刹として栄えた。日帝強占期にも三十一本山のひとつに指定され、咸鏡道の寺刹を管轄した。

- (52) 「洋畫界重鎮 金鍾泰氏 平壤客舎서 別世(洋画界の重鎮金鍾泰氏、平壤客舎で死去)」『每日新報』一九三五年八月十八日、「畫家 金鍾泰氏 客地平壤서 永眠(畫家金鍾泰氏、客地平壤で永眠)」『東亜日報』一九三五年八月十八日。

訳者註

- (訳者註1) 一八七六年の江華島条約／日朝修好条規による開国以降、外的影響を受けて既存の社会秩序が変革されていった時期。

- (訳者註2) 朝鮮時代末に当代随一の画家として名を馳せた吾園・張承業(一八四三～九七)を中心に形成された書画の様式。

- (訳者註3) 日本帝国が朝鮮半島を植民統治していた時期を指す韓国での用語。
(訳者註4) 宮殿や楼閣の隅棟に配置される様々な神像。

(訳者註5) 陰暦の正月、はじめて満月が浮かんだ夜に、橋を渡って月見をする民俗遊戯。

(訳者註6) 提灯に火をともして仏に祈りを捧げる仏教の行事。

(訳者註7) 朝鮮時代後期に王室関係の書写や作画を担うため、凶画署から一時的に派遣された画家。

〔追記〕

本稿は、李聖禮「20세기 전반 한국의 풍경화 (20世紀前半の韓国の風景画)」『제7·8회 월간학술포럼 논문집·산수와 풍경사이 (第七・八回月田学術フォーラム論文集：山水と風景のあいだ)』利川市立月田美術館、二〇二〇年、四四～六七頁を加筆修正したものである。

(Lee Sunrye・韓国美術研究所研究員)

(訳者 ひびのみよん・横浜美術館学芸員)

(本論文は令和三年度海外編集委員による推薦論文である)