

韓国絵画の近代化と女性の表現

2014年2月

梁 鎬年

博士学位論文

韓国絵画の近代化と女性の表現

主査	宇田川宣人	(印)	
副査	松永洋子	(印)	
	渡邊雄二	(印)	
	樋口とも子	(印)	

2014年2月

九州産業大学大学院
芸術研究科 造形表現専攻

梁 鎬年

目次

はじめに	6
第1章 韓国の伝統的絵画と女性の表現	9
第1節 朝鮮時代前期以前	9
第2節 朝鮮時代後期	16
第1項 尹斗緒（ユン・ドウソ）とその一族	17
第2項 趙榮祐（チョ・ヨンソク）	27
第3項 金弘道（キム・ホンド）	34
第4項 申潤福（シン・ユンボク）	42
第2章 朝鮮時代における西洋画風	59
第1節 中国からの西洋画風の流入	59
第2節 西洋画風により描かれた作品	66
第3章 外国人による韓国女性の表現（19世紀末-20世紀初）	75
第1節 西洋人による女性の絵画表現	75
第1項 19世紀末に韓国の風景を描いた西洋人	75
第2項 エリザベス・キース	87
第2節 日本の画家による女性の表現	114

第4章 韓国の画家による女性の表現 (1910-1945)	139
第1節 裸体	141
第2節 新しい女性の表現	164
第3節 少女の表現	181
第4節 母子の表現	190
第5節 妓生の表現	203
第1項 妓生の起源と歴史	203
第2項 韓国近代美術における妓生の表現	212
第5章 絵画制作	224
参考文献一覧	237
図版目録	241

凡例

- 本文に記載した作品の標題は、作品を所蔵する美術館などが公表したものに従った。
- 本文中のカタカナは韓国語の読み方を表記したものである。
- 欧文（アルファベット）表記は、ハングル（韓国語）の英文表記である。
- 欧文の Korea、または Coree を韓国と表記した。
- 時代の表記に関しては、韓国歴史に従って 1392 年-1909 年までは朝鮮、1910 年-1945 年までは植民地朝鮮、植民地朝鮮時代に表記し、1945 年以降は韓国に表記した。文化的に今日から振り返ってみた場合、「韓国」として表記している。
- 他の本文中で引用資料として掲載するときに、なるべく歴史的な研究資料として原文のままに記した。
- 註は各節、各項のおわりに記した。

はじめに

本論を執筆するにあたり、研究対象の女性表現に関する書籍や、論文、画集、美術展の図録などを考察しているなかで、韓国絵画において女性を対象とした表現が、20世紀初頭頃から急に多くあらわれるようになり、この女性を対象とした絵画の表現が韓国近代美術の展開に重要な意味を持つことが推察された。

韓国近代美術に関する議論の中で、重要な部分の一つが近代美術の起点の議論である。韓国近代史における起点の問題は大きく分けて、次の三種類の見解に区分することができる。

一. 開港（1876年）以前説—ヨーロッパ文化が積極的に流入する以前に近代化が始まったという見解であり、朝鮮後期の社会内部にあらわれた変化を近代の起点とみる説である。

二. 開港説—開港以前の状況は近代の起点とみることは非常に根拠が微弱だとみて、開港前後のある時期を起点とみる説である。

三. 8・15解放説—1945年8月15日の前、すなわち、1910年から1945年まで韓国社会は主権を失った時期である。また、封建的な色々な残り滓が払いきれなかった時なので、真の韓国の近代化は植民地の統治が終わった後から始まるという説である。（註1）

絵画においては、その他にも『한국근대미술 1920년대 기점시론（韓国近代美術 1920年代起点試論）』を通じて金炫淑（キム・ヒョンスク）は、展覧会と教育機関をはじめとする美術制度の変貌を根拠にして「1920年代説」を主張している。美術史家権寧弼（クォン・ヨンピル）は、中人（註2）の階層の浮上とその美術を根拠にして「19世紀中葉説」を、金英羅（キム・ヨンナ）は西洋美術の移植、美術団体、美術概念の変貌を根拠にして「1910

年代説」を主張した。その後、美術史家洪善杓（ホン・ソンピョ）は近代的表象システムを論拠として「1890年代説」を提起した。洪善杓（ホン・ソンピョ）は2002年に「오원양식의 풍미와 근대적 표상시스템（吾園（註3）様式の風味と近代的表象システム）」という文で、「文化社会論的観点」を提示し、これにともない「近代的表象システムが誕生した時期は1890年代」と規定した。（註4）

このように韓国近代美術の起点について様々な説があるが、私は女性像に注目し、朝鮮時代までとは異なる人間的な内面の美や、人体美および個性の表現といった近代性を持つ新しい意味の女性像があらわれたことを韓国絵画における近代化の起点と提示し、これについて検討する。

したがって、第1章では、近代以前の女性の表現について検討する。朝鮮時代の絵画では、女性は絵画の主なるモチーフではなかった。女性の姿が絵にあらわれるようになったのは、日常生活で仕事をする庶民の姿を描こうとした文人の画家からである。文人の画家は魅力的な女性美を表現する目的ではなく、一般庶民が仕事をする姿を描きたがったのである。

韓国近代美術で女性の姿が多く描かれるようになった背景には、西洋画法の流入にあると考え、第2章では、17世紀頃から中国を通じて流入された西洋画法の影響について考察する。また、外国人との交流との関係を考察ため、第3章では、朝鮮・植民地朝鮮を訪ね、その当時の女性を描いた外国人について検討する。彼達の女性の表現について検討しつつ西洋人の画家とその当時の韓国との関係を考察する。さらに、日本の画家が表現した植民地朝鮮時代の女性の表現について探る。

朝鮮時代まで描かれた女性の表現とは異なる女性像が韓国の画壇に登場したのは1915

年からである。1915年から韓国の画家によって多様な女性の姿が描かれた。それゆえ、第4章では、1910年から1945年までにおける韓国の画家が描いた女性の表現について検討する。朝鮮時代の儒教などの伝統思想によりあまり描かれなかった女性の姿が当時の韓国の画家によってどのように表現したのかを探る。

本研究では、韓国近代美術において新しく画題として登場し、韓国の画家達によって非常に多く表現された裸体、新しい女性像、少女の表現、母子の表現、妓生の表現に分けて考察する。

第5章では、以上のような研究を進めながら、これにともなう絵画制作をおこなった。その作品についてまとめる。

註)

1. 이경성 (イ・ギョンソン) 、『한국근대회화 (韓国近代絵画) 』、일지사、1980、pp. 25-26
2. 朝鮮時代の両班と常人の中間の身分
3. 張承業 (1843-1897) の雅号である。朝鮮後期の画家
4. 文学史学会、『역사와 문화 11 호 (歴史と文化 11 号) 』、푸른역사、2006、p. 183

第1章 韓国の伝統的な絵画と女性絵画表現

第1節 朝鮮時代前期以前

韓国絵画の中で最も古い女性人物画は、高句麗の古墳壁画に描かれている夫婦肖像（挿図1、2）の内、《墓主夫人像》（図2）である。その墓主夫人は、墓主と比べてやや低い屋蓋を飾っている。屋蓋上に墓主と同様の蓮華飾りを置き、さまざま形の垂飾をつけた朱紐で墓を絞りあげた瀟洒な帳房内の牀座に、像高94センチのたっぷりとした体軀を4分の3の横向姿勢で、墓主に向かって横座りしている。（註1）

墓主夫人の姿は髪を高くあげ、目は小さく細く描いてあるが、それに比べて耳の部分は大きく描かれている。このような描き方は当時の一般的な貴族夫人の表現様式であり、大きな耳は富貴の象徴である。また、その富貴は豊満な体形と模様が描かれた衣装によって表現されている。このような表現により墓主夫人に相応しい権威を感じることができる。



図1 《墓主像》 高句麗 357年



図2 《墓主夫人像》 高句麗 357年

安岳3号墳 西側室 黄海南道、安岳郡

安岳3号墳 西側室 黄海南道、安岳郡

被葬者の肖像画が描かれた室の隣の入口には守門将が描かれているが、左側の守門将の頭上には、「冬壽は、幽州の甬東出身で永和十三年（357）10月26日に亡くなった。官職は平東將軍、楽浪であり、玄兎と帶方の太守等を歴任した。69歳に世を去った」と書かれた墨書銘がある。（註2）

357年に造成された安岳3号墳を始めとして、4-6世紀前期までの壁画には墓主夫婦像が描かれている。しかし、6世紀中葉から7世紀前半までには、墓室の縮小と神霊らしい動物の四神図（註3）を強調する傾向があった為、人物像は描かれなかった。（註4）

安岳3号墳は、南北約33メートル、東西約30メートル、高さ約6メートルの方形で墓室は半地下に石で積み、羨道、羨室、前室の東西に二つの側室、玄室、回廊からなっている。（註5）

韓国の女性の表現は、このような古代の壁画以外にも王侯や貴族等の肖像画が描かれていたという記録がある。特に、高麗時代では王と王侯、貴族の肖像画を描くことが流行り、王侯や貴族の夫人を多く描かれたことが伝える記録が残っている。しかし、作品は殆ど現存していない。

・夫人の肖像画

朝鮮時代の初期には高麗時代の影響で王侯や功臣の夫人の肖像画が描かれていたが、文禄・慶長の役（1592-1598）時に火災で焼失してしまった。その後、文禄・慶長の役以後では王後の肖像画を描いたという記録はない。肅宗（朝鮮第19代の王、1674-1720）は、1682年8月に当時の継妃であった仁顯王后閔氏（1667-1701）の影子を描くことを図った。しかし、臣下の反対により描かせることはできなかった。（註6）当時の朝鮮の儒教的な観

念では、男性の画員が王妃を直接見て描くことは無礼なことであった。

朝鮮時代の夫妻肖像画は、《河演夫妻の肖像》、《朴堧夫妻の肖像》、《趙伴夫人肖像》等があるが、これは高麗時代の影響によりこのような夫妻肖像画が描かれたとみられる。

朝鮮の夫妻肖像画は、河演夫妻のように別々に描く場合が多く、朴堧夫妻のように夫と妻と一緒に描かれているのは珍しいことである。



図3 《河演夫妻の肖像》絹本色彩 朝鮮前期（朝鮮後期に伝移模写）

しかし、これらの肖像画は朝鮮初期に製作された原本ではなく、朝鮮後期に伝移模写で描かれたものである。このような夫妻肖像画は、朝鮮の性理学思想の影響によってその後、夫人の姿を描くことは殆どなくなった。

《趙伴之夫人肖像》は18世紀に伝移模写した作品である。その絵は主に線描で表現され、18世紀に導入された陰影は用いられてない。服は朝鮮時代のものではなく、高麗時代の衣

服と推測される。

画面の右上に「開国功臣百川后人趙伴之夫人肖像」と書いている。《趙伴之夫人肖像》の人物は背凭れがない椅子に両手を合わせて座っている姿である。4分の3斜め右向きの姿を描いた絵で、ふくらはぎまで描写している。



図4 《趙伴之夫人肖像》絹本彩色 91.9×71.4cm 18世紀 韓国国立中央博物館

18世紀に描かれたもう一つの肖像画は、《福川呉夫人影幀》がある。全州李氏密昌君（宣祖の孫の孫）李楸（1677～1746）の墓で出土された夫人呉氏（1676～1761以後）の肖像画である。（註7）姜世晃（カン・セファン、1713～1791）の《福川呉夫人影幀》には「福川呉夫人八十六歳眞」と書いた題目の下に、韓服の姿で座っている老夫人が描かれている。図の左側には、「姜世晃が86歳になった母親の肖像を描いた。密昌君の長男である豹菴が姜

世晃に頼んだ」という跋文が書いている。椅子と杖は王から下された物と推測される。

このように高麗時代と朝鮮時代に夫婦肖像を描いた目的は、願堂（註 8）や祠堂に奉安するためであった。夫人肖像画は記録的な目的と法事を行うための祭儀的な目的を持っていたのである。したがって、夫婦肖像画は一定的な図像と表現法に従う慣習的性格が強かったと察する。（註 9）

・女性の教育・訓戒の目的とする女性表現

以上に挙げた作品の他に、朝鮮時代で女性を描いた絵は、『三綱行實図』の挿絵で見ることができる。『三綱行實図』は 1434 年、世宗の指示で、直提学（註 10）であった僕循（?-1435）の主導により作られた。その著書は、朝鮮と中国の書籍から忠臣・孝行息子・烈女が各 35 人合計 105 人を選ばれ、各人の行跡が文と絵で示されている。朝鮮の人としては孝行息子 4 人、忠臣 6 人、烈女 6 人が載せている。その著書の挿絵は、当時の有名な画家である安堅・崔涇・安貴生等によって描かれている。『三綱行實図』は、1481 年（成宗 12 年）にハングルで刊行され、以後 1729 年（英祖 5 年）に至るまで何度も出版されている。この著書は民衆の道德教育のために朝鮮時代に初めて発刊された。また、最も多く読まれた著書でもある。成宗・先祖・英祖時代に刊行された重刊本が現在に伝えられている。

次の絵、17 世紀に製作された『東國新續三綱行實図』の中の挿絵である。この本をみれば、15 世紀に初めて作られた『三綱行實図』の挿絵を推測することができると考えられる。



図5 慊妻昌火 『烈女便』1冊



図6 黄氏壺 『烈女便』1冊

東國新續三綱行實図 紙 木版 37×25 cm 1617 ソウル大学校 奎章閣韓国学研究院

『東國新續三綱行實図』の中の女性の表現は、線描で描かれている。中国風の服を着ているので、朝鮮の女性というよりも中国女性のように見える。また、家も朝鮮の家屋ではないとみられる。

このように近代以前において女性の表現は公的な肖像画の一部、あるいは、労働する女性の姿として表現されていた。いわば、儒教的訓戒の模範となるような姿で描かれることが殆どであった。

註)

1. 菊竹淳一・吉田宏志、『高句麗・百濟・新羅・高麗（世界美術大全集東洋編第10巻）』、小学館、1998、p. 362
2. 兪弘濬（ユ・ホンジュン）、『兪弘濬の韓国美術史講義 1』、늘와、2010、p. 113
永和十三年十月戊子朔二十六日、癸丑使持節都督諸軍事、平東將軍護撫夷校尉樂浪、相昌黎玄兔帶方太守都、鄉侯幽州遼東平郭、都鄉敬上里冬壽字 □安年六十九薨官
：韓国古代社会研究所編、訳注韓国古代金石文 1－高句麗・百濟・浪浪便、伽耶国史開
発研究院 1992
3. それぞれ東、西、南、北の防衛を守る神の青龍、白虎、朱雀、玄武を描いた絵
4. 趙善美（チョ・ソンミ）、『韓国肖像画研究』、悦話堂、1989、pp. 362－363
5. 菊竹淳一・吉田宏志、前掲書、p. 362
6. 趙善美（チョ・ソンミ）、前掲書、p. 361
7. 尹軫暎（ユン・ジンヨン）、「姜世晃作－福川吳夫人 影幀」、『講座美術史』、韓国仏教美術史学会、2006年、pp. 259－260
8. 故人の肖像画や位牌を祭る建物
9. 문선주（ムン・ソンジュ）、「20世紀初の韓国夫人の肖像の制作」、『（近代に出会った東アジアの絵画）』、〈株〉社会評論、2011、p. 300
10. 朝鮮時代の官職の名前で、集賢殿の從三品、弘文館及び藝文館の正三品の官位

第2節 朝鮮時代後期

韓国の絵画史の中で重視されている風俗画は、朝鮮後期（1700-1850）画壇で《真景山水図》とともに流行した絵画であり、当時には「俗画」と称した。広い意味での風俗画は、朝鮮前期の《進宴（註1）図》・《進饌（註2）図》等の宮中の行事内容を描いた《儀軌図》（註3）等のような記録画や、官僚の契会の光景を描いた《契会図》、仏画及び民画等も含まれている。（註4）

最初の風俗画は儒教的な民本主義による《無逸》（註5）の精神により朝鮮初期から宮中歳画（註6）として製作された《無逸図》（註7）、《邠風図》及び《農家十二月図》のような《耕織風俗図》の系列の教訓の目的で製作されていた。（註8）

尹斗緒（ユン・ドゥソ）とその一族と、趙榮祐（チョ・ヨンソク）により描かれた村の生業場面も、《耕織風俗図》の脈絡を継承して表現している。これらが朝鮮後期の風俗画の始まりである。

朝鮮後期の風俗画が発展した原因は、庶民経済の発達による享樂的生活の追求、庶民意識の成長に伴う文化的欲求の拡散、実学の発達、及び中国から入ってきた《耕織図》等の影響を受けて描かれたとみられている。

そして、その風俗画は庶民から王様まで幅広く愛されるようになった。正祖は「差備待令画員」（註9）を選ぶ試験において「風俗画」を画題として提出し、「皆が見るやいなや笑うほどユーモアがある絵を描きなさい」と命じた。（註10）そのためか風俗画にはユーモアとウィットが表現された作品が多数存在している。

以下、尹斗緒とその一族と、趙榮祐及び朝鮮後期の画員画家が描いた初期の風俗画における女性の表現を考察する。

第1項 尹斗緒（ユン・ドゥソ）とその一族

朝鮮後期の風俗画を切り開いた画家は、尹斗緒（1668－1715）である。尹斗緒は、字は孝彦、号は恭齋あるいは鐘崖と呼ぶ。彼は肅宗時代に活躍した代表的な文人画家であった。また、彼は実学と呼ばれる学問を研究する学者であり、詩・書・画に精通する芸術家でもあった。彼は実学の学問に基づいて、写実的に絵を描こうと試みた。彼が人物や動物を描こうと思う時には、それらを何日間も観察し、その形を把握した後にはじめて筆を執った。そのような理由で、彼の馬絵と人物の絵は非常に生き生きしていたと伝えられている。この点は彼の自画像でも確認できる。それは一般的な肖像画とは違い、顔だけを強調して表現している。これは韓国で最初の自画像とする。

本来、この《自画像》は胸の部分の襟と皺を線描で表現されていたが、後代で補修する過程で消されてしまった。1932年、『朝鮮史料集眞續』に載せている写真でその姿を確認することができる。2006年に国立中央博物館により赤外線撮影、蛍光分析法、及び赤外線等の科学的分析を実施した。その結果、省略されたと考えていた耳や身体の実表現、襟、服の皺までが現れた。（註11）

尹斗緒は、朝鮮時代の時調（註12）の巨匠と呼ばれる尹善道（ユン・ソンド、1587-1671）の孫であり、朝鮮末期の実学者丁若鏞（チョン・ヤクヨン、1762-1836）の娘の子である。彼の最初の夫人の全州李氏は、韓国に初めて「西学」を伝えた李睟光（イ・スクァン、1563-1628）の孫であった。

このように彼は学者の名門の家に生まれたのであるが、科挙に受かっても官職に進むことはできなかった。彼は26歳の時、進士（註13）試に合格した頃から絶えず不運が押し寄せた。試験に合格した翌年には養父が亡くなり、それから3-4年後には両親までも亡く

なされた。それだけではなく、兄弟や友人等が政治的戦略にまきこまれて流罪に処せられ、流刑地へ連れて行かれたり、その後、死刑になった。

尹斗緒は46歳（1713年）の時に、ソウルでの生活を片づけて海南へ帰郷して暮らしていた。その時期に描いた絵が韓国最初の自画像とされている《自画像》である。

彼が46歳頃に描いたその《自画像》は、そういう厳しい状況に屈せず、西洋や中国等から新しい文物を受け入れて実践する尹斗緒の学識と積極的な姿勢、先駆者的である様相を感じることができる。この一幅の絵の中に彼の人生と芸術が含まれているように見える。



図1 尹斗緒 《自画像》 紙 淡彩
8.5×20.5 cm 個人蔵（国宝第240号）

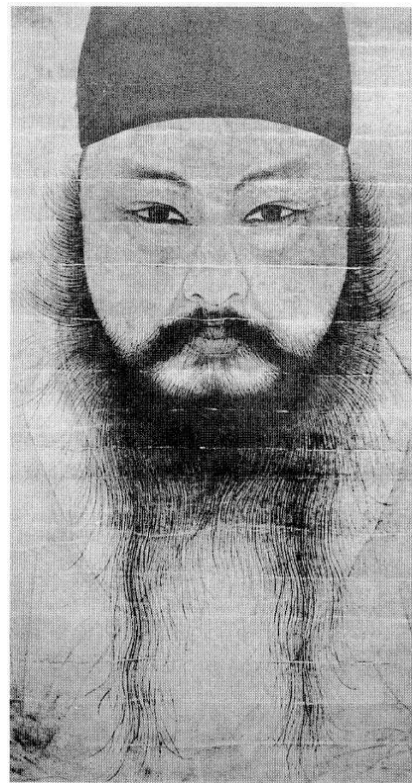


図2 『朝鮮史料集眞續』の中で載せていた
1930年代に撮った尹斗緒の《自画像》の白黒
写真

《自画像》に表現されている正面を凝視している二つの目と、生き生きしているひげの表現は見る者を圧倒する。恰幅の良い顔に長く生い茂った髭は、目の神秘をより一層高めさせている。

陰陽法による目の周囲と鼻の表現は西洋画の影響を受けたという意見がある。髭の部分は非常に精密で、躍動を感じさせる表現である。彼の友人李夏坤（イ・ハコン、1677－1724）は、この自画像をみてこういう詩を書いた。（註14）

以不満六尺身	6尺に満たない身体であるが
有超越四海之志	四海を超越する志がある
飄長髮而顔如渥丹	長いひげをなびかせて、顔は艶がある
望之者疑其為羽人劍士	この絵を見る人は、仙人かそれとも剣客なのか疑うが
而其恂順退讓之風	真に謙虚な姿勢を備えている
蓋亦無愧乎篤行之君子	彼は篤行の君子として恥じるところが少しもない

尹斗緒は既存の性理学でなく実学という学問を研究し、絵にも新しい形式を挑戦していた。彼は農民を主題とした《わらじを編む》、《ナムルを採る女性》、《木器削り》等の風俗画を描いている。これらは 朝鮮末期の風俗画の誕生を知らせる作品である。今までの朝鮮時代の絵画に登場する人物は、高尚な人や仙人が中心だったので、農民を主題として描くことは画期的な進歩であった。

尹斗緒は中国の『顧氏画譜』（註15）と『唐詩画譜』（註16）等を参考しながら絵を習い

始めた。(註 17) このように彼は中国の絵の影響を受けたので、風俗画の背景の表現が山水画の技法を強く感じさせる。兪弘濬（ユン・ホンジュン、1949ー）氏は、尹斗緒の絵の背景を描かずに、人物だけを表現したら、さらに事実感が強く感じられると指摘している。また、尹斗緒が描いた風俗画の背景を全部除去すれば、18 世紀に流行した風俗画のような迫力感を感じることができると述べた。

人物は朝鮮の庶民で、背景は中国風なので、庶民の生活をありのままに写したとはいえないが、風俗や、静物などを写実的に描写することを試みたことは、その後 18 世紀から展開した風俗画や、真景山水画に大きな影響を与えたと考えられる。

尹斗緒が上流階級の姿ではなく、庶民の生活に関心を持ち、農工と庶民の姿を描いたことは大変重要な意味を持っている。

彼の作品《ナムルを採る女性》は朝鮮時代の絵画のうち、一般女性が生活の中で仕事をしている姿を描いた最初の作品とされている。

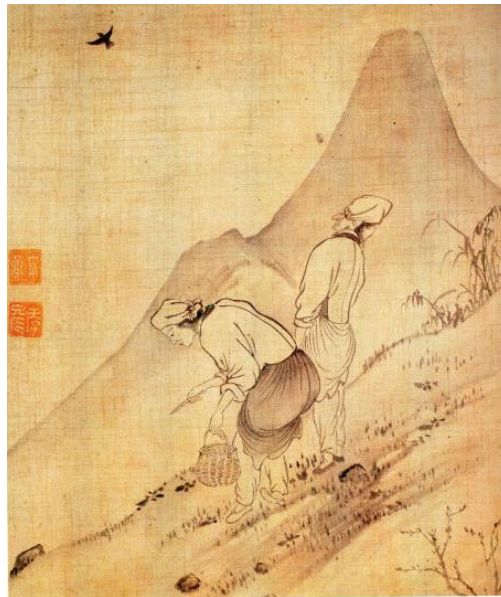


図 3 尹斗緒《ナムルを採る女性》麻布 墨 32.2×25cm 海南尹氏家伝古画帖 海南宗家

《ナムルを採る女性》ではナムルを採り、手をしばらく止めて、首と肩反らしてナムルを探しているような仕草の女性の姿と、網袋を持ち、腰を下げて刃物でナムルを採ろうとする女性の姿がある。二人の女性は三回装チョゴリを着ている。三回装チョゴリとは、袖先・襟・結びひもを身ごろと違う布で縁どったチョゴリで、上流階級の夫人が着る服である。上流階級の夫人と、召使いと一緒にナムルを採りに出てきたと推測することができる。

ナムルを採る二人の女性の背景には山と、空を飛んでいる1羽の鳥を描き入れてある。その鳥は斜面で作業する人物、背景の山と三角形の構図することでバランスを取っている。このような背景で山水を描くことが、18世紀に流行した風俗画とは異なっている。

二人の女性が着ているチョゴリは腰迄の長さがあり、18-19世紀初期の風俗画に表現されている女性のチョゴリの長さや形とが比較される。スカートのシワを均等な間隔で描写したその表現は、18世紀風俗画で流行することになる。

このように士大夫が庶民の女性を観察して表現することは、「男女七歳にして同衾せず（男女七歳不同席）」という価値観を持っていた朝鮮の儒教社会では画期的であった。その社会的な状況のために、尹斗緒は女性の正面の姿を描かずに、後姿と側面の姿を描写したと推測される。

尹斗緒の孫の尹愔（ユン・ヨン、1708～1740）も彼の影響を受け、「ナムルを採る女性」を描いているが、その絵も女性の正面ではなく後ろ姿が描かれている。

尹斗緒が生きていたその時期には、上流階級である両班（ヤンバン）の姿ではなく庶民の姿を描くということ、すなわち一般女性を描くということは画期的なことであった為に、尹斗緒の息子尹徳熙（ユン・トクヒ）は庶民の姿ではなく、上流階級の女性の姿を描いた

のかもしれない。尹徳熙の字は敬伯であり、号は駱西、蓮翁、及び蓮圃である。



図4 尹徳熙《読書する女性》絹本色彩 20 × 14.3cm 18世紀 ソウル大学校博物館

尹徳熙の《読書する女性》は女性達を良妻賢母で育てるための教育用挿絵として描かれた絵である。上流家庭の読書する女性を描写しているが、背景に描かれている芭蕉と衝立は、中国の著書の中に描かれた挿絵を参考して描写したようにみえる。彼の作品《姉と弟》も背景は柳と短い筆のタッチで草を描いている。姉は三回装チョゴリを着ているので、上流家庭の女性とみられる。

孫の尹愔（ユン・オン）は尹斗緒の志を引き継ぎ、また時代に合わせて庶民の姿を描いたと考えられる。また、その当時の風俗画の影響により背景を描かず、人物だけを表現したと推測できる。



図5 尹愔 《ナムルを採る女性》 紙 墨、淡彩 27.6×21.2cm 18世紀中葉 潤松美術館

尹愔の《ナムルを採る女性》では片手に籠を持ち、もう片方の手には鎌を持ってナムルを採ろうとする女性の後ろ姿を描いている。仕事をしやすい服装にするためチマ（スカート）の裾をたくし上げて束ね、袖もたくし上げ、頭にはタオルを巻いた姿で、春のナムルを採る女性を描いている。尹斗緒の絵とは違って背景を描いてないが、仕事をしやすいようにチマの裾と袖をたくし上げ、頭にはタオルを巻いた姿は似ている。それは、逞しい手と脚の表現を通じて、大変な労働生活で鍛練されたその時代の女性の生活を推測することができる。彼の絵は、尹斗緒が描いた女性よりは、仕事をしている労働者としての女性のイメージを強く感じられる。

尹斗緒は写実に基づいて人物や動植物等を観察し、その形状をよく把握した後に絵を描

き、彼の孫の尹愔も蝶々やトンボ等の昆虫を描く時に、細かいところまで観察し、その形態が同様になるまで描いたという。その作画態度は、写生を重視する写実主義の観念に基づいたものである。このような態度は、朝鮮時代の風物を写實的に描写する母胎となった。尹斗緒の日常生活の中での庶民の姿は、18世紀から登場する朝鮮時代の風俗画に影響を及ぼたとされている。

註)

1. 国に慶事がある時に宮中で催す宴会
2. 宮中宴会の一つ。進宴より儀式が簡単な宮中の宴会
3. 朝鮮時代の国家主要行事を文章や絵画で記録した文書類の総称。
4. 이원복 (イ・ウォンボク)、『韓国美の再発見』第6巻、술、2005、p. 53
5. 人の上に立つ人は一身の楽しみや、自らの身体の安らかさを求めてはいけない。
6. 朝鮮時代、新年を祝って災難を防ぐために描いた絵
7. 国王にとって農作業の厳しさと国民の困難を理解し、安逸に落ちないことと賞罰を正しくあたえるようにしようという内容等を描き入れてある図
8. 洪善杓 (ホン・ソンピョ) 他6人、『(알기 쉬운) 한국미술사 ((解かりやすい) 韓国美術史) 』、미진사、2009、p. 54
9. この制度は英祖時代から運営してきたが、特に正祖7年(1783年)11月から昌徳宮(チャンドクン)の奎章閣(キュジャンガク)で「差備待令画員制度」が設置された。才能がある画員画家10人余りを選抜し、破格な社会経済的特典を与えた。この制度は1881年まで運営された。
10. 최석태 (チェ・ソクテ)、『한국의 풍속을 그린 천재화가 김홍도-한국편 (朝鮮の風俗を描いた天才画家キム・ホンド-韓国編) 』、아이세움、2001、p. 64
11. 『美術資料』第17号、2006、韓国国立中央博物館、p. 81-93 参考
12. 時調(じちょう)は朝鮮で成立した定型詩。時調は14世紀ごろ、高麗末期に成立したとみられ、李氏朝鮮時代に流行した。時調という名称は李朝第21代王英祖の頃から用いられた。それ以前は「短歌」「長短歌」「新調」などとも呼ばれたが、現在は使われ

ていない。時調は「時節歌調」の略称で、いわゆる「流行歌」の意味であり、歌人、李世春が「時調」という言葉を作ったと言われている。

13. 進士は、朝鮮時代、科挙の小科に合格した人を呼ぶ呼称である。彼らには成均館（ソングングァン）入学資格が与えられ、文科に及第すれば官職に出て行くことができた。また、軍役・雑役の免除を受けた。官職に務めなくても進士という称号だけでも地域社会の指導者だと認識された。特に党派争いの激化により朝鮮末期には文科及第者であっても政府与党に属しなければ官僚として出世することが難しく、進士という称号を受けることで満足して文科を受験しない場合も多かった。
14. 兪弘濬（ユ・ホンジュン）、『화인열전 1（画員列伝 1）』、역사비평사、2002年、p. 60
15. 明の1603年に顧炳が編纂した絵本で、その原名は「顧氏歴代名公画譜」である。名前どおりに南北朝時代から明に達する100余の巨匠の作品が図版として紹介されている。また、絵の特徴まで記されているので、当時では画期的な図録であった。
16. 正確な刊行年代は分からないが、17世紀中葉の時に黄鳳池が当時有名な唐詩100編余りを選んで、董其昌等が文を書き、蔡元勛等が図を描いて構成した画報である。韓国でこの画報を観たということを初めて述べた人物は尹斗緒である。
17. 兪弘濬（ユ・ホンジュン）、前掲書、p. 78

第2項 趙榮祐 (チョ・ヨンソク)

尹斗緒の次に、女性の姿を描いた人物が趙榮祐 (1686-1761) である。彼は英祖 (朝鮮の第21代王、1694~1776) 時代の代表的な画家である。字は宗甫、觀我齋、及び石溪山人である。彼は誰に絵を習ったことはなく、著書を見ながら独学で勉強した。

《雪中訪友図》は趙榮祐の代表作品であり、雪が降った冬ある日、高尚な人が蟄居している友を訪ね、談話をしている場面を表現した作品である。部屋の中に座っている人物は、朝鮮の衣服を着ている両班の姿である。このように絵の中に朝鮮の衣服を着た学者の姿を初めて描いた人が趙榮祐である。(註1)

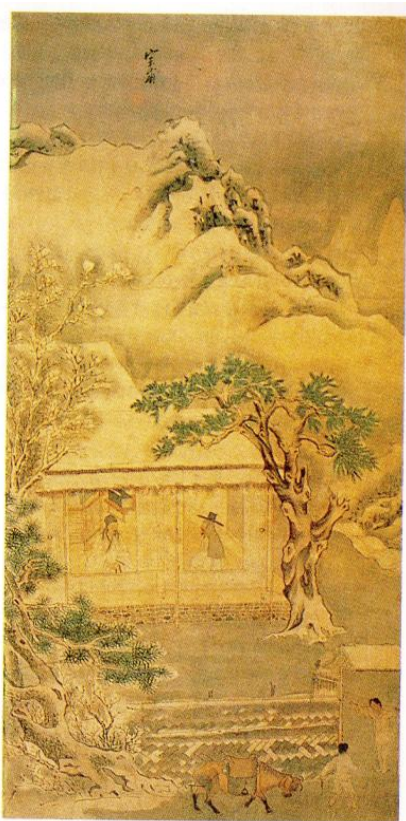


図6 趙榮祐 《雪中訪友図》 紙 淡彩

115×57 cm 18世紀 個人蔵



図7 趙榮祐 《雪中訪友図》の部分

《雪中訪友図》に表現された家主は鶴氅衣（註2）を着て、お客は幅巾の上にカッ（註3）をかぶっている。部屋の中には、家主の学識をあらわすように書物がたくさん描かれている。家の外には、二人の子供と牛が描かれ、子供が牛にずるずると引きずられて行く姿を表現している。背景には、雪に覆われた後の山、青い色を帯びている冬松とビャクシン（柏楨）、乾いた枝に咲いた雪の花等を描かれている。

趙榮祐は当代の最高の人物画家として評価されていた。このような理由で、文人画家として光海君（クァン・ヘグン、朝鮮第15代王（1575～1641））と世祖（セチョ、朝鮮第7代王（1417～1468））と肅宗（スクチョン、朝鮮第19代王（1661～1720））の肖像画の製作に推薦され、王様のお召しを二回も受けた。しかし彼は、士大夫としての名誉を汚すことができないと言って王の指示に従わなかった。彼が50歳の時（1735年）、光海君と世祖の肖像画の製作の依頼を拒否した時は、官職から退けられ、3年間無官職で過ごした。（註4）

その当時の画家は、中人（註5）以下の身分であった。また、上流階層は絵を描きながら生きることを卑しいことであると考えられた。そのような理由で、趙榮祐は人々が自分を画家と認識するのが恐ろしいと言った。彼にとって絵を描くことは趣味であり、自分自身を修養することであった。それでも彼の優れた絵の実力を卑しい金稼ぎと同一視されて誹謗中傷を受けることが多かったという。そのため、彼は画家としてはなく、学者としての誇りを持ちながら生きることを願っていた。

彼は二度の事件を経験しながら、「幼い時に絵を描き始めたのは、生得の性格が描くことが大好きだったことに過ぎず、中年には病気により心を寄せる所がないときは、慰みとして書と絵を描いた。しかし、これが老年に身体を害する原因となったが、後悔しても仕方ないだろう。（註6）」と述べた。

世祖の御真を描くことを断った事件により、趙榮祐は絵を描かないことを決心した。しかし、彼は絵を描きたいという熱望をこらえることができず、14点の風俗画を描き、画集を作ったのである。

その画集の題名は《麝臍帖》である。麝臍とは、ジャコウジカのヘソという意味である。ジャコウジカは狩人に捕まると、自身のヘソから出る香りのせいと思い、ヘソを食い千切るといふ。

《麝臍帖》の表紙には「他人に見せるな。それを犯す者は私の子孫ではない（勿示人犯者非吾子孫）」という趙榮祐が書いた警告文がある。彼は御真の事件以後の絵を発表することとはなかったが、作品は制作したとみられる。

《麝臍帖》に描かれた対象は、一般庶民の日常生活の姿である。趙榮祐は、彼達の姿を細かく精密に描写している。《麝臍帖》の中の作品〈針仕事〉では、木炭で下絵を描き、墨線で輪郭をあらわす素描風の略画であるが、生き生きした写実的表現であらわしている。特に、庶民の姿の素朴な表現は、画家朴壽根（パク・スグン、1914－1965）の絵の庶民の姿の表現と近い印象を与える。（註7）

彼の風俗画は背景を描かずに人物中心に構成されているので、挿絵や抄本ではない絵画としての格調を感じさせる。このような描き方は金弘道（キム・ホンド）の《風俗画帳》に継承されている。



図8 趙榮祐〈針仕事〉《麿臍帖》 紙 淡彩 22.5×27cm 18世紀 個人蔵

趙榮祐の〈針仕事〉では、三人の女性が針仕事をする時の姿勢を写實的に描写している。左から、楽に足を伸ばして針仕事をしている女性の姿、ひざまずいて針仕事をしている女性の姿、はさみで布を切っている女性の三人の姿を描いている。学者である趙榮祐が、女性達の仕事である針仕事の姿をこのように写實的に描写するためには、尹斗緒同様に彼女達の姿を細かく観察した後に表現したと見られる。



図9 趙榮祐 〈間食〉《麿臍帖》 間食 紙 淡彩 22.5×27cm 18世紀 個人蔵

〈間食〉では大変な農作業仕事をした後に間食を食べる姿を描いている。男性たちは座って間食を食べて、二人の女性はその人達に間食を配っている。この絵も背景は省略されている。人物の配置は金弘道（キム・ホンド）の〈お昼〉（図 22）とは違って一列で並べている姿である。

左側の男性が子供に飯を食べさせながら浮かべる微笑みの表情と、口を開き、ご飯を食べさせて貰う子供の姿は平和な光景で穏やかに見える。その絵は農民に対する趙榮祐の暖かい視線を感じることができる。



図 10 趙榮祐 〈臼搗き〉《麿臍帖》 紙 淡彩 23.5 cm×24.4 18 世紀 潤松美術館

〈臼搗き〉では背中を曲げて臼で搗く女性を描いている。このような女性の姿は、近代以後にも頻繁に表現されている。背景は、中国風ではなく、庶民の日常を描き入れた朝鮮の風景を描いている。家と木をつなげて洗濯紐を作って利用している姿、その洗濯紐に掛っ

ている男性のチョゴリは、朝鮮時代の一般庶民の生活の光景である。

彼がこのように庶民の姿を描いた理由については、19歳の時に書いた《清明上河図跋》により彼が風俗画に関心を持つようになった契機を察することができる。《清明上河図跋》は明の画家である仇英の作品《清明上河図》に感銘をうけて書いた文で、《清明上河図》の画面にあらわれた人物が1489名、ロバとラバが61匹等と登場する人や動物の数まで詳しく明らかにしている。(註8)

彼は庶民が仕事をする姿に本格的に関心を持ち、庶民の姿を写實的に描写した。これは朝鮮絵画にとって重要な意味を持っている。趙榮祐から朝鮮後期の風景画が本格的に始まったともいえる。

尹斗緒の一族と趙榮祐により描かれた女性の表現は、朝鮮時代後期に発達した風俗画では頻繁に表現される。尹斗緒と趙榮祐は、絵を専門的に学んで作品の注文を受けて描いた職業画家とは違い、趣味生活の一部として絵を習得したのである。

女性の日常生活の姿を描くことができたことも、自由に自分自身の思想と作意を絵画に表現できる地位の高い文人であったためである可能性が大きいと考える。

文人画家の出身である尹斗緒と趙榮祐は、伝統を継承しながら中国風の人物の描写ではなく、朝鮮時代の人々の姿を画題として取り入れ表現したことは、次の世代に風俗画を発展させる掛け橋の役割をしたとされている。

註)

1. 兪弘濬 (ユ・ホンジュン)、前掲書、p. 168
2. 被布のような仕立てで、白地に黒く縁を取った服。昔、隠者などが着ていた。
3. シルクハットに似た形の男性用の冠
4. 兪弘濬 (ユ・ホンジュン)、前掲書、p. 146
5. 朝鮮時代の両班と常人の中間の身分であり、医官・訳官など官庁の実務に従事した。朝鮮の社会の身分階級は、学者によって分類が異なることもあるが、一般的に両班・中人・常人・賤人の4つに大別されている。
6. 兪弘濬 (ユ・ホンジュン)、前掲書、pp. 176－177
7. 洪善杓 (ホン・ソンピョ)、『朝鮮時代絵画史論』、문예출판사、1999、 pp. 309－310
8. 兪弘濬 (ユ・ホンジュン)、前掲書、p. 125

第3項 金弘道（キム・ホンド）

18世紀後半の風俗画は、金弘道（1745－？）により主導された。字は士能で、雅号は檀園、丹邱、西湖及び高眠居士等がある。彼は文人官僚や富豪の後援、及び正祖の積極的な後援を受けていた。彼は、中人階層の身分に生まれたが、正祖の御真製作に参加した功勞が認められて忠清北道にある延豊という村を治める県監（註1）まで出世したのである。

金弘道はすでに20代に当代の最高の指折りの画家となった。彼は各階層の人々の日常生活や、生業の場面、毎年定期的にを行う風習の光景、及び誕生、成年、結婚、葬事の場面などの儀礼風景に至るまで多様な民衆の姿を表現した。

金弘道に絵を教えた姜世晃（カン・セファン、1713-1791）は、「金弘道は幼い時から絵を学んだので、彼が描けないものはないといえるほど画才に優れていた。人物や、山水図、神仙、仏画、花と果物、鳥と虫、及び魚等至るまですべての絵が妙品なので、先人の有名な画家達と比較しても彼と相手する人が殆どいない」と述べた。（註2）

金弘道は30代の後半に25点の《檀園風俗画帳》を描いた。《檀園風俗画帳》に載っている絵は、〈酒幕〉（註3）、〈洗濯場〉、〈菴編み〉、〈刈入れ〉、〈お昼〉、〈鍛冶屋〉、〈書堂〉、〈巫女〉、及び〈シルム（싸름、相撲）〉等がある。このような画帳の中の絵は、原形構図や斜線構図等の画面構成をしている。彼は、全体的な画面構成が優れているし、正確なデッサンとリアルな人物描写を力強い線を自由自在に使いこなしている。

その作品の中で、女性を表現した金弘道の絵は〈洗濯場〉や、〈お昼〉、〈井戸端〉、〈売醗婆行図〉などがある。以下、彼が女性表現した絵画について考察する。

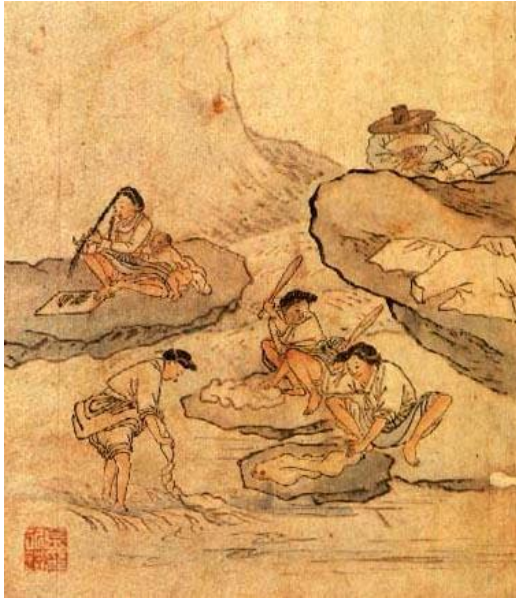


図 11 金弘道〈洗濯場〉《檀園風俗画帳》

紙 淡彩 27×22.7cm 韓国国立中央博物館



図 12 金弘道〈井戸端〉《檀園風俗画帳》

紙 淡彩 27×22.7cm 韓国国立中央博物館

〈洗濯場〉では3人の女性が、小川で服をたくしあげて洗濯をしている。子供の母親は髪を洗った後に髪結いをしている。このような女性の姿を、カッをかぶった一人の男性が岩の後から扇で顔を隠したまま覗き見している。覗き見している姿は、墮落した兩班社会を比喩しているとも考えられ、金弘道特有のユーモアとウイットを感じられる場面である。

また、〈井戸端〉では左下から右上へ対角線にした斜線構図で人物を配置している。墮落した兩班の男性は端正しない身なりで右の手にはカッを持ち、胸を見せつつ、井戸に寄って水を飲んでいる。その男性の胸を直接見ることができなくて、背中を向け、目をそらしている女性もいる。もう一人の女性もその男性を見ず、目の視線を下げている。このような光景を見て、不快な表情を浮かべるおばあさんの顔の描写が絶妙である。

金弘道の〈お昼〉では仕事をしばらく止め、皆が車座になり、昼食を食べる場面を描い

た作品である。背景を描かず、人物のみを描写しているが、これによって現実的な日常生活をよく感じさせる。



図 13 金弘道〈お昼〉《檀園風俗画帳》紙 淡彩 27 × 22.7cm18 世紀 韓国国立中央博物館

〈お昼〉では、食事している姿、仕事を終えた男性達の様々な表情、赤ん坊に乳を飲ませている女性等の自然な姿を表現している。このような穏やかな世界を、画面の右下にある犬が見守っているような感じがする。円形構図を用いて食事場面をより一層実感できるように表現している。

その他にも、〈蘆編み〉や、《売醢婆行図》などの一般庶民の生活・風習を描いた作品が多数存在する。



図 14 金弘道 〈蔭編み〉《檀園風俗画帳》 紙
淡彩 27 × 22.7cm 18 世紀 国立中央博物館

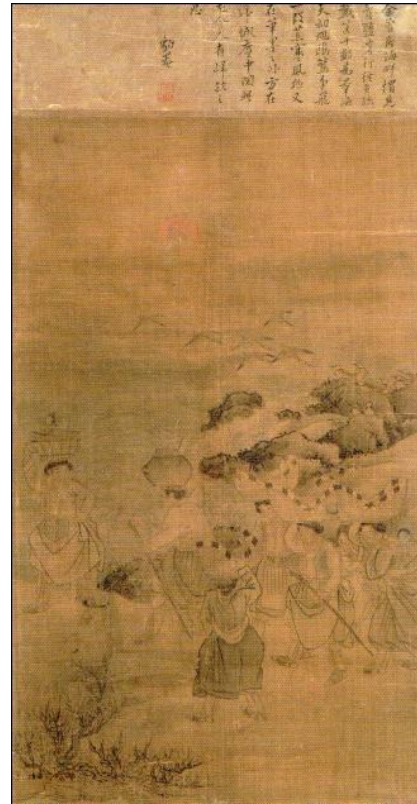


図 15 金弘道 《売醢婆行図》
絹本彩色 71.5×37.4 cm 18 世紀
梨花女子大学校博物館

《売醢婆行図》では太陽が浮び上がる夜明け前に魚物を売りに行く女性の姿を描いた絵である。母親はかごを頭上に載せて労働の現場に行きながら、背負っている子供の手を握っている。

このように金弘道は気さくながらも滑稽な人物の姿を非常に生き生きと描写している。彼は背景を省略し、風俗自体と人物に重点を置いて描き、流麗な筆致と透明な濃淡技法により庶民の素朴な面と強い生命力を表現している。金弘道の風俗画風はその後に画員のモ

デルになった。更に、「民画」(註4)まで影響を及ぼしたのである。(註5)

金弘道の風俗画に登場する女性の表現は、金得臣(キム・ドゥクシン、1754-1822)や馬君厚(マ・グンフ、?-?)等の作品の中にもあらわれている。

金得臣は名のある画家を輩出した家門に生まれた。彼は図画署の画員であり、官僚の日常生活や、仕事をする農民達、及び世の中の世相的な場面を表現した画家である。

金得臣の字は賢輔、号は兢齋あるいは弘月軒である。父親金應履(キム・ウンリ)も画員であり、金弘道とともに活動した金應煥(キム・ウンファン)は彼の伯父である。金弘道と金應煥は親友であったため、彼は幼いころから金弘道と出会う機会が多かった。彼はそれが契機になり、金弘道の絵を中心に勉強したと推測される。(註5)彼は、風俗画と人物画に格別な才能を発揮した。

金得臣が表現した女性の姿も女性の人物像をモチーフとして描こうと図ったことではなく、生活の中に登場する女性の姿を描いたのである。女性を表現した作品は、《風俗八曲屏風》や、《班常図》、《菴編み》、《破寂図》などがある。

金得臣の代表的な作品は《破寂図》であり、彼の風俗画の中でもユーモアと機知があらわれている優れた作品である。《破寂図》の意味は静寂を破る図であり、別称として《野猫盗雛》とも呼ばれる。《野猫盗雛》とは山猫がひよこを盗み出すという意味である。

《破寂図》はのんびりとしある春の日に、農家の中庭で起きた事件をユーモラスに表現した絵である。その作品の中には日常生活での庶民の女性の姿が表現されている。



図 16 金得臣〈破寂図〉《風俗画帖》 紙本淡彩 22.5×27.2cm 18世紀末-19世紀初頭
澗松美術館

〈破寂図〉では庭でひよこ一匹を捕らえて持って行く野良猫。それに驚き、バタバタと羽ばたきする母鶏とひよこ。主人はゴザを編んでいたが、その状況にキセルで野良猫を追い出そうと図るが、その気持ちが先に立ってしまい、床下に落ちてしまいそうである。その主人を助けようとするが、もう遅くなってしまいそれができなくてもどかしい妻の姿を表現している。野良猫はひよこを口で噛んだまま振り返って怒らせるように尻尾をたてて走っている。このような動物と人間の瞬間の様子に画家のユーモアを感じる。

金得臣の作品は金弘道（キム・ホンド）が発展させた風俗画を最も忠実に継承し、19世紀の画壇に維持させたことで高く評価されている。

馬君厚（マ・グンフ、？-？）は朝鮮末期の画家である。字は伯仁である。彼の生涯や行跡などは知られていない。彼は人物と翎毛（鳥獣を描いた絵）の表現に才能があった。

彼が表現した女性の姿は 1851 年の春に描いた《村女採種図》でみることができる。その絵は春にナムルを採っている女性の姿を表現している。

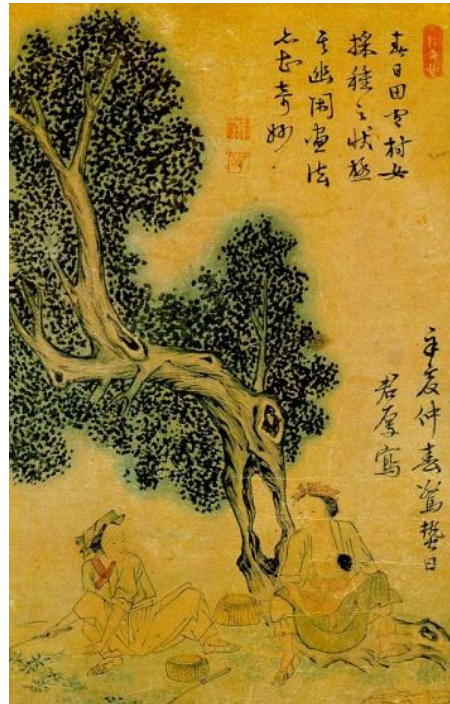


図 17 馬君厚《村女採種図》 紙本淡彩 24.7×14.6cm 1851年と推定 潤松美術館

《村女採種図》では仕事の手を休めたまま赤ん坊に乳を飲ませている女性の姿と、その女性と話しかけつつナムルを採っている女性を描写している。その女性の周辺には、二つの小さいかごと、食べ物が入った大きいかごを描き入れている。穴があげられている老樹は、長い年月に風霜を経た年輪を感じさせるように表現している。

朝鮮時代から韓国近代まで、春になると女性達はかごを持ち、ナムルを採っていた。これは農家の食糧事情が悪化する春の端境期に飢えるお腹を満たすことができる養殖の役割を果たした。そのためか近代にも多く描かれた女性の姿の中の一つであった。

註)

1. 朝鮮時代，地方行政区域の小さい県に中央から派遣した長官，従 6 品
2. 兪弘濬（ユ・ホンジュン）、前掲書、pp. 173－174
3. 文字絵や民間伝説などを素材に民衆のために描かれた朝鮮時代の絵
4. 洪善杓（ホン・ソンピョ）、前掲書、 p. 314
5. 이태호（イ・テホ）、『朝鮮後期絵画の写実精神』、학고재、1996 年、p. 23

第4項 申潤福（シン・ユンボク）

申潤福（1758年-?）は正祖の御真を描いた宮中画員の申漢枰（シン・ハンピョン、1726-?）の息子として生まれた。申漢枰は《乳を飲ませる》の作品で女性の姿を表現した。この作品は彼が描いた唯一の風俗画と知られている。



図 18 申漢枰 《乳を飲ませる》 紙本彩色 31×23.5cm 制作未詳 潤松美術館

この《乳を飲ませる》は日常生活でよくみかける母親と子供達の姿をあらわしている。左側の女の子は、何かを触りながらおとなしく座っているが、右側の男の子は自分の要求を聞き入れないのが不満な様子であり、泣きながら駄々をこねている。これらに、母親は無関心な様子で赤ん坊に乳を飲ませている。背景が省略されているので、女の子、男の子、母親、その三人の相互関係が一層明確に浮び上がる。

他の男性の前で赤ん坊に乳を飲ませるということは、朝鮮時代の儒教思想では想像もできないことである。その理由で、全鏐弼（チョン・ヒョンピル）氏は申漢枰の妻と子供の

姿を描いた絵と思ったという。申漢枰は息子が二人、娘一人がいたと記録されているので、この推測が当たっていれば、この画面で泣いている子供が申潤福である。(註1)

申漢枰の息子である申潤福は、絵を描く才能に優れ、父親に続き宮中画員になった。しかし、宮中画員の身分で色遊びが多く、卑俗な女色を描いたことが原因で、朝鮮時代に図画の事を司った官庁であった図画署から追い出された。(註2) それ以降、申潤福の記録は完全に消えて残されていない。その絵画の表現が原因で、画家として抹殺されるようになり、彼が生きていたその時代から徹底的に捨てられたことをあらわしている。彼はその時代には認められなかった画家であった。

申潤福は定職がないまま遊んで暮らす下級の両班と妓女のロマンスを画題として作品を制作した。すなわち、礼儀正しくて道徳的なイメージを持つ士大夫とは異なる両班(ヤンバン)の姿と、朝鮮時代の社会で賤民の身分である妓女をモチーフにして男女の遊樂する光景を主に表現したのである。しかし、申潤福の絵はその時代の画壇が受け入れるには難しかったし、その当時では破格的なことであったとみられる。

申潤福は朝鮮時代女性の繊細な感情と美しい姿を、線描と鮮やかな色で表現していた。彼の優れた色彩感覚をもっていた。同時代の他の画家とは違った色を用いていることも彼の特徴である。彼は色彩がきわめて制限されていた時代に、果敢に原色を多く用いたので「色彩の魔術師」とも呼ばれる。(註3) 申潤福は金弘道とは違って背景を表現し、作品の雰囲気の詳細な描写にち密さを見せている。

申潤福の真価を発見した人物は、日本の美術史学者である関野貞(1868-1935)である。朝鮮美術に関心が高まった関野氏が、仁寺洞(インサドン)路で申潤福の画帳《恵園伝神帖》を見つけたのである。(註4) その申潤福の画帳は1934年に全鏐弼(チョン・ヒョン

ピル)氏が購入し、現在は全鑿弼氏が設立した潤松(カンソン)美術館に所蔵されている。

その画帳は国宝135号に指定されている。(註5)

申潤福の活動時期は作品に記している干紀を通じて推測すると、概略1865年から1873年までの10年以内とみられる。(註6)また、彼が描いたとされている作品が現在まで60点余りが伝えられている。

申潤福は〈端午風情〉、〈赤ん坊を背負った女性〉、〈遊郭争雄〉などの絵の中に女性を表現している。彼の作品に登場する女性は朝鮮の社会階級で最下層に属する妓生である。

妓生の姿を描いた彼の代表作品〈端午風情〉は、陰暦5月5日端午の節句に行う女性の風習を描いた作品である。



図19 申潤福〈端午風情〉《蕙園傳神帖》紙 淡彩 28.2×35.2cm 18世紀末-19世紀初

潤松美術館

〈端午風情〉の画面左側の下部分では、上衣を着けない下着のチマだけを着了た状態で、顔や身体を洗ったり、髪の毛を梳いている四人の女性を描いている。右側の部分には鞦韆に乗る女性、髪の手入れをしている二人の女性、食べ物を頭上に載せている女性を描写している。ブランコに乗ろうとしている女性の鮮明な深紅のチマと黄色のチョゴリは、画面にアクセントを与えている。その服の原色と薄い緑色の背景との色の対比が、作品をいっそう引き立たせてくれる。画面の左側の上部には、その女性達をのぞき見している二人の雛僧を描写している。

その当時の両班と妓女の姿を絶妙に描写した作品が〈年少踏青〉である。〈年少踏青〉とは、直訳すれば、「若い学者が青い新芽を踏む」という意味であり、若い両班が春にぶらりと出かけることを称する。

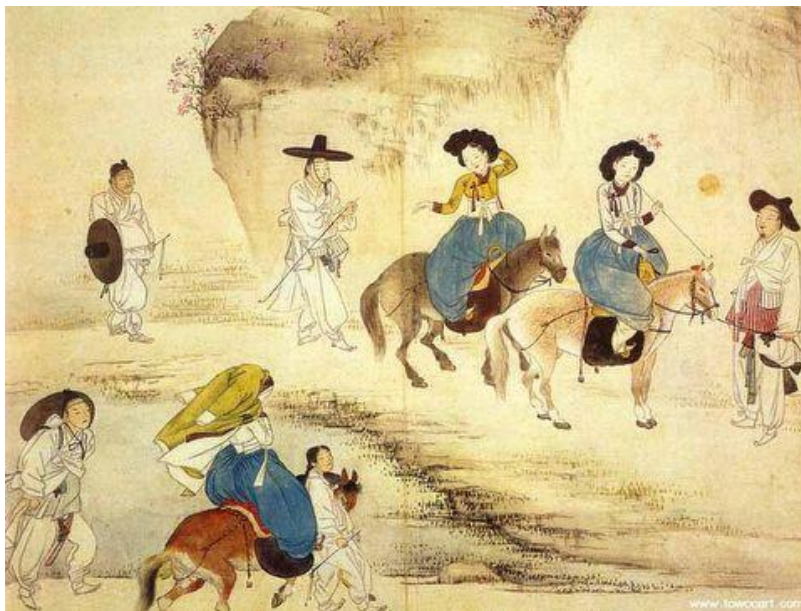


図 20 申潤福 〈年少踏青〉 《蕙園傳神帖》紙 淡彩 28.2×35.2 cm 18 世紀末-19 世紀初
澗松美術館

〈年少踏青〉の画面の上左の部分に、岩の上で濃い桃色のツツジを描き、春を表現していた。馬に乗っている妓生三人の姿を描写している。その女性達の上着は短くてそでが狭いチョゴリを着ている。画家はその服装を鮮やかな色彩で表現している。その妓生の美しい姿にとれた男性達は両班の面子を考えず、馬に乗っている妓生にタバコの火を付けたり、妓生の従者となって馬丁の帽子をかぶっている。両班が召使いの帽子をかぶっている姿は、社会的身分の秩序をひっくり返していることである。このような光景は、朝鮮時代の両班階層ではしてはならない行動であり、恥と考える行動であるが、実生活では頻繁におきる出来事であったらう。

申潤福は朝鮮の上流社会の遊興文化と風俗を男女の愛情の観点で描き出した。その中で、朝鮮後期の支配階級の生活を赤裸々に見せている。これは絵を通じて両班の二重性と偽善を風刺したことである。〈遊郭争雄〉では酒家の前で喧嘩をしている両班の姿を描写する。これは一人の妓生を互いに占めるための戦いにも見える。



図 21 申潤福 〈遊郭争雄〉《蕙園傳神帖》 紙 淡彩 28.2×35.2cm 18世紀末-19世紀初

潤松美術館

〈遊郭争雄〉の左側では、喧嘩を売った男性を友たちと捕吏がやめさせている。赤い服を着ている男性が捕吏である。中央にいる男性は上着を脱ぎながらもっと喧嘩に挑もうとする姿勢である。妓生はこの喧嘩とは何の関係もないという表情で、長いキセルを口でくわえ、冷静にその状況を見守っている。右側の男性は破れてしまったカッを拾っている。酒場の前で時々目にすることがある一場面を喜劇的に、風刺的に表現している。

このような喧嘩を行ったのは一般庶民ではない学識と道徳、及び自身の名誉を重視する両班社会の男性ということが重要である。このような支配階層の姿を描くということは、勇気が必要なことであっただろう。

〈月下情人〉では、女性が許可なく、勝手に外出するのを禁じた朝鮮時代の厳しい儒教的な社会で、三日月の暗い夜道で二人の男女が密会をしている場面を描いている。



図 22 申潤福 〈月下情人〉《蕙園傳神帖》 紙 談彩 28.2×35.2cm 18 世紀末-19 世紀初

潤松美術館

〈月下情人〉では奥深い塀で、男女の愛の会話の情景を巧にあらわしている。作品の中で、以下のように述べている。

月沈沈夜三更 沈沈と夜が更ける三更の月の光の下で、
両人心事兩人知 二人の心は二人だけがわかるのだ

この作品は塀の角度が曲がったところを画帳の折り畳む面に従って表現している。その塀のそばで、二人の男女が対話をしている。男女の足の方向が同じ所を向かっているので、二人の心を察することができる。申潤福はその時代に他の画家が表現しなかった遊興者と妓生の姿をロマンティックに描き出したのである。

〈巫女神舞〉ではグッ（註7）をする場面を表現している。儒教的社会である朝鮮時代にはグッを行うことが禁止されていた。その理由によりこの絵は朝鮮時代の風俗を研究するのにも重要な資料となっている。

申潤福は民間でこっそりと行われるグッを大胆な斜線構成で描いている。横切った石垣を境界により画面を二等分している。



図 23 申潤福〈巫女神舞〉《蕙園傳神帖》 紙 淡彩 28.2×35.2 cm 18世紀末-19世紀初
澗松美術館

〈巫女神舞〉の外側は藁葺きの家と木がある背景である。内側には石垣を背にして笛を吹く楽士と鼓をたたく楽士、祈っている女性達を描いている。赤い服を着ている巫女は両腕を広げ、扇子とナイフを各手に持って踊っている。巫女の巻き上げた髪は重そうに見えるほど大きく描いている。女性の二人は一心不乱に祈っている。黄色いチョゴリを着た子供は、頬杖を突いたまま巫女の行動を眺め、それを興味深く見ている。塀の向こう側にはこの儀式を覗き見ている男性と、神霊を招くこの儀式には関心を出さず、その男性を見ている女性を描き、ドラマのような雰囲気 연출し、この絵を見る人に好奇心を誘発させている。

申潤福は彼の父親申漢枰が母性をあらわす作品を描いているように、彼も赤ん坊を背負った女性の姿を描写している。その作品《赤ん坊を背負っている女性》に登場している母

親を、巻き上げた髪で、丸い顔に細い目、口は小さく描写している。スカートは地面に着くほどの長さである。チョゴリの長さが短いので、胸がはみ出している。その女性は、恥ずかし気もなく、胸を堂々とあらわしている。これは、19-20世紀初期の頃には珍しくない光景である。胸を出している理由は、出産直後の胸が発散する熱を冷ましつつ息子を出産したことを自慢する風習があったためである。その当時、男子を産んだという印であった。

このように胸を出している姿は、20世紀に韓国を訪ねた外国人によって頻繁に描写されるようになる。韓国の固有な風習や文化などが外国人の目にはエキゾチックな風景として見られたらう。



図 24 申潤福《赤ん坊を背負っている女性》紙 淡彩

23.3 × 24.8cm 18 世期末 - 19 世期初



図 25 申潤福《美人図》絹本彩色

114.2 × 45.7cm 18 世期末 - 19 世期初

《美人図》では魅力的に頭にのせている加髻（註8）、上着の長さは短く、手を上げたらたちまち胸があらわれそうなチョゴリ（上着）。わざと結ばなかったチョゴリの結び紐は、多くの男性を悩殺させるのに充分であった。面長の顔で、あるいは、頬はふっくらとしている。小さい唇に目の細い綺麗な女性を繊細に描いている。ノリゲを触っている蠱惑的な姿態、はにかむように顔をちょっと下げている姿。女らしく見える韓服の姿、スカートの下とあらわれた白い足袋に至るまで、申潤福の優れた描写力により女性の魅力を表現されている。

絵の中に「画家の心の中に春が満ちてくると、筆先は万物の伝神（肖像画）を描き出してくれる（盤薄胸中萬化春 筆端能言物傳神）」と書いている。

《美人図》の女性は当時の時代状況により上流階層のお嬢さんは親戚以外の男性の前にはあらわれることはなかったので、風流世界で生活している妓生とみられる。

このような《美人図》と妓生の姿は、19世紀以後には多く描かれた画題であった。また、その姿は近代以後の韓国人の画家と日本人の画家により描かれることになるモチーフでもある。

申潤福がこのような妓生の姿を表現した絵を描かれることができたのは、英・正祖時代の社会変化により庶民の生活に対する関心が高まったのである。また、現実の直視する思想が文化社会的な諸般分野に及ぼし始めた時でもあったので、このような作品が制作されたと考えられる。

申潤福の画風は松水居士や、作家不明の人々などの後代の画家に影響を与えた。彼達は

申潤福風の美人図を描いていた。

松水居士が誰なのかは分からない。彼が描いた《美人図》の女性は、右手では赤い結びひもを軽く握って、左手では長い結びひもを捉えているし、巻上げた髪型（加髷）を大きく描写している。当時には女性の加髷をみてその家の経済力を計ったというので、画面の女性は名がある妓生だと推測される。



図 26 松水居士《美人図》 紙本彩色

121.5×65.5 cm 19世紀初期 温陽美術館



図 27 作家不明《美人図》 紙本彩色

114.2×56.5 cm 1825年 日本東京国立博物館



図 28 作家不明《美人図》 紙本彩色
117×49 cm 19 世紀中葉 海南尹氏本家



図 29 作者不明《美人図》紙本彩色
129.5×52.2cm 19 世紀後半
韓国東亜大学校博物館

日本東京国立博物館にある《美人図》も、申潤福の《美人図》に影響を受けた作品とみられる。うなだれている姿、左手に軽く花を握った姿及び頭の方と反対にチマをたくしあげた姿は、人目を引くような姿である。他の美人画とは違い、手に花を持っていることがこの作品の特徴である。

海南尹氏の本家の所有である《美人図》は大きく巻上げた髪に両手を上げて手入れしている女性を描いている。両手を上げているのでわきの下がのぞいている。朝鮮時代の美女は、髪が濃くて長いほど美人と思われた。そのため、《美人画》に登場する女性は大きい加

髻を用い、飾っているとみられる。

東亜大学校博物館の《美人画》の女性の身体は正面であるが、顔は左へ向きながらうなだれている。巻上げた髪ではなく、未婚の女性のように髪を下げている。また、胸をみせている。右手は髪に触れ、左手はチマの裾を捉えている。両手には指輪をはめている。チマの下から足袋と下着がみえる。彼女は両足を広げて立っている。このように他の美人図とは違った表現をしているのがこの《美人画》の特徴である。

以上のような魅力的な女性たちは優雅な髪型で、特定の個人の肖像というより、男性画家の抱く女性美の一つの理想像を表わしている。このような美人画は、私的な消費のために制作されたのである。男性画家、あるいは、鑑賞者のために描かれたばかりではなく、そこには男性の理想的な女性美を考慮して形象化されている。こうした絵画は、今日の、女優などのピンナップ写真と変わらない機能を持っていたように思われる。(註9)

劉運弘(ユ・ウンホン、1797-1859)の《妓房図》でも長い髪を梳いている女性を表現している。彼は朝鮮末期の画家で字は致弘、号は詩山であり、図画署画員であった。



図 30 劉運弘《妓房図》 紙 墨、淡彩



図 31 作家不明《桂月香の肖像》

26.9×36.2cm 19世紀中葉 個人蔵

105×70cm 19世紀 韓国国立民俗博物館

《妓房図》では子供を背負っている女性、長いキセルを口で噛んだ女性及び鏡の前で見事な長い髪を手入れする女性の姿を表現している。短いチョゴリで胸があらわれている。背景にはその当時の扉と縁側を幾何学的な模様で表現している。

以上の絵とは違う趣旨で妓生を表現した肖像画《桂月香の肖像》、《雲娘子肖像》、《論介肖像》などがある。これは妓生として忠勇義烈な行為を行った女性を描いたのである。

《桂月量の肖像画》は作家不明である。平壤の名高い妓生桂月量（？-1592）は文禄・慶長の役の時に平壤城で日本の武将を斬首し、手柄を立てた。これを称賛するために描いた肖像画である。この作品は彼女の死後に追慕して描かれた肖像画である。



図 32 蔡龍臣《雲娘子肖像》絹本淡彩

120.4×61.5cm 1914年 韓国国立全州博物館



図 33 金殷鎬《論介肖像》絹本淡彩

151×78.5cm 1955年

国立晋州博物館 晋州城管理と寄託

《雲娘子肖像》も女性忠節の象徴という趣旨により蔡龍臣(チェ・ヨンシン、1850－1941)が描いた作品である。蔡龍臣は韓国の伝統的な画法で西欧画の立体感を表現した画家である。

雲娘子(ウン・ナンジャ)は平安道嘉山の官庁に所属した妓生であり、名前は崔蓮紅(チェ・ヨンホン、1785-1846)である。27歳の彼女が、洪景來(ホン・ギョンネ、1771－1812)の亂の時に郡守を助けた。このような彼女の行動を当時の政府が高く評価し、妓生の身分から解放し、田と畑などを下賜した。画面の右側の上に「雲娘子二十七歳像」、左側の中間部分に「甲寅月石芝寫」という落款がある。(註10) 甲寅の寅年は1841年にあたる。

雲娘子の27歳時の姿を想像して描いたこの作品は、男の子を抱えている姿が聖母子像を思い起させる。顔の表現など全体的には韓国の伝統的技法で描いているが、服のしわなどに陰影法が用いた表現をして立体感を感じさせる。このように西洋画風の技法も見える作品である。短いチョゴリの下に見える胸やチマから差し出した左側の足袋の姿は、伝統的な美人図風である。このような折衷された様式の肖像画法は、朝鮮末期から近代初期にかけて画法化した蔡龍臣の絵画の特徴でもある。

これら肖像画は位牌を安置する場所に飾るために制作された。儒教の理念の中で重要な価値とされている忠孝烈(註11)をたたえる啓蒙的目的を持っていると見られる。

韓国の風俗画は19世紀の朝鮮時代の末期に入ると急激に衰退していった。その原因は物事の形式よりもその内容と精神を重んじて描く文人画が当時の画壇を占めていたからである。その結果、日常生活で仕事をする女性の姿を描いた作品もあまり描かれなくなったのである。

以上のように女性の姿は約 18 世紀頃頃から描かれた朝鮮時代の風俗画や美人図などに表現されているが、その女性の表現は女性という人間を表現したというよりは日常生活の中の庶民の姿を写実的に描写したことである。また、女性は絵画における主要な画題としての認識はされなかった。さらに、人間的な内面や、人体美及び個性の表現といった近代性をもつものではなかったと考えられる。

註)

1. 이충렬 (イ・チュンリョル)、『간송 전형필 (澗松全鑿弼 (カンソン チョン・ヒョン필))』、김영사、 2010、 p. 240
2. 兪弘濬 (ユ・ホンジュン)、前掲書、、 p. 146
3. 兪弘濬 (ユ・ホンジュン)、前掲書、pp. 176-177
4. 박상하 (パク・サンア) 、 『조선의 3 원 3 재이야기 (朝鮮の3園3齋の物語) 』、 일송북、 2011、 pp. 209-210
5. 全鑿弼は日本の骨董品の会社であった山中商会から『恵園伝神帖』をその当時のお金3万ウォンで買った。現在の価値で90億ウォン程度なるという。 : 이충렬、 『간송 전형필 (澗松全鑿弼 (チョン・ヒョン필)) 』、 김영사、 2010、 pp. 237-255 参考
6. 洪善杓 (ホン・ソンピョ)、前掲書、 pp. 309-310
7. 巫女が神靈を招く儀式
8. 近代以前に朝鮮の女性が使用したかつらの一種、加髻は、社会的に地位が高い女性と妓生は大きい加髻を使用していた。かつらが大きくて重いほど美しいと思われた。このような状況がエスカレートするようになり、1756年には英祖が、1788年には正祖が勅令で加髻の使用を禁止した。
9. 金英那 (キム・ヨンナ) 著、神林恒道監訳、『韓国近代美術の百年』、三元社、 p. 76
10. 兪弘濬 (ユ・ホンジュン)、前掲書、 p. 125
11. 忠臣と孝行息子と烈女を言う言葉

第2章 朝鮮時代における西洋画風

第1節 中国からの西洋画風の流入

韓国の西洋画風が伝来した時期について確実には分からないが、17世紀頃から中国を通じて朝鮮に伝えられた可能性が高いとみられる。西洋文物を初めて紹介した人物は、李睟光(1563-1628)である。彼の著書『芝峰類説』では、マテオ・リッチ(Matteo Ricci、1552-1610)の著書『天主室義』や『交友論』、カトリック教の教理と教皇、及び世界地形・風物・文化等を紹介している。また、同書には1603年に李光庭(イ・クァンジョン、1552-1627)と權愷(クオン・ヒ、1547-1624)が北京でマテオ・リッチが製作した西欧地図《坤輿万国全図》を将来したと書かれている。

《坤輿万国全図》では、西域や、中国地方、朝鮮8道(註1)、及び日本60州まで地理的に精巧で、緻密に描いている。この地図により朝鮮の知識人達は、世界の色々な地域と朝鮮の地理的位置がわかるようになったと推測できる。また、彼等の世界観・価値観を広くする契機になったと考えられる。

西洋画法の流入は、17世紀の丙子の乱(1636年、註7)直後に人質として清に連行された昭顯世子(1612-1645)が、帰国の時(1644)にアダム・シャル(Adam Schall)から貰ったカトリック教会の絵《天主像》とされる。昭顯世子は、その絵以外にもカトリック教の教理の著書等を将来した。しかし、3ヶ月後、昭顯世子の突然の死と共に西洋文物の接触についてこれ以上の進展をみることができなくなってしまった。(註2)

実際に18世紀初期にいつ、どのような西洋画が朝鮮に流入したのかは具体的には分からないが、1720年に北京を訪ねた李宜顯(イ・ウィヒョン、1669-1745)が1328冊の書籍と10点の洋画を購入し、朝鮮に将来したと『庚子燕行雜識』に記す。彼は1732年にも北京

に行って大量の書冊と 15 点の洋画を将来した。(註 3)

朝鮮に伝来した西洋画は、「泰西画」、「洋画」「西洋国書」、「西国書」等と呼ばれながら、朝鮮末期の画風の変化に新しい要因として作用した。(註 4)

ある程度の数の西洋画が中国を通じて朝鮮に流入したことは、李瀾(イ・イク、1681-1763)の文を通じて知ることが出来る。彼は『星湖僊説』で、「近頃、燕京(北京)に使節で行ってきた人々が西洋画を買って、大廳(テーチョン、註 5)に架けている。一つの目を閉じて、片方の目で作品を長くみると、宮殿の屋根の曲がり角と塀が実際の形態に飛び出してくるように見えるのである。これについて追究した人が「これは描写技術の妙である。遠近と長短の相互関係が明らかなので、片方の目でみればこのように形態が明確に見えてくる」と言われた」と記している。(註 6) 李瀾は、このように朝鮮の伝統画の表現とは違った西洋画の捉え方について説明しているのである。

安鼎福(アン・ジョンプク、1712-1791)は著書『順菴集』で、「西洋の著書はすでに宣祖(ソンチョ、朝鮮第 14 代王、1552-1608)の晩年から朝鮮に流れ込んでいた。管理や学者等でこれを読まない人はいないのである」と記されている。(註 7)

1764 年には、洪大容(ホン・デヨン、1731-1783)は、彼の著書『湛軒書』の中に西洋屏風 1 幅と西洋異獣画等の 3 点を贈り物として貰ったと述べている。(註 8) 1771 年には、金尚喆(キム・サンギル、1712-1791)は西洋の画家と出会って自分の肖像画を注文し、その作品を朝鮮に持って帰った。この洋風の写実的な肖像画についてのうわさが広がって、1781 年には正祖が自分の肖像画の製作の参考にさせるため、この絵に観覧したのである。1784 年には、使節の随行員であった李承薰(イ・スンフン、1756-1801)は、聖化を贈り物として貰って、朝鮮に将来した。(註 9)

以上のように韓国の西洋画法の流入は、朝鮮の鎖国政策により西洋との直接的な交流ではなく中国を通しておこなわれた。中国に派遣した使節団を通じて西洋の文物と著書が輸入された。中国に派遣した使節団を「燕行使節団」（註 10）と呼び、その使節団は、清国が首都を燕京（北京）に移転した 1644 年から 1896 年まで、763 回に渡り派遣された。「燕行使節団」は、正使・副使・書状官、大通官 3 名、押物官 24 名、医官、画員（註 11）等を含んだ 300—500 名内外の学者や芸術家などで構成されていた。（註 12）この中で画家は図画署に所属した画員画家と正使や副使の職責で行く文人画家達であった。画員は使節団の旅程を描くことや、地図を描き写すこと、及び新しい技法を学んでくる役割を担当していたが、使行団に必ず含まれるものではなかった。当時の朝鮮の画員は専門画家として、新しく出会った西洋の美術に興味を持った可能性が高かったと推測されるが、身分や地位が低いため、彼達についての記録は殆ど残されていない。

大部分の使節団は、正式な報告書以外にも「旅行記」と清の新しい文物に対する「見聞記」を記している。その代表的な著書としては金昌業の『老稼斎燕行録』、朴趾源の『熱河日記』、朴齊家の『北学議』等がある。彼達の著書では北京でみた西洋画についての感想を述べていた。燕京（北京）にあるカトリック教会の壁画と天井画の作品を直接に観覧した朝鮮の知識人達は驚きを禁じることができなかったであろう。

1720 年に燕京を訪問した李器之（イ・ギジ、1690—1722）は『西洋画記』でカトリック教会にかけられている絵を次のように述べている。

「雲の中に五六人の人が立っていた。かすかに見え隠れしている姿が仙人とおばけの幻影だと思ったが、長くみていると壁に描かれている絵だった。鳥、獣及び魚はすべて実物の

ように見えた。虫と獣の名前が書いてなくてもどんな生物なのか知ることが出来る」（註 13）

1765 年、北京にいるカトリック教会に描かれていた絵について洪大容（ホン・デヨン、1731－1783）は、「人物は生きていて恰も動いているように見えた。その絵を見れば実景のように見えて、絵だとはわからなかった。」と書きながらも、人物の表現に対しては「婦人みたいな人物は、憂いがかかった顔で、髪の毛を靡かせていたので好きにはなれなかった。」（註 14）と述べている。西洋画の写実的表現に感心しながらも、東洋人と違う西洋人への容姿については若干の拒否感をあらわしていたと見られる。

1778 年燕京のカトリック教会を訪問した李德懋（イ・ドクム、1741－1793）も天主堂に描かれている絵を見て、「北側の壁にチェーンで縛られている大きい犬の図があったが、私に飛びかかるようで恐ろしかった。その絵の下のところでは実物の何匹の犬が横になっていたが、絵の犬と実物の犬の区別ができなかった」と述べている。（註 15）また、1780 年、北京を訪問した朴趾源も、カトリック教会の壁や天井に描かれている雲や人物等を次のように『熱河日記』（註 16）に述べている。

「カトリック教会に描かれた雲と人物の描写は、言語や文字では表現することができないほどのものであった。その絵は、稲妻の光のように私の目を奪う何かがあった……（五色雲の中を飛び回っている数多くの子供達が描かれた天井画を見て）数えきれない子供達が五色の雲の中で走りまわっている。その光景は子供達が空に連なっているようにみえた。天井に描かれているその子供達の肌を触れれば、まるで温もりまで感じる事ができるよ

うだ。子供達の手首とふくらはぎは、まるまると太ってふっくらとしているように立体的に見えた……その絵を見ていた人の目がいきなり見張って驚きながら慌てた様子を見せた。その人はまるで天井に描かれている子供達が落ちてくると、手を広げて受け止めようという仕草をしている」(註 17)

19 世紀に入ってから、連行使節団はカトリック教会だけではなく、ロシア公使館にある西洋絵画にも観覧することができた。1832 年、使行の正使と副使がロシア公使館を訪問して、その壁にかかっている皇帝と皇后の肖像をはじめ、色々な絵を見物したという記録が残っている。(註 18)

1828 年に、そのロシア公使館でみた西洋画に対して随行員は、「極めてグロテスクで、醜く感じて見るにも耐えられなかった。朝鮮に帰ったら、燕京に行く人々にこの絵について必ず話して、絶対にこの館には足を運ばないようにする。」と述べている。金景善(キム・ギョンソン、1788-?)も、1832 年に北京のロシア使館を訪問してみた肖像画に対して「人物を描いた絵は、全部大きな鼻で青い目をしていて、時には顔に長いひげを描いたのもあったが、みだらで奸悪な悪い気が人を圧迫するようである。」と話した。(註 18)

しかし、このように西洋画法に対して非難と拒否感をあらわしていた学者達も、写実的な表現に対しては大変珍しく、印象的であったと述べていた。

中国に訪問することができなかつた人々は、文人達の燕行使節団の見聞記や、使節団が持ち帰った西洋の作品と西洋画に関する中国文献を通じて西洋絵画に接することができた。西洋画に関する著書と作品が朝鮮時代に流入し、18 世紀以後の朝鮮時代の絵にも西洋画風があらわれ始めている。

註)

1. 朝鮮時代の行政区域-京畿・忠清・全羅・慶尚・黄海・平安・咸鏡・江原の八道
2. 李元淳 (イ・ウォンジュン)、『朝鮮西洋史研究』、일지사、1986、pp. 56-57
3. 李成美 (イ・ソンミ)、『朝鮮時代の絵の中の西洋画法』、소화당、2000、p. 87
4. 洪善杓 (ホン・ソンピョ)、『朝鮮時代絵画史論』、문예출판사、1999、p. 292
5. 母屋の部屋と部屋の間にある広い板の間
6. 李瀾、『星湖僊説』 4 卷、「書像拗突」、近世使燕者 市西洋書掛在堂上
「始閉一眼以隻睛註視久而殿角宮垣皆突起如真形 比畫工之妙也 其遠近長短分敷分畔 故嘆服力遠現化比也」李瀾、『星湖僊説』 2 卷、民族文化推進会、1976、pp. 64-65 ;
李成美、朝鮮時代の絵の中の西洋画風、2000、pp. 85-86
李瀾、『星湖僊説』 4 卷、「書像拗突」、
7. 洪善杓 (ホン・ソンピョ)、前掲書、p. 293
安鼎福 (アン・ヒョンポク)、『順菴集』 卷 17、
：「天学考」 「西洋書目 宣廟末年已已于東 明郷碩儒無人豫見」
8. 洪善杓 (ホン・ソンピョ)、前掲書、p. 292 : 洪大容、『湛軒書』 外集 卷 7、「燕京」
9. 李成美 (イ・ソンミ)、前掲書、p. 89 : 洪善杓 (ホン・ソンピョ)、前掲書、1999、p. 292
10. 朝鮮時代、北京に派遣された朝鮮の使節。明の時までは中国の皇帝を拝謁するという意味で、「朝天」と称したが、清時代には北京を燕京と呼んでいたので「燕行」に変えた。
11. 朝鮮時代、絵を描くことを担当した図画署の雑職
12. 김명호 (キム・ミョンホ)、『韓國の古典を読む 1-古典文学 (上) 神話・民話旅行記』、

휴먼니스트、2006、p. 248

13. 李成美 (イ・ソンミ)、前掲書、p. 93
14. 洪善杓 (ホン・ソンピョ)、前掲書、p. 292 : 洪大容、『湛軒書』外集 卷 7、「燕京」
15. 李成美 (イ・ソンミ)、前掲書、p. 95
16. 朝鮮時代末期の学者の朴趾源 (パク・チウォン、1737~1805)の燕行記。26 冊 10 本。『燕巖集』に収録されている。
17. 李成美 (イ・ソンミ)、前掲書、pp. 103-105
18. 姜徳熙、『東アジアにおける西洋画法の導入と展開 - 日本、韓国、中国の西洋画法の受容を中心に、西江大学校修士論文、2000、p. 184 : 洪大容、『湛軒書』外集 卷 7、「燕京」

第2節 西洋画風により描かれた作品

18世紀以前の朝鮮絵画に見えなかった新たな観察による写実的描写や空間、及び遠近法の表現等があらわれた。多くの画家は中国から流入された西洋絵画を直接見て、その影響を意識的に吸収したり、文人の著書に書いていた西洋画風に関する情報からその技法を習得したと見られる。(註1)

朝鮮時代末期の知識人達は、西洋画について、恰も生きているような人物の写実的な描写、明暗による立体の表現、動物の写実的な描写、建物の透視法・遠近法による立体的描写、空間感の表現だと認識していた。(註2) その西洋技法の影響は、朝鮮時代の後期に登場した真景山水画をはじめ肖像画や、翎毛画、冊架図、及び記録画等で徐々にあらわれてきた。

西洋画風が反映された写実的な肖像画の代表作品では、李命基の作品《姜世晃（カン・セファン、1713-1791）肖像》、《徐直修（ソ・チクス、1732-？）肖像》などがある。

《徐直修肖像》は1796年に徐直修が62歳の時に、李命基（イ・ミョンギ、?-?）が顔を、金弘道（キム・ホンド、1945-?）が身体を描写した。当時の朝鮮最大の宮中画員の二人が共同作業で制作した肖像画である。李命基は線描を重視して基本的な骨格を描写し、顔の凸凹した部分には精巧に明暗を描き入れた。これは伝統肖像の画法と西洋画の表現技法を融合させた創意的な造形とみられる。



図1 李命基・金弘道《徐直修肖像》絹本色彩 148×73cm 1769年 韓国国立中央博物館

《徐直修肖像》では、目の輪郭に赤褐色の線を重ねて描き、奥行きを感じさせる。瞳の周囲にはバーミリオン（樺色）を塗り、目つきを生々しく表現している。鼻には輪郭線を殆ど描かず、線描で若干の陰影を描いて鼻の立体感を表現している。やや分厚い唇、鼻みぞ、目の周りの垂れ下がった皮膚の表現などが詳細に表現されている。このような表現はその以前の肖像画の技法とはかなり異なっている変化である。（註3）袖の幅は非常に広くて、その長さは手を完全に覆うほど長い。高貴な人物（両班）の道袍（註4）は、このようにゆとりがある身幅の格好をしていた。履物を履かずに白い足袋を履いていることがこの絵の特徴である。黒い色系統の底の表現と白い足袋の対照が印象的である。服の輪郭線と襷、足首までいたる道袍の長さ、これら全てのものが高尚な人の礼儀正しい風貌と似合うように表現されている。

韓国の水原（スウォン）にある龍珠寺（ヨンジュサ）大雄殿の後佛幀画《三世如来体幀》にも明暗法を使った彩色が見える。この絵は金弘道（キム・ホンド）が金得臣（キム・ドクシン、1754-1822）、李命基（イ・ミョンギ）とともに従事したと記録されている。（註5）

仏画は仏教の図像を忠実に描写しなければならないし、顔料の使用方法が一般的絵画とは違うために、画僧が描いていた。正祖が当代の最高の画員達に任せたのは、従来の仏画とは違った斬新な仏画になることを望んだからかもしれない。釈迦牟尼、阿彌陀如来、薬師如来等の顔と身体は遠くから見ても立体感があるように表現され、西洋画法で表現されたことが一目でわかるくらいである。（註6）



図2 金弘道 《三世如来体幀》 絹本色彩 440×350 cm 韓国の龍珠寺（ヨンジュサ）

金徳成（キム・ドクソン、1729–1797）の作品《雷公図》では、奇怪な形状の雷神が龍頭の部分を片足で立っている。その両手にすずりと筆を持っている。西洋画風の立体的な明暗法が、雷神の顔や、身体の筋肉、及び衣服の描写にみられる。姜世晃（カン・セグァン）はこの作品の筆法と彩色を全部西洋画法に基づいて描いていると評価している。（註7）



図3 金徳成《雷公図》 紙本色彩 33×23.3cm 19世紀 韓国国立中央博物館

西洋画の透視図法と明暗法がはっきりあらわれている作品は《冊架図》である。《冊架図》は18世紀後半から流行し始めており、高尚な学者の舎廊房（註23）や書齋を装飾する絵である。

《冊架図》の典型的な作品は、李亨祿（イ・ヒョンノク、1808–?）の《冊架文房図八曲屏》である。



図4 李亨祿 《冊架文房圖八曲屏》 紙本 彩色 139.5 × 421.2 cm 19世紀 湖巖美術館

この《冊架文房圖八曲屏》では648冊の書冊や静物が描いてあり、《冊架図》の中で最も多い書冊が描かれている絵である。書冊以外にも古銅器、清国の陶磁器、トゥルマギ(註8)、文房具、竹の重箱、ひさご、ノリゲ(註9)、仏手柑の実、ザクロ(石榴)の実、ツツジ、スイセン等が細かく写實的に描写されている。李亨祿の《冊架図》の明暗法と透視法は西洋画風に最も接近したのである。朝鮮時代の《記録画》でも西洋画法の影響がみられる。

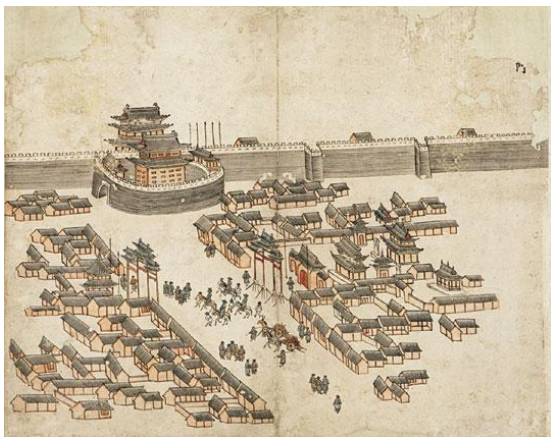


図5 〈朝陽門〉《燕行図》 34.5×44.7cm



図6 卞璞 『倭館図』 紙本彩色

1784 年以後 崇実大学校付設キリスト教博物館

132×58cm 1783 年

韓国国立中央博物館

《燕行図》は崇実(スンシル)大学校付設キリスト教博物館により 1760 年代に制作され、18 世紀中葉に燕行使と同行した画員の作品と推定されている。(註 10) 北京城の東門で甕城がある朝陽門を背景に描いた図であり、微妙に明暗法と透視法が使われている。

《倭館図》は現在の釜山の龍頭山(ヨンドゥサン)にある草梁洞(チョリヤンドン)の倭館を描いた作品である。龍頭山を中心に、東官と西館にある家の名前と倭館を囲んでいる風景を細かい筆致で描き出している。俯瞰法を利用し、上から見下ろす時点で描いていた。また、西洋の透視法を利用している。遠景を遠く薄れていくように遠近法で描き、微妙に空間感を見せている。

動物の描写も 18 世紀以前と違って写実的に表現された。金斗樑(キム・ドゥリヤン、1696-1763)の《黒狗図》は、草むらに横になってかゆいところを搔いている犬の姿を精密に描写している。《黒狗図》は古事から家に福を持ち込んでくるといわれ、頻繁に描かれてきたモチーフであった。



図7 金斗樑 《黒狗図》紙 墨 23×26.4cm 19世紀 韓国国立中央博物館

《黒狗図》は犬の動作の表現と毛を一つ一つ丁寧に表現しており、躍動感があふれる筆致で生き生きした感じを見せている。また、犬の表情の描写も写実性を高めている。しかし、背景は伝統的な技法を用い、写実的な表現ではない、単純な線描で表現されている。このように中国から流入し、西洋画法が朝鮮時代の画壇に及ぼした影響は微弱であった。一部の文人画家と画員は、自分達の伝統絵画と違う西洋画法を認め、絵の中に取り入れようと試みたが、伝統的な絵画画法に調和しやすい西洋の透視画法と陰影法だけを用いて作品を制作した。多くの朝鮮の画家は伝統絵画の文人画を維持しようという保守的な態度で一貫していた。(註11)

西洋画の流入は18世紀中葉に活発となった。主に中国の北京を往来した使節団を通じて画籍と西洋画が流入してくるような間接伝播であり、王室、朝鮮の使臣及び学者等の一部のエリート階層に受容されていた。

このような西洋画風が次に波及されたのは、開花期（註 12）に外国人の来朝を通じておこなわれた。女性の姿は中国から流入された西洋画法を用いて殆ど表現されなかった。

註)

1. 李成美 (イ・ソンミ)、前掲書、pp. 84－85
2. 李成美 (イ・ソンミ)、前掲書、p. 126
3. 李成美 (イ・ソンミ)、前掲書、p. 142
4. 李成美 (イ・ソンミ)、前掲書、pp. 142－144
5. 男性が上着の上に羽織る袖が広くて長い礼服
6. 兪弘濬 (ユ・ホンジュン)、『画員列伝 2—고독의 나날 속에서도 붓을 놓지않고 (孤独の毎日の中でも筆を置かず)』、역사비평사、2001、pp. 248－249
7. 李成美 (イ・ソンミ)、前掲書、p. 297 : 「筆法彩法俱得泰西妙意」
8. 外出する時に一番外側に着る外套のような服
9. 女性がチマチョゴリを着るときにつける装飾品。さまざまな形があり、チョゴリの結びひもの先端などにつける。
10. 李成美 (イ・ソンミ)、前掲書、p. 183
11. 李成美 (イ・ソンミ)、前掲書、p. 13
12. 1876年の江華島 (カンファド) 条約以後、朝鮮が西洋文物の影響を受けて従来の封建的な社会秩序を打破して近代的社会に変わって行った時期を称する。また、いかなる文化、芸術、及び思想などが繁栄する時期を比喩的にいう言葉である。

第3章 外国人による韓国の女性の表現（19世紀末-20世紀初）

第1節 西洋人による女性の表現

第1項 19世紀末に朝鮮の風景を描いた西洋人

西洋人が朝鮮を直接訪ねたのは、1866年の「丙寅洋擾」（註1）からである。西洋人の目は朝鮮を中国の属国、あるいは東南アジア亜熱帯地方に属した未知の民族として想像し、19世紀末まで世界の中で最も隠された国と認識されていた。（註2）

19世紀中葉の朝鮮は、鎖国政策により外国人との取り引きや文物交換等が厳禁され、警戒と監視が厳しかった。そのため、来朝した西洋人は航海途中の僅かな期間に朝鮮西海岸を訪ねる程度であり、彼達が接触した人達も官僚や通訳達しかいなかった。

1876年、朝日守護通商条規（江華島（カンファド）条約）を締結し、朝鮮が門戸を開放する前まで来朝した西洋人は、ベドゥウェル（F. le Breton Bedwell）や、ジュベール（Henri Zuber）、F. ベト（F. Beatto）などがあり、大部分が従軍画家であった。彼達が表現した朝鮮人の顔や衣服はアフリカ人や、インド人、及び西洋人の姿、そのものであり、実際に朝鮮人に接して描いたとは思われない。これは彼らが想像した朝鮮のイメージを表現した可能性が高いと推測される。

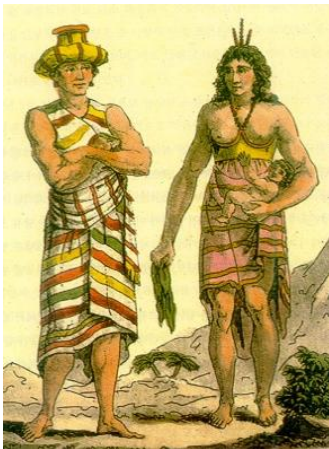


図1 セソ・ソベ 《韓国の男女》 彩色版画 1806年

フランス画家セソ・ソベは 1806 年に『アジア王国の民族達』というシリーズの中で、『韓国の男女』という挿絵を描いているが(註 3)、19 世紀の朝鮮人の姿とは全く違う姿である。

朝鮮の儒教社会ではこの女性のように上着を着ず、胸を露出することは有り得ない。これは画家が想像して描いたと考えられる。画家の訪問により朝鮮の真の姿が西洋に伝えられる前は、西洋では朝鮮の姿を旅行記と口伝を通じて得られた知識を基に描いた作品が多いと考えられる。(註 4)

1816 年に 2 隻の英国艦隊が白翎（ペクリョン）島等の海岸地域を探查するため訪ねた。彼達の朝鮮に滞在した時の体験談は、1817 年アルセスト（Alcest）号の軍医ジョン・メクラウド（John McLeod）と、1818 年ライラー（Lyra）号の艦長バジル・ホール（Basil Hall）により各々出版された。これらの航海記には、彼達が出会った朝鮮官吏や、島民たちの姿、及び朝鮮風物等を描いた彩色版画が収録されている。これらが直接訪問により西洋人が描いた最初の韓国関連の挿絵である。(註 5)

ジョン・メクラウド（John McLeod）の航海記に《小青島の住民達》と《朝鮮官吏》二点の挿絵を載せている。

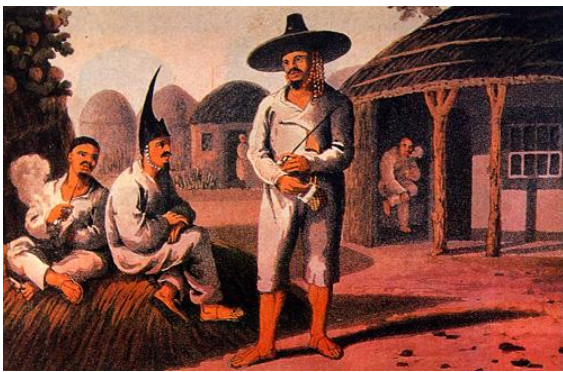


図 2 《小青島の住民達》 1817 年 銅版画



図 3 《朝鮮官吏》 1817 年 銅版画

《小青島の住民達》は朝鮮の小青島の住民達の姿を描いた絵であるが、住民達を彫りの深い顔で、鼻が高い西洋人のように描写している。また、絵の中の住民達の衣服は、当時の朝鮮のいずれもそのような服にも当てはまらず、国籍不明の服を着ているし、足も太史鞋やチンシンなどの朝鮮の靴ではなく履き物の前部が突き出ている靴を履いている。後ろにある家屋も朝鮮の家屋ではなくエキゾチックな風習を表現している。

この小青島の住民を描いた理由は、その当時の朝鮮の鎖国政策により外国の艦隊が滞在できる地域は西海岸付近しかなかった。また、外国の艦隊の人々が会うことのできる人も限定されていたとみられる。



図4 太史鞋（テサへ：대사혜、註6）



図5 チンシン（집신、註7）

1818年に発行されたバジル・ホール（Basil Hall）の航海記『韓国の西海岸及び琉球列島の航海（Account of a Voyage discovery to the West Coast of Corea and the great Loo-Choo Island）』の中には挿絵として《朝鮮官吏達》の姿が載せられている。その絵の中で、朝鮮の官吏達のカッ（註8）を尖っているように表現している。また、服装はインド人や中国人の服飾を連想させる。



図6 《朝鮮官吏達》 1818年 銅版画

《朝鮮官吏達》の人物は、バズル・ホールとその一行の上陸事実を確認している李升烈（イ・スンリョル）とその随行員達である。

西洋人として初めて朝鮮の女性の姿を直接見てデッサンをしたのは、従軍画家ベッドウェル（F. le Breton Bedwell）である。彼は1895年5月から11月まで朝鮮の南海と東海岸を探查した英国艦隊に乗船し、来朝した。その時に描いた挿絵が《朝鮮女性》である。

《朝鮮女性》の絵はベッドウェルとともに乗船していたプルレイクニが発行した著書『韓・中・日の海岸航海記』の中に掲載している。プルレイクニはベッドウェルが朝鮮の女性を写生することになった経緯についてこのように述べている。

「私達はただひとりの朝鮮女性をようやく見つけることができた。画家ベッドウェルは常にスケッチの道具を持っていたので、立ち姿で仕事をしている彼女の姿を表現すること

ができた。これは幸運であった。当時、私達の一行は「ここに女がいるぞ！」という突然の叫びの声に、驚いて海岸へ走って行った。」(註9)

ベドウェル (F. le Breton Bedwell) が表現した朝鮮女性は、チマ (スカート) のすそを巻き上げ、腰の部分に紐で留めている庶民の女性を描写した。朝鮮の女性が仕事をする時に、頭に巻く布を西洋の帽子のように表現しているし、腰の部分の表現もまるでコルセットを付けている女性の姿のように表現しているので、その女性は、朝鮮の女性というよりも西洋の夫人のように感じさせる。短い時間でのスケッチのためなのか、いつも見ていた西洋の衣装の先入観の影響のせいで、客観的な表現とは言えない。



図7 ベドゥウェル(F. le Breton Bedwell) 《朝鮮女性》

1886年7月には、英国の大尉ヤング・ハズバンド (Young husband) が満州地域を探索する中に白頭山を登り、天池 (チョンジ) を描いた。彼が描いた白頭山の絵はヴェームスの

「ザ・ロング・ホワイト・マウンテン (the long white mountain)」という本に収録されている。次は、海軍の大尉の A. E. J キャヴェディッシュ (A. E. J Cavendish) とグールド・アダムズ (H. E. Goold-Adams) も白頭山へ登って絵を描いた。(註 10)



図 8 ヤング・ハズバンド (Young husband) 《白頭山》 水彩画 1886 年

1890 年 12 月末頃には、西洋人の画家として初めて、ヘンリー・サヴェージ・ランダール (Henry Savage Landor) が日本を經由して朝鮮に訪ねた。彼は約 3 ヶ月間朝鮮に滞在しながら写實的に朝鮮の自然や、風習及び街の姿等を描いた。彼の《静物研究》では処刑場面を写實的に描写している。



図 9 ヘンリー・サヴェージ・ランダール 《静物研究》 1891 年

ヘンリー・サヴェージ・ランダーは『朝の静けさの国、朝鮮 (corea or cho-sen; The land of morning calm)』という著書で、自身が描いた風景画や、人物画、及び静物画等の絵 37 点とともに、朝鮮で経験し、観察した内容を著述している。その本の中で彼は朝鮮の女性についてこのように述べている。

「初めてソウルで数日間滞在した時に、私が路上で鉢合わせした全ての女性達は家のドアを開けて突然入ってしまった。私とその光景を見てどんなに慌てたろうか……女性が村にある家をすべて共同で所有しているのかという疑問を持ち始めた……それで朝鮮人の友人にそれについて尋ねてみると、朝鮮の女性は外国人の男性と鉢合わせした場合、どの家でも無断で、勝手にドアを開けてかけこむことができると答えてくれた。そのようになった理由は、朝鮮女性の道徳的意識が高かったこともあるが、外国人男性を「洋鬼」と認識していたからであった。」(註 11)

このエピソードによってその当時、西洋人が朝鮮の女性をモデルとして描くことが容易ではなかったことを察する。

次に朝鮮を訪ねたのはヘンリー・サヴェージ・ランダーである。彼が描いた金嘉鎮 (キム・ガジン、1846-1922) の肖像画が好評となり、高宗皇帝や閔商鎬 (ミン・サンホ、1870-1933) 等の朝鮮の王族や両班の肖像画を多く制作することになった。

1884 年からは「韓英修好条約」が批准され、英国人は韓国を自由に往来できた。そのため、19 世紀後半から朝鮮を訪ねる英国の女性画家が多くなり始めた。その代表的な女性画家がスコットランドの出身のコンスタンス J.D.・テイラー (Constance J.D. Taylor) であ

る。彼女は1894年から1901年まで朝鮮で滞在しながら作品を制作した。その作品を集め、1904年に『コリア・アット・ホーム (Korea at Home)』の著書も出版した。彼女はその著書に朝鮮の文化・風俗、光景、朝鮮の女性とその生活等の記述とともに、挿絵で多様な朝鮮の生活や朝鮮の女性の姿を描いていた。彼女の作品には《冬服を着た朝鮮少女》や、《新郎》、《ソウルの街の風景》などがある。テイラーの《ソウルの街の風景》の絵はロバに乗っていく男性の姿や、長衣（註12）を着た女性や子供達など、朝鮮人の様々な姿を水彩で表現した。

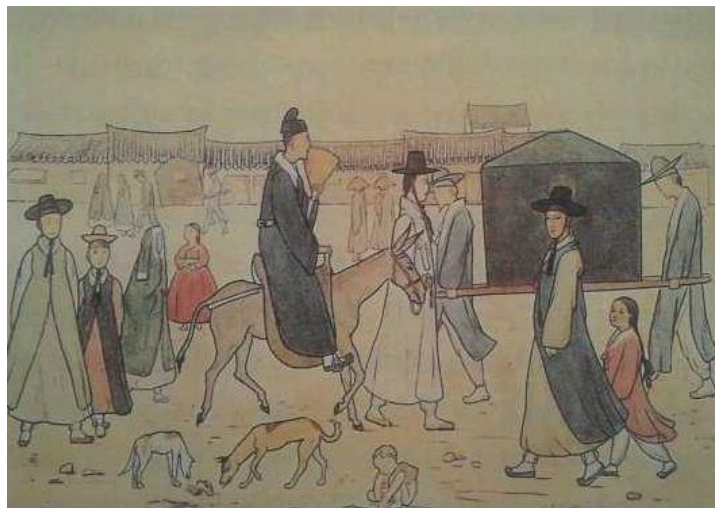


図10 コンスタンス J.D.・テイラー 《ソウルの街の風景》 1894-1901年

洋画家としてはじめて来朝した人物はヒューバート・ヴォス (Hubert Vos)である。1899年に朝鮮を訪ね、高宗皇帝とその時に皇太子であった純宗の肖像画を描いた。彼はアメリカの事業家であるリー・ハント (Leigh Hunt) の個人的な案内により、シンガポールから香港、そして清を経てソウルまで来た。アメリカ公使館で滞在中に宮中に入り、皇帝と皇

太子の肖像画を描いた。(註 13)

ヒューバート・ヴォス (Hubert Vos) が描いた《高宗皇帝》は約 2 メートルもある全身を描いた肖像画である。肖像画の中で高宗が身に纏っている袞竜袍は袞服、または龍袍と称し正事をおこなう時に着用する衣装であった。これは臣下達と国政を論じる時に着用する服であり、朝鮮歴代の王の御真でよく見かけることができる。以前の王様が着用していた袞竜袍は赤紫色であったが、高宗が着ている袞竜袍は黄色であった。その衣装の胸や肩には皇帝の象徴である龍と、大韓帝国の象徴である太極紋が描かれていた。

皇帝の龍と王の龍は足の指の本数が違っており、皇帝の龍は五本の爪があり、王の龍は四本であった。朝鮮時代の白磁を見れば、大部分の龍の指が四本、あるいは三本に描かれている。その四本指の龍は王室で使用され、三本指の龍は官吏家で使われていた。しかし、時々には例外的に足の指が五本ある龍が王室用の白磁に作られたこともあったといわれている。

《閔商鎬 (ミン・サンホ)》像の画面には白色で「민상호 (ミン・サンホ)」、黒い色で「휴버트 뵤스 (ヒューバート・ヴォス)」とハングル文字で書いてある。このハングル文字はヒューバート・ヴォスが直接書いたと見られる。彼は、1905 年 12 月 17 日付『ニューヨークタイムズ (New York Times)』のインタビューで、中国の女皇制を描いた《西太后像》にある漢字を自分で直接書いたと明らかにしていた。このような難しくて複雑な漢字を書ける人物ならば、簡単な名前ぐらいはハングルで書いた可能性が高いとみられている。(註 14)



図 11 ヒューバート・ヴォス《高宗皇帝》油彩
キャンバス 199×92cm 1899年
韓国国立現代美術館



図 12 ヒューバート・ヴォス《閔商鎬》
油彩 キャンバス 76.5×61cm 1899年
個人蔵

ヒューバート・ヴォス以降は、フランスの陶芸家であり画家のリオポルド・レミアン (Leopold Remion) が韓仏合作の工芸美術学校の設立計画のために来朝した。しかし、当時の不安な政局と財政の悪化により美術学校は結局設設立されず、彼はフランスに帰国してしまった。

しかし、リオポルド・レミアン (Leopold Remion) が肖像画を描いている姿に影響を受け、高義東 (コ・フィドン) が洋画を勉強しに東京美術学校に留学することになり、韓国の最初の西洋画家になった。

以上のように西洋人は、朝鮮を訪ね、朝鮮の多様な風景と姿を絵画に描き入れたが、19世紀末までは、朝鮮の女性を画題として作品を制作した人物は少なかった。その理由は、1888年の4月、朝鮮は外国人の朝鮮布教禁止令を下したからである。その上、西洋人が幼い子供達を捉えて食うという噂が広がっていたので、西洋人に対する認識が良くなかった。朝鮮の女性が西洋人の画家と出会い、モデルになることは難しい状況であったと思われる。

また、日常生活の中の庶民の女性の姿を描いていても、上流階級の女性を描いた画家は少ないのである。上流階級の女性は親戚以外の男性と話すことは避けなければならなかったため、上流階級の女性の姿を描くことは難しかったと考えられる。

その西洋人の中で、上流階級も含めて朝鮮の女性の姿を多く描いた代表的な画家が、英国の女流画家エリザベス・キース (Elizabeth Keith) である。

註)

1. 1866年にフランス艦隊が江華島を侵犯した事件
2. 백성현 (パク・ソンヒョン)・이한우 (イ・ハンウ)、『파란 눈에 비친 하얀 조선 (青い目に映った白い朝鮮)』、새날、1999、p. 9
3. 백성현 (パク・ソンヒョン)・이한우 (イ・ハンウ)、前掲書、p. 74
4. 백성현 (パク・ソンヒョン)・이한우 (イ・ハンウ)、前掲書、p. 77
5. 백성현 (パク・ソンヒョン)・이한우 (イ・ハンウ)、前掲書、p. 103
6. 貴族階級において男性の履き物
7. 庶民階級の男女の間に一般的に着用した履き物
8. 昔、成年男子が頭にかぶった冠
9. 백성현 (パク・ソンヒョン)・이한우 (イ・ハンウ)、前掲書、pp. 139-140
10. 李龜烈 (イ・グヨル)、『近代韓国美術史の研究』、미진사、1992、pp. 64-106
11. 헨리·사비지·랜더、신·복리온 訳『(朝の静けさの国、朝鮮)』、チプムンタン、1999、pp. 65-66 (韓国語: 헨리 새비지 랜도어、신복룡、『고요한 아침의 나라 조선』、집문당、1999、pp. 65-66)
12. 昔、女性が外出のとき顔を隠すために頭からかぶった衣服、衣装
13. 윤범모 (ユン・ボムモ)、『近代油彩鑑賞法』、대원사、2002、p. 37
14. 이충렬 (イ・チュンリョル)、『그림으로 보는 한국근대의 풍경 (絵画で読む韓国近代の風景)』、김영사、2011、pp. 26-27

第2項 エリザベス・キース(Elizabeth Keith)

・エリザベス・キースの生涯

エリザベス・キースは、1887年4月30日、スコットランドのアバディーン-シャー(Scotland Aberdeen-shire)で生まれた。彼女は1915年に姉エルスペット・キース(Elspet Keith)の招請で、初めて日本を訪問した。姉エルスペット・キース(Elspet Keith)は『ザ・ニュー・イースト(The New East)』の編集者ロバートソン・スコット(J. W. Robertson Scott)と結婚し、日本に移住していた。

キースは英国に帰るチケットも売ってしまうほど日本に魅了されていたという。彼女は日本の多様な姿を表現し、その作品を時々英国の雑誌『タイム (Time)』に送ったりした。その日本生活の中で、1917年に「日本の赤十字義援金募集」のために東京の華族クラブから依頼を受け、石版画集『苦笑して我慢して(Grin and Bear it:Caricatures by keith(1917))』を義弟の出版社である新東洋社で刊行した。その画集で、日本にある国内外の約60人の著名人達の人物画を描いていた。(註1)

キースは『苦笑して我慢して(Grin and Bear it:Caricatures by keith(1917))』の中の人物を、顔は写実的に、身体と衣装はカリカチュア的に表現した。その人の特徴を繊細な観察力で描写したカリカチュアは好評を得て話題を集めた。彼女は時々男性に女性の衣装を着せたり、人物を動物の体で表現したりもした。また、伝説の中の人物のように表現したりもした。絵を見る人に笑みを浮かばせるような表現したのである。(註2)

キースは1917年から1919年までの約2年の間、中国や、フィリピン、韓国などを訪ねた。この旅行でスケッチした下絵に基づいて製作した作品を、1919年の秋に東京の展覧会で発表した。渡辺庄三郎(1885-1962)はキースの水彩画《ソウルの東大門(East Gate、

Seoul)》を見て、彼女に木版画の制作を薦めた。それが契機となり、彼女は渡辺庄三郎の工房で日本の木版画を修学することになった。

渡辺庄三郎は日本の新版画運動を導いた人である。彼は米国とヨーロッパ市場が日本美術を求めていることを気づき、直接に版画の販売事業をおこなった。彼は作品を伝統的な木版画の様式により制作するが、画家と版画の職人が共同作業で作品を制作したほうが望ましいと考えた。そのため、画家を版画の作業に参加させた。渡辺達が制作した木版画は小さいサイズの作品が多く、美しい日本の光景を表現している。伊東深水（1888-1972）、吉田博（1876-1950）等の日本の代表的木版画家、フリッツ・カペラリ（Fritz Capelari、1884年-1950年）等の西洋画家もこのような木版画の作業に参加した。エリザベス・キースもその木版画の作業に参加した。彼女は画家-職人-版元が三位一体になり、協同で制作する江戸時代の浮世絵刊行のシステムに最も近い形の木版画の様式により作品を製作するようになったのである。（註3）

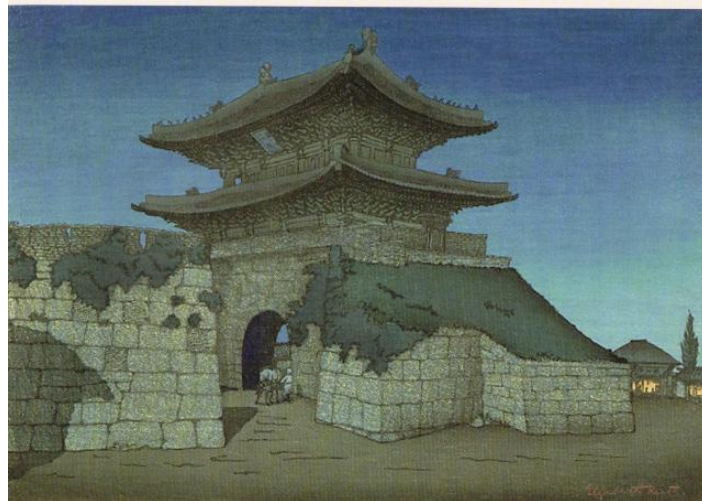


図 13 エリザベス・キース 《ソウルの東大門（East Gate, Seoul)》木版画

《ソウルの東大門 (East Gate, Seoul)》は木版画で出版するやいなや美術愛好家の好評を受け、キースは画家として登壇することになった。その作品の木版原本は1923年の関東震災の時に破壊された。現在、その作品の所蔵者や作品のサイズさえわからない。この作品に見える東大門(トンデムン)石垣は木版画では表現するのは非常に難しい技法で、キースの作品の中でも最も優れていると評価されている。(註4)

キースは日本での約10年間の活動を整理し、1924年にロンドンに帰国した。その後、日本の伝統木版画の技法で制作した作品をヨーロッパで発表した。また、翌年の1925年に作品2点をロイヤルアカデミー(Royal Academy)展示会で出品した。更にボザール・ギャラリー(Beaux Art Gallery)でも展示会を開いた。この展示会で英国王室は《葬儀を終えて (Returning from the funeral, Korea)》と、《蘇州の春 (Spring in Soochow)》の二つの作品を購入した。それから、当時、英国のオックスフォード大学で勉強していた日本の皇室である秩父宮雍仁(1902-1953)もその展示会を観覧した。(註5)



図14 エリザベス・キース

《葬儀を終えて》 多色木版 1929



図15 エリザベス・キース

《蘇州の春 江蘇省》 木版 1925

キースは1926年にロンドンの中央工芸学校でカラー・エッチングの技法を学んだ。その時に製作した作品が《大琴（註3）演奏者（The Flute Player）》、《座鼓演奏者（The Gong Player）》、及び《宮廷音楽者（Court Musicians Korea）》である。



図 16 エリザベス・キース

《大琴演奏者》 カラー・エッチング
23×21.5cm 1927年



図 17 エリザベス・キース 22.9×21.5 cm

《座鼓演奏者》 カラー・エッチング
1927年ジョーダン シュニッツァー

(Jordan Schnitzer Museum of Art) 美術館



図 18 エリザベス・キース 《宮廷音楽者》 27.3×40.6 cm 版画 1938年 個人蔵

この三つの作品は朝鮮の宮中音楽家が演奏する場面を描写している。朝鮮が日本に合併された後に、朝鮮の伝統音楽の代表的な演奏家であった宮中音楽家が散り散りに消えて行くその時期にキースは彼達の姿を描いたのである。朝鮮の礼服を着て演奏する彼達は高宗（コジョン、朝鮮の第26代王、また、大韓帝国第1代皇帝（1863-1907）、1852-1919）と純宗（朝鮮の27代の王、また、大韓帝国第2代皇帝（1907-1910）、1874-1926）の帝位時に宮中で音楽を演奏した最後の人々であると考えられる。

キースのエッチングの技法で制作したその作品は鮮やかな彩色と装飾的に表現している。

1926年に「東洋」を主題にした版画展示会「Exposition des Gravures en Couleurs del'Extreme-Orient par Elizabeth Keith」がパリで開催された。翌年には、作品《韓国の新婦（Korean Bride）》がロイヤル アカデミーで展示された。多色版画で制作されたこの作品は、100枚全部が売り切れたという。（註6）



図 19 エリザベス・キース 《朝鮮の新婦》多色版画 41.3×29.5cm 1938年

キースはその当時の新婦について「朝鮮で一番悲劇的な存在」と言い、その理由について「朝鮮の新婦は結婚式の日、身体を動かすことができなくて、ただ座り、みることも、食べることもできないのである。昔には目に韓紙を付けたりもしたという」と述べている。

《朝鮮の新婦》は静かに部屋の中に座り、新郎を待っている新婦の姿をよく表現している。新婦の前に履き物が置かれている。キースが描いた上流階層の女性の姿には部屋の中にもかかわらず、絵の主人公の履き物まで描き入れている。このように新婦の前に履き物を置くような風習はないので、彼女が履き物も表現したくてモデル（新婦）に頼んだ可能性が高いと考える。また、背景には絵の主人公に相応しい屏風が描かれている。

同年には、米国のニコルソン東洋美術館(Nicholson Gallery of Oriental Arts)でもキースの作品が展示された。この美術館は現在パシフィック・アジア博物館(Pacific Asia Museum)と称されている。その博物館に現在のキースの絵が多量に所蔵されている。

1933年に評論家マルコム・サラマン(Malcolm C. Salaman)がエリザベス・キースの評伝を著述し、サラマンはその著書で「エリザベス・キースの絵は西洋とは違う東洋の姿をよく描写している」と評している。その著書でキースの作品《東大門の朝焼け、ソウル(East Gate, Seoul, Sunrise)》、《母子(Korean Mother and Child)》、及び《宮廷音楽者(Court Musicians, Korea)》の作品が掲載させている。(註7)

ロンドンの生活では創造力を発揮するインスピレーションが浮び上がらないと考えたキースは、1929年に再び来日し、1933年まで姉とともに植民地朝鮮や、マレーシア、フィリピン、中国などを探訪しながら作品を制作した。その後、再び7、1934年の帝国ホテルにおける個展のため来日し、京都における金剛流の能舞台を取材して4点の木版画を制作し

た。(註 8)

しかし、その後、英国では第 2 次世界大戦によって反日感情が起こり、日本の芸術に対する人気や関心が廃れてしまい、キースの絵も次第に売れなくなった。(註 9)

1936 年、英国に帰国したキースはハワイにある美術博物館(Museum of Fine Arts)で展示会を開いた。その展示会はクック(Cooke)夫人の後援で開催され、キースの初期の木版画と 1930 年代の作品が展示された。(註 10) 1937 年には米国のオレゴン大学博物館(The University Oregon Museum of Art)でも作品展を開催した。さらに、1946 年には英国で『Old Korea-The Land of Morning Calm』を出版した。

ヨーロッパと米国において 1930 年代末期から 1945 年の第 2 次世界大戦が終戦するまで反日感情が高まっていたので、誰もキースに展示会の斡旋をしなかった。戦争が終わった後、1956 年に彼女の生涯において最後の展示が日本で開催され、木版画 59 点とエッチング 8 点が展示された。(註 18)しかし、キースは持病の糖尿病が悪化してしまい、日本に行けないまま、1956 年 4 月に英国で永眠した。

彼女の作品は日本、英国、フランス、カナダ及び米国の有名美術館に所蔵されている。また、彼女の作品を積極的に収集するコレクターも多数にのぼる。英国女王エリザベス 2 世もキースの作品収集家の中の一人である。1933 年ロンドンスタジオ出版社は『スタジオ版、多色版画の巨匠』という著書を発刊しながら葛飾北斎、歌川広重をはじめとする九人の版画の巨匠の中の一人にキースを選定した。(註 11)

・キースと新版画

キースは日本に居住しながら「新版画」の形式で木版画の制作をしていた。

「新版画」とは江戸時代と同じ木版制作のシステムで、絵師（版画家）、彫師、摺り師の役割分担で一つの版画を制作するものである。「新版画」は1915年から制作されるようになった。この版画は江戸の文化を活かしなから、芸術性を求めるものであったので多くの版画家や画家達も参画した。1930年代の頃になると欧米からも高い評価を受けるようになり、多数量の作品が海外に普及するようになった。その結果「新版画」は日本国内よりむしろ外国で日本美術の代表格と認識され、江戸時代の浮世絵と同等かそれ以上の評価を得て「Shin-hanga」という用語まで定着するようになった。（註12）

「新版画」は主に江戸時代の後期に流行したプルシアンブルー系の色を用いて制作しており、描写も非常に写実的で叙情的である。新版画の画家で吉田博、伊東深水等の作品にも藍色が多く使われている。伊東深水はエリザベス・キースの肖像画を製作している。



図 20 伊東深水 《キース嬢の肖像》 多色版画 42×27 cm 1922年

キースも有名な木版画職人を雇用し、彫師や摺り師などの職人との共同作業を行った。彼女は日本の新版画について以下のように述べている。

「作品の原本は日本の伝統的な木版画で制作した。私は木版画を作る有名な木版画職人を雇用し、日本の伝統的な技術に従って制作をおこなった。伝統的な日本の方式は仕事の分担がはっきりと分けられていた。私の目には経験の長い版画職人は多色版画を彫ったり摺ったりはしない、木版画は彫師が削り、摺り師はその出来上がった版を刷り、版画職人の助手をするように映った。日本の木版画の職人は画家の原本や輪郭線が変わらないように作業することを職業上の心得としていた。木を彫る人々は画家の線を忠実に彫るので、まるで絵を複写しているように見えた。私は日本の伝統的な方式に従っていたが、日本式に慣れずに、時々それを破りたくなってしまった。そのため、職人達は干渉が激しい私の作品を担当することを好ましく思っていなかったようである。」（註 13）

・エリザベス・キースと植民地朝鮮

キースは日本に居住しながら植民地朝鮮を度々往来した。キースは姉のエルスペットとともに、1919年に初めて植民地朝鮮を訪ねた。この時期は植民地朝鮮で「3.1運動」（註 14）が起きた直後であった。キースが初めて見た植民地朝鮮の光景は日本に対抗して太極旗を振りながら「万歳」を叫ぶ韓国人の姿であったのである。この光景について彼女は多くの人々は死んでいく時も苦しさを出不さずに、穏やかな顔であったことが印象的であったと述べている。（註 15）

キース姉妹はソウル旅行の時にメソジスト教会の宣教館に泊まった。そこで彼女は《ソ

ウルの東大門 (East Gate、Seoul)》と《日が昇る東大門 (East Gate Seoul、Sunrise)》を描いた。

彼女は日本の木版画を修学した後も、何度も韓国を行き来しながら作品を製作した。そして1921年9月20日～22日の間、ソウルで初めて個展を開いた。その個展は植民地朝鮮で大変好評で、大成功を収めた。植民地朝鮮の人々と日本人のみならず、西洋人の宣教師等も作品を見に来たという。

彼女は1928年に英国から植民地朝鮮、日本、中国、フィリピンでの旅行を基に記録した著書『Eastern Windows : an artist's notes of travel in Japan, Hokkaido, Korea, China and the Phillippins』を発行した。(註16) この著書には彼女が元山や、咸興、金剛山などを旅行し、描いたスケッチや、《国立音楽院》、《巫女》などの作品を載せている。

また、彼女は1934年2月1日から6日まで、ソウルの三越デパートの画廊で2回目の個展を開いた。さらに、キースは結核療養院のためにクリスマスシールの図案《女性と子供 (Lady with a Child)》(1934年)を、《凧上げ (Kite-Flying)》(1936年)を描いた。1939年には、《二人の子供達 (Two Korea Children)》をクリスマスシールの図案として描いたが、この図案(図21)は日本憲兵隊から検問の対象になった。



図 21 エリザベス・キース



図 22 エリザベス・キース 《二人の子供達
(Two Korea Children)》の部分

《二人の子供達 (Two Korea Children)》

(Two Korea Children)》の部分

日本軍の検閲官は《二人の子供達 (Two Korea Children)》にある山の高さが 20 メートル以上であることや「皇紀 2600 年」を表示せずに、「1940 年」という西暦を表記したことを理由にあげて押収したのである。シールの発行人シャーウッド・ホールは、このような日本の検閲と弾圧について次のように述べている。

「この絵のなかの無邪気な子供達がどうして日本の国防を威嚇したと考えられたのだろう、私には全く理解出来ない。作品の中にいるこの子供達が、日本の軍隊に何か強い影響を与えたということなのか?……私は「皇紀 2600 年」という表記は決して使いたくなかったので、シール普及運動が始まって 9 年になったという意味で、「皇紀 2600 年」の代わりに「NINTH YEAR」と表記した。そのアイディアは成功した……」(註 17)

《新式学校と旧式学校 (Schools old and New)》もその当時の韓国の植民地状況、日帝の「武断政治」を見せる例である。



図 23 エリザベス・キース 《新式学校と旧式学校 (Schools old and New)》

新式の学校 昌信 (チャンシン) 公立普通学校 水彩

《新式学校と旧式学校 (Schools old and New)》は学生が集まり、先生から訓示を聞く朝礼光景を表現した作品である。この作品の壇上の先生は軍服のような制服を着て、腰に剣を身につけている。この時代には警察と軍人達はもちろん小学校の先生も剣をつけていた。いわゆる、「武断政治」の一環であった。先生の帯剣は「3・1運動」以後、植民地朝鮮の人々をなだめる次元で中止したという記録があるが、1919年後半にも先生がこのように帯剣をして学生達の前に立ったということがわかる。(註18)

エリザベス・キースが外国人であるからこそ、このような植民地朝鮮の姿と光景を忠実

に、写実的に描写することが可能だったのであろう。

・エリザベス・キースの植民地朝鮮の女性の表現

キースは多様な近代韓国の女性の姿を表現しているが、特に植民地朝鮮の上流階層の女性を多く表現した。当時の西洋人の画家は王や官吏等を描いていたが、上流階層の女性の姿は殆ど描かなかった。その時代、韓国の上流階層の女性は外部の男性との会うことや外出等を慎んでいた。このような当時の状況で、キースが上流階層の女性と会い、その姿を描写したことは非常に珍しくて特別なことである。

彼女の作品《礼服を着た王女 (The Princess in Court Dress)》や、《閔 (ミン) 氏家のお嬢さん (A Daughter of the House of Min)》、《礼服を着た優雅な女性》などで上流階層の女性の姿があらわしている。



図 24 エリザベス・キース 《礼服を着た王女》 水彩 1926—1937

《礼服を着た王女 (The Princess in Court Dress)》は『オールド・コリア (Old Korea)』に黑白写真で載せられている。その女性は頭上に鳳凰装飾 (註 19) をしている。その鳳凰装飾は王様の側室である嬪 (註 20) や王女、またはそれに準ずる身分の王室女性達が頭上にさしたものである。この絵の主人公は結婚する前には王女の身分であったが、この作品を描く当时には大学教授と結婚した主婦であったという。その記録から、この夫人は 純貞皇后の叔夫人 (註 21) 尹徳榮 (ユン・ドクヨン、1873-1940) の娘であり、延禧専門学校の教授俞億兼 (1895-1947) の夫人と推測されている。キースは絶対に彼女の身分を明らかにしないと約束をしたうえにスケッチの許可を得たという。その絵が黑白なので色彩がわからないが、キースの著書にスカートは青い色のシルクに刺繍をほどこしてあり、大幅のチマが広く広げられた。これは英国のビクトリア女王時期の貴婦人の衣装を連想させる。

《閔 (ミン) 氏家のお嬢さん (A Daughter of the House of Min)》は、少女が子孫の繁盛を祈る絵「百童子図」(註 22) の前に立っている姿を描写した作品である。キースはその女性の衣服と装飾が精密に表現した。彼女は少女の美しい履き物まで表現したいと願って、部屋の中でも履物を履かせたという。彼女は上流階層の女性の他にも様々な近代韓国の女性の姿を表現した。



図 25 エリザベス・キース 《閔（ミン）氏家のお嬢さん（A Daughter of the House of Min）》

銅版画 37×24cm 1930 初 個人蔵

《寡婦（The Widow）》は韓国の独立運動に参加した女性を描いた作品である。キースが寡婦と出会った時には、彼女が刑務所から出所して間もない時であり、刑務所でひどい拷問をうけた後であったという。その女性は日帝時代の役人により夫を亡くし、愛国者であった息子は警察に連行され、いつ家に戻ってくるかもわからないと話した。キースはその女性の状況を聞いて、大変悲しんだ。しかし、その寡婦はこのような状況を恨むよりも、苦しみに耐え抜く姿をキースに見せてくれたという。（註 23）キースはそのような境遇にある彼女の姿に深い感銘を受け、絵で表現したのかもしれない。



図 26 エリザベス・キース 《寡婦 (The Widow)》 1919 年

《寡婦 (The Widow)》の女性は夏に愛用する麻衣の韓服を着ている。チョゴリの中の皮膚や、白色スカートの下に下着のパジが写っている。スカートの下にこっそり見えるゴム靴が繊細な表現をしている。寡婦の後には、「チャンオッ (장옷)」がかかっている。その頭からかぶる服に興味を惹いたのか、キースは作品《緑色のチャンオッ》で顔だけをみせて、身体の一部は殆ど覆うチャンオッをかぶっている女性を描いている。



図 27 エリザベス・キース 《緑色のチャンオツ》

「チャンオツ」は女性が外出の時に顔を隠すために頭からかぶる衣服である。朝鮮時代の婦女子が外出する時に顔を隠すために使った衣服の一つである。上流女性達は外出する時には前髪が見られないほどの長さで、おでこの上からあごの下までみえるくらいでかぶることが一般的である。そでがあるが、そこに腕を挟まなくて、臑の部分をつかむ。チャンオツ (장옷) は男性のトゥルマギ(韓国外套)と似たような形であり、表面は緑色の絹織物や綿織物で作る。裏面は赤紫色を使う。これは朝鮮時代初期の男性達が着る上下が一つになった上着であったが、朝鮮時代後期からは婦女子が外出の時に顔を覆うために使われた。(註 24)

このチャンオツを着ている女性の姿は外国人達がとても興味を持っていた。1888年に朝来した米国の宣教師ゲール (James Scarth Gale, 1863-1937) はチャンオツについてこの

ように述べている。

「夜になれば、ソウルの市内には怪物があらわれる。この怪物は頭も腕もない。胴体
足だけ出ているものがよく歩き回っている。時には一人、時には群れをなして歩き回っ
ている。しかし、この怪物を怖がる人は一人もいないのである」(註 25)

宣教師ゲール (James Scarth Gale) の他にも様々な外国人が興味を持ち、チャンオツつ
いて語っているが、その原因はイスラム圏の女性達が使うチャド (Chadar) を連想させる
ためであるとみられる。しかし、女性たちも顔を隠さなくて外出することにできるよう
なったので、チャンオツは 1930 年代以降から消えてしまったのである。(註 26) キースも
1936 年、植民地朝鮮に行った時にはチャンオツを着ている女性の姿を殆ど見ることはなか
ったと述べている。(註 27)

キースは 1946 年に出版した著書『オールド・コリア (Old Korea)』の中に「美しい韓国
(Korea) の女性達」という小題目を設け、子供を世話している母子、子供を背負っている
女性、針仕事をしている女性、頭上に物をのせている女性の姿など、韓国の女性の日常生
活の姿を描写している。

その中でキースは咸興 (ハムフン) の女性の姿を、《ある咸興の主婦 (A Hamheung
Housewife)》、《女性の午前のゴシップ (A Morning Gossip, Hamheung, Korea)》などの約
3-4 点の作品を制作している。

キースは咸興の女性について「朝鮮半島の北側にある咸興女性達は、ソウル女性より背
も高く姿勢もさらにまっすぐである。ソウルの女性よりさらに重い荷物を頭上にのせて

歩いているし、衣装も独特である。頭にまいている大きい布はスカートを利用して作ったものである。」と述べている。彼女はソウルの女性とは違う点に関心を持った様子を述べている。



図 28 エリザベス・キース 《ある咸興の主婦
(A Hamheung Housewife)》 多色版画



図 29 エリザベス・キース 《女性の午前
のゴシップ (A Morning Gossip, Hamheung,
Korea)》 多色版画 1921年



図 30 《実際の咸鏡道 (ハムギョンド) 女性の姿の写真》

また、キースは咸興の女性の強い忍耐力に感心を示していた。《ある咸興の主婦 (A Hamheung Housewife)》に描かれている女性について、「私はこの女性を真昼に描いた。彼女は強い陽光にもかかわらず、ぬれた洗濯物を入れた重い荷物を頭上にのせていたのに、苦しんでいる顔色ではなかった」と述べている。

キースは近代韓国の女性の姿に魅了され、その姿を多く表現した。現在に彼女の作品は近代韓国の風習や、近代韓国の女性の姿と生活などを観察するのに重要な資料となっている。しかし、キースはその当時の韓国近代の画家との交流は殆どなかったとみられている。

・ 版画により近代韓国の女性の姿を表現した西洋人

キースのように 20 世紀前半に日本へ渡った西洋人画家は、植民地朝鮮を訪ね、表現したその当時の女性の姿や植民地朝鮮の光景などを日本の木版画の技法で製作していた。

20 世紀に木版画を学びに来日した西洋人の画家では、リリアン・メイ・ミラー (Lilian May Miller, 1895-1943) やバーサ・ラム (Bertha Lum, 1869-1954)、ポール・ジャクレー (Paul Jacoulet, 1902-1960) 等がある。彼達は日本の伝統的な「多色木版画」の技術に魅了され、来日した西洋人の画家である。その画家達が日本の多色木版画に興味を持った理由は、当時ヨーロッパで流行した「ジャポニスム」の影響と考えられる。日本の「浮世絵」は、エドゥアール・マネ (Edouard Manet)、クロード・モネ (Claude Monet) やフィンセント・ファン・ゴッホ (Vincent van Gogh) 等のヨーロッパの画家達に大きなインスピレーションを与えていた。彼達が日本の版画を用いて制作した韓国の女性の表現を考察する。

ポール・ジャクレー (Paul Jacoulet) は 1930 年代から植民地朝鮮を訪ね、その当時の風景を版画で表現した。彼はパリで生まれたが、父親がフランス語教官として来日したた

め、4歳の時から日本で暮らした。東京高等師範学校附属小学校に通学しながら、日本の古典文学や習字、三味線、及び義太夫節等を習った。12歳頃には黒田清輝、岡田三郎助から油絵を、池田輝方・蕉園夫妻から日本画を学んだ。1916年からは在日フランス大使館で通訳として働くかたわら、絵の勉強を続け、浮世絵を収集した。(註28)

彼の母親が日本人医師・中村拓と再婚し、1929年からソウルに滞在したため、彼のソウルの訪問は回数も増えた。国立現代美術館の学芸研究室長であったチョン・ジュンモ(정준모)は彼の作品について、「明るい色彩を使って生き生きとして、写実的な傾向がある貴族的な画風を創案した。彼の作品にはエキゾチックな幻想のナルシシズムをあらわしている。細い線描や、鮮明な色彩、及び装飾性が強い模様等が特徴である。彼の作品は浮世絵のように表現される独特の日本的な情緒とアールヌーボー風の装飾的美を折衷して微妙な美しさに昇華している」と述べている。(註29)



図 31 ポール・ジャクレー 《花嫁》 多色木版
1948年 39×30cm パシフィック・アジア美術館



図 32 ポール・ジャクレー 《宮中庭園で》
多色木版 39.5×30cm 1948年 カナアート

《花嫁》は原色に近い強烈な色彩を使っている。新婦の恥ずかしさを感じるよりは、目をそっとひらく、見下ろしている姿であるので、女性の妖艶さを感じられる。線の太さの変化がなく、細い線で輪郭を表現した。韓国の女性の顔というよりは西洋人の顔付きに見える。

《宮中庭園で》の女性の表現も、目と鼻を大きく描いているので西洋の女性のように見える。彼は「白衣民族」と呼ばれた韓国の白い伝統衣服を流麗な線で表現している。また、エムボシン技法により刺し縫いの生地質感を生き生きと表現している。また、衣服の模様を精密に描写しているのである。日本の絵画の特徴である装飾性を生かした作品である。

猿渡紀代子は『アジアへの眼—外国人の浮世絵師たち』の著書の中で、ジャクレーの木版画について、「日本人作家とはまったく異質の清新で大胆な画風によって、戦前の発表当時から注目を浴びた。幼時から日本の芸能文化を学んだジャクレーが、彫師、摺師との共同生活の中で、用紙と顔料にも徹底的にこだわって製作した作品は、確かに他の外国人浮世絵師と一線画するところがある」と述べている。

リリアン・メイ・ミラー(Lilian May Miller)は日本とアメリカに居住しながら日本の木版画技法で作品を製作した。彼女はアメリカ人外交官の娘として日本で生まれて育った。ヘレン・ハイドの勧めにより9歳のときから3年間、日本画を狩野友信のもとで筆法の指導を受けた。12歳の時に歴史画を得意とした島田墨仙に師事し、日本画と水墨画を学んだ。その後アメリカに渡り8年間アメリカの教育を受けた後、1917年に日本へ戻り、再び墨仙に師事した。1920年日本には官展に出品して受賞し、その頃から木版画を手がけるようになった。(註30)

リリアン・メイ・ミラーは自由奔放な性格であり、フェミニストでもあった彼女は結婚

せずに一生独身で過ごした。彼女は「ジャック (Jack)」という愛称で呼ばれるのが好きであり、男性スタイルの服を好んで着る等自由奔放な生活をしていた。(註 31)

ミラーも他の外国人画家達と同じように街の日常的な生活の姿や金剛山 (クムガンサン) 風景等を描写した。



図 33 リリアン・メイ・ミラー《朝鮮の母親》 多色版画 23×17.6 cm 1928年 個人蔵

《朝鮮の母親》は黒い背景で、頭上に物をのせ、子供を背負っている典型的な朝鮮の母親の姿を描いている。その姿を単純化し、輪郭線が強調した強烈な色彩で表現した。

リリアン・メイ・ミラーの後にも、日本の新版画を学んだ画家バーサ・ラム (Bertha Lum、1869–1954) とピーター・アーヴィン・ブラウン (Peter Lrwin Brown、1903–?) が多様な植民地朝鮮時代の風景を表現した。

19世紀末からは、多くの西洋人の画家が植民地朝鮮を訪ねたが、彼達とその当時の韓国の画家との交流等は殆どなかったとみられている。

ただ、20世紀初にフランスの陶芸家ルミオン（Leopold Remion）が大韓帝国で芸術大学の設立のために3年間滞在したが、その目的を達成することができず、フランスに帰国してしまった。しかし、ルミオン（Leopold Remion）が肖像画を描く姿に影響をうけ、高義東（コ・フィドン）が西洋画を勉強しに東京美術学校に留学するきっかけになった。

以上のように19世紀末頃からペドウェル(F. le Breton Bedwell)や、コンスタンス J. D. テイル（Constance J. D. Tayler）、エリザベス・キース(Elizabeth Keith、1887-1956)等により朝鮮・植民地朝鮮時代の女性の姿を外国人の観点で描くことが行われた。彼たちが描いた作品は、自国に帰国した後で著書を発刊するため、写真やスケッチに基づいて描かれたものが大部分である。したがって、当時の人々や画家に西洋画法の伝授や視覚的経験を提供したということは難しかったとみられる。このような理由で、近代に来朝して街の光景を描いた西洋の画家の作品は、当時に彼達の視点でどのように韓国を見て記録したかという側面では意味が大きいですが、韓国近代絵画の発展に大きな影響を与えたと言いきれないと考える。

註)

1. 『アジアへの眼-外国人の浮世絵師たち』、横浜美術館、1996、p. 94
2. エリザベス・キース・ロバートソン・スコット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、『영국화가 엘리자베스 키스의 코리아 1920-1940 (英国画家エリザベス・キースの코리아 1920—1940)』、책과 함께、2006、p. 13
3. エリザベス・キース・ロバートソン・スコット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、前掲書、p. 17
4. エリザベス・キース・ロバートソン・スコット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、前掲書、p. 89
5. エリザベス・キース・ロバートソン・スコット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、前掲書、p. 113
6. エリザベス・キース・ロバートソン・スコット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、前掲書、p. 17
7. 金芝英 (キム・ジヨン)、『エリザベス・キースの作品世界-1919-39年朝鮮を訪問して製作した版画を中心に』、明知大学院の修士論文、2008、p. 18
8. 『アジアへの眼-外国人の浮世絵師たち』、前掲書、p. 94
9. 金芝英 (キム・ジヨン)、前掲書、p. 18
10. エリザベス・キース・ロバートソン・スコット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、前掲書、p. 27
11. エリザベス・キース・ロバートソン・スコット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、前掲書、p. 8

12. 版画店主渡邊庄三郎は浮世絵版木の技法を受け継ぎながら、画家の橋口五葉・伊東深水・吉田博らによる新しい感覚の版木を制作し、「新版木」と呼ばれた。浮世絵の作品が、欧米等海外での発見があいつぐのは、江戸期に長崎を通してオランダ商館長やシーボルト等の外国人が、日本の風俗をよく写した。：よみがえる浮世絵「うるわしき大正新版木展」9月19日より開催、江戸時代の伝統を引き継ぎ制作された大正新版木、企画担当の小山周子学芸員に聞く
13. 金芝英（キム・ジョン）、前掲書、2008、p. 20
14. 1919年から1920年まで韓半島と世界各所韓国人の密集地域で起きた独立運動である。「3・1万歳運動」、「己未独立運動」等と称したりもする。
15. エリザベス・キース・ロバートソン・スコット、송영달（ソン・ヨンダル）訳、前掲書、p. 13
16. 金芝英（キム・ジョン）、前掲書、2008、p. 24
17. 이충렬（イ・チュンリョル）、『그림으로 보는 한국근대의 풍경（絵画に見る韓国近代の風景）』、김영사、2011、p. 192: Hall Sherwood（ホール シャーウッド）、『닥터 홀의 조선회상（ドクター・ホールの朝鮮回想）』、김동열（キム・ドンヨル）翻訳、좋은 씨앗、2009
18. 이충렬（イ・チュンリョル）、前掲書、p. 97
19. 朝鮮時代に女性が礼装するとき額の髪分け目につけた装飾品
20. 王の第一側室で正二品の女官
21. 朝鮮時代の正三品の堂上官の夫人の封爵
22. 男子の出産と子孫の繁盛を祈る意味で、100人の子供たちが遊ぶ姿を描写した一種の吉

祥画である。

23. エリザベス・キース・ロバートソン・スコット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、前掲書、p. 154
24. 성기옥 (ソン・ギオク)、『조선후기 지식인의 일상과 문화 (朝鮮後期の知識人の日常と文化)』、이화여자대학교 한국문화연구원、2007、p. 101
25. 강영선 (カン・ヨンソン)、『문화의 즐거움에 관한 101 가지 코멘트 (文化の楽しみに関する 101 種のコメント)』、서해문집、1995、p. 98
26. 심화진 (심・ファジン)、『우리 옷 만들기 (私達の服を作り)』、성신여자대학교 출판부、2004、p. 44
27. エリザベス・キース・ロバートソン・スコット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、前掲書、p. 206
28. 김윤수 (キム・ユンス)、『한국미술 100 년 (韓國美術 100 年)』、한길사、2006、p. 97
29. 『アジアへの眼-外国人の浮世絵師たち』、前掲書、p. 138
30. 『アジアへの眼-外国人の浮世絵師たち』、前掲書、p. 118
31. 김윤수 (キム・ユンス)、前掲書、p. 98

第2節 日本の画家による韓国女性の絵画表現

・日本の戦争従軍画家

明治以後、日本人の画家はヨーロッパに絵画留学絵と同様にアジアを通い、その光景や風俗のスケッチ旅行に行くことが盛んであった。

はじめに、朝鮮を訪問した日本人の画家の大部分は戦争従軍画家であった。浅井忠や、西郷孤月、小山正太郎（1857-1916）、小杉未醒（1881-1964）、都鳥英喜（1873-1943）、石川欽一郎（1871-1945）、及び東城鉦太郎（1865-1929）等の日本人の画家が、日清戦争期の従軍画家として清に行く途中、朝鮮に立ち寄った。（註1）

浅井忠の《平壤大同江練光亭》は日清戦争従軍時の作品であり、平壤の西端に上陸して設営した光景とみられる。平壤の練光亭は関西八景（註2）の一つであり、大同江岸にある景色が美しい場所として有名な練光亭の光景をペンで描写した水彩である。



図1 浅井忠 《平壤大同江練光亭》 水彩 21.2×33.4 cm 1894年 千葉県立美術館

また、東京美術学校絵画科（研究科）に在学中であった西郷孤月（1893－1912）は《朝鮮風俗》を描いた。彼は日清戦争の戦争画を描くため清に行く途中の1895年4月6日から12月までを朝鮮に滞在した。その時に《朝鮮風俗》を取材したとみられる。

《朝鮮風俗》は東京美術学校の研究科修了制作で、前年に在学中にもかかわらず自ら従軍しての中国・朝鮮行をベースにした制作であった。当時の東京美術学校では、伝統的な主題や歴史画などを多く描いていたが、西郷孤月が日清戦争で取材した朝鮮の姿を修了作品の画題として制作している。これは彼が日清戦争、あるいは、朝鮮の街の光景に大きなインスピレーションを受けたことを意味していると推測される。



図2 西郷孤月《朝鮮風俗》 絹本着色 69.0×127.3 1896年 東京芸術大学大学美術館

西郷孤月の《朝鮮風俗》は平和に暮らしている朝鮮の人々の姿であり、朝鮮の生活の姿をありのままに描写した作品である。山に囲まれ、白い服を着て生活する朝鮮の姿を写実

的に表現している。絵の中には髪を後ろに垂らした未婚の女性の姿、特に赤ん坊を抱いている母親と頭上に籠を載せて行く母親の姿が表現されている。日本ではなかなか見られない光景に画家の眼が留まったのだろう。また、右側の下部分には編み笠をかぶり、白色の服を着て両手は後にしたまま、村の風景を観照している男性がいる。荷物が入った背負子を下ろし、平和らしい村の風景を眺めているようなその姿は、画家自らがこのように戦争がない安らかな世界を望んでいるように感じられる。この絵のように芝居の書割めいた空間構成や霞んだ描写による光の意識などは当時の美術学校系の典型である。(註3)

日本の従軍画家は主に戦争の姿を描写したが、このようにエキゾチックな光景や風俗などに惹かれ、作品の中に当時の朝鮮の女性の姿、カッ(갓)をかぶった男性の姿、藁屋などを表現していた。

・朝鮮・植民地朝鮮への日本人の画家の移住

日本人の移住は1877年の釜山開港から始まり、日清・日露戦争を契機として急増し、韓国併合の1910年には居留民の人口17万を数えるに至った。甲申政変(1884年)後の「天津条約」(1885年4月)の結果、日本人が続々と来住するようになった。(註4)多くの日本の画家も新しい画題、エキゾチックな風景を求めて朝鮮を訪ねるようになった。

1902年に、従軍画家ではなく自分の意思によって来朝した人物は、東京美術学校の助教授であった天草神来(1892-1917)である。彼について山田新一は雑誌『朝鮮』で、「天草氏は、岡倉天心門下の錚々たる逸材人で、日本美術院の同人中でも、横山大観氏等に次ぐ立派な弟子であったのである。天心先生失脚渡米後、色々の事情もあつて、一時朝鮮に渡り、京城の江湖に相当の後援を獲て居たようであるが、生来の豪酒と奇行によつて逸話以

上の貧窮を重ねて居たらしく程なく再擧をはかつて上京し、然かも更に不遇を重ねつゝ、遂には其酒盃の中に倒れた模様である」と述べている。(註5) 彼は1915年まで京城に住みながら作品製作と発表を継続した。1912年は王室の壁画も描いた。その当時の人々から相当な支援を得ていた彼は、安中埴(アン・チュンシク、1861-1919)、趙錫晉(チョ・シヨクジン、1853-1920)、金應元(キム・ウンウォン、1855-1921)等の画家達とも交流をおこなったといわれる。(註6)

1905年には天草神来の斡旋によって「丹青会」が開催された。東京美術学校絵画科(日本画)の関係者の主催により開いたこの展示は、多くの作品が販売され、釜山(6月)と台北(8月)まで巡回するようになった。翌年には、会員以外の作品も集め、釜山や、京城、平壤、鎮南浦、安東県、及び台湾等で展覧会を開催した。満韓地方の展示会を盛況に終わらせた「丹青会」は、長崎市でも展覧会を行ったのである。(註7)

この「丹青会」について『美術新報』(第5巻、第4号(明治39年5月5日))では、「曩きに朝鮮にて展覧会を開き大成功した丹青會の村崎雄章、片野猛雄の兩氏は更に満州地方を開拓せんと、五月一日より六日迄、安東縣新市街市場共同賣にて展覧会を催し、繪畫數百點を陳列して、無縦覽に供しなるに清韓人の好奇心を惹き、非常の好況なる理由尚目下京城に於て準備せりと」とこの巡回展が盛況に終えた理由について報じている。

この「丹青会展」の成功が日本に知らされてから、さらに多くの日本の画家が近代韓国を訪ねるようになったとみられる。

1904年(明治37年)の11月中頃には清水東雲(註8)が朝鮮に移住した。彼は京都で横山華山(1784-1837)の画風を継承した清水東陽から学んだ。

清水東雲は仁川を経てソウルの貞洞(チョンドン)で暮した。彼のソウルの定着および

活動は、1908年8月6日付けの『皇城新聞』にも報道されている。その記事によれば、彼は1908年に、絵と写真講習所を開き、数十人の研究生を集めて指導していた。(註9)



図3 清水東雲の写真

1906年には東京美術学校の図画講習科の出身である兒島元三郎が、朝鮮の政府が招きを受けて官立漢城（ハンソン）師範学校図画教師として赴任した。1909年6月には、東京美術学校の図案科を卒業した日吉守が、京城中学校（現：ソウル高等学校前身）の図画教師で赴任し、(註10) 学生達に美術を教えた。また、1923年からは朝鮮美術審査委員会の書記として活躍した。(註11) 京城中学校は、植民時代に日本人の子供が通った学校であり、約200人の学年の学生の中で韓国人の学生は5-6人ほどであった。京城中学校の5年の課程の中で、一週間に一時間ずつ必須科目として図画を習った。(註12) 当時、京城中学校で、彼に美術を習った学生の中には、植民地朝鮮で生まれた日本人の画家である渡邊造三

と山口長男（1902-1983）が含まれていた。（註 13）

日吉守は朝鮮美術展覧会に第 1 回（1922 年）から出品したが、その作品をみると、主にその当時の植民地朝鮮の村の風景と人々の姿を表現している。作品《酒幕》、《東床塵》では、日常生活の中で働いている女性の姿を描写している。



図 4 日吉守 《酒幕》

1927 年（朝鮮美術展覧会 第 6 回）



図 5 日吉守 《東床塵》

1929 年（朝鮮美術展覧会 第 8 回）

1907 年には日清戦争が終わったので、朝鮮を訪ねた日本の画家は約 23 人に達した 1910 年以前は殆ど日本画の画家であったが、1911 年から多くの西洋画家が植民地朝鮮を訪ねた。

1911 年に山本梅涯が洋画習俗会を開設したし、1912 年 1 月には安藤仲太郎が王の肖像画を描いた。1912 年 4 月に木本芝仙が個展を開らき、10 月には和田一海、渡辺香涯、上原軌洲が展示会を開いた。（註 14）

・藤島武二

藤島武二は1913年11月25日から翌14年の1月25日まで学術研究のため植民地朝鮮に訪れた。彼は4年前までに滞在したヨーロッパと植民地朝鮮を次のように比較をしている。

「朝鮮は、半島ながら、大陸的のところがあるようです。大陸の地勢を受けて突き出た地形が、すでにイタリアを連想させますが、その地の風物がまた頗るイタリアに似た点が多いようです。地面の色が明快で禿山が多くって、ところどころに小松が点綴せられている……もし日本の風景を、スイスに比べることができたら、朝鮮の風景はイタリアに匹敵すべきものであろうと思います」(註15)

その時期の藤島武二は、フランスから帰国して模索の時期であったので、彼は朝鮮研修を通じて自らの作品制作に大きいインスピレーションを得たようである。陰里鉄郎氏は、藤島武二にとってより大きな東洋への第一歩は、おそらく1913年(大正二)末の朝鮮旅行であったに違いないと述べている。(註16)

朝鮮の光景に惹かれた藤島武二は、チマ・チョゴリの色づかみや、ゆったりとした薄色の裳が風に翻る様子に惹かれ、それに、「日本の王朝時代の絵巻物」を連想したようである。(註17)

また、彼は朝鮮の女性が外出する時に着るチャンオツとツケチマにも興味を持ったようである。ツケチマもチャンオツに似たものであり、女性が外出するときに着た頭から上半身を覆い隠すようになっているチマである。チャンオツは元々男性の上着から変形した衣装であり、その表は緑色、裏は紫色の布を持って作っている。ツケチマはチマを変形した

ものであり、襷が普通のチマのおける襷幅を重ねとって、被った姿が頭の上で三角形
みたいになっている。(註 18)



図 6 藤島武二《朝鮮風景》油彩 キャンバス
79.4×116.6cm 1913年 岩崎美術館



図 7 藤島武二《朝鮮風景》油彩 キャンバス
63.5×89.6cm 1913年 三重県立美術館

藤島武二は《朝鮮風景》(図 6) で、白い服を着ている朝鮮の人々と、チャンオットツケチマで顔を隠し、道を歩いている朝鮮の上流女性の姿を描写している。青い空と赤い屋根、黄土の道、左側の上部分には白い伝統の服を着て紅色のツケチマを被っている未亡人がいる。画面中央にはチャンオットツケチマを被っている二人の女性、右側上の部分には白い伝統服を着ている男性の姿を表現した。藤島武二は意図的に強烈な色を選択し、朝鮮の姿を描写していると見られる。《朝鮮風景》(図 7) のようにわらぶきの家の屋根は、黄土色と茶色に近い色を帯びているが、彼は空の青と木の緑色と対比させるように赤色で塗っている。

《朝鮮風景》(図 7) は、白い服を着た男性と黒いツケチマを着た女性の姿が対照的である。ここにも藤島武二はモチーフを変換し、女性が朝鮮時代では見られない黒いツケチマ

を被っている。男性達より閉鎖的で、大変厳しい生活をしてきた朝鮮時代女性の姿を、藤島武二はこのような黒い色で表現したにもみえる

このように藤島武二がモチーフをありのまま描かなかった作品は、《朝鮮婦人》にもみえる。彼は朝鮮の女性の姿を3-4点ほど描いているが、その姿も画家の造形的な表現により衣服の姿が少し変形したと見られる。



図8 藤島武二《朝鮮婦人》油彩 パステル
紙 77.9×29.2cm 1914年頃 石橋美術館



図9 藤島武二《朝鮮婦人》油彩 パステル
紙 77.9×29.3cm 1914年頃 石橋美術館



図 10 藤島武二 《朝鮮服の女》鉛筆 紙

32.5×14cm 1914年頃 愛知県美術館



図 11 藤島武二 《玉手箱》

《朝鮮婦人》(註 19) と《玉手箱》の作品は朝鮮の伝統衣服を着て、細長い衣を肩から垂らし、箱を両手で持っていることが共通の特徴である。鉛筆でスケッチした作品《朝鮮服の女》を参考にして《朝鮮婦人》と《玉手箱》を描いたとみられる。彼はスカートの右側の下の部分を長く描き、画面にスカートの先が切れるように構成した。画面の変化・緊張感をあらわしている。同じ朝鮮女性であるが、その背景は全部違うので、彼が工夫をして女性と造形的にバランスがとれるモチーフを探し、作品の完成度を高めるために様々なことを試みたとみられる。

《朝鮮服の女》は果物であろう供物を捧げ、もう一点の《朝鮮服の女》は《朝鮮夫人》と同じ四角い箱を抱えた女性が描かれている。

《朝鮮夫人》は一般の女性ではなく、妓生であると考え。その理由は女性の服装は妓生が舞踊する時に着る服と推測される。女性の肩から垂らしている布は、妓生が「サルプリ踊り (살풀이 춤)」を踊る時使う道具と似ている。

サルプリ踊りは主に南部地方で見みられる伝統舞踊である。元は巫女 (무당、ムーダン) の舞楽から派生し、民俗舞踊になった。現在、韓国の重要無形文化財第 97 号になっている。

この踊りは朝鮮中期以後の庶民文化の活性化により、仮面劇や人形劇等が発展する中で、倡優 (役者) が創作した。植民地朝鮮時代で、妓生がお客さんの前で頻繁に踊っていた。

(註 20) 妓生の「サルプリ踊り」に藤島武二は大きなインスピレーションを受け、女性の肩から垂らしている布を描いた可能性が高いと考える。



図 12 《妓生と楽士の姿》 1907 年 (註 21)

藤島武二は頭上に物を載せた女性の姿を描いている。その姿は 1900 年頃から朝鮮の代表的な風物として外国人画家や写真家により多く表現されていたモチーフであった。しかし、一般的に朝鮮の女性達が頭上に乗っているのは、水さしや食べ物が入れられた籠が多いの

である。藤島武二の《花籠》の女性は他の画家の作品と違い、花籠を頭上に載せている。

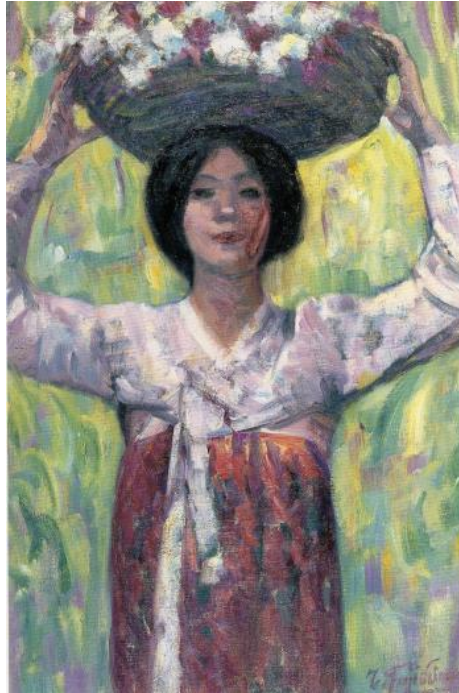


図 13 藤島武二《花籠》 油彩 キャンバス 63×41cm 1913年 京都国立近代美術館

藤島武二が花籠を載せている女性を描いた理由はカロリユス＝デュランの《薔薇の花売り》などの西洋人の画家の作品の影響を受け、水壺を花籠に変形したとみられている。

しかし、1972年に北朝鮮が製作した「花売り女性」という映画がある。その映画は1920年代から1930年代までを時代的背景にし、若い女性が共産主義革命家として成長する姿を表現した作品である。この主人公の職業が籠に花を載せ、花を売る女性である。その「花売り女性」映画の原典は1930年代初頭頃に、朝鮮人民軍の士気の高揚するために金日成（キム・イルソン）が直接書いた台本である。その台本から人民軍が公演をしつつ、その後には歌劇をはじめとして映画、小説などまで脚色したと伝える。演劇「花売り女性」の初演は1930年11月抗日革命の遊撃隊員の解放区（ソビエト）の五家子（中国、吉林省懷徳県

の地域)のサムスン学校であった。金日成は演劇「花売り女性」の公演に深い関心を持ち、初めての公演から演技、唱法、台詞、及び衣装まで自らの見解を提示しつつ指導した(註22)と伝えている。

また、1946年に林応植(イム・ウンシク、1912-2001)が撮った釜山の《朝》と1956年にイ・ビョンサム(이병삼)の写真《朝の道》の中で藤島武二の《花籠》の女性と似たような女性の姿が登場している。この写真の中の女性達はチマ・チョゴリを着て腰までの長い下げ髪に、花籠を頭上に載せて行く姿である。写真家達はこの写真の背景を釜山の朝の風景であると述べている。



図14 林應植《朝》 1946年



図 15 イ・ビョンサム (이병삼) 《朝の道》 1956 年

チマ・チョゴリを着た女性達が花籠を頭上に載せて運んだ時期については明確ではないが、このように 20 世紀頃の韓国に花を売る女性達の文献と写真があるため、藤島武二が実際に植民地の朝鮮で花籠を頭上に載せた女性をみて表現したという可能性も否定できないと考えられる。《花籠》のように頭上に物を載せた人物像は、近代日本の画家がアジアを背景とする絵を製作する際にしばしばモチーフとされている。今村紫紅 (1880-1916) の《熱国之巻》や、山口蓬春の《市場》、《南嶋暮》などをその例とあげる。

ヨーロッパと似た雰囲気を感じた植民地朝鮮の風土に大きなインスピレーションを受けた藤島武二は、その後も新しいモチーフとインスピレーションを求めて中国や、西域などを訪ね、そこに暮らしている女性の姿を表現した。

藤島武二は植民地朝鮮の訪問を通じて《朝鮮風景》や、《花籠》、《朝鮮風景》、《朝鮮婦人》などの作品を制作した。この作品の中では、道路で出会った上流階級の女性、頭上に物をのせている女性、妓生の姿等があらわしている。このような女性の姿はその当時の韓国を訪れた他の外国人の作品でも多く表現された姿である。

1913年に植民地朝鮮を訪ねた湯浅一郎（1868－1931）は作品《朝鮮婦人》でチョゴリを脱ぎ、チマだけ穿いている女性を魅惑的に表現した。韓国の伝統的な儒教思想が現在より強かったその当時の状況を考慮すれば、一般的な女性がこのように上着を脱ぎ、モデルになるということは想像もできないことため、彼が描いた女性は妓生である可能性が高いと推定される。



図 16 湯浅一郎《朝鮮婦人》 油彩 キャンバス 45.5×38.2cm 1913－14年 個人蔵

《朝鮮婦人》の女性は小さくて細い東洋的な目であるが、韓国女性の装飾品ノリゲではなく、ネックレスをしている。ノリゲとは、チョゴリの外または内結紐（고름：コルム）及びチマ腰に佩びる女性装身具の種であって、その外観は華麗・高貴である繊細・多様であるので、我が国（韓国）固有の衣装の美しさを尚日一層優雅なものしてくれる（註23）装飾品である。また、髪型も韓国人のまげ髪（쑈진머리（チョクジンモリ））ではない。髪の前部が少し立てられているので、むしろ日本の伝統の女性の髪型と似ている。湯浅一郎が造形的な意図により変形したと考えられる。

日本の画家は大韓帝国・植民地朝鮮を訪ね、その姿をスケッチした絵などを日本のアトリエで再び油彩で描いた可能性もある。すなわち、スケッチを基に再現した時、真の植民地朝鮮の姿ではなく、画家の記憶や先入観などによって再創造されたと考えられる。画家が作品の制作において写真のようにありのままを写るのではなく、自らの考えや、造形的な構図、画面での均衡、構成などを様々な絵画の表現方法を追究し、自分だけの創作世界の表現するものであるためである。

藤島武二と湯浅一郎は韓国を訪ねた後、その感想を『美術新報』に述べている。藤島武二は1914年に「朝鮮観光所感」という文を『美術新報』に発表している。この文章には、オリエンタリズムについて述べながら、ドラクロア、ドゥガン、マリラ、フロマンタン等を紹介していた。その画家達は、オリエントの風景と風俗を題材にした画家である。藤島武二は、彼らは東洋趣味を鼓吹して、当時のフランスの画壇に一種のモードを作った傾向を見せており、熱帯地方の強烈な光線や色彩といったようなものが刺戟を与えたと述べながら、それを朝鮮に比喻していた。その半年前には、湯浅一郎氏も「オリエンタリスト」

について『美術新報』に文を掲載していた。湯浅一郎氏は、フランスのオリエンタリズムの絵画を一つの手本として、朝鮮や台湾や満州などの植民地風景を日本美術に取り入れてゆく意識を訴えた。(註 24)

このような藤島武二と湯浅一郎が紹介した西洋画家等に刺激を受けた日本人の画家は、日本政府の植民地朝鮮への移民政策のもとに新しい画題と刺激を求め、植民地朝鮮を訪ねる契機を与えたとみられる。また、1910年以降、新設学校の図画教師の採用や1922年の朝鮮美術展覧会の創設等が日本人の画家の移住を促進させた。

1913年には、陶磁器の研究者であり、画家兼彫刻家である浅川伯教(1891-1964)がソウルに移住した。初めロダンに憧れた彼は、帝展に入選したことがあり、朝鮮美術展覧会にも当初は彫刻を出品している。(註 25) 彼は弟である浅川巧(1891-1931)、柳宗悦と共に朝鮮の工芸と陶磁器の研究に没頭した人物である。

浅川伯教は1913年5月上旬、ソウルの南大門の公立尋常小学校に赴任、翌年には新設された西大門の公立尋常高等学校に転勤した。同時に、京城中学校附属小学校の教員養成所で、絵や手工芸、彫刻、陶器等の教育実習の指導をした。浅川伯教から絵や手工芸等を学んだ小谷正氏は、「私は浅川先生から絵(クロッキー、スケッチ、水彩画など)、工作(木工、竹細工、粘土細工など)、彫刻、陶器等の製作の基本を習った。浅川先生から感化を受けて、美術が好きになった」と回顧している。浅川伯教は朝鮮美術展覧会にも東洋画をはじめ、西洋画、彫刻分野にも出品した。(註 26)

1914年6月には辻永がソウルの京城ホテルで個展を開き、油彩《山羊》を昌徳宮(チャンドクン)に買い上げられた。1915年には植民地朝鮮で活動する日本人画家の団体「朝鮮美術協会」が貞洞(チョンドン)の(旧)フランス公使館に設置された教育倶楽部で4

月 24 日から 10 日の間、展覧会を開いた。(註 27)

日本人の画家達は、1915 年総督府が主催した「始正五年共進会」を契機に転機を迎える。この展覧会は朝鮮総督府の主催で朝鮮統治 5 周年と朝鮮物産共進会始正 5 周年を記念するために開催され、景福宮（キョンボックン）で 1915 年 9 月 11 日から始まり、10 月 31 日に閉幕した。教育・産業等の社会各分野と美術分野の収集品を集めて展示したこの展開会には、約 116 万人の観覧客が訪れた。(註 28)

この共進会は韓国での近代的な美術展の開幕を告げるものであった。美術館では 1300 点に及ぶ作品が展示されたが、そこには韓国のさまざまな地方で発見された考古学的遺物が含まれていた。伝統絵画は本館で、油彩や彫刻といった新しい西洋風の美術は、別館、あるいは、参考館の美術センターに展示された。ここには安仲植、趙錫珍、及び高義東（コ・フィドン、1886—1965）のような韓国の芸術家の作品とともに、多数の日本の作家の作品が展示された。このように共進会は美術作品を展示する朝鮮美術展覧会、すなわち 1922 年に発足する公式の官展の先駆けをなすものであった。(註 29)

日本人の画家達が植民地朝鮮を訪ね、ソウルで頻繁に展覧会を開催した理由は自らの作品を大衆に見せるための目的もあるが、植民地朝鮮での作品の購買者数が多かったためでもある。清水東雲が「始正五年共進会」に出品した《平和》という作品は李王家に買い上げられ(註 30)、1922 年に開催する朝鮮美術展覧会の入選作品も順調な買行きをみせていた。朝鮮美術展覧会は 1925 年の第 4 回から「即売会」、あるいは「即売展」と呼ばれる即売店を設置された。入選作家の小品も「趣味向上と一般家庭への普及」のために販売したが、西洋画家の作品の人気の高かった。また、出品者の承諾を得て、絵葉書も制作し、販売した。(註 31)

高木背水氏は作品の販売について「朝鮮に行つてみると内地とは反対に、思ひのはか優遇されるし、その上共進會の仕事では數千圓を得たしするので、彼は遂にそのお金で朝鮮に畫室を建てゝしまつたのである。……折りしも歐洲大戰が始まり、朝鮮にも好景氣が訪ねたので繪もよく賣れた。彼はもともと朝鮮で洋畫を普及しようと目論んでゐたので、二十號を僅かに二十五圓で賣つた。それも額縁は東京の磯貝から上等を取寄せたりしたので、半分は額縁代に消えてしまつた。それでも數がはけるのと、時には大きな繪の注文もあつたので、金には相當に恵まれた」と述べている。(註 32)

1922年6月4日の『毎日申報』には「売約・売出一飛ぶように売れた作品」というタイトルでこのような記事が載せられている。

「朝鮮美術展覽会の二日の日の大盛況はすでに掲載したが、午前中はもう 1500 人余りの入場者が入つた。また、初日以来、作品の売りの契約が続出し、第 1 回美術展覽会としては良い業績をあげた。作品を買つた人と当事者（画家）が喜ぶことはいふまでもないだろう。今日の午前中に売約が決定されたことは下記のとおりである」(註 33)

朝鮮美術展覽会に入選した画家のみならず、売約の作品までが毎回新聞に記載された。このような大々的な広報はその当時の人々に絵を学ぶようになる契機となつただろう。日本国内にある画家達にとっては植民地朝鮮に滞在し、美術活動をおこなうきっかけにもなつたと考えられる。

1916年4月に光化門近所の明月館で、古賀祐雄、前川千帆、高山、石田富造の4人の油

彩展が開かれた。1917年6月には小林萬吾の個展が、1917年7月は石井柏亭の個展が開かれ、1919年9月には高木背水、石田富造、古賀祐雄が発起し、「朝鮮洋画同志会」も創立された。(註34)

また、遠田軍雄、石黒義保、山田新一等の多くの日本人画家が植民地朝鮮へ移住した。彼達は公立学校の図画教師として勤めたり、画塾で絵画指導をしたり、美術団体を組織した。主に彼達は朝鮮総督府が主催した朝鮮美術展覧会を中心に活動をおこなった。

このように植民地時代の韓国へ移住した多く日本人画家が図画教師として学校で学生達を指導したが、その図画教師は大部分東京美術学校の卒業生であった。東京美術学校の卒業生として植民地朝鮮で活躍した人物は、日吉守、山田新一、遠田運雄、佐藤九二男、石黒義保、星野二彦等がいる。彼達は朝鮮美術展覧会で積極的に活動し、植民地朝鮮の中で絵画を勉強しようと思う人々に影響を及ぼしたと考えられる。また、彼達が当時の東京美術学校で学んだ石膏デッサンや、人体の素描、油絵実習、解剖学など西洋の絵画の理論や表現方法などを植民地朝鮮に紹介したと考えられる。





図 17 左から) 遠田運雄 石黒義保 日吉守 浅川伯教 山田新一 佐藤九二男

1915 年には、天草神来と清水東雲、高木背水が「朝鮮美術協会」を創立して展覧会を開催した。朝鮮美術協会は内務長官である宇佐美勝男を会長とし、工藤壯平、金谷充を幹部に運営されたが、長く続かず中心人物の交代を機に解体された。(註 35)

日本画の様式や西欧の美術理論などは日本人の画家により流入された。18 世紀頃までは中国を往来した使節団を通じて洋画の作品や西洋画法などが流入されたが、19 世紀末からは日本の画家によって流入し始めたのである。日本の画家の美術活動は韓国の伝統的な山水画、文人画になじんでいた当時の人々に新しい視覚的な経験を提供したと考えられる。

註)

1. 吉田千鶴子「東京美術学校の外国人生徒」（後編）『東京芸術大学交美術学部概要』34号、1999、p45
2. 平安北道と平安南道にある名勝地八ヶ所を示す。関西八景の名勝地は、江界の仁風樓と、義州の統軍亭、宣川の東林瀑、安川の百祥樓、平壤の練光亭、成川の降仙樓、満浦の洗劔亭、及び寧邊の菓山東台がある。
3. 『近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』、前掲書、p. 26
4. 稲葉継雄、「旧韓国における居留那人の教育」、九州大学大学院教育学研究紀要、2000、第3号、p. 203
5. 山田新一、「美術朝鮮の今昔」、『朝鮮』、1942. 6、p18
6. 李龜烈（イ・グヨル）、前掲書、pp. 176-177
7. 『美術新報』（第5巻、第7号（明治39年6月27日）「満韓地方を廻りて展覧会を開き来りし、丹青會は六月末より切初にかけ長崎市にて開設せりと」
8. 京都鞍馬の大悲山、寺谷氏の四男に生まれたが、長じて京都の背水東陽先生の門入りした。
9. 李龜烈（イ・グヨル）、前掲書、p. 173：『京城日報』1929. 7. 5
10. 金英那（キム・ヨンナ）、『20세기 한국미술（20世紀の韓国美術）』、예경、1998、p. 19
11. 『朝鮮総督府及所属署職員録』、朝鮮総督府、1923；『京城日報』1928. 4. 10
12. 『朝鮮學校一覽』昭和九年五月末現在、朝鮮総督府學務局、1934年
13. 『京城日報』1929. 9. 3
14. 최열（チェ・ヨル）、『韓国の近代美術の歴史』、1997、열화당、p 115

15. 「アジアへのまなざし：朝鮮・台湾・中国」、『藤島武二展ーブリヂストン美術館開館 50 周年記念』、ブリヂストン美術館、2002、p. 81
16. 藤島の四年間の西洋滞在の経験のなかで、自己の出自である東洋日本を考えたのはごく自然のことであるが、この日本に対しての、彼にとっても意外であった失望から、より大きな東洋への第一歩は、おそらく 1913 年（大正二）末の朝鮮旅行であったにちがいないと私には思われる」（陰里鉄郎「東洋的典型美の想像「芳恵」」『アート・ギャラリー・ジャパン 二〇世紀日本の美術二 黒田清輝・藤島武二』所収、日本アートセンター、1987 年、83 項） p. 200
17. 「アジアへのまなざし：朝鮮・台湾・中国」、前掲書、p. 87
18. 柳喜卿・朴京子、『韓国衣服文化史』、原流社、1985、p. 259
19. 「朝鮮夫人」は「唐様三部作」を修復したときに、両翼の裏面に本作品があることを分り、支持体の紙を裂いて、「唐様三部作」の両翼裏面から独立させた。（「アジアへのまなざし：朝鮮・台湾・中国」、前掲書、p. 87）
20. サルプリ踊りが舞踊の名前で称したのは、1930 年代ハン・ソンジュン氏が「朝鮮音楽・舞踊研究所」を設立し、1936 年サルプリ踊りの発表の時「サルプリ踊り」という名称を初めて使った。「サルプリ踊り」の核心的な形は手に布を持って、朝鮮の南の舞楽に合わせて踊ることである。布を持って踊る理由は、踊りを作り出した倡優がパンソリをする時に汗を拭いたり、粋をあらわすために使ったとみられる。また、倡優が自らの感情を劇的に表現する手段として使ったと考えられる。
21. ハガキ裏面の 1907 というサインである。発行者が韓国という記されたことから 1907 年の前に撮ったと見られている。この写真は「サルプリ踊り」に対する最初の文献であ

る。

22. 『北朝鮮の文化研究』第1集、한국문화예술진흥원、1993、p. 226
이명재 (イ・ミョンジェ)、『北朝鮮文学の理念と実体』、국학자료원、1998、p. 467
23. 柳喜卿・朴京子、前掲書、p. 311
24. 西原大輔氏は、「近代日本絵画のアジア表象」の中にウジェーヌ・ドラクロア (1798—1863) が 1832 年に北アフリカを旅行し、「アルジェの女たち」(1834 年)・「モロッコのユダヤ風結婚式」(1839 年)・「近衛兵たちに護られたモロッコのスルタン」(1845 年) といった作品を残していることは、よく知られている。アレクサンドル・ドゥガン (1803—1860) は東方世界を訪れて「トルコの思い出」を描き、プロスペル・マリヤ (1811—1847) もエジプトの地を踏んで「カリフ、アル=ハーキムの寺院址 (カイロ)」(1840 年) にその成果を結晶させた。ウジェーヌ・フロマンタン (1820—1876) はエジプトやアルジェリア南部のサハラ砂漠へ向かい、「渴きの国」(1869 年頃) やアルジェリアの鷹狩り (1863) など、オリエントの風景と風俗を題材とした。: 西原大輔、「近代日本絵画のアジア表象」、『日本研究』、2002、p. 188
25. 中村義一、「台展・鮮展と帝展」、『京都教育大学紀要』、75 号、1989、p. 268
26. 高崎宗司、「朝鮮の土になった日本人」、草風館、1991、p. 53-77
27. 최열 (チェ・ヨル)、『韓国近代美術の歴史—韓国美術史事典 1800—1945』、열화당、2006、p. 87
28. 洪善杓 (ホン・ソンピョ)、『갑오개혁에서 해방시기까지 한국근대미술사 (甲午改革から解放時期までの韓国近代美術史)』、시공사、2009、p. 119
29. 金英那 (キム・ヨンナ) 著、神林恒道監訳、前掲書、p. 66

30. 『京城日報』 1929. 7. 9
31. 홍선표 (ホン・ソンピョ)、前掲書、p. 137
32. 直木友次良、『高木背水伝』、大肥前社、1937年、pp. 133-134
33. 美術史論壇第8号別冊付録『朝鮮美術展覧会記事資料集』、韓国美術研究所、p. 33
34. 최열 (チェ・ヨル)、前掲書、p 115
35. 藤松森、「朝鮮書画と清水東雲先生一二十年前回顧」；李龜烈 (イ・グヨル)、『近代韓国美術史の研究』、미진사、1992、pp. 170-182

第4章 韓国画家による韓国女性の絵画表現（1900-1945）

このような外国人の画家の訪問は洋画に対する関心を高めた。朝鮮後期に「西洋国画」、
「西国画」、「西洋画」、「泰西画」、「洋画」、「庵画」等、主に見慣れない異文化の絵と認識
された西洋絵画は、1884年の『漢城旬報』の新聞に油絵と水彩画を包括された用語として
油水画と記載したり、オイルペインティング[oil painting]の訳語として油絵と呼称され
た。

しかし、媒材と技法に基づいて名付けられたこのような用語は、1920年代以後、伝統画
を称する「東洋画」との両立により、朝鮮時代の末期に使った「西洋画」、あるいは、「洋
画」と総称するようになった。(註1)

1907年秋には徳寿宮（トクスグン）の大漢門の隣にパノラマ館が建設された。このパノ
ラマ館に「回転画」、あるいは「全景画」にも呼称された巨大な油絵を興行のために、観覧
用として展示された。パノラマは原形、または、多角形の建物中に360度の円筒形の曲面
に巨大な油絵をかけ、中央の螺旋階段を上り下りしながら観覧するように仕掛けた。(註2)

1915年には近代美術展示の始まりといわれる「共進会」が開催される。この展示会で高
義東（コ・フィドン）の《琴を演奏する女性》が紹介されたが、紛失し、現在には白黒写
真にだけ残っている。



図1 高義東 《琴を演奏する女性》 油彩

その当時の美術界は宮廷様式を受け入れた張承業（チャン・スンオブ、1843—1897）の画風を継承した趙錫晉（1853—1920）と安中植（1861—1919）によって主導された。彼達は1912年にソウルの著名な画家と書道家が集め、「書画美術会」を創立した。この「書画美術会」は3年過程を設定し、山水画、仙人および故事人物画、花鳥画などの韓国の伝統絵画を学ぶ教育機関であった。高義東はこの施設で約3年程度を修学した後、レミオン（Léopold Remion）がスケッチする姿を見て、洋画を勉強することを決心し、1909年に東京美術学校に留学した。

1915年に東京美術学校を卒業して帰国した高義東は共進会で女性を表現した作品を発表した。この作品は伝統絵画では殆ど描写されなかった女性の姿を公の場で展示した最初の油絵である。

共進会には高義東以外にも東洋画の画家である金權洙（キム・クォンス）、崔禹錫（チェ・ウソク、1899~1965）などが女性の姿を表現した作品を出品した。（註3）

このように朝鮮時代まで殆ど表現されなかった女性の姿は、1915年頃になると男性の姿より多く描写されることになった。これは韓国絵画における近代化の前兆とみることがで

きる。

特に 1916 年に女性の裸体を画題にして描いた金觀鎬（キム・グァンホ、1890－？）の《夕暮れ》は韓国の伝統絵画では表現されていない裸婦を描き、当時の社会で大きな波紋をもたらした。

第1節 裸体

・金觀鎬の裸体画

韓国ではじめて描かれた裸体画は、金觀鎬（キム・グァンホ、1890－）の《夕暮れ》である。彼は平壤（ピョンヤン）の富豪の息子として生まれ、韓国で西洋画家として高義東（コ・フィドン）に続いて二番目に東京美術学校の西洋画科を 1910 年に入学し、1916 年に卒業した。

東京美術学校の首席卒業と文展で特選したことにより、マスメディアの注目を浴びながら韓国に帰ってきた金觀鎬は、1916 年 12 月 17 日に平壤と公州の風景を描いた 50 点の油彩を展示した。これは韓国人としては最初の西洋画の個展であった。（註 4）

彼は 1925 年から 28 年まで、平壤で金瓚永（キム・チャニョン）とともに逆星会絵画研究所を設立し後学を指導した。1945 年後も平壤市美術同盟常務委員、北朝鮮芸術総連盟美術同盟中央委員など公的活動をおこなった。（註 5）しかし、彼は西洋画に対する社会の認識不足や芸術家の蔑視などにより、殆どの制作活動をしなくなった。

彼の作品《夕暮れ》は 1916 年の東京美術学校の最優秀卒業作品であり、第 10 回文部省美術展覧会でも特選となった。現在、東京芸術大学の資料館に所蔵されているが、裸体の

女性を表現したものであったため、作品の写真は当時の新聞には掲載されなかった。(註6)

韓国人のはじめての裸体画は日本で先に公開されたことになる。



図2 金観鎬 《夕暮れ》 油彩 1916年 127.5×127.5mm 東京芸術大学

東京芸術学校の卒業作品。1916年に日本文部省展覧会（特選）

作品《夕暮れ》は川で水浴し、身体を拭いている女性の背中姿を描いた作品であり、背景は彼の故郷の大同江（テドンガン）の岸である。

この作品ははじめに人物を描き、後から背景を描き加えたものである。S字のカーヴ状に曲がった川辺の構成と髪をまとめあげる仕草をしている女のポーズからはピュヴィ・ド・シャヴァンヌの影響があり、夕焼け雲と紫色の光の表現からは東京美術学校で習得した外光派とロマン派の影響がみられる。(註7)

第10回文部省美術展覧会の特選作品でもある《夕暮れ》の審査評は次のようである。

「金觀鎬（韓国人）の裸体習作を、前に何處かの展覧会で観て仲々旨いと思ったが、今度の《夕ぐれ》はさう云ふ習作に風景を添へて見た、謂はゞ學生的の畫である。ルネ・メナールと云ふやうな情緒は及びもつかないが、背景と人体との関係をもっと自然に就いて研究したならば、これ以上に面白い畫となったであらう。背景の空、水等の色は皆濁って又調子をも外れて居る」（註8）

『毎日新報』では、第10回文部省美術展覧会で特選された事実を特筆大書したにもかかわらず、作品の写真を掲載しなかった。当時の韓国の普遍的認識が、裸体画を美術の感覚で見るより、反社会的なものとして見たからであろう。

金觀鎬の《夕暮れ》のように、後ろを向いて入浴をしたり髪を洗っている女性のイメージは、19世紀のフランス アカデミー画家達の作品でよく表現された主題である。後ろ姿を描いた裸体画は黒田清輝と岡田三郎助を始め、日本の初期洋画でよく表わされている。このような影響は西洋画の影響とみられるし、その一方でこのような姿勢は、身体の全面的な露出が避けられて、東洋的神秘感を生かす効果を示すことができると考えたかもしれない。（註9）

金觀鎬が文展に特選した時、『毎日新報』記者とのインタビューに彼は次のように述べている。

「平壤の綾羅島（ヌンラド）近所を背景に二人の女性が、川で入浴して出てきた姿を描い

たのであり、何年か前のある夕方、川辺を歩く途中、婦人が入浴するのを遠くから見たことがあって、その記憶を着想して描いた絵である」（註10）

第2回朝鮮美術展覧会に出品した《湖水》は、湖を背景に身体の一部を布で覆っている女性が座っている姿を描いた絵である。その時も、裸体画であったため、同様の事態が発生した。朝鮮総督府が、作品展示は許容しながらも、一般人の不道德な興奮を触発する危険があると判断し、新聞の掲載を許さなかったのである。



図3 金觀鎬 《湖水》 1923年（朝鮮美術展覧会 第2回）

このような状況に対して『東亞日報』はこのように報道している。

「金觀鎬の《湖水》と遠田運雄《裸婦》の二点は、裸体の夫人をモデルにしたため展示は行うが、新聞に掲載はできないことになった。これに対して、ある画家は、芸術の国に

まで警務当局者の権力が及んだことは、本当に不快なことだと憤慨しながら言った。」（註11）

当時の朝鮮美術展覧会に出品された裸体画は、韓国では人体美に対する認識がなかったので、既存の伝統的美意識や、当時の道徳、社会的規範などの点で多くのトラブルを引き起こした。

韓国は19世紀の末頃から20世紀の初めにかけて西洋の新しい文化を取り入れ、初めて国際的な近代化への流れに目覚めることになった。しかし、西洋の異質な文化は、韓国社会のあらゆる分野に新しい要素を提供した反面、伝統的風習との間に摩擦や反発を生み出した。絵画においては、裸体画が既存の儒教的な道徳観念に反する絵であり、当時の韓国の社会では衝撃的なことであったのである。

19世紀の末期まで、韓国の画壇で女性の裸体を描くことは稀なことであった。いくつかの例をあげると、申潤福（シン・ユンボク）の作品《端午風情》で、川辺で体を洗う妓生が乳房とお尻を露出した姿を描いている。その理由は、近代化に進む前の朝鮮時代までの伝統美術において裸体画は存在しなかったためである。その当時の儒教的倫理観では受け入れるのが難しかったのであろう。近代になっても人体の美しさを芸術で表現したという考えより、単純に服を脱いで全裸という考え方が支配的であった。

申潤福の作品も朝鮮後期時代の主流作品ではなく、近代になって再評価されたものである。また、公的な場所で鑑賞する絵ではなく、個人的な趣味のために描いた作品と考えられる。

20世紀初の治安当局は裸体画が展示さえることより大衆媒体を通し、それが大衆化する

のを恐れ、取り締まりや統制をおこなった。それは、裸体画を受け入れるまで韓国社会の理解が伴っていなかったという事情もあるが、裸体画に対する反風俗的、猥褻的であるという概念が大きかったためであろう。

儒教的思想により身なりや行ないを正しくする事を重要視する風習があった当時に韓国社会で、裸体は恥ずかしく、不快感があり当惑するものと認識された事は容易に理解できる。その結果、裸体画を堂々と描くことはできない状況であり、裸体モデルを探すことも難しかった。

こうした韓国近代の状況は、1938年の月刊雑誌『朝光』に載せられた彫刻家の金復鎮（キム・ポクチン）の話を通じて理解ができる。

「いつか友人にモデルを一人探してくれとお願いしたところ、ある売春を兼ねた飲み屋で女性一人を二百ウォンで買って来た。ところで、珍しいことは、その女性の話によれば、モデルとして来たとは夢にも思わず、妾として来たと思ったわけである。その結果、両方の意思が通じるわけがなく、女性の立場では、そのような生活（妾としての生活）は少しもさせないで、毎日、服を脱がせて彫刻の製作だけに没頭する夫（？）をけげんな目で見つめるしかなくて。最後には逃げてしまったね」（註12）

裸体画として二回目に撮影禁止となったのは、1925年、第4回朝鮮美術展覧会に入選した李濟昶（イ・チェチャン）の《女性》という作品であった。この作品は、西洋画部門で4等賞を受賞したが、写真撮影は禁止された。（註13）1933年の第11回朝鮮美術展覧会の際には、大邱（テグ）師範学校の高柳種行の《裸婦》が特選をしたが、風俗壊乱の疑惑

で撤回命令を受けた。1933年5月の『東亜日報』に「特選した作品が出品撤回命令を受けたのは朝鮮美術展覧会の開始以来にはじめてのことである」と報じていた。（註14）



図4 李濟昶 《女》 1925年
(第4回朝鮮美術展覧会の4等賞)



図5 高柳種行 《裸婦》
1933年 (第11回朝鮮美術展覧会の特選)

このような裸体画に対する社会的認識は1950年代にも見られ、1949年の文教部主催の「大韓民國美術展覧會(国展)」に金興洙(キム・フンス)の《裸婦群像》が入選したが、一般公開には問題があると言われ撤去された。（註15）

当時、韓国の文教部長官であり、国展の会長であった安浩相(アン・ホサン)博士はこのように解説した。

「美術的価値は認めるが、未成年者によくない影響を及ぼすことを心配し、審査委員達と協議した結果撤去することになった。」（註16）

韓国の伝統的な儒教的・道徳的観念は、裸体の表現を芸術的な美としてなかなか受け入れなかった。



図6 金興洙 《裸婦群像》 1949 國郡新聞、1949. 11. 23 原作消失（註17）

西洋美術の裸体の表現は、インドを除いた大部分のアジア、特に東アジアの韓国、日本、中国などでは、伝統文化とは相いれない画題であった。

裸体画に対する理解不足により生じたこのような状況は、当時、西洋文明を積極的に受け入れた日本でも同様な状況がみられた。1895年、京都で開かれた第4回「内局勸業博覧会」で、黒田清輝が出品した《朝妝》で、日本の社会も大きな衝撃を受けた。

裸体に対する非難について黒田清輝は次のように述べている。

「裸体を春絵とみなす理屈はない……どう考へても裸体画を春絵と見なす理屈が何処にある。世界普通のエステチックは勿論日本の美術の未来にとつても裸体画の悪いと云事は決してない。悪いどころか必要なのだ。大に奨励すべきだ。一体美術と云ものは何の為だ、誰の為だ、いつの代でもどこの国でも盲者を当に眼鏡を造る奴はあるまい。明めくら共に見せる為の美術じゃあるまい……」 (註 18)

この黒田清輝の《朝妝》は裸体画が美術ジャンルの一つとして、一般人に認識される一つの機会になったことは明らかである。

しかし、韓国の社会では裸体画に対する反発がより強く、また長期にわたって続いた。日本の一般の人々が、浮世絵のように裸の女性の人体を描かれた版画を目にしていた経験をもっていたのに対し、韓国にはそのような伝統が殆どなく、日本より外来文化に対してより閉鎖的で儒教的道徳観が社会を支配していた。(註 19)

裸体画は 1910 年代から描かれたが、1927 年になってもまだ当時の社会に受け入れられなかったことを、1927 年 7 月号付けの《格別乾坤》の挿絵を通じて推測できる。その挿絵には、展示場に母親とともに来た子供が裸体画を見て、「ママ、あれをみてね。ママは家でも素裸の姿で横になったりしないのに、あれはなぜ素裸で横になっているの？」と話す場面が描かれている。風景画のようなジャンルは、すでに伝統美術の山水画を通じ違和感が少ない主題であったが、近代に新しい主題として登場した裸体画は、大衆の好奇心を強く刺激された。(註 20)

韓国の画家は裸体画を西洋の造形形や、人体美を学ぶ一つの過程であり、研究課題とし

て作品を制作することを試みたが、まだ、儒教的な道德観念が強く残っていた当時の社会では裸体画を受け入れる意識は整えられなかった。したがって、作品を制作する画家の意識と社会の体制の摩擦は避けられないことであったと考えられる。

・ 1910年代から 1945年代における裸体表現

20世紀前半における裸体画は、金觀鎬のような日本に留学した韓国人の画家により多く描かれた。東京美術学校の韓国留学生の西洋画科の卒業作品 42点の中で、19点が裸体画である。西洋画を学ぶ過程で、裸体デッサンと裸体画は学ばなければならない訓練課程と認識されたとみられる。それゆえに、その画家達が帰国して主に美術活動の場になった朝鮮美術展覧会でも、裸体画は《ポーズ》、《裸体》、《裸女習作》、《ヌード習作》という題目で多く出品されておる。

また、一人の人物を立位や横位などの単純なポーズで描く作品が多かった。更に、布と服により身体の一部を隠して表現したりしていた。

1910年代には、後ろ姿の裸体画や、布と服により身体の一部を隠している裸体画が多かったが、1930年代に入り、体の全体や、大胆なポーズをとっているモデルを表現した作品も登場し始めた。

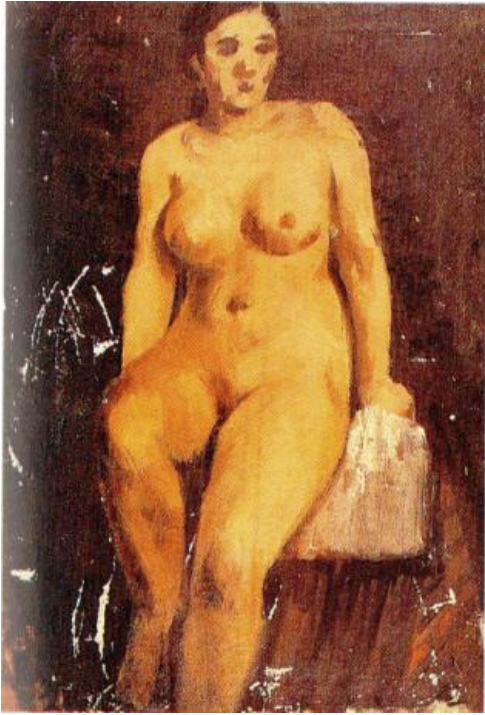


図7 イ・チェチャン《ヌード》油彩 木版
30×23 cm 1930年 韓国国立現代美術館



図8 ファン・シュルチョ《裸婦》油彩
キャンバス 50×65.5 cm 1930年代
韓国国立現代美術館

しかし、人物配置や人物の数による多様な画面の構成にはみえない。一人の女性が座ったポーズや、横になったポーズなどの単純な表現が多くて、顔も殆ど描写をしてない。これは画家が裸体画を実験的に描いてみようという試みの段階であるとみられる。人物や背景の表現も硬直的に感じられる。

裸体画が韓国に受け入れられる時間が短かったせいも、現代のような社会的批判や、人間の内面の孤独・絶望などの多様な裸体画の表現があまり出来なかったと考えられる。

初期の韓国の西洋画家は人体を通じて韓国的情緒や内容を表現するより、人体の美や人

体のボリュームを描写するのに熱中になり、座ったポーズや立ち姿を主にした習作に近い裸体画を大量製作する結果になった。そのような画家の中には裸体を描きながら感じた歓びを率直に熱烈に告白した画家もいる。

画家の孔鎮衡（1900-1988）は次のような文章を書いている。

「線と線が交接して能動的に流れる曲線、滑らかに豊穡な絹糸のような肉色をあらわしている魅惑的な官能美や立体感、これよりさらに魅惑的な表現はないだろう」（註 21）

1930年代の後半になると、裸体を正確な線で描いた完成度の高い作品が登場し始める。

第 16 回朝鮮美術展覧会（1937 年）で、特選を受賞した金仁承（キム・インスン）の《裸婦》は、優れたデッサンと技法で横に座っている裸体の女性の姿を描いている。しかし、この作品は、朝鮮美術展覧会の図録には載せられなかった。朝鮮美術展覧会の図録には「裸婦なので、写真掲載禁止」と記されている。

金仁承は金英那（キム・ヨンナ）氏とのインタビューで、東京で製作されたこの作品のモデルについて、西洋的な体格の日本の職業モデルであったと話したが、女性の長い脚や人体比例の表現は西洋画の裸体のように理想化されていたように見られる。（註 22）



図9 金仁承 《裸婦》 油彩 キャンバス 162×128cm 1937年 湖巖美術館

他の画家の裸体画は図録に載せられているが、彼が描いた裸体画だけが図録にも載せられなかった。その理由は曖昧である。彼が描いた裸体画は、他の画家とは違い、東洋人よりは西洋人の女性と似ているし、すぐれた写実的な裸体画の描写である。その理由として、朝鮮美術展覧会の側が、その絵をみる人々によってはエロティックな感じを与えると考え、社会的論議を避けるために図録に載せなかったことが推測される。

西洋化された女性の姿は近代日本の画家達にも表れている。西欧化された女性裸体に対して英国の美術史学者ノーマン・ブライスン (Norman Bryson) は、黒田清輝の作品に見られるヨーロッパ女性のような人体の表現を、ヨーロッパ文化との文化的同化現象の一つとして解釈することができる」と指摘した。金仁承の《裸婦》も西洋の文化を受容している韓

国の近代化の過程を見せる例ということができる。日本で絵を学んだ金仁承が、黒田清輝のような洋画を描いている日本画家に影響を受ける可能性も否定できないと考える。

近代初期の韓国の西洋画家は、日本留学を通じて西欧の裸体像とヌードモデルに直接することができた。

画家達は洋画を勉強する過程で、自然に西欧的的女性美を学ぶことになり、作品制作においても西欧の裸体画のように表現することを試みたと考える。また、西欧の裸体画に一種の憧憬もあったと考えられる。

このような西欧の裸体画の影響は、画家の金瑢俊（キム・ヨンジュン、1904-1967）の「モデルと女性の美」という文章に示される。

「女性美は肩が狭いこと、腰がスマートでハチの腰のようになること、臀部が広くなければならないこと、大腿部は太いが、つま先に行きながら細くなること……朝鮮の女性の曲線だけは、確かに、他の国の女性より落ちることだけは、事実……朝鮮女性をモデルとして立たせておいては、真に絵を描こうというやる気も上がってこない」（註 23）

金瑢俊は西欧的な女性のイメージを多く描いた画家の李鍾禹（イ・ジョンウ）に絵を学んで、1926年に東京美術学校に入学して西洋画を専攻したため、特に西欧的なイメージの女性を求めた可能性がある。

1910年から1945年における韓国の裸体画の中で、屋外を背景にして描いた裸体画は、金觀鎬の《夕暮れ》、《湖水》、および李仁星（イ・インソン、1912-1950）の《秋の或

る日》などがある。街の風景を背景にして裸体を描いたという点では、朝鮮美術展覧会に出品された他の画家の裸体画と区別できる。その当時の裸体画の背景は主に室内と無背景が多かった。

李仁星は朝鮮美術展覧会を通じて成功した画家の一人である。彼の学歴は小学校卒業であり、正式な美術教育を受けたことはなかった。しかし、彼は美術家としての才能で早くから頭角をあらわれ、1929年17歳の時に第8回朝鮮美術展覧会に入選し、1944年まで入選と特選を重ね、1937年には西洋画部の推薦作家まで選ばれた。また、帝展や新文展などの日本の官展にも入選した。

彼の代表的な作品の一つである《秋の或る日》は青い空に、ひまわり、とうもろこし、リンゴの木、その他の色々な草花の背景に、半裸の女性が手にかごを持ち、少女の後ろを歩いていく場面を描かれた作品である。その作品で、彼の巧なデッサン力と表現技術により、真っ青な空と赤い土地の強烈な色彩の対比を通して自分の感性を表現している。



図 10 李仁星《秋の或る日》 油彩 97×162 cm 1934年 サムスン美術館リウム

1934年の『朝鮮日報』の「朝鮮美展（朝鮮美術展覧会の略称）の観覧」で、西洋画家の宋秉敦（ソン・ヒョンドン、1902-1967）は李仁星の《秋の或る日》についてこのように評価していた。

「洋画部の場内は画題や、構造、色彩などを用いて写實的に表現した作品が多かった。しかし、李氏の絵の画題はどこから求めたのか。彼の色調の表現は特に主観的である。また、彼の個性な表現力による形象の美しさは観覧者をさわやかな気持ちに感じさせる。彼の絵は重苦しい会場のなかで、避難所のような存在であろう。青い色と赤い色の調和は美しさを感じさせ、秋の青空の表現もさわやかである。しかし、木葉と花びらの形の表現も色調のようにデフォルメーション（déformation）の表現が望ましいと思う。また、色彩の強烈な表現に対し、裸体の色調と頭髪の筆づかいは貧弱する。彼はゴッホを思ったのか。（李仁星が）裸体を光線による強烈な色調の表現が嫌いだったら、代わりに輪郭線でも強調したらどうだっただろう。この作品で秋の香趣は巧みに表現しているが、人体の描写は装飾画のようなこの絵には相応しくないし、少し世俗的にも見える」（註24）

このように《秋の或る日》について宋秉敦は色彩の調和については絶賛しながらも裸体の表現は厳しい評価をしていた。その理由は、美しい女性の白い皮膚や肉体美の表現ではなく、原始人に近い女性の表現であるためであろう。日焼けした褐色の皮膚の表現に異質感を感じたと考えられる。

また、画面の女性の姿は朝鮮時代の儒教的観念が維持されていた植民地朝鮮の情緒とは

異なり、上半身をさらけだしていても羞恥心を見せない姿で表現したことで非難を受けた。さらに、朝鮮美術展覧会の日本審査委員の目をひくために、このような絵を描いたというより厳しい評価も受けた。優れた色彩感覚と画家の才能は認められながらも、李仁星に対する評価は「郷土色（ローカルカラー）」の画家というものであった。

チマ・キョゴリを着た女性と子供の姿、妓生（キーセン）、丹青した故宮、藁葺きの家屋などの牧歌的な田舎の風景を画題として表現された作品を「郷土色」または「ローカルカラー」と称される。

1930年代頃から朝鮮美術展覧会の審査委員達により半島的な色彩や植民地朝鮮の牧歌的な風景などの表現が進められた。「郷土色」により表現された作品は審査委員達にエキゾチックな感じを与えられ、朝鮮美術展覧会に入選しやすい条件となったのである。

1934年の『毎日新報』で、第13回朝鮮美術展覧会の東洋画部の審査員廣島新太郎（晃甫）は「第一部、朝鮮色に力を注げよ…もっと朝鮮色があつたら素晴らしかったと思います。絵というのはその地方の人情や環境の影響を受けて成長するものであるはずで、したがって自然とその特色が表れなければならないでしょう」と論評した。また、西洋画部の審査員山本鼎は「作品の傾向は概して写実的な作品が多く、印象派と野獣派の作品は少なかったです。いわゆる、「シュルレアリズム」という新派の絵も約3点がありましたが、入選するほどの優れた作品ではありませんでした。朝鮮の自然と人事の郷土色を鮮明に表出した作品を基準に審査したことは勿論です」（註25）と述べている。

1936年の『東亜日報』は「郷土色濃厚質的に進歩」という題目で郷土色を表現した朝鮮美術展覧会の入選作品が質的に向上したことについて絶賛していた。

1939年の第18回朝鮮美術展覧会の東洋画部の審査員であった矢沢弦月は『朝鮮』に以

下のように述べていた。(註 26)

「簡単に鑑査に就いての態度を述べて出品作家の参考に供し度いと思ふ。

- 一、表現の未熟な點ありとも、優れたる素質の窺ひ得べきもの。
- 一、半島に於ける舊き傳統を墨守しつつ進境あるもの。
- 一、正しき自然觀照と自由にして純真清新なる表現技法を似て制作されたるもの。
- 一、特色がある色彩と重厚なる技巧の如何にも半島的なもの。
- 一、中央画壇の作家の優れたる技法を攝取して消化せんとしつつあるもの。
- 一、堅實なる技法と眞摯なる努力によるもの。

以上のように郷土色（ローカルカラー）は朝鮮美術展覧会の審査委員達により奨励されていた。植民地朝鮮の時代的背景や、特徴、人物の絵画表現を求めたという見方もあるが、このような日本の審査委員の郷土色に対する勸奨は、朝鮮美術展覧会の入選作品が近代化しつつある 20 世紀前半の街の姿を表現したものではなく、主にチマ・キョゴリを身にまとった女性や伝統的風俗、牧歌的な田舎などの画題で描いた作品が多くなった。

次は評論家の文章をみると、朝鮮美術展覧会で郷土色があらわした作品を出品した李仁星に対する見方が推測できる。

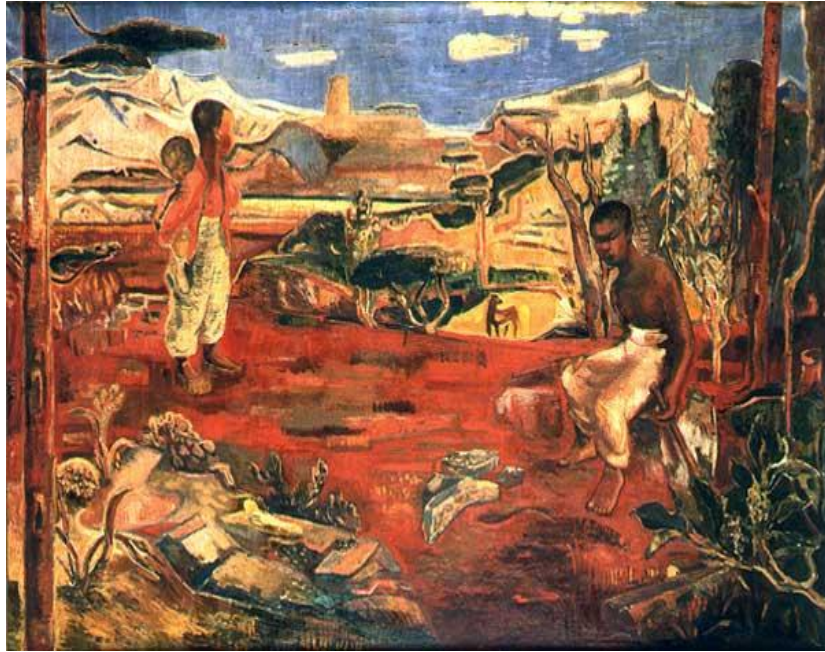


図 11 李仁星 《慶州の山谷で》 油彩 130×194.7cm サムスン美術館リウム

1935年の5月『朝鮮日報』で金繪山（キム・チュンサン）は「朝鮮美展寸評、西洋画部」という文章のなかで「李氏の慶州風景は朝鮮美展において優秀作です…しかし、（画面の中の人物は）確実に未開人の姿であらわれている。その表現が朝鮮のローカルカラー-だといえるのか?外地の芸術家たちが朝鮮を訪ねると、当然のようにローカルカラー-をあらわしている…そのたびに朝鮮美術展覧会の作家は今更のように興奮し、まるで朝鮮を観光するように、いわゆる朝鮮の中で朝鮮というものを探るためにてんでこ舞いの状況です。朝鮮の作家は思想的に朝鮮を描かなければならないことではありません」（註27）と述べ、主に郷土色を表現する李仁星に忠告をしていた。また、李仁星の郷土色についての非難は1945年以降にも続き、1957年の『新太洋』で鄭圭（チョン・ギョ）は「作品の一つ一つは巧みな腕前により完成度は高いが、その絵についても私たちの感想は（画風の）統一性よりは散

発的な才能だった。」と述べた。より厳しい評価として、「いくら印象主義的な画法を巧みに応用したとしても、李仁星の作品はあくまでも日本の帝展的な画格を越えなかったものである」という意見もあった。結局、「わが国の印象主義画家のひとりというよりは、日本の帝展流、あるいは、朝鮮美術展覧会（これも日本の展覧会であるが）の特選級の画家を代表したということにしかないのだ」と罵倒された。（註 28）

清明な秋空に枯れたひまわりは、植民地時代に生きていく人々の状況を表現しているという解釈も可能であるが、画家が日本審査委員の目を引くために作品を制作したという見方により彼の作品は批判的な視点でみられていた。

このように批判的な視点から見られていた李仁星の絵の世界が韓国で理解され、受け入れられていったのは 1990 年代に入ってからである。彼の展覧会は 1990 年代まで開かれたことがなかった。2012 年に、李仁星の 100 周年記念として、韓国の国立現代美術館（徳寿宮館）で開催され、多くの関心を集め、彼の作品は再評価された。

李仁星の《秋の或る日》は上半身の服を脱いでいる女性の描写を室内ではなく、室外の背景のなかで女性の半裸を描いたという点で話題になったと考えられる。その当時の社会的では、このような絵を理解して受け入れることは難しかったとみられる。

1930 年代での画家達の「郷土色」の表現は裸体画でもあらわれた。裸体の一部分を布で隠し覆っていたのが、1930 年代からは、布でなく韓服で女性の体を隠している。



水
原
西
啞
洪
得
順

コ
ス
チ
ュ
ー
ム

図 12 洪得順 《コスチューム》
1933 年（第 12 回朝鮮美術展覧会）



図 13 林群鴻 《モデル》 油彩 90×71cm
1937 年（第 16 回朝鮮美術展覧会）個人蔵

身体の半分を韓服により隠したこの二つの作品は、全身の裸体を描いた絵より、さらにエロティックさを感じられる。特に林群鴻（イム・ホンギョン）の《モデル》は大胆に裸体の上半体をあらわして、チマだけを着たまま正面を眺めている。女性のポーズは半裸なのに恥ずかしがることもせず、両腕を肩後にして胸を強調している。

このように 1930 年代後半頃から単なる裸婦の表現ではなく、モデルのダ様なポーズやチマ・チョゴリの衣装と裸体の構成など組み合わせを試みることになった。20 世紀前半において韓国画家の裸体の表現は多様な構成による表現は少なく、裸体の肉体美を探求するための古典的な絵画の訓練として試みた作品が多かったと考える。また、裸体に対する否定的な韓国の社会的見方は多様な構成がある裸体画として発展できず、画家のアトリエや展覧会でしかみることができない結果をもたらした。

註)

1. 洪善杓 (ホン・ソンピョ)、前掲書、p. 65
2. 洪善杓 (ホン・ソンピョ)、前掲書、p. 67
3. 최열 (チェ・ヨル)、前掲書、p. 112
4. 洪善杓 (ホン・ソンピョ)、前掲書、p. 103
5. 『東アジア/絵画の近代—油彩の誕生とその展開』、1999、静岡県立美術館、p. 13
6. 「展覧会に展示された金君の絵は、この作品の写真が東京から到着したが、真裸になった写真なので、新聞に掲載されることはできない」國郡新聞、1949. 11. 2
7. 『東アジア/絵画の近代—油彩の誕生とその展開』、前掲書、p. 139
8. 『日展史4：文展編4』、p. 541
9. 金英那 (キム・ヨンナ)、前掲書、p. 125
10. 李龜烈 (イ・グヨル)、『우리 근대미술 뒷이야기 (私たちの近代美術の裏話)』、돌베개、2005、p. 175
11. 김윤수 (キム・ユンス) 他 57 名、前掲書、p. 301
12. 李龜烈 (イ・グヨル)、前掲書、p. 181
13. 李龜烈 (イ・グヨル)、『한국근대미술산고 (韓国近代美術散考)』、乙酉文庫、1974、p. 186
14. 韓国美術研究所、『美術史論壇』第 8 号別冊付録、「朝鮮美術展覧会記事資料集」、시공사、1999、p. 336
15. 『裸婦群像』の作品が、色々なスケッチを参考にして描いた絵だと理解されず、画家が数人の女性を一カ所に集めて、衣服を脱がせて描かれた物と想像され、風紀紊乱の理由で展覧会から撤去させた。國郡新聞、1949. 11. 23

16. 李龜烈（イ・グヨル） 、前掲書、1974、 p.197
17. この作品は画家が勤めた中学校に展示されていたが、朝鮮戦争の時にその学校を戦時兵舎として使っていた国連軍の兵士達によって破られてなくなってしまった。
18. 勅使河原純、『裸体画の黎明—黒田清輝と明治のヌード』日本経済新聞社、1986年
19. 金英那（キム・ヨンナ）、「韓国近代洋画における「裸体」」、『人の〈かたち〉人の〈からだ〉—東アジア美術の視座』、東京国立文化財研究所 1994年、p.305
20. 김윤수（キム・ユンス） 他 57名、前掲書、p. 234
21. 李龜烈（イ・グヨル） 、前掲書、 p.195
22. 金英那（キム・ヨンナ）、『20세기 한국미술 (20世紀の韓国美術)』、예경、1998、 p.127
23. 金瑢俊、「モデルと女性の美」、『女性』、1936年. 9月
24. 韓国美術研究所、前掲書、p.387
25. 韓国美術研究所、前掲書、p.374：朴惠信、前掲書、p.111
26. 韓国美術研究所、前掲書、p.571
27. 韓国美術研究所、前掲書、p.415
28. 오광수（オ・グヤンス）、『한국현대 미술사 (韓国現代美術史)』、열화당、2010、p. 80
鄭圭（チョン・ギユ）、「韓国洋画の先駆者たち」、『新太洋』1957.4-12『韓국의 近代美術』1号に 再収録

第2節 新しい女性の表現

女性をモチーフとして描いた作品の中で、時代的情況をよく反映したのが新しい女性を描いた作品であろう。朝鮮時代の女性は社会的活動を禁じられたし、外に出時には頭からかぶるツケチマを使わねばならなかった。その姿は外国人の画家の作品にしばしば表現されている。しかし、韓国の近代化とともに女性も学校に通うようになり、社会的活動も行うことができるようになった。この女性たちは韓国において新しい時代に新しい生き方をする女性を、朝鮮時代の伝統的な女性と区別にして「新しい女性」と呼ばれた。

これは欧米の「New Woman」の訳語である「新しい女性」という用語は、19世紀末の西歐に登場した近代的女性に対し使われた新しい言葉である。新しい女性の登場は、東西を問わず世界的な現象であった。日本での「新しい女性」という用語は、1911年に平塚らいてう（1886－1971）をはじめとする5人の女性達が創刊した『青鞜』から使われるようになった。（註1）

西欧と日本を通じて韓国に「新しい女性」という言葉が紹介され、韓国の新しい教養を実践した女性達もこれらの影響を受けたとみられる。

韓国では、「新しい女性」という用語は1910年代から使われるようになり、1920年代に「新しい女性」という用語が一般化された。1920年代に入ってから、金元周（キム・ウォンジュ）及び梨花学堂（現：梨花（イファ）女子大学校）の卒業生により雑誌『新女性』（1920年3月）を創刊した。また、1920年6月に発刊された『婦人』が、1923年10月に『新女性』で名前が変わって発刊された。

初めて韓国で、「新しい女性」と呼ばれた人々は、朝鮮時代末期から1910年代の間に日

本か西洋、または海外の宣教師が運営する組織の施設で、近代教育を受けることが出来た数少ないエリートたちであった。そのグループには米国で医学を学び韓国で最初の女性医者となった朴愛施徳（パク・エステル、1876－1910）や、同じく、米国の大学での初めての学位取得者で、帰国後、梨花学堂の寮母となった河蘭史（ハ・ランサ、1875－1919）がいる。（註2）近代的教育と知識を揃えた韓国の「新しい女性」たちは、男性と対等に社会的役割を追求した。韓国における初期の「新しい女性」には、女性の解放運動を希求し、特に自由恋愛と結婚を主張する女性という意味が強く内包されていた。

1920年代には、その「新しい女性」の数が増加し、一つの社会的現象として登場することになった。その当時の「新しい女性」の職業は殆ど教師や医師、および看護師が多かったが、徐々に記者や芸術家になる女性も増えていた。この「新しい女性」は、自由な交際や、結婚、離婚、性の解放などの急進的な社会改革を主張しながら、女性の解放運動にも積極的に参加した。このような女性の主張は当時の韓国伝統的な社会を動揺させた重要な変化の一つであった。

「新しい女性」の思想と理念は、憧れや、羨望、模範の対象となったりもしたが、社会的に非難を受けることもあった。1925年8月8日付の『東亜日報』の記事には、「ソウルの無節操な女とは、第一に「新しい女性」、第二にブルジョワの情婦、第三に妓生である」と述べられている。（註3）この「新しい女性」については1930年代後半の戦争の勃発とともに更に一層の非難の対象となった。

しかし、韓国の画家達は新しい女性を代表的な近代化された女性のイメージとして多数制作をした。彼等にとって社会に新しく登場した「新しい女性」を革命的、進歩的、魅惑的な存在であり、自立した人間として表現したいモチーフであったと考えられる。

「新しい女性」と韓国の伝統的な女性はヘアスタイルや衣装により区別された。伝統的な女性は結髪に長いチマ・チョゴリとゴムで出来た靴を履いていたが、「新しい女性」は短いヘアスタイル（断髪）に、ハイヒールを履き、ふくらはぎまでの長さであるスカートを穿いていた。そのようなスカートと日傘は、新しいスタイルとして登場し、「新しい女性」の必需品になったので、「新しい女性」をあらわす素材として作品にも描かれた。

「新しい女性」のトレンドマークは短くした髪で、当時「ダンバル（短髪）」と呼ばれていた。吉鎮燮（キル・ジンソプ、1907-1975）や、李快大（イ・クエデ、1913-1970）の「若い女」には、西洋風の容顔で髪をショートカットにしている女性の姿が描かれている。ショートカットは朝鮮に入ってから、儒教的思想が深い朝鮮時代の社会から受け入れられなかった。1895年崔益鉉（チェ・イクヒョン）などの儒教徒は王宮の門の前に立ち、高宗（コジョン）皇帝に請願書を奉上し、「私たちののどをお切りになることは出来ませんが、私たちは、まげを切るようなことは絶対に致しませんと宣言した。（註4）



図1 《まげを切る場面》

朝鮮時代の社会では、未婚の女性は辮髪または束髪、既婚の女性はあげ髪やまげ髪をしていた。すなわち、髪の色によって未婚と既婚を区別したのである。このような韓国の伝統的な社会の慣習に挑戦するように断髪を強行する彼女たちの行動は、新しい時代を生きようとする「新しい女性」の意思の表明であると考えられる。最初の「短髪の美女」は妓生の康明花（カン・ミョンファ）、あるいは後に社会活動家となった、これも妓生のカン・ヒャンランであったと言われる。その後まもなく教育者の金活蘭（キム・ファルラン）、作家の金明淳（キム・ミョンスン）と舞踊家の崔承喜（チェ・スンヒ）たちも髪を短く切った。（註5）このような社会的活動に従事する有名な女性たちの断髪の様子は若い女性たちに憧憬の対象になり、髪を短く切る女性たちが次第に増えるようになった。

このように近代に登場した「新しい女性」によって画家達は今までにない女性の姿を創造するという試みが行われた。

1922年の第1回朝鮮美術展覧会に入選した丁奎益（チョン・ギュイク）の《書齋の女》は書齋で読書している女性の姿を描かれている。本棚の本は、アルファベットで書かれた洋書に見える。このような外国の書物を読める女性ならば、西洋の文物を受け入れて接することができた上流階級の一員であったと考えられる。

金昌燮（キム・チャンソプ）の《本を持つ女性》も読んでいる姿ではないが本を腕にかかえている。

このように「新しい女性」の姿としてはじめて表現されたのは女性が読書する姿であり、画家たちが好まれた画題であった。朝鮮時代の女性たちは公的に学ぶ教育機関もなく、家庭のなかでも殆ど文字さえ学ぶ機会が与えず、女性は学問を勉強する必要もないといえるほどの厳しい儒教的社会であった。知識と教育をうけた女性として朝鮮時代までは男性の

場所であった書齋で本を読むということはそれまでの伝統的な女性と異なる「新しい女性」の象徴であるともいえる。

丁奎益の《書齋の女性》や金昌燮の《本を持つ女性》は、書齋という室内空間でトゥレモリ・スタイルの髪形を誇示し、手には新しい学びを暗示する本を持っている。これらの女性たちはその凛々しさと真剣さが印象的である。(註6)



図2 丁奎益《書齋の女》1922年
(第1回 朝鮮美術展覧会)



図3 金昌燮 《本を持つ女性》1924年
(第3回朝鮮美術展覧会)

東京美術学校を卒業した李濟昶（イ・ジェチャン、1896—1954）が、1930年代に描いた《読書する女性》は、金仁承の《本を読んでいる女性》と同じく、椅子に座って読書して女性のポーズである。李濟昶の《読書する女性》は韓服のチョゴリを脱ぎ、チマ（スカート）を履いた姿で椅子に座り、本を読んでいる。

チョゴリを着ない姿で読書という教養的な趣味生活をする女性を表現したことは、特殊なことであったと考える。裸体に対する画家の探究心を窺われる。さらに、社会的な 이슈になるために果敢にその姿を選択した画家の意図とも見られる。1930年代からは、このように韓服のチマ（スカート）しか着ない女性の姿を表現する画家が登場してきた。



図4 李濟昶《読書している女性》 板
油彩 32×23.2cm 1937年



図5 金種泰《ポーズ》 油彩 89×80cm
1928年 個人蔵

韓国国立現代美術館

1923年に制作された金殷鎬（キム・ウンホ、1892-1979）の《目差し》において、《樹下美人》という伝統的な構造を採用しているが、人物には「新しい女性」が配されている。しだれ柳の枝がそよ風になびき、女性は花咲く野に、花束を手に抱えて立っている。短い

スカート、長めのジャケット、ハイヒール、それにショールという、これがまさに理想的な「新しい女性」像の姿といえる。



図6 金殷鎬 《目差し》 絹本淡彩 130×40cm 1923年 個人蔵

「新しい女性」の知性的な姿は、読書する姿以外に楽器のモチーフを用いた形でも表現された。



図7 金麟昇《春の音調》 キャンバス

油彩 142×200 cm 1942 年



図8 金麟昇《画室》 キャンバス

油彩 122×156 cm 1937 年 国会議事堂

絵画のなかの音楽鑑賞も近代的意味を付与されている。金仁承（キム・インスン、1910－2001）の《春の音調》では、モダンな韓服を着た新しい女性と西洋スーツを着た男性がチェロの演奏会で参加している。この作品は青春の讃歌であると作家は指摘しているが、ここに見られるのは同じ一つの空間を占めている男女である。興味を引くのは、金仁承が描く肖像の容貌や体形が西洋的であることである。彼の人物はほとんど同じように描かれ、たとえば「アトリエ」で男性の画家と女性のモデルは並んで座り、ともに彼女のスケッチを眺め、その構造は両者が対等であることを示しているが、二つの顔立ちと体形も西洋的原形に基づいているように見える。（註7）

カン・ソンウォン氏は、この二つの作品について「韓国の近代芸術教育の開始は、西洋画と東洋画、西欧音楽と国楽、現代舞踊と伝統舞踊という芸術教育の両極端的区分の開始を意味する。したがって、私たち（韓国）の民族の芸術と芸術教育は西欧とは対立すること、すなわち、文化芸術にあつての伝統と現代、保守と進歩という近代的認識構造を生み

だすことになった。《春の音調》と《画室》は当時芸術家の考え方をそのまま表している。この作品の中には、当時の文化人が感じた時代の精神が含まれているのである。彼達の関心は、自分たちの周囲に広がっている新しい文化に向かっていた」と述べている。

金麟昇の《春の音調》と《画室》は一人の「新しい女性」を表現ではなく男女が一緒に西洋の音楽を聞き、絵を観賞する場面を描いたことであろう。それまでの「男女七歳にして同衾せず」の儒教的理念が緩くなったのをこの作品を通して知ることが出来る。

その当時の韓国の画家の新しい文化に対する興味と憧れは韓国の伝統の衣装ではない西洋風のドレスを着た女性の姿に魅力的を感じ、西洋の衣装を着飾った「新しい女性」の姿が表現されるようになった。

韓国の初めての女性画家である羅蕙錫（ナ・ヘソク、1896-1948）は洋服を着飾った自身自身の姿を自画像で表現している。羅蕙錫は1913年に東京女美術大学に入学し、西洋画を学び、1918年に帰国の後はソウル貞信女学校などで美術を教えながら美術活動をおこなった。羅蕙錫は韓国の最初の女流西洋画家であり、彼女の活発なフェミニズムの活動によりマスコミの注目をあびつつ進歩的で、波瀾万丈な人生を生きた人物である。1927年には夫とともに世界旅行に出かけるが、これも韓国の女性としては最初の世界旅行であった。同年にパリに滞在しながら野獣派系の画家が指導する美術研究所で絵を学んだ。（註8）その時期の野獣派の画風によって製作された作品が自画像である。

しかし、1931年頃から羅蕙錫は不倫、離婚による家庭破綻になり、1934年には雑誌『三千里』で「離婚告白書」を発表した。その「離婚告白書」は当時の因襲と男性優位の社会に対する攻撃的な内容であったため、社会に大きい波乱を起こした。更に、1935年に羅蕙錫は「貞操は道德も法律も何でもなく、ただ趣味だ」という文章を発表した。（註9）この

ような彼女の新しい性道徳と性の平等に関する観念はその当時だけではなく、現代の韓国社会でも受け入れない難い考えであった。

1930年代までは朝鮮美術展覧会に作品を出品しつつ女性の解放に関する文章も発表するなど社会的な活動が続けたが、彼女の奔放な言動が当時の社会から批判を招いて見放され、41歳という若さで養老院に無依託者で受容された。1948年に彼女は孤独の中に死去した。

(註 10)



図9 羅蕙錫《自画像》 キャンバス 油彩 62.5×50cm 1928年 個人蔵

羅蕙錫の《自画像》は「新しい女性」のように短い髪型に、暗い色の洋服を着飾った彼女は真正面に座り、彼女の視線も正面に向いている。これは人生の重さや苦痛、疎外、孤独などから逃げず、正面から受け止めて乗り越えようとする彼女の強い意思が感じられる。

彼女は暗い背景に形態を造形的に単純化して表現している。

主に朝鮮時代の衣装の田園の女性の姿などの郷土色を表現する李仁星（イ・インソン、1912－1950）は作品で《黄色い衣服の女》で、つば広の帽子とモダンなドレスを着た女性の姿を表現している。その女性は東京でファッション・デザインを学んでいた彼の妻で肖像画である。



図 10 李仁星《黄色い衣服の女》紙 油彩 74.5×59.5 cm 1936年 三星美術館リウム

李仁星の《黄色い服を着た女性》のように 1930 年代後半になると、西洋の服装が普遍化され、「新しい女性」たちも改良した朝鮮時代の伝統衣服を着ず、西洋の衣装を着るようになった。

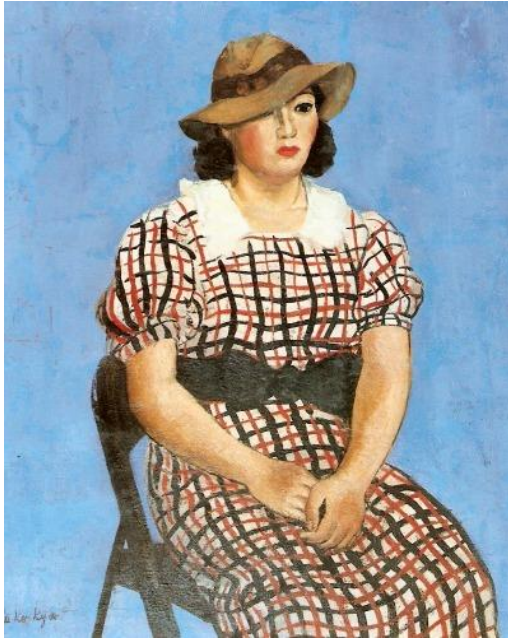


図 11 李甲郷《格子縞の服の女》油彩

キャンバス 11.2×89.5 cm 1937年

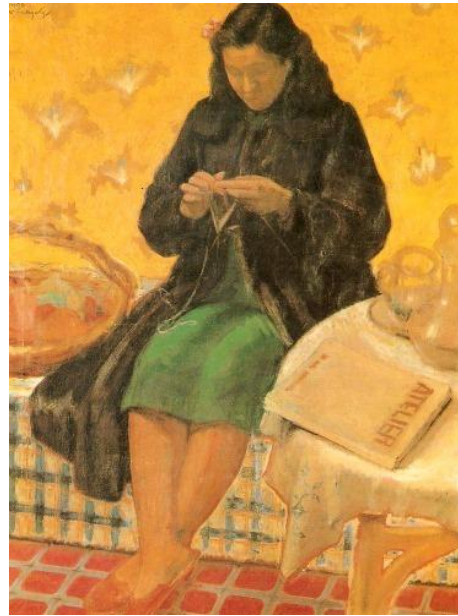


図 12 朱慶（チュ・キョン）《編物》 油彩

キャンバス 116.8× 91.6 cm 1938年

韓国国立現代美術館

李甲郷（イ・ガプヒャン、?-?）は《格子縞の服の女》で、華やかな都市的感性を表現している。都市化した生活が、個性と独自のスタイルを求める女性の新たな消費層を生み出したことは明らかで、新しい美的感覚はすべて西洋的なものに支配されていた。（註 11）

さらに、孫應星の《スキーウェアを着た女性》では西洋の服を着て西洋の運動をする新しい女性の姿も描いている。新しい文物に対する憧れと知識人であることがアピールされていると考えられる。しかし、スキーウェアを着ているが、スキーをする動的な姿ではなく室内で座っている姿を描いている。この作品は、1940年代に西洋の文物がどれぐらい当時の社会に浸透したのかをはかる作品でもある。



図 13 都相鳳（ト・サンボン）《陶磁器と女性》
キャンバス 油彩 116.8×91.3 cm 1933 年
湖巖美術館



図 14 孫應星《スキーウェアを着た女性》
油彩 キャンバス 129.7×97.2 cm
韓国国立現代美術館

1944年に、李惟台（イ・ユテ、1916–1999）は医者や科学者など専門部門で活動する女性の姿を表現した。《探求》という作品では、スリッパを履いている女性が韓服の上に白い実験衣をはおって、顕微鏡やビーカー、実験用のウサギなど科学器具に囲まれ、机の前に座っている。《詩に答えて》でも、韓服を着た若い女性が、ピアノと花や本が置かれたテーブルがある室内に腰かけている。この女性がピアニストであるかどうか明確ではないが、《探求》と並べてみると、彼女の職業は実際にピアニストであると思わざるをえない。《探求》のモデルは、大学病院の研究室に勤務していた友人の妹だったと画家は語っているが、

両作品を同時に眺めると明らかに二人の女性が同じ顔をしている。したがって、作品の焦点はある特定の人物像であるというより、科学と芸術、理性と感性の対比として描いたのだろう。(註 12)

李惟台の女性のイメージは、朝鮮の伝統的な人物画法と新しく導入された人物画の彩色を融合させた作品である。また、女性が韓服の上に白い実験衣をはおっていることは、仕事をする専門職女性、すなわち「新しい女性」でありつつも、伝統的な韓国女性の価値観を持ってほしいという当時社会の二重性を表現したともいえる。



図 15 李惟台《探求》 紙 彩色

210×148.5 cm 1944年 韓国国立現代美術館



図 16 李惟台《詩に忘れて》 紙 彩色

212×153 cm 1944年 韓国国立現代美術館

李惟台は金殷鎬（キム・ウンホ）の門下生であり、師匠の人物画と山水画に大きく影響を受けた。《探求》はピアノを背景として座っている女性の姿を描いた《詩に答えて》と一対で第23回朝鮮美術展覧会に出品し、受賞（特選）した作品である。彼は、伝統的な女性の役割から抜け出し、科学研究を通じて社会に参加する近代女性の理想的な姿を表現しようとしたとも解釈できる。

なお、伝統衣装を着て新しく流入された西洋の文物に接している姿は、日本人の画家の作品にもあらわれる。



図 17 太田聴雨《種痘》 紙本色彩
190×119cm 1934年 京都美術館



図 18 太田聴雨《星を見る女性》 紙本色彩
273×206cm 1936年 東京国立近代美術館

太田聴雨は《種痘》で医療室で白い服を着た女性が和服の女性の腕に種痘の針が打たれようとする場面を表現している。彼は日本の近代化が強く求められていた1934年の当時に、作品のなかで科学の道具と日本の和服の女性の姿の構成、すなわち伝統と近代の二つの融

合は高く評価された。伝統的な画題が多い日本画の主題が社会と密接に結びついた表現であったためであろう。また、1936年には振り袖の女性が、天文台の大望遠鏡で、宇宙を垣間見ようとする瞬間を描いた《星を見る女性》を発表、院展同人に推されている。(註13)

このように李惟台と太田聴雨は、20世紀初頭より西洋の衣服が普及化された1940年代に、伝統衣装を着た女性が西洋の文物に接している姿を表現している。これは東洋の美德、良妻賢母の姿を揃いながらも、西洋の文物になじんだインテリ的な女性、これはその時代が望んだ理想的な女性の姿を反映しているといえる。

以上のように「新しい女性」の姿は韓国の画家に魅力的な画題として新たなインスピレーションを与えるようになり、彼女たちの短髪の姿や、洋服の姿、読書する姿や、専門的な新しい活動に従事するなどの「新しい女性」の姿を魅力的に表現していた。朝鮮時代の伝統女性とは異なる、新しい時代を進取的、積極的な姿勢で生きて行こうとする「新しい女性」たちの凜平たる姿は画家に魅惑的な存在、描きたいモチーフとして感じられたと考える。韓国の画家により表現された「新しい女性」の姿は新しい近代的人間像の表現ともいえる。

しかし、「新しい女性」の姿は活動的な姿ではなく、室内で座っている「新しい女性」の姿は、まだ、社会に完全に認められなかった「新しい女性」の過渡期の姿を表現していると考えられる。

註)

1. 古い考え方や習慣を打ち破り、女性の地位を高めようとする女性。1911年（明治44）
青鞜(せいとう)派の人々が婦人解放運動を始めた頃からの流行語
2. 金英那（キム・ヨンナ）著、神林恒道監訳、『韓国近代美術の百年』、三元社、2011、p. 71
3. 金英那（キム・ヨンナ）著、神林恒道監訳、前掲書、p. 73
4. 金英那（キム・ヨンナ）著、神林恒道監訳、前掲書、pp. 80－81
5. 金英那（キム・ヨンナ）著、神林恒道監訳、前掲書、pp. 80－81
6. 金英那（キム・ヨンナ）著、神林恒道監訳、前掲書、p. 80
7. 金英那（キム・ヨンナ）著、神林恒道監訳、前掲書、p. 80
8. 윤범모（ユン・ボムモ）、『韓国近代美術の形成』、미진사、1993、p. 155
9. 윤범모（ユン・ボムモ）、前掲書、p. 158
10. 윤범모（ユン・ボムモ）、前掲書、p. 158
11. 金英那（キム・ヨンナ）著、神林恒道監訳、前掲書、p. 82
12. 金英那（キム・ヨンナ）著、神林恒道監訳、前掲書、p. 82
13. 高階秀爾（ほか）編著、『日本美術全集』第23巻、「モドンニズムと伝統」近代の美術3、講談社、1991、p. 213

第3節 少女の表現

韓国の近代化とともに描かれることになった画題が少女の姿である。朝鮮時代までは少女を表現した作品は殆どみられず、少女は社会的構成員として認められない存在であったため、その姿は描かれなかったと考えられる。しかし、20世紀初頭頃に入り、新しいモチーフとして描かれるようになった。韓国の画家の少女の姿は、「年の若い女。あるいは、未婚の女性」という少女の辞書的意味のありのまま、幼い子供から未婚の成熟した女性の姿まで広範囲に描かれていた。

高義東（コ・フィドン）は1922年の第1回朝鮮美術展覧会の西洋画部門に出品した《或る庭に於て》の作品に、背中に赤ちゃんを背負った少女が表現されていた。



図1 高義東《或る庭に於て》 1922年（第1回朝鮮美術展覧会）

《或る庭に於て》の作品は韓国の画家により多く描かれた農村風景の中の少女の姿ではなく、庭の中で幼い赤ちゃんの世話をする少女の姿が可愛くて高義東が描いたようにみえる。

高義東の以来多くの画家が少女の姿を描写しているが、主にものが殆どない無背景の室内でそのまま座った少女の姿が多く表現されている。



図2 宋秉敦《春の日のHさん》

1926年（第5回朝鮮美術展覧会）



図3 權九玄（クオン・クヒョン）《南鮮の少女》

1926年（第5回朝鮮美術展覧会）

1928年に朝鮮美術展覧会の東洋画の部分に李英一（イ・ヨンイル）は赤ちゃんを背負っている農村少女の姿を表現した《農村児孩》を出品し、特選した。日本人が母親である李英一は、池上秀畝の門下で約5年間日本画を専攻した。（註1）その作品は、1930年代以後の東洋画の画家にも影響を与え、少女のイメージが多く描かれるようになったと考えられる。



図4 李英一《農村児孩》153.5×144 c m
1929年（第8回朝鮮美術展覽 特選）



図5 金基昶（キム・ギチャン）《歸歸》墨 色彩
172×110 c m 1934年（第13回朝鮮美術展覽）

李英一の《農村児孩》には三人の人物が登場する。画面の左側に立っている少女は、素足で赤ん坊を背負いながら、右手にはかごを持っている。右側には、立っている少女の妹と見える少女がうずくまって座っている。その少女の膝の上にある手には落ち穂が一握り握っている。この少女たちの周辺には、葦草と葉が散って枝ばかりが残っている枯れた木などの荒涼な背景に、三日月が昇っている。

精巧な人物の描写と色彩の調和が優れ、朝鮮美術展覧会で特選をし、また、李王家に売上したこの作品について当時の評論家は厳しい批評をした。

安碩柱（アン・ソクチュ、1901-1950）は1929年『朝鮮日報』の「美展印象」で、ミレ

一の《晩鐘》と比較し、「ミレーは農村で育って農村の風景を描いた。《晩鐘》は彼の逸品である。彼の作品の中で農村の風土あらわさないところはない。これはミレー自らが農村の生活をよく理解するというよりは農民と同じ感情を持ったためである…(植民地朝鮮の)田舎の子供たちは李英一が描いたように平和な理想郷の子供たちではない…都会の貴公子が旅行中の印象を写した印象画に過ぎない」と述べていた。(註2) また、同年に林和(イム・ファ、1908-1953)はこの作品について「ブルジョアの遊戯本能」とも言われた。(註3)

李英一の「郷土色」・「朝鮮色」の傾向について洪善杓(ホン・ソンピョ)の著書『갑오개혁에서 해방시기까지 한국근대미술사(甲午改革から解放時期までの韓国近代美術史)』では、「彼は池上秀畝の画風に影響を受け、花鳥画も細密な描写したが、《農村児孩》のような大和の壁画の装飾美と、貴公子風が感じられる農村の子供たちの非現実的な姿を、「郷土的」な題材を通じて朝鮮風の日本画で模索した。」と述べた。(註4)

刈り入れが終わった季節に、貧しい人々は落ち穂を拾い上げて生活をしなければならなかった時代の厳しさを画面に表現したかったと考えられるが、1930年代頃の時には現実を写していない絵として批判されていた。当時の社会では、李英一は金持ちの家に生れたため、彼が農村の厳しさや貧しさなどを理解できるはずがないと思われた。李英一が暮らしている生活と非常にかげ離れた画題で作品を描いたため、日本の審査委員が推奨した郷土色の表現として見られた可能性も高かったと考える。

第9回朝鮮美術展覧会の東洋画部に入選した李英一の《哺乳の憩ひ》にも、《農村児孩》のように荒涼な晩秋の野原を背景に、赤ん坊に乳を飲ませる母親とその周りに立っている二人の少女の姿が描かれている。



図6 李英一《哺乳の憩ひ》 1930年（東洋画部 第9回朝鮮美術展覧会）

1930年代に登場した少女のイメージの特徴は少女のイメージと「郷土色」の連繋である。田舎風景や農家、あるいは、市場を背景に郷土的な風俗をあらわすことにも、少女・少年のイメージが表現された。1930年代の後半からは、少年と少女の遊び風俗を描いた作品が多く登場し始めた。

朝鮮時代のチマ・チョゴリを着ている少女のイメージは、殆ど農村の少女の現実や少女の内面の葛藤などは関係なく、「郷土的」画題として描かれたということで非難を受けた。

尹喜淳（ユン・ヒスン、1906－1947）は1940年の『毎日新報』で「郷土色は最も原始的な色彩、また、懐古趣味を指す言葉ではないだろう。黄色チョゴリや、水甕、カッをかぶった村民、薬屋、妓生、丹青した故宮などをいうものでもない。もちろん、郷土色を表現する対象（媒介体）になることはある。しかし、郷土色は郷土の自然や人生などを親愛し、その中から生長する自分自身の心を自覚する時に染み出てくる感情の発露である」（註5）

と単なる素材として郷土色を表現する画家たちを批評した。

尹喜淳が文章の中で取り上げたように「郷土的」として頻繁に描かれた画題は黄色チョゴリの少女であった。



図7 金鍾泰 (キム・チョンテ) 《黄色いチョゴリ》

キャンバス 油彩 52×44 cm 1929年

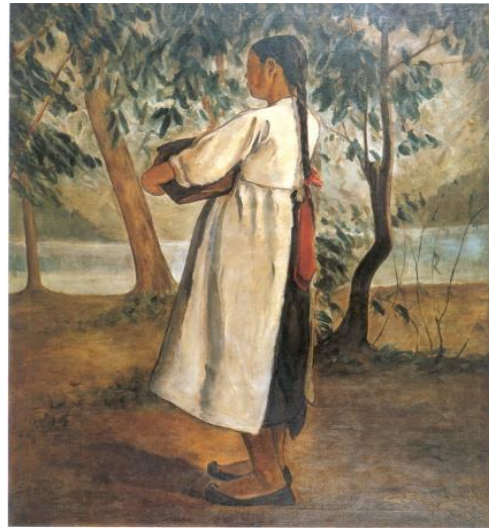


図8 沈亨求 《水辺》 キャンバス

油彩 160×120 cm 1937年 韓国銀行

韓国国立現代美術館

沈亨求 (シム・ヒョング、1908–1962) の《水辺》も、李英一の作品のように「郷土色」の傾向に沿って描かれた作品と評価される。吳光洙 (オ・グァンス) は「水甕を抱いて水辺 に出て行く三つ編みのおさげ髪にリボンをつけた田舎の娘を題材にしたにもかかわらず、現実性のない、都会趣味の作品と解釈できる。戸外の直射日光の下で描いたのではなく、室内でモデルを立てて製作した作品のような印象を受ける。しかし、その作品では何より現実的な画題としての愛着は見え、観光的好みに陥っているという点で、彼の造形的限界を感じてしまう」と述べている。



図9 羅蕙錫（ナ・ヘソク）《子供たち》

1930年（第9回朝鮮美術展覧会）



図10 ソン・キグン《野原》

1935年（第14回朝鮮美術展覧会）

赤ちゃんを背負った少女の姿では自由に走りまわりつつ多様な経験をする姿ではなく、赤ん坊を背負って母親の仕事の手伝いをする姿を主に描写していた。自由になれない植民地時代朝鮮の厳しい現実を表現しているともいえる。

1929年の第8回朝鮮美術展覧会に出品した尹喜淳（ユン・フィスン）の《少女》では少女が読書する姿を描いており、9回には《黄衣少女》では室内で編んでいる姿を描写している。二つの作品どちらも室内を背景にし、女性の側面の姿を描写している。



図 11 尹喜淳 《少女》

1929 年（第 8 回朝鮮美術展覧会）



図 12 尹喜淳 《黄衣少女》

1930 年（第 9 回朝鮮美術展覧会）

このように農村の風景の中で子供を背負っている少女の姿以外に、本を手に持って読む姿や蓄音機を聞く姿などが表現されたりもした。しかし、1910 年代頃には親しみやすい存在、また成人の女性の成熟美ではない身体のアンバランスな姿に魅力を感じて表現された少女の姿が、1930 年代頃の郷土色の影響をうけ、近代化によって短く切った髪型、西洋の衣服を着飾った姿よりは朝鮮時代のチマ・チョゴリを着飾って長く編んだ髪にリボンをつけた貧しい少女の姿が多く表現された。

註)

1. 韓国美術研究所、前掲書、p. 185

洪善杓 (ホン・ソンピョ)、『갑오개혁에서 해방시기까지 한국근대미술사 (甲午改革から解放時期までの韓国近代美術史)』、시공사、2009、 p. 149

2. 韓国美術研究所、前掲書、p. 215

金英那 (キム・ヨンナ) 著、神林恒道監訳、前掲書、p. 108

3. 최열 (チェ・ヨル)、『韓国近代美術の批評史』、열화당、2001、p. 46

4. 洪善杓 (ホン・ソンピョ)、『갑오개혁에서 해방시기까지 한국근대미술사 (甲午改革から解放時期までの韓国近代美術史)』、시공사、2009、 p. 149

5. 韓国美術研究所、前掲書、p. 619

第4節 母子の表現

1910年代から1945年までの韓国絵画で女性のイメージの一つとして多く表現された画題が母子像である。この時代には、頭に荷物をのせて子供を背負った母親のイメージが一つの典型的な姿として固定化、定形化された。

朝鮮時代の儒教思想により因襲の束縛と家庭に閉じ込められていた女性たちは、西洋の思想の影響を受け、家父長的な家庭からの解放と男女平等の要求を主張し、社会にその思想を広めた。1920年代から「新しい女性」を中心として、女性解放運動が本格化しながら、男性社会への危機意識が高まった。これに伴う女性たちの社会進出の増加は、男性社会における不安要因として作用した。

したがって、「新しい女性」の思想・価値観の反発として家事に専念する良妻賢母としての女性の姿が再強調することになったと考えられる。

良妻賢母のイメージは、針仕事やアイロンをかけるなどの家事をする主婦の姿や、子供を抱いたり、背負っていたりする慈愛の深い母親の姿が主に表現された。

良妻賢母のイメージは「新しい女性」のように洋服を着飾っている姿ではなく、主に朝鮮時代の服装を着た女性の姿で表現されている。これは良妻賢母を指向した朝鮮時代の女性を理想化したようである。そのイメージは洋画よりは東洋画で多く描かれた。



図1 金殷鎬 《新婦成赤》 絹 水墨彩色

47.5×67cm 1929年 梨花女子博物館



図2 李用雨 《師任堂申氏夫人図》

絹 水墨彩色 1938年



図3 金重鉉 《室内》 絹 水墨彩色 107.5×110.7cm 1940年 湖巖美術館

李用雨（イ・ヨンウ、1902-1952）の《師任堂申（シン）氏夫人図》は、朝鮮時代の良妻賢母の鑑とされる申師任堂（シン・サイムダン、1504年-1551年）（註1）が、糸を巻いている姿を再現した作品である。この作品では、養蚕や刺繍のような手製の作業が女性の

美德に見なされることを示し、女性たちに朝鮮時代の良妻賢母の姿を見習って欲しいという1930年代の社会の願望が隠されているとみられている。

金基昶（キム・ギチャン）の《静廳》では、上流層の母娘が改良された韓服を着て、西洋の様式のソファに座り、蓄音機の音楽を鑑賞している光景を描いた。母親の右手には扇子を持ち、娘の左手にはボールを持っている。母親は朝鮮時代の伝統的な髪形をしているが、その娘は三つ編みのさげた伝統的な髪形ではなく、短い髪型である。



図4 金基昶（キム・ギチャン）《静廳》 彩色 193 x 130cm 1934年 雲甫文化財団

母親は伝統的な女性のイメージとして美人像のように描かれているが、彼女たちは椅子生活をしているし、韓服に靴を履いた近代的な生活をしている。西洋の文物がある新式家庭のなかで、母親と子供が音楽鑑賞をするこの作品は新しい良妻賢母のイメージを表現したともいえる。

金基昶は金殷鎬（キム・ウンホ）に師事して絵を学んだ。彼は聾啞という障害を乗り越え、連続的に特選という賞を取り、昌徳宮（チャンドクン）総督賞を受賞し、27歳の若さで推薦作家になったことにより脚光を浴びた。



図5 李惟台《女性三部作-智》紙 淡彩
198×142 cm 1943年 三星美術館リウム



図6 李惟台《女性三部作-感》紙 淡彩
215×169 cm 1943年 三星美術館リウム



図7 李惟台《女性三部作-情》紙 墨、淡彩 198×142 cm 1943年 三星美術館リウム

《女性三部作-智・感・情》の作品は、日本画風の影響を受けた李惟台（イ・ユテ）が、韓国女性の人生を婚姻という主題の中心として、「娘の姿」（智）、「新婦の姿」（感）、「母親の姿」（情）が表現されている。結婚に関する女性の姿を、精密な描写と柔らかく品のある色彩で描写している。

《女性三部作-智》で表現されている白色の牡丹花は娘の純潔さをあらわしている。《女性三部作-感》は、女性の結婚式の光景であり、新婦を案内する女性と、その新婦の家族と見られる祖母と母親、姉さんが結婚式へ向かう新婦を見守っている姿が表現されていた。次の《女性三部作-情》では座って息子を抱いた母親の姿を表現している。

この作品は、女性は「いまだ嫁せずして父に従い、すでに嫁して夫に従い、夫死して子に従うべきもの」とされた女性の三従の道を描いたと見られる。三従の道は、旧中国で女性の生涯を通じての従属的地位を表した道徳的教えであり、この絵ではこのような社会的な視点と思想を感じさせる。

これは韓国の女性たちに要求された典型的な良妻賢母のイメージを見せる図像であり、1945年以降の韓国美術にも一定期間持続的にあらわれていた。

また、《女性三部作-情》のような母子のイメージは1930年代後半に流行した図像であり、女性の役割が国家と戦争遂行のための二世の養育であることを強調した日本の政策を反映しているとみられる。

日本が本格的に戦争に突入した1940年代以後の作品に現れた母親のイメージにおいては日本政府が要求した天皇に対する忠誠と聖戦に対する称賛を表現していた。

これについて洪善杓（ホン・ソンピョ）教授は金殷鎬（キム・ウンホ）の《防空訓練》（1942）、金基昶（キム・キチャン）の《廃品回収班》（1942）、廉泰鎮（ヨム・テジン、1915

～1999)の《団服を着た女性》(1942)、韓弘澤(ハン・ホンテク)の《もんぺの婦人》(1943)、イム・ミンブの《愛国団体の救護員》(1943)、裴貞禮(ペ・ジョンレ、1916-2006)の《防空準備》(1943)、孫東鎮(ソン・ドンジン、1921-)の《学兵の母親》(1944)等の作品では、「軍国の母親」、あるいは「国民的な」良妻賢母のイメージとして表象化された女性のイメージを見ることができると指摘した。また、洪善杓(ホン・ソンピョ)は赤ん坊を抱いている母親が他の婦人たちと共に円形で座っている姿を描いた金基昶の《集い》は、単純な女性たちの和合ではなく、戦争の後方での支援対策を真剣に論じている婦女子の町内会の場面を描いたと解釈された。(註2)



図8 金基昶《集い》淡彩 261×181m



図9 金殷鎬 《金釵奉納図》

1943 韓国国立現代美術館

金殷鎬の《金釵奉納図》は1940年代の日本が植民地朝鮮に望む女性の役割を示した作品であるといえる。国防献金の募金に奔走する愛国婦人会の幹部婦人たちが、当時の朝鮮総督であった南次郎に、金のかんざしなどを愛国献金として献上する場面である。1944年、彼が最終鮮展のために描いた《和気》ではハーモニカを吹く息子と大きく口をあけて歌を歌う娘、そして微笑みながら子ともたちを見守る母親が登場する。この作品ははじめ、聖戦の時期にこのような絵はふさわしくない、皇国民臣として意識が欠如していると非難され、出品を拒否された。しかし金殷鎬と親しい審査委員のひとりが、この絵のように平和な生活を送っている家族の姿は、聖戦に邁進する兵士たちに心のやすらぎとさらなる力を与えることができるのではないかと弁護したため、無鑑査作品として出品されることになった。(註3)



図10 金殷鎬《和気》 紙 彩色、102×123.7cm 1944年 個人蔵

近代韓国美術に母子のイメージとして多く描かれたのは、子供を背負ったまま仕事をする母親の姿である。

朝鮮美術展覧会の西洋画部のなかで、母子像を主題にした作品は14点であるが、風俗画で脇のモチーフとして表現される場合を含めれば、作品数は二倍ほど増える。

子供を背負った母親の姿は第11回朝鮮展覧会（1932年）以降から流行しはじめ、大部分は子供を背負ったまま仕事をする母親を表現している。



図11 廉泰鎮（ヨム・テジン）《水汲みの人》 1937年（第16回朝鮮美術展覧会）

1910年から1940年まで朝鮮美術展覧会の作品をみると、韓国の西洋画家は第15回朝鮮美術展覧会（1936年）から母子像が登場し始め、母親が赤ん坊を背負ったまま仕事をする場面を多く表現するようになった。この時期の植民地朝鮮は日本が戦争のため、各種収奪

と徴兵制度が施行し、多くの学生たちを学徒兵として引きつれて行ったり、それを避けるために中国に逃避したり、かなり厳しい時代であった。

その厳しい時期を直接的に表現することができなくて、子供を背負ったまま、頭上に物を載せて仕事をする母子像を通じてその時代の厳しさを表現したかったかと推測される。

このような1930年代頃に登場された頭上に荷物をのせ、子供を背負った女性の姿は1950年代以後にも続き、韓国の画家が好まれた画題として描かれた。戦争が終わった1950年代の厳しかった韓国の光景を、頭に荷物をのせた韓国の母親の姿を通して表現している。



図12 李壽憶 (イ・スオク) 《6・25 戦乱》油彩 キャンバス 97×162cm 1954年 個人蔵



図 13 李達周 《帰路》油彩 キャンバス 113×151cm 1959年 湖巖美術館

李達周（イ・ダルジュ、1920－1962）は日本の東京美術学校を1943年に卒業し、韓国に帰国した後は中学校教師をしながら、美術活動をおこなった。大韓民国美術大展（国展）と新期会展を通じて作品発表をしていたが、42歳の時に他界したので、作品の数が多い。

この作品《帰路》は彼の代表作の中の一つである。主に写実的な描写により郷土的な風景を表現してきた彼の造形世界があらわしている作品である。魚が入った籠を頭上のにせた二人の女性と幼い少年の姿を厚いマチエールを用いて表現している。二人の女性が着た服の色彩対比と、垂直の人物に水平で横切る籠、及び対角線で分割された空間構成が非常に巧みな構図である。

また、朴壽根（パク・スグン、1914－1965）の作品に登場する女性の姿は、韓国の代表的な母親のイメージとして認識されている。彼の画題は主に庶民の日常的な生活の場面で

あり、朝鮮時代の風俗画のように庶民が仕事をする人々の姿を表現した。特に、彼は女性の洗濯する姿や、石臼をひく姿、ひき臼で穀物を碾く姿などを主に描写した。

このような傾向は彼がミレーの影響を受けたとみられている。画家自らもミレーとの関連を認めているが、朴壽根の描いた人物像-石臼をひく女、道具を傍らの農民、あるいは、家畜の世話をする若い女性など-にはミレー作品と共通する多くの要素が見せる。(註4)

また、彼は1935年に朝鮮美術展覧会で主に描かれていた「郷土色」の影響を受けたと考える。朴壽根は朝鮮美術展覧会で7回に入選したが、その中の4点が韓服を着て日常生活で仕事をする女性の姿を表現した作品である。背中に子供を背負った母子のイメージは第15回展の《働く女》と16回展の《春》、二点がある。

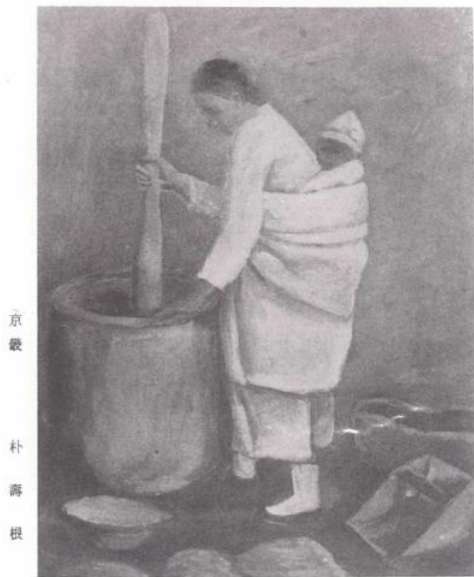


図14 朴壽根 《働く女》
1936年 第15回朝鮮美術展覧会

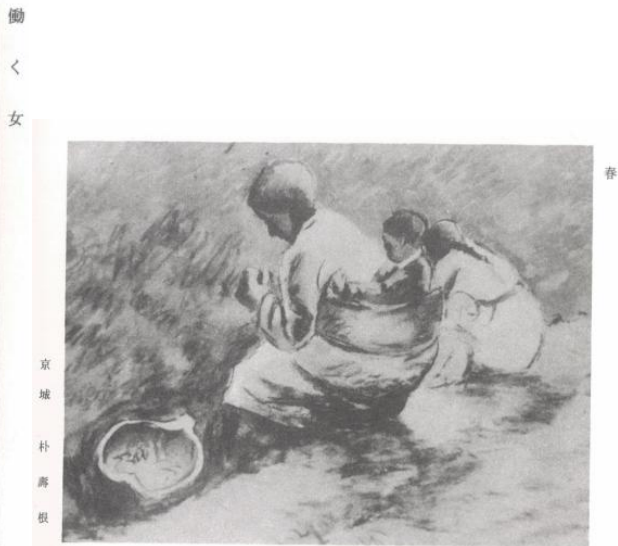


図15 朴壽根 《春》 1937年
第16回 朝鮮美術展覧会

このような母子の表現は、韓国の母親のイメージとして定形化され、西洋画の技法や形式など表現方法が異なっても、子供を背負ったまま仕事する母子の姿を韓国の母親のイメージとして定着することになった。

韓国に展開された母子の表現は、その時期の厳しい時代状況を反映している証言として重要性が高いものであると考えられる。

註)

1. 申師任堂（シム・サインダン）とは、李氏朝鮮中期の女流書画家。儒学者李栗谷（イ・ユルゴク）こと李珥（イ・イ）の母親。朝鮮では良妻賢母の鑑とされる。本貫は平山。江原道江陵の出身。父は名賢と言われた申命和、母は龍仁李氏である思温の娘である。名前は伝わっていない。号は師任堂、思任堂、師妊堂、妊師齋、（女ヘンに思）任堂など。師任堂とは、古代中国周王朝の文王の母・太任を師として見習うと言う意味である。
2. 오진경（オ・ジンギョン）、「한국 현대미술에 나타난 모성도상의 의미（韓国現代美術にあらわれた母性図像の意味）」、『美術論壇』第 34 号、韓国美術研究所、2012、p. 27
3. 홍善杓（ホン・ソンピョ）、「한국근대미술의 여성표상 탈성화와 성화의 이미지（韓国近代美術の女性の表象の脱聖化と聖画のイメージ）」、『한국근대미술사학（韓国近代美術史学）』10 号、2002. 12、p. 69 参考
4. 金英那（キム・ヨンナ）著、神林恒道監訳、前掲書、p. 109

第5節 妓生（キーセン）

韓国近代における妓生のイメージは、朝鮮時代の個人的な空間から公的空間での観覧の対象となった。朝鮮後期の申潤福（シン・ユンボク）の《美人図》や、作家不明の美人図などで妓生の姿が表現されたが、これは個人的な空間での鑑賞する絵であった。しかし、韓国の近代化とともに妓生は、近代韓国の代表的な表象として西洋式の公演舞台や、映画、音楽、ファッション、写真、はがきなどの新しい近代空間で表されるようになった。近代韓国での妓生は、消えていく宮中女樂（註1）の伝統をつなぐ芸妓であり、大衆文化の先導者となった。

まず、このように近代韓国を代表するイメージとなった妓生の起源と歴史を考察する。

第1項 妓生の起源と歴史

辞典では「妓生」について、踊りや歌または風流を披露して酒宴や遊興の場所などで雰囲気盛り上げたりすることを職業とする「官妓」、「民妓」、「薬房妓生」（註2）、「尚方妓生」（註3）など芸妓の総称で定義されている。妓生の中でも特に「薬房妓生」と「尚方妓生」が最上級とされた。（註4）

妓生は、歌・舞踊・楽器・詩・絵などの専門的な知識を備えており、一般的な婦女子たちとは違って、男性たちと共に文学や芸術などに関して語り合ったりすることができた。そのため、妓生は賤民の体と両班（ヤンバン）の頭を持っていると言われた。それで、妓生の別称として、「言語を話せる花」「言葉を理解する花」という意味で、解語花（ヘオファ）と言われた。

韓国の知識階層の男性たちと共に、文学や芸術などに対して語り合うことができるほど教養と知識を備えていたが、それでも妓生は、階層社会の中では最下層に属していた。彼女たちは、「庭園で植え育てたり、卓上に置いて覺翫したり、神殿や仏殿に置いて崇めたり、宴会で友のために使われる」（註5）存在であった。

このような妓生制度が成立した理由は、三つの始原説がある。一つは今まで定説として認められているのがキム・ドンウク氏の意見で、妓生は巫女から発生したとみられる立場である。

本来の巫女は神と人間をつなぐような存在だったが、政治権力の分化の過程の中で徐々に淘汰されていった。そういう変化の中で、巫女は地方の土豪たちと結びついて売春の役割をするようになった。それで、彼女たちは、巫女の役割をするために学んだ芸を利用し、政治権力者に歌や舞踊などを披露しながら妓女になったと言われている。（註6）

また、もう一つの起源説は、李能花（イ・ヌンファ）氏の見解で、李能花氏は三国史記の第24代の真興王（在位540 - 576）37年の記録に記載されている「源花」（註7）を妓生の始原としてみている。

三国史記によれば、初めて「源花」に任命されたのは南毛と俊貞という女性で、300～400人の若者たちを率いるようになった。彼たちに親孝行・友愛・忠誠・信義を教え、国を治める流用した人材になるように鍛えさせた。しかし、二人は、時が経つと互いにねたみ嫌うようになって行き、最終的には俊貞が南毛を自分の家に誘引し、酒を飲ませて川に投げ入れて殺してしまった。その結果、俊貞も死刑になり源花制度はなくなった。しかし、その後には「花郎」が設置されて、その役割は継承されていた。李能花はこのような源花が、妓生の起源ではないかとみられている。

さらに、もう一つの妓生の起源論は『高麗史』の記録に求める見解である。高麗の太祖が三韓（新羅、後百済、後高句麗）を統一した後、百済の流民がいろいろな問題を起こしたので、強制的に官庁に隷属させたり奴婢にしたりしていた。その中でも、容貌が美しく才能がある女性たちを選び、歌舞などを習わせるようにしたのが「高麗女楽」の始まりという説である。

このように妓生は確実な記録ではないが、韓国の三国時代（高句麗、百済、新羅）からすでに存在していたと推測されている。

高句麗には、「遊女」の記録があるし、現存する中国の集安地域の舞踊塚（註8）壁画の中では、男女が手首に汗衫をかけて踊る場面がある。また、高句麗の遺跡のなかの《安岳三號墳》の壁画には、楽器を演奏しながら歌い踊っている女性の群像があらわされている。この歌舞を担当した女性が妓女であったことから、この壁画の女性達も妓生であることが推測されている。

朝鮮時代の妓生は一般的に奴婢のような低い身分であったが、高麗時代からの彼達は、一般の奴婢と違った階層を形成した。高麗時代から、妓生の教育のための「教坊」（キョパン：註9）が作られ、宴会や外交接待のための芸能教育などを受けさせた。この制度はそのまま朝鮮時代まで続いている。

朝鮮中期以後には、士大夫（註10）の儒教文化と融合し、独特の妓生文化が形成された。黄眞伊（ファン・ジニ）、李梅窓（イ・メチャン）などが詩人として名声をあげており、文学性が優れている高麗歌謡も、妓生層が伝承したと言われている。このように妓生たちが韓国文化に及ぼした影響は非常に大きかった。

しかし、朝鮮末期になると、妓生は「一牌」（第一級の妓生）、「二牌」、「三牌」に分化

して、その等級に分かれており、妓生の役割も違っていた。一牌は、朝鮮末期、妓生の中で最も高い階層を意味することで、教養を備えており伝統歌舞に優れた妓生を称した。二牌は、隠君子と呼ばれ、官庁にこっそりと体を売る女であった。三牌は、役所の許可を得てから体を売る行為をする女性であった。

次は、妓生の等級による分類表である。(註 11)

区分	一牌	二牌	三牌
等級	上	中	下
他の名称	妓生	隠君子	塔仰謨利
持ち物	赤日傘	ピンク日傘	青日傘
内容	舞踊・楽器・詩・書などを習った後に、宮中祭りに参加して官妓として給料をもらう。店では来客に接して高官たちの宴会に出席する。	一牌よりは水準が落ちているが、大部分が妓生出身なので、一牌に対してへりくだるようなかたちで、二牌と呼んだのである。隠君子という名称は、こっそりと売春をすると	売春が職業であるので、「塔仰謨利」(タバンドリ) と呼ばれた。接客する時には雑歌だけを歌い、妓生のように歌舞ができないように規制されていた。三牌は、ソウルの各地域に散在していたが、1897-1907年頃にソウルの南部の詩洞でその居住地域を限定させた。また、三牌がいる家を「賞花室」と称した。しかし、1915年頃に、三牌は当時の政界有力者たちの後援を受けて、「新彰(シンチャン)組合」を創設して自

		<p>いうことで、そのように呼んだのである。</p>	<p>ら妓生だと呼んだのである。それで、三牌という名称は消えることになった。</p>
--	--	----------------------------	--

このように分類された妓生（官妓）は1907年から徐々に解体され、1908年9月には掌隷院（註12）で管理した妓生たちを警視庁が管理するようになった。したがって、妓生たちは自由営業をするようになり、妓生（官妓）制度は廃止された。

その後、妓生は新しく誕生した「組合」に再編されて活動をおこなった。しかしその「組合」という名前は1914年に日本式の名前である「券番（クオンボン）」に名称を変え、妓生も許可制になり、券番に妓籍（註13）を置いて税金を払うようになった。

券番は、童妓に歌や踊りなどを教えて妓生を養成する一方で、妓生たちの料亭（註14）への出入りを監督しながら花代を受け取る中間の役割を担当していた。ソウルには、漢城券番・大同券番・漢南券番・朝鮮券番の四つがあり、平壤には、箕城券番などもあった。その他には、釜山・大邱・咸興（ハムフン）・晋州などにも各々券番が置かれていた。券番の妓生養成所では、朝鮮音楽や舞踊、朝鮮礼法などを教えた。特に、日本人を接待するために日本語も学ばせた。

妓生は日本観光客が一度は訪ね、経験しなければならない観光商品になり、植民地朝鮮に何ヶ月か滞在し、日本へ帰った日本人の画家達には頻繁に描かれたイメージとなった。

朝鮮美術展覧会で幾度も入選をした遠田運雄は『朝鮮』で次のように述べている。

「朝鮮へ画家が訪れると、先づ妓生を写生するのである。総ての服装は美人のために作

られて居るものであるから、変わった所から来た人の眼には珍しい事と、性的領分の魅力迄が随伴して来るので眼の辺りにそれが動いて居るといよゝ 興味深く絶賛を惜しまない」
(註 15)

日露戦争以後は、日本で朝鮮に関する紀行文や旅行案内文が多数刊行されるようになった。これらの書物のほとんどは、植民地朝鮮とそこに住んでいる人々がいかに劣っていて、蒙昧野蛮であるかを描写するものであり、「遅れた朝鮮」のイメージを広める要因となった。そこに妓生は朝鮮を代表する「名物」の一つとして必ずと言っていいほど挙げられていた。仲田錦城は 1915 年に刊行された旅行記『裏面の韓国』の中で、「糞、煙管、風、妓生、虎、豚、蠅」を朝鮮の七大産物として列挙している。(註 16)

妓生のイメージは植民地朝鮮の風俗関連の絵ハガキと観光記念ハガキによく使われていた。その絵ハガキは日本の横浜にある大正写真工芸所と日之出商行で大量に生産されたが、朝鮮総督府鉄道局や朝鮮総督府などが作った妓生ハガキも生産されていた。



図 1 《粧刀（註 17）を付けている妓生》



図 2 日帝時代のハガキ 《妓生の姿》



図3 植民地朝鮮時代のハガキ《妓生の舞衣》



図4 植民地朝鮮時代のハガキ《妓生の舞》

このようにハガキの中の妓生の姿は日本、韓国の画家の作品の中でも頻繁に登場していた。

妓生は1904年10月10日、「京城領事館令 第3号」により専門職業人と認められ、このようにハガキや、ポスター、作品などに登場されるなど活発な活動を続けたが、1947年11月14日の米軍政の「公娼制度の廃止令」が公布されて、公娼制（券番制度）はなくなった。すなわち、事実上の制度的な伝統妓生は消滅してしまったのである。

したがって、画家の絵の中でも妓生をモチーフとした女性の姿は登場しなくなってしまった。

註)

1. 宮中の宴会での妓生の歌と踊り
2. 朝鮮時代、内医院で簡単でしやすい医術を習って惠民署で仕事をした官妓
3. 朝鮮時代、尚衣院で針仕事をした女性奴婢
4. 李能和 (イ・ヌンファ)、『朝鮮解語花史』、東洋書林、1927、p. 105
5. 李能和 (イ・ヌンファ) 著、李在崑訳、『朝鮮解語花史-朝鮮妓生史』(東文選 1992 年)。
李能和『朝鮮解語花史』(東洋書院・翰南書林 序、1927)
6. 김동욱 (キム・トンウク)、「李朝妓女史序説」、『亜細亜女性研究』第 5 集、숙명여자대학교
아시아女性問題研究所、1966、p. 110
7. 新羅の時、花廊の前身である青少年団体。576(真興王 37)年従来の青少年団体を拡大、
改編して、美貌の二人の女性を団長とした。しかし、二つの団長の間には嫉妬で殺人事件
が起きたので、青年を団長とする花郎制度に改編された。
8. 舞踊塚とは、墓室の東側壁に約 14 人の男女が隊列を作って、歌を歌ったり、踊ったり
する人の姿などが描かれた壁画である。また、踊り墓とも呼ばれる。
9. 郷楽を担当した機関で妓生学校を兼ねた。いつ設立されたのかは明らかでなくて、一廃
止されて再び復活したと伝えられている。娼妓や技芸などができる人を選んで教坊を補
充した。この制度は朝鮮の時まで続いた。
10. 科擧出身の高級官僚。または、高い官職にある高潔の人
11. 윤향기 (ユン・ヒャンギ)、『기생문학에 나타난 성 (妓生文学にあらわれた性
(Sexuality))』、京畿大学校教育大学修士論文、p. 22
12. 朝鮮時代に公・私奴婢の帳籍や奴婢決訟などに関する仕事をした官庁

13. 妓生として登録されている所属や妓生たちの登録台帳をいった言葉
14. 妓生を置いて酒と料理を共に売る店
15. 『朝鮮』1923年7月、43-47頁
16. 金恵信（キム・ヘシン）、妓生「解語花」、『交差する視線—美術とジェンダー』、2005、
p.185
17. さやのある小刀：さやと柄に金・銀・こはく・角・木などの飾りが施されて、小刀で腰巾着
などにつるして携帯された。

第2項 1910年から1945年までににおける妓生の絵画表現

1910年から1945年までににおける韓国画家の作品の中でも頻繁に登場されたのは妓生の姿であった。その理由は、20世紀初頭頃の韓国ではモデルを探すことが難かったために妓生が女性のモデルとして用いられる場合が多かったし、妓生は植民地朝鮮時代を代表するイメージであったためと考えられる。

韓国の最初の西洋画家高義東（コ・フィドン）が1915年、共進会で出品した作品《琴を演奏する女性》のモデルは、その当時に美人としてソウルの街で噂となっていた18歳の券番妓生「彩瓊（チェギョン）」である。韓国の油彩のなかで、その名前が確かに伝えられる最初のモデルが券番妓生であり、毎日新報では「高義東のモデル画—洋画の先駆、モデルの先鞭」と特筆大書された。（註1）

しかし、妓生の姿は西洋画よりも金殷鎬（キム・ウンホ）、張遇聖（チャン・ウソン）などの東洋画の画家の作品に多く表現された。朝鮮美術展覧会の東洋画部門では、第1回（1922年）から妓生のイメージが頻繁に描かれていた。しかし、西洋画の部門では、高義東（コ・フィドン）の《琴を演奏する女性》以降からあまり描かれることが少なくなった。

西洋画の部門では、1938年に李仁星が描いた踊る姿の妓生の姿に影響をうけ、他の西洋画家達が妓生を描き始め、1938年以後、洋画の部門でも妓生が頻繁に登場し始める。その理由は、東洋画の部門では裸体画を洋画の絵の画題、又は洋画のジャンルの一つとして考えて表現されなかったように、西洋画の部門では妓生のイメージは東洋画の題材の一つとして認識され、朝鮮美術展覧会の初期（1920年代頃）ではあまり描かれなかったと考えられる。また、1930後半に西洋画の部門で多く描かれたのは、その当時の朝鮮美術展覧会の傾向であった郷土色（ローカルカラー）の影響もあると考えられる。

1910年から1945年までにおける韓国で、美人画の代表的な画家は金殷鎬（キム・ウンホ）である。

・金殷鎬（キム・ウンホ、1892-1979）

金殷鎬は1892年に仁川（インチョン）で生まれた。彼は1912年京城にある「書画美術会」の画課に入学し、安中植（アン・チュンシク）と趙錫晉（チョ・ソクチン）から伝統絵画の技法を学んだ。「書画美術会」（註2）の生徒の時から画名が高かったので、20代にはすでに王の肖像を描くほどの巧みな人物の描写力を持っていた。彼は朝鮮の王の肖像を描いた最後の画家でもある。

1915年の春、植民地朝鮮に居住日本人画家の団体展「朝鮮美術協会展」に《僧舞》（註3）を出品した。同じ年の秋には、「朝鮮物産共進会」の日本画部で、針仕事をする嫁と姑の姿を描いた《朝鮮の家庭》を出品し、4等賞を受賞した。

1925年に日本に留学し、約三年間東京美術学校の日本画教授であった結城素明に師事した。金殷鎬は日本から帰国し、朝鮮時代の伝統絵画の技法と日本の留学時に学んだ日本の彩色画の技法を融合した彩色画を多数製作した。彼は1926年に日本の帝展に「彈琴」が入選し、また上野美術館で開催された成徳太子奉讃展にも朝鮮の美人の《僧舞服》を出品して入選した。1927年の帝展でも《京城春郊》を出品し、二番目の入選をした。

さらに、彼は白潤文や、韓維東、張雲鳳、金基昶、張遇聖、李惟台などの多くの弟子を育て、1936年に彼達の団体「後素会」を結成し、今日まで継続されている。

金殷鎬の作品の特徴は繊細な筆線と装飾的な色彩が調和されていることである。人物画から花鳥画、山水画、美人図など幅広く作品を制作した。

彼の代表的な美人画の一つが《看星》である。その作品は、1927年の第6回朝鮮美術展覧展の入選作品である。《看星》は一人の女性が部屋で煙草をすいながら麻雀を楽しんであり、彼女は妓生と推定される。韓服を着た綺麗な妓生が、その日の運勢を麻雀で占っているように見える。背景には、鳥籠に閉じ込められたオウム、朝顔、竹の葉、灰が多く入れられている灰皿を描いている。



図5 金殷鎬 《看星》 絹本彩色 138×86.5 cm 1927年 個人蔵

金殷鎬は妓生の隷属した人生を鳥籠に閉じ込められたオウムに比喻しているようである。彼は妓生の姿を美しく描き、妓生の後ろには灰皿とタバコを描いている。その画面の雰囲気は、気だるくて静寂であるように感じさせ、まるで、妓生の運命を暗示するようである。



図6 金殷鎬 《美人図》 絹本彩色 143×57.5 cm 1935年 韓国国立現代美術館

《美人図》は1923年に描いた平壤の妓生キム・オクチンの下絵を基に製作された作品である。金殷鎬は、地面に咲いているタンポポと画面の左上の花樹を背景に、チマを右側に高くたくしあげ、スカートの下着が3分の1ぐらいみえる優雅な女性を描いている。このような構成は、彼の典型的な手法であり、以後金殷鎬の画風を追従した多くの画家により継承された。彼は、女性のやわらかい曲線美を簡潔な筆線と鮮やかな色彩で描写している。



図7 金殷鎬《春香（チュニャン）》

絹本彩色 160×80cm

韓国 南原郷土博物館



図8 券番妓生 金明愛（キム・ミョンエ）

の写真

金殷鎬は1939年南原（ナムオン）、広寒楼（クァンハンル）にある春香（チュニャン）霊廟に飾る春香の肖像を描いた。その時モデルとなったのは、券番妓生金明愛（キム・ミョンエ）であった。金明愛は国楽院長を歴任した咸和鎮（ハム・ファジン）氏の側室の娘であり、伽耶琴の演奏の評判が高かったので、春香のモデルとして選んだという。（註4）

林繁藏（イム・バンチャン、殖産銀行の頭取）をはじめとする人々が、その当時の春香の肖像画がとてもみすばらしいと判断し、烈女のイメージとしての新しい春香の肖像画を描くことを企画した。金殷鎬は彼達からその肖像画の依頼を受け、考古学者ソン・ソクハ

(송석하、1904-1948)、文人ユ・チジン(유치진 1905-1974)、演出家キム・テジュン(김태준)、彫刻家などの様々な人々と会議や諮問等を行った。その考証委員達は春香の服を170-200年前の風俗を参考にし、金殷鎬に春香の衣装を深紅の長いチマに萌黄色の短いチョゴリ、そのチョゴリに回装(註5)を付けることを代案した。また、春香の肖像をととても慎ましい若い女性の姿で描くこと。更に美人のように表現することや、座りポーズより立ちポーズの春香肖像がより望ましいという意見を伝えた。(註6)

金殷鎬が表現した《春香》をみると、彼がその諮問団の意見に忠実に従って描いたことがわかる。

金殷鎬の《春香》について『東亜日報』(1939年5月31日)では、「長さ6隻5寸、幅3隻5寸の大きさに、16歳の春香を画伯は神のような筆力で描いた。春香は、美・烈・義・理性のすべてが結晶となった女神のように美しい。彼女は緑衣紅裳(註7)を着た端正な立像である。彼女のかたい意志が漂う閉ざした口、暗夜の受難を克服した金星のような二つの目、福々しい身体、耳、及び魅力的な髪は、東洋美の最高峰である」と報道された。

金殷鎬は《春香の肖像》をはじめ《僧舞図》、《義妓論介(ノンゲ)》など妓生を題材とした美人画を多く描いた。

金殷鎬は金基昶(キム・キチャン)、張遇聖(チャン・ウソン)、李惟台(イ・ユテ)などの約300人余りの弟子を養成した。彼の弟子達も、朝鮮美術展覧会で最高賞を受賞するなど活躍し、韓国美術界に大きい影響を与えた。しかし、金殷鎬と彼の弟子の作品は後に朝鮮時代の伝統絵画より日本画の影響を受け、そのような表現技法を用い、作品を描いたことで非難を受けた。更に、彼達は韓国的美的感性の表現ができなかったとみなされたのである。

金殷鎬の他の画家も、妓生を題材として美人画を多く制作した。

崔禹錫（チェ・ウソク）の《女性像》は緻密な技巧と感覚的な色彩表現で女性を描いている。彼は、金殷鎬と同様に「書画美術」の講習所で絵を学んだ。朦朧体の日本画の表現技法を用いているので、日本画の影響を受けたと考えられる。



図9 崔禹錫 《女性像》 絹本色彩 1930年 個人蔵

張遇聖（チャン・ウソン）は、1912年忠北（チュンブク）、忠州（チュンジュ）の儒学者家で生まれ、19歳の時に当時、金殷鎬が運営している洛青軒に入って絵を学んだ。1932年に彼は朝鮮美術展覧会でカモメを描いた作品が入選し、彗星のごとく画壇に登場した。



図 10 張遇聖 《僧舞図》 絹本彩色

139.5×197.5cm 1937年

韓国国立現代美術館



図 11 張遇聖 《青い戦服》 192×140 cm

1941年

1937年朝鮮美術展覧会の入選作《僧舞図》のモデルは朝鮮券番の妓生クオン・ブヨン（권부연）である。彼はその作品を描く時に、僧舞ができる妓生を探すことが難しかったという。（註8）

《青い戦服》は1941年の第20回朝鮮美術展覧会で、総督賞を受賞された作品である。青い戦服とは、朝鮮時代の戦の時に着た袖のない長い上着である。そでを付けず、後の縫い目をほどいて他の服の上に重ねて着るのが特徴である。《青い戦服》ではこのような青い戦服を着た女性が、靴を抜き、帽子をかぶったまま扇子を持ち、椅子に座っている姿が描

かれた。女性を中央に置かず、画面の右から3分の2の所に配置し、その後ろに女性がぬいだ靴を描いた構図が印象的である。

その作品は券番妓生をモデルにして描かれた。明倫洞（ミョンニユンドン）4街にあった光明（クァンミョン）館という日本式の下宿2階8畳の部屋で制作を行った。当時はモデルを探すことも難しかったが、更に女性が着ていた青い戦服や、帽子（おもに兵卒や下僕がかぶった毛の帽子）、及び巫女の扇子を探すのも大変だったという。捕校（捕盗部將の別称）が使っていた帽子は、巫女から借りてきたという。（註9）

青い戦服の姿は沈亨求（シム・ヒョング）や金仁承（キム・インスン）など多くの画家が好んだ画題であった。



図12 沈亨求 《戦服》

1938年 第17回朝鮮美術展覧会

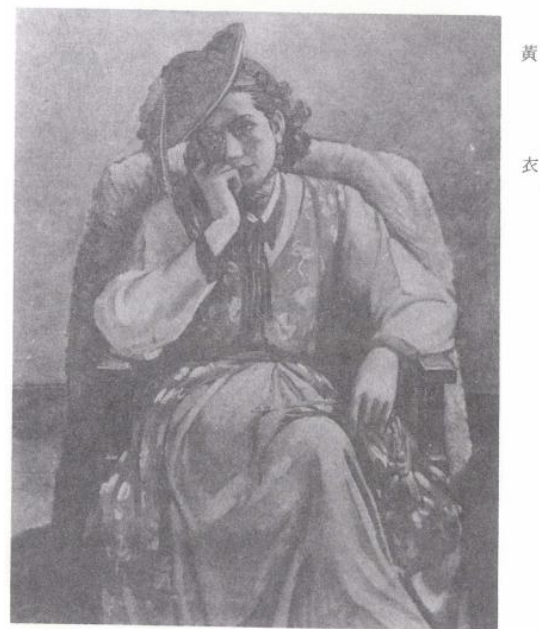


図13 金仁承 《黄衣》

1939年 第18回朝鮮美術展覧会

西洋画の部門で妓生の姿を多く表現したのは、李仁星（イ・インソン）である。彼は《秋の或る日》の後、二度と半裸の女性は描かず、《舞》と《裏庭》などの伝統的な韓服を着て踊る妓生の踊りの姿を製作し、朝鮮美術展覧会に出品した。



図 14 李仁星《舞》 油彩

1938年 第17回朝鮮美術展覧会



図 15 李仁星《裏庭》 油彩

1939年 第18回朝鮮美術展覧会

彼が表現した妓生の姿は、他の画家の作品とは違って動的な姿である。妓生が座って客を待つ姿やただの立ちポーズではなく、躍動的な妓生の踊り姿として描けたのは、彼の巧みなデッサン力にあるからであろう。しかし、この作品の消息は現在知られていない。

妓生の姿は 18 世紀末の朝鮮時代から描かれた画題であるが、20 世紀初期から表現された妓生の姿とは異なる姿である。朝鮮時代では、日常生活の中での妓生の姿であり、すな

わちその姿はやはり体制の中の一つの労働する姿である。また、朝鮮時代の道徳的・儒教的なイメージであった両班（ヤンバン）を風刺するための素材として表現された。

20世紀初頭に表現された妓生の姿は、室内で座ったポーズ、楽器を演奏する姿が主に表現されたが、1930代後半になると、画家たちにより躍動的で、活動的な妓生の姿が描かれる。すなわち、1910年代には、また朝鮮時代の賤民としての身分の存在として残り滓が残っていたために、彼女たちの消極的な意識が作品にあらわれたと考えられる。また、画家の意識も客を待っている自立されない女性と見られたのため、受動的な座りポーズが多かったと考える。しかし、時が経過するにつれ、身分制度に対する偏見も朝鮮時代よりやわらかくなり、妓生の位置も徐々に高まって人気がある芸能人までなった。彼女たちは演劇をしたり、演奏会を開催するなど活発な社会的活動は、1930代後半の画家の作品の中でも躍動的に踊る女性の姿としてあらわれた。

以上のように時代の変化とともに韓国の伝統絵画の女性の表現とは異なった女性の美や個性の表現といった近代性をもつ新しい意味の女性の絵画表現があらわれ、画家たちは自立された一つの人間として女性を描かれるようになった。

註)

1. 李龜烈 (イ・グヨル)、『한국근대미술산고 (韓国近代美術散考)』、을유문고、1974、p. 183
2. 1911年、尹泳琪 (ユン・ヨンギ)・方漢德 (パン・ハンドク) が「古今書画の募集・陳列と書画教育」を目標で、「京城書画美術院」を設立した時にその運営委員会として結成された団体。
3. 高麗末期以後に発展した舞の一つ。山形の笠をかぶり僧衣をまとい僧のように装って踊る。
4. 신현규 (シン・ヒョンギョ)、『기생, 조선을 사로잡다 -일제 강점기 연예인이 된 기생이야기 (妓生、朝鮮を魅了する-日帝強制占領期間に芸能人となった妓生の物語り)』、어문학사、2010、p. 86
5. 女性用のチョゴリの襟・袖先・わき下したに当る色物の布地
6. 신현규 (シン・ヒョンギョ)、前掲書、p. 91
7. (薄緑色のチョゴリと紅のチマの意で)若い女性の華な服装
8. 신현규 (シン・ヒョンギョ)、前掲書、p. 82
9. 신현규 (シン・ヒョンギョ)、前掲書、p. 97

第5章 研究作品

1945年以降の韓国は西洋の思潮が流入し、その影響の下のなかで、造形表現においてもモダンアートの理念を基に現代の多様な女性の表現が生れた。例えば、韓国の女性のアイデンティティを追求した絵画表現や、母性の表現、女性的感受性の表現など様々である。1980年代以降はグローバルな新しいジェンダー的思潮を基に多様な女性による女性性をテーマにした表現が始まり、今日では女性の造形表現の根本をなす考えになっている。

論者もこの今日の社会に生きる一人の女性として、また、韓国人の一人の女性として、そのアイデンティティを探るために、近代の女性表現の歴史と造形方法、民族の歴史と文化を研究しながら今日に生きる一人の女性としての心の痛みについて製作してきた。

・研究作品の分析-本研究作品分析

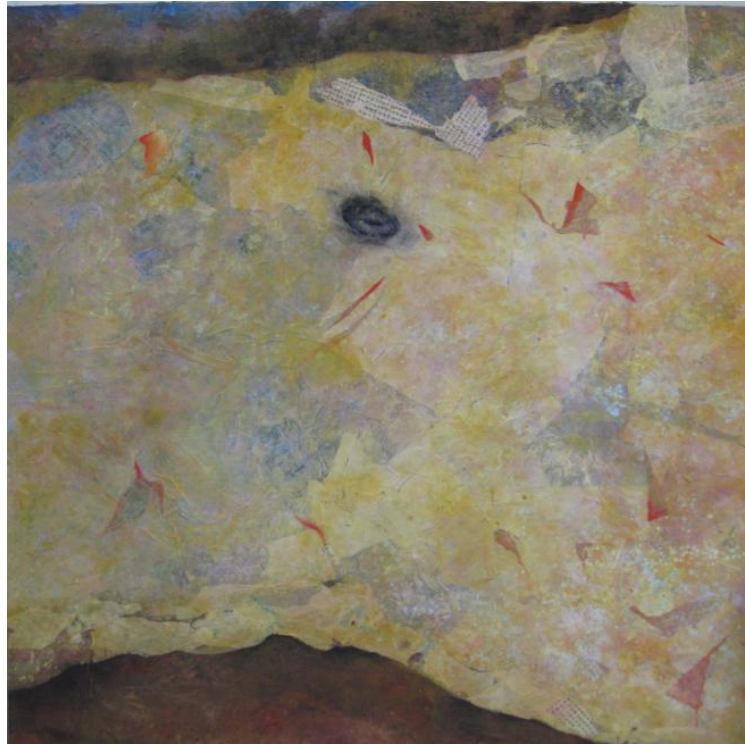
画家として何を表現するのかに対する問いは絵を描く限り継続される問題である。論者も表現したい主題や、その表現方法、表現材料などについて絶えず自分自身に問いかけた。そのゆえ、自らのアイデンティティを探るところから始まり、女性イメージを探し始めたのである。

論者はこの時代を生きる一人の女性であり、韓国の女性というアイデンティティを原点として自分の理性や感情を通して作品を追究したいと思い、女性のイメージを用いて表現することを試みた。

絵画には画家の哲学や意思、考え方、感性などが反映されており、人に感動や共感を与え、社会に影響し、新しい時代を切り開く。その作品には作者の過去や現在、感情、民族

的、文化的情緒などが無意識に反映されている場合が多いと考える。また、絵画は画家、自らの体験や思考を表現することであり、作品と画家の人生とは密接な関係がある場合が多い。

日本や韓国などの今日の現代社会は経済的豊かさという肯定的面だけではなく、それに隠された人間の疎外や孤独、アイデンティティの不在という負の面までもたらした。それが、現代の社会の人間の肉体と精神的に深い影響を及ぼしていると思い、論者の作品制作に強く反映したいと思った。また、女性の表現を通じて自分自身、あるいは、人間の孤独や疎外、傷、欲望、アイデンティティなどを表現したいと考えている。すなわち、私の作品に表現されているのは人間、それ自体でもあり、あるいは自分自身であり、現代社会を生きている我々の自画像でもある。アイデンティティにつながる論者の感性は、自己の日々の生活を反映させるだけでなく、時代の世界観、時代の動向にも深く感応しているし、自己の人生の変動と時代の動向との相互関係から受ける刺激を作品に表現しようと試みている。このような考えを基に「傷跡」、「自己同一性 02」、「自己同一性 04」などの作品を制作した。



研究作品1《自己同一性》 ミックスト・メディア キャンバス 130×162 cm 2012

論者は「傷跡」、「自己同一性 02」、「自己同一性 04」などの作品を女性の身体の特徴であるしなやかなアウトラインを用い、女性の身体を造形的に解体し、また拡大したりしながら、再び形を構成した。人間の肉体は変わりやすく、壊れやすいものである。論者はこのような人間の本質こそ、現代の精神状態をあらわすイメージとして適切であると思い、その姿をねじれ、歪み、また変形したのである。

身体に残された痕跡（傷跡）は人間の苦悩や優愁、存在の印である。それゆえ、論者は作品の画面に紙を切断して刻み入れ、その上に染料をしみ込ませ、また、まるで破壊するように画面に貼った紙を破り、のせ、染めるという作業を繰り返して、自分のイメージに近づけるようとした。このような制作過程のなかで、自分自身を重ね合わせ、少しずつ成

長していくような気がする。

さらに、女性の姿を抽象化し記号のように扱ったり、作品を構成する一つの要素として装飾的に扱ったり、頭、目、唇、腹、手、足など人体の各部分をとらえたりしている。



研究作品 2《自己同一性 04》ミックスト・メディア キャンバス 194×162 cm 2012 - 2013

論者は紙の断片を何枚も、何回もコラージュし、空間的な立体感を表現することを試みた。また、破った紙にシワを作り、クモの巣のような現代社会の関係をあらわした。さらに、紙の切断面は心の傷や、孤独、疎外などを意味する。

作品「傷跡」はキャンパスの上にくしゃくしゃに丸め、再び伸ばした紙をコラージュした

作品である。これは身体の欠損感や心の痛みを抱えながら、きぜんと立って直る人間の姿を表現しようと思い、このような制作過程を試みた。



研究作品3《傷跡》 ミックスト・メディア キャンバス 130×162cm 2011

幼い頃、論者は住んでいた家の扉や窓などに障子が使われていた。その障子紙の上に絵を描いたり、またその上に切り取った紙を貼り付けたりして遊んだ記憶がある。論者が紙に興味を持ち始めたきっかけは様々な素材を使って作品を制作する大学院の授業であったが、様々な素材の中から紙に惹かれたことは韓国の文化的な情緒や無意識的に幼い時の記

憶に重ねて紙に親密さを感じていたからかもしれない。

画布に紙をコラージュしたもう一つの理由は、下の写真のように韓国の飲食店の壁に書かれた落書きにインスピレーションを受けたからである。

壁紙に描かれた無数の落書きは、時間と自然の現象により生じた跡により論者には抽象画のように感じられた。このように論者もキャンパスの上に紙を貼り付け、その画面の上に私が思った全てのものを表出したいと思った。

日本では日本の伝統文化である手漉き和紙を使って、ちぎる、剥ぐ、貼るといった手法で制作するちぎり絵がある。さらに、中国には剪紙（せんし）という切り絵がある。剪紙（せんし）とはハサミを使って紙の上に花や動物、風景、人物などの図案を切り出す方法である。東アジアは同じ漢字文化圏だが、各国ごとに違う特徴や特色を持っている。紙も植物の繊維質を水の中に浮遊させて簾で取って製造する方法は、東アジアで利用される共通した方法であるが、各国ごとに特色を持っている。韓国では楮などの繊維を使って韓国古来の製造法で漉いた紙を韓紙（ハンジ）と呼ぶ。日本では楮、三桮、雁皮などの植物の外皮の直ぐ内側の靱皮繊維を使い造られた紙を和紙と呼ぶ。韓紙は日本と中国の紙に比べて厚くて強いし、和紙の場合は特有の靱皮を使っているのもので、なめらかな表面質感と光沢を持っている。このように紙の中には各国の文化や情緒が含まれているともいえる。

論者は東洋的精神文化や情緒を含んでいる紙（韓紙や和紙など）を画布にコラージュすることは、東洋と西洋の融合、韓国の文化と日本の文化の融合ともいえる。



研究作品4《terra incognita II》 ミックス・メディア キャンバス 91×72.7 cm 2013

「Terra Incognita」はラテン語で未知の国、未知の領域を意味する。「Terra Incognita」は誰も行ったことがない、全く知らされないところであろう。人間は傷や悩み、不安などを刻んだ身体の痕跡を止めて新しい世界へ向かおうという未来指向的なメッセージを含んでいる。現代を生きる人々に自分自身の中に存在する未知の領域を見つけながら、前に進んで行く、新しい世界に挑んでいくという思いをこめて制作している。

作品「かたまり」Ⅰ、Ⅱの画面の塊のようなものは、ますます肥大化していく現代社会や人間の欲望などをあらわしている。そのような社会の中で、派生される人間の傷や、挫折、疎外を表現したいと思い、「かたまり」Ⅰ、Ⅱを制作した。画面に凋んだ胸、負傷し

た姿、切り裂かれた跡を表現した。



研究作品 5 《かたまり I》 ミックスド・メディア キャンバス 162×162 cm 2013



研究作品 6 《かたまり II》 ミックス・メディア キャンバス 130×162 cm 2013

現代社会の女性たちは、美しい顔や美しいスタイルなどを持つために整形までする人々が増加している。特に、韓国では美しくなるために整形をした方が良いと考える人が増えているようである。しかし、韓国女性が望む理想的な整形美人像は、朝鮮時代の「美人図」に表現されている美人像とは違い、より大きい目、大きい鼻など、まるで西洋のバービー人形のような顔に整形し、西洋人の体のように身体まで整形している。

論者は作品を製作するにあたって「理想的な身体の形は何か」という問題を問おうと思った。昔には、豊満な女性が美の象、徴富の象徴であったが、この美の基準は、時代により変わりつつ、作品に表現される女性の姿も変わっていくのである。私は美しい身体では

なく、意図的にかたまりのような女体の身体を表現したのである。

論者は喜び、楽しさという感情より、むしろ傷を受け、痛みを感じる時に「生きている」とことをさらに強く感じると思う。その理由で、色彩を暗い色よりは明るい色を選択したのである。暗さの中での明るさ、明るさの中での暗さを表現したかった。

以上のように、論者は一人の女性として生きる自分の内的心象の表現を追究し、今日の社会を生きる女性の苦悩や、痛み、アイデンティティなどの表現を試みた。

最後に

韓国絵画の17世紀までの女性の姿は、夫婦肖像画や女性の教育ための書籍の挿絵などで表現されていた。しかし、その女性の服装と背景などは中国のものであるため、朝鮮時代の女性というより中国の女性のように見える。また、王侯や上流階級の女性の肖像画を描いたという記録はあるが、文禄の役（1592–1598）時に火災でなくなってしまったため、殆ど現存していない。韓国の女性の姿は約18世紀から描かれた朝鮮時代の風俗画や美人図などに表現されているが、その女性の表現は女性という人間を表現したというよりは日常生活の中の庶民の労働する姿を写實的に描写したことである。また、絵画における主要な画題としての認識はされなかったと考えられる。

17世紀に中国に通う燕行使など外交経路を通じて西洋の解剖学的表現、明暗法、遠近法などの写實的な様式や表現技法などが流入され、その写實的な表現が朝鮮時の絵画に吸収された。しかし、朝鮮時代の深い儒教思想と道徳観念に陥っていた支配階層は西洋の文物や西洋画法などを積極的に受け入れなかった。

西洋の文物を本格的に流入し始めたのは1876年の開国した後、朝鮮は西欧をモデルにした改革と発展を企てた。また、朝鮮の開国とともにペドゥウェル(F. le Breton Bedwell)や、コンスタンス J. D. ・テイル (Constance J. D. Tayler)、エリザベス・キース (Elizabeth Keith, 1887–1956) などの西洋人も朝鮮を訪ね、外国人の観点で朝鮮時代の女性の姿と光景を描写した。しかし、彼たちが描いた作品は自国に帰国した後、著書を発刊するため、写真やスケッチに基づいて描かれたものが大部分である。したがって、当時の人々や画家に西洋画法の伝授や視覚的経験を提供したということは難しかったと考えられる。

また、19世紀末からは多くの日本の画家に訪ね、朝鮮及び植民地朝鮮の女性の姿とその当時の光景を表現したり、展示会を開催したり美術活動をおこなった。さらに、植民地朝鮮に移住し、活発な美術活動をする日本の画家も多くなった。植民地朝鮮に移住した日本人の画家は主に美術教師として学生たちを指導したり、絵画教室を運営して美術を志す人々に絵を教えたりしていた。これまでの韓国の伝統絵画とは異なる新しい視線で女性を表現するようになったのは、彼達の植民地朝鮮での美術活動と日本から流入された西洋画に大きい影響を受けたと見られる。

20世紀前期の韓国の画家は新しい西洋の芸術思潮に影響を受け、西洋美術を学び、その上に自らの個性を表現することができる主題と表現技法等の様々な方法を取り込んでいた。その過程のなかで、彼達は近代の教育を受けた「新しい女性」、少女などの女性の姿に興味をもち、惹かれ、積極的に新しいモチーフとして表現したのである。西洋の影響による女性の表現には画家の一種の憧れもあったと考えられる。また、時代の変化とともに韓国の伝統絵画の女性の表現とは異なる女性の美や個性の表現といった近代性をもつ新しい意味の女性の絵画表現があらわれました。画家たちは自立された一人の人間として女性を描かれるようになりました。

つまり、韓国の近代化以前には儒教などの伝統的な思想により描かれなかった女性の表現が、韓国の近代化により画家の意識が変化し、多様に表現されるようになったのである。

韓国近代絵画においては女性の造形的な側面の表現が多かったが、現代になると産業化の社会からグローバル社会への変化に伴い、芸術の思潮がモダンアートからポストモダン(Postmodern)に転換するなどの影響を受け、多様、多元な女性表現が生まれている。

論者は一人の女性として生きる自分の内的心象の表現を追究し、今日の社会や女性の心

情を浮き彫りにし、時には今日の社会を生きる女性の苦悩や、痛み、アイデンティティなどの表現に挑戦している。

韓国の古代から 1945 年までの女性の絵画表現に焦点をあてて、その歴史や造形性などを研究することにより、さらに女性の絵画表現への理解を深め、これから新たな女性の表現につなげたいと思う。

参考文献一覧

日本語

菊竹淳一・吉田宏志、『高句麗・百済・新羅・高麗（世界美術大全集東洋編第10巻）』、小学館、1998、
p. 362

金英那（著）、神林恒道監訳、『韓国近代美術の百年』、三元社、2011

『アジアへの眼-外国人の浮世絵師たち』、横浜美術館、1996

吉田千鶴子「東京美術学校の外国人生徒」（後編）『東京芸術大学交美術学部概要』34号、1999

稲葉継雄、「旧韓国における居留那人の教育」、九州大学大学院教育学研究紀要、2000、第3号

『近代の東アジアイメージ-日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』、豊田市美術館、2009

西原大輔、「近代日本絵画のアジア表象」、『日本研究』26、2002

中村義一、「台展・鮮展と帝展」、『京都教育大学紀要』、75号、1989

高崎宗司、「朝鮮の土になった日本人」、草風館、1991

山田新一、「美術朝鮮の今昔」、『朝鮮』、1942. 6

「アジアへのまなざし：朝鮮・台湾・中国」、『藤島武二展-ブリヂストン美術館開館50周年記念』、
ブリヂストン美術館、200年

柳喜卿・朴京子、『韓国衣服文化史』、原流社、1985

金恵信、「韓国近代におけるジェンダー植民地時代官展の女性イメージをめぐって」、『女?日本?美?
-新たなジェンダー批評に向けて』、慶應義塾大学出版会、1999

『東アジア/絵画の近代-油彩の誕生とその展開』、静岡県立美術館、1999

金英那、「韓国近代洋画における「裸体」」、『人の〈かたち〉人の〈からだ〉-東アジア美術の
視座』、東京国立文化財研究所 1994

『朝鮮』1923年7月

金恵信、姝生「解語花」、『交差する視線-美術とジェンダー』、2005

高階秀爾[ほか]編著、『日本美術全集』「近代美術」、講談社、1991

韓国語

兪弘濬(ユ・ホンチュン)、『兪弘濬の韓国美術史講義 1』、2010、놀와

趙善美(초·송미)、『韓国肖像画研究』、悦話堂、1989

최석태(최·소크테)、『한국의 풍속을 그린 천재화가 김홍도-한국편(朝鮮の風俗を描いた
天才画家キム・ホンドー-韓国編)』、아이세움、2001

兪弘濬(ユ・ホンチュン)、『화인열전 1(画員列伝 1)』、역사비평사、2002

兪弘濬(ユ・ホンチュン)、『화인열전 2-고독의 나날 속에서도 붓을 놓지않고(画員列伝
2-孤独の毎日中에서도筆を置かないで)』、역사비평사、2001

이태호(이·테호)、『조선후기회화의 사실정신(朝鮮後期繪画の事實精神)』、학고재、1996

박상하(박·산하)、『조선의 3원3재이야기(朝鮮の3園3齋の物語)』、일송북、2011

李元淳(이·우온쥬ン)、『조선서양사연구(朝鮮西洋史研究)』、일지사、1986

李成美(이·송미)、『朝鮮時代の絵の中の西洋画法』、소화당、2000

洪善杓(홍·송피오)、『朝鮮時代繪画史論』、文芸出版社、1999

洪善杓(홍·송피오) 他 6 名、『(알기 쉬운) 한국미술사(解かりやす
い) 韓国美術史)』、미진사、2009

洪善杓(홍·송피오)、『조선시대회화사론(朝鮮時代繪画史論)』、문예출판사、1999

洪善杓(홍·송피오)、『갑오개혁에서 해방시기까지-한국근대미술사』、시공사、2009

洪善杓(홍·송피오)、『한국근대미술의 여성표상 탈성화와 성화의 이미지(韓国近代美術
の女性の表象の脱聖化と聖画のイメージ)』、『한국근대미술사학』10号、2002

김명호(김·미ョン호)、『韓国の古典を読む 1-古典文学(上) 神話・民話旅行記』、휴먼니스트、
2006

백성현 (パク・ソンヒョン)·이한우 (イ・ハン우) 、 『파란 눈에 비친 하얀 조선 (靑い目に映った白い朝鮮) 』、새날、1999

헨리 새비지 랜도어(ヘンリー・サビジ・ランダー)、신복룡 (シン·보크리ョン) 訳 『고요한 아침의 나라 조선 (朝の静けさの国、朝鮮) 』、김문당、1999

이충렬 (イ・チュン리ョル) 、 『그림으로 보는 한국근대의 풍경 (絵で読む韓国近代の風景) 』、김영사、2011

이충렬 (イ・チュン리ョル)、 『간송 전형필 (澗松全鏐弼 (チョン·ヒョン필))』、김영사、2010
エリザベス・キース·로버트슨·스코트、송영달 (송·욘달) 訳、 『영국화가 엘리자베스 키스의 코리아 1920-1940 (英国画家エリザベス・キースの코리아 1920—1940)』、책과 함께、2006
Hall Sherwood (たくソ シャーウッド)、 『닥터 홀의 조선회상 (ドクター홀의朝鮮回想)』、김동열 (김·돈요르) 翻訳、 좋은 씨앗、2009

성기옥 (송·기옥) 、 『 조선후기 지식인의 일상과 문화 (朝鮮後期の知識人の日常と文化) 』、 이화여자대학교한국문화연구원 、2007

강영선 (칸·욘송) 、 『 문화의 즐거움에 관한 101 가지 코멘트 (文化の楽しみに関する101種のコメント) 』、 서해문집、 1995

심화진 (심·파진) 、 『우리 옷 만들기 (私達の服を作り) 』、 성신여자대학교 출판부、2004

김윤수 (김·윤스) 、 『한국미술 100 년 (韓国美術 100 年) 』、 한길사、2006

윤범모 (윤·범모) 、 『일제하 서양인 화가의 서울방문과 작가활동 (日帝時代の西洋人画家のソウル訪問と作家活動) 』、 한국근대미술사학、 2004

윤범모 (윤·범모) 、 『근대유화감상법 (近代油彩鑑賞法) 』、 대원사、2002

강영선 (칸·욘송) 、 『 문화의 즐거움에 관한 101 가지 코멘트 (文化の楽しみに関する101種のコメント) 』、 서해문집、 1995

- 金英那 (キム・ヨンナ)、『20세기 한국미술 (20世紀の韓国美術)』、예경、1998
- 최열 (チェ・ヨル)、『韓国の近代の歴史』、열화당、1998
- 최열 (チェ・ヨル)、『韓国近代美術の歴史－韓国美術史事典 1800－1945』、열화당、2006
- 최열 (チェ・ヨル)、『한국근대미술비평사 (韓国近代美術の批評史)』、열화당、2001
- 李龜烈 (이·그욘)、『근대한국미술사연구 (近代韓国美術史の研究)』、미진사、1992
- 李龜烈 (이·그욘)、『우리 근대미술 뒷이야기 (私たちの近代美術の裏話)』、돌베개、2005
- 李龜烈 (이·그욘)、『한국근대미술산고 (韓国近代美術散考)』、乙酉文庫、1974
- 오광수 (오·그ァンス)、『한국현대 미술사 (韓国現代美術)』、열화당、2004
- 강성원 (칸·송우온)、『그림으로 보는 한국 여성미학의 사회사 (絵画で見る韓国女性の美学の社会史)』、사계절、1998
- 오진경 (오·징깡욘)、『한국 현대미술에 나타난 모성도상의 의미 (韓国現代美術にあらわれた母性図像の意味)』、『美術論壇』第34号、한국미술연구소、2012
- 李能和 (이·ヌンファ)、『朝鮮解語花史』、東洋書林、1927
- 李能和 (이·ヌンファ) 著、李在崑訳、『朝鮮解語花史-朝鮮妓生史』(東文選 1992年)
- 김동욱 (김·톤우크)、『李朝妓女史序説』、『亜細亜女性研究』第5集、淑明女子大学 アジア女性問題研究所、1966
- 윤향기 (윤·햡깡기)、『기생문학에 나타난 성 (妓生文學にあらわれた性(Sexuality))』、京畿대학교 교육대학원 석사論文、2003
- 신현규 (신·ヒョングユ)、『기생, 조선을 사로잡다 -일제 강점기 연예인이 된 기생이야기 (妓生、朝鮮を魅了する-日帝強制占領期間に芸能人となった妓生の物語り)』、어문학사、2010

図版目録

第1章 第1節 朝鮮時代前期以前

図1 《墓主像》高句麗 357年 安岳3号墳 西側室 黄海南道、安岳郡

図2 《墓主夫人像》高句麗 357年 安岳3号墳 西側室 黄海南道、安岳郡

図3 《河演夫妻の肖像》 朝鮮前期（朝鮮後期に伝移模写）

図4 《趙伴之夫人肖像》 91.9×71.4cm 18世紀 韓国国立中央博物館

図5 慊妻昌火〈烈女便〉冊 『東國新續三綱行實図』 紙 木版 37×25cm 1617

ソウル大学校 奎章閣韓国学研究院

図6 黄氏壺〈烈女便〉1冊 『東國新續三綱行實図』 紙 木版 37×25cm 1617

ソウル大学校 奎章閣韓国学研究院

第2節 朝鮮時代後期

図1左 尹斗緒《自画像》 紙本淡彩 8.5×20.5cm 個人蔵（国宝第240号）

図2右『朝鮮史料集眞續』の中で載せていた1930年代に撮った尹斗緒の《自画像》の白黒写真

図3 尹斗緒《ナムルを採る女性》麻布 墨 32.2×25cm 海南尹氏家伝古画帖 海南宗家

図4 尹徳熙《読書する女性》 淡彩 20×14.3cm 18世紀 ソウル大学校博物館

図5 尹榕《ナムルを採る女性》 紙本淡彩 27.6×21.2cm 18世紀中葉 澗松美術館

図6 趙榮祐《雪中訪友図》 紙本淡彩 115×57cm 18世紀 個人蔵

図7 趙榮祐 《雪中訪友図》の部分

- 図 8 趙榮祐 〈針仕事〉《麿臍帖》 紙 淡彩 22.5×27cm 18世紀 個人蔵
- 図 9 趙榮祐 〈間食〉《麿臍帖》 間食 紙 淡彩 22.5×27cm 18世紀 個人蔵
- 図 10 趙榮祐 〈臼搗き〉《麿臍帖》 紙 淡彩 23.5 cm×24.4 18世紀 澗松美術館
- 図 11 金弘道 〈洗濯の場所〉《風俗画帳》紙 淡彩 27×22.7cm18世紀 韓国国立中央博物館
- 図 12 金弘道 〈井戸の周り〉《風俗画帳》紙 淡彩 27×22.7cm18世紀 韓国国立中央博物館
- 図 13 金弘道 〈お昼〉《風俗画帳》紙 淡彩 27 × 22.7cm18世紀 韓国国立中央博物館
- 図 14 金弘道 〈かますを編む〉《風俗画帳》紙 淡彩 27 × 22.7cm 18世紀 韓国国立中央博物館
- 図 15 金弘道 《壳醢婆行図》絹本彩色 37.4×71.5 cm 18世紀 梨花女子大学校博物館
- 図 16 金得臣 〈破寂図〉《風俗画帖》 紙 墨、淡彩 22.5×27.2cm 18世紀末-19世紀初頭 澗松美術館
- 図 17 馬君厚 《村女採種図》 紙 談彩 24.7×14.6cm 1851年と推定 澗松美術館
- 図 18 申漢枰 《乳を飲ませる》 紙本彩色 31×23.5cm 製作未詳 澗松美術館
- 図 19 申潤福 〈端午風情〉《蕙園傳神帖》紙 淡彩 28.2×35.2cm 18世紀末-19世紀初 澗松美術館
- 図 20 申潤福 〈年少踏青〉《蕙園傳神帖》紙 談彩 28.2×35.2 cm 18世紀末-19世紀初 澗松美術館
- 図 21 申潤福 〈遊郭争雄〉《蕙園傳神帖》紙 淡彩 28.2×35.2cm 18世紀末-19世紀初 澗松美術館
- 図 22 申潤福 〈月下情人〉《蕙園傳神帖》紙 談彩 28.2×35.2cm 18世紀末-19世紀初 澗松美術館

- 図 23 申潤福〈巫女神舞〉《蕙園傳神帖》 紙 談彩 28.2×35.2 cm 28.2×35.2cm 18 世紀末-19 世紀初 澗松美術館
- 図 24 申潤福《赤ん坊を背負っている女性》紙 淡彩 23.3 x 24.8cm、18 世紀末-19 世紀初 韓国国立中央博物館
- 図 25 申潤福《美人図》 絹本彩色 114.2×45.7cm 18 世紀末-19 世紀初 澗松美術館
- 図 26 松水居士《美人図》 紙本彩色 121.5×65.5 cm 19 世紀初期 温陽美術館
- 図 27 作家不明《美人図》 紙本彩色 114.2×56.5 cm 1825 年 日本東京国立博物館
- 図 28 作家不明《美人図》 紙本彩色 117×49 cm 19 世紀中葉 海南尹氏の本家
- 図 29 作者不明《美人図》紙本彩色 129.5×52.2cm 19 世紀後半 韓国東亜大学校博物館
- 図 30 劉運弘《妓房図》 紙 淡彩 26.9×36.2cm 19 世紀中葉 個人蔵
- 図 31 作家不明《桂月香の肖像》 105×70cm 19 世紀 韓国国立民俗博物館
- 図 32 蔡龍臣《雲娘子肖像》絹本彩色 120.5×62cm、1914 年 韓国国立全州博物館
- 図 33 金殷鎬《論介肖像》 絹本彩色 1955 年 国立晋州博物館 晋州城市管理と寄託

第 2 章

第 2 節 西洋画風により描かれた作品

- 図 1 李命基・金弘道《徐直修肖像》絹本色彩 148×73cm 1769 年 韓国国立中央博物館
- 図 2 金弘道《三世如来体幀》 絹本色彩 440×350 cm 韓国の龍珠寺（ヨンジュサ）
- 図 3 金徳成《雷公図》 紙本色彩 33×23.3cm 韓国国立中央博物館
- 図 4 李亨祿《冊架文房圖八曲屏》 紙本彩色 139.5 × 421.2 cm 19 世紀 湖巖美術館
- 図 5 〈朝陽門〉《燕行図》 34.5×44.7cm 1784 年以後 崇実大学校付設キリスト教博物館

図6 卞璞《倭館図》 紙本彩色 132×58cm 1783年 韓国国立中央博物館

図7 金斗樑 《黒狗図》紙 墨 23×26.4cm 韓国国立中央博物館

第3章 第1節 西洋人による近代韓国の女性の表現

図1 セソ・ソベ《韓国の男女》 彩色版画 1806年 : 백성현 (パク・ソンヒョン)・이한우 (イ・ハンウ)、『파란 눈에 비친 하얀 조선 青い目に映った白い朝鮮』、새날、1999、p. 74

転写

図2 《小青島の住民達》 1817年 銅版画 : 백성현 (パク・ソンヒョン)・이한우 (イ・ハンウ)、前掲書、p. 104 転写

図3 《朝鮮官吏》 1817年 銅版画 : 백성현 (パク・ソンヒョン)・이한우 (イ・ハンウ)、前掲書、p. 104 転写

図4 太史鞋 (テサヘ) : 貴族階級において男性の履き物

図5 チンシン : 庶民階級の男女の間に一般的に着用した履き物

図6 《朝鮮官吏達》 1818年 銅版画 : 백성현 (パク・ソンヒョン)・이한우 (イ・ハンウ)、前掲書、p. 104 転写

図7 ペドゥウエル (F. le Breton Bedwell) 《朝鮮女性》 : 백성현 (パク・ソンヒョン)・이한우 (イ・ハンウ)、前掲書、p. 139 転写

図8 ヤング・ハズバンド (Young husband) 《白頭山》 水彩画 : 윤범모 (ユン・ボムモ)、『近代油彩鑑賞法』、대원사、2002、p. 33 転写

図9 ヘンリー・サビジ・ランダー 《静物研究》 윤범모 (ユン・ボムモ)、前掲書、p. 33 転写

- 図 10 コンスタンス・J.D.・テイラー 《ソウルの街の風景》 1894-1901年 : 윤범모 (ユン・ボムモ)、前掲書、p.34 転写
- 図 11 ヒューバート・ヴォス 《高宗皇帝》 キャンバス 199×92cm 1899年 韓国国立現代美術館
- 図 12 ヒューバート・ヴォス 《閔商鎬》 キャンバス 76.5×61cm 1899年 個人蔵
- 図 13 エリザベス・キース 《ソウルの東大門 (East Gate, Seoul)》
- 図 14 エリザベス・キース 《葬儀を終えて》 多色木版 1929
- 図 15 エリザベス・キース 《蘇州の春 江蘇省》 木版 1925
- 図 16 エリザベス・キース 《大琴 (デクム) 演奏者》 カラー・エッチング 23×21.5cm 1927
- 図 17 エリザベス・キース 《座鼓 (ジャゴ) 演奏者》 カラー・エッチング 23.3×21.6 cm 1927 ジョーダン シュニッツァー (Jordan Schnitzer Museum of Art) 美術館
- 図 18 エリザベス・キース 《宮廷音楽者》 27.3×40.6 cm 版画 1938年 個人蔵
- 図 19 エリザベス・キース 《朝鮮の新婦》 多色版画 41.3×29.5cm 1938年
- 図 20 伊東深水 《キース嬢の肖像》 多色版画 42×27 cm 1922年
- 図 21 エリザベス・キース 《二人の子供達 (Two Korea Children)》
- 図 22 エリザベス・キース 《二人の子供達 (Two Korea Children)》 の部分
- 図 23 エリザベス・キース 《新式学校と旧式学校 (Schools old and New)》 新式の学校 昌信 (チャンシン) 公立普通学校 水彩 : エリザベス・キース・ロバートソン・スコット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、『영국화가 엘리자베스 키스의 코리아 1920-1940 (英国画家エリザベス・キースの 코리아 1920—1940)』、책과 함께、2006、p.60 転写
- 図 24 エリザベス・キース 《礼服を着た王女》 水彩 1926-1937 : エリザベス・キース・

ロバートソン・スコット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、前掲書、p. 199 転写

図 25 エリザベス・キース 《閔 (ミン) 氏家のお嬢さん (A Daughter of the House of Min)》

銅版画 37×24cm 1930 初と推定 個人蔵

図 26 エリザベス・キース 《寡婦 (The Widow)》 1919 年 : エリザベス・キース・ロバー

トソン・スコット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、前掲書、p. 154 転写

図 27 エリザベス・キース 《緑色のチャンオッ》 : エリザベス・キース・ロバートソン・ス

コット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、前掲書、p. 206 転写

図 28 エリザベス・キース 《ある咸興の主婦 (A Hamheung Housewife)》 : エリザベス・キ

ース・ロバートソン・スコット、송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、前掲書、p. 88 転写

図 29 エリザベス・キース 《女性の午前のゴシップ (A Morning Gossip, Hamheung, Korea)》

多色版画 11.1×16.25cm 1921 年 : エリザベス・キース・ロバートソン・スコット、

송영달 (ソン・ヨンダル) 訳、前掲書、p. 90 転写

図 30 《実際の咸鏡道 (ハムギョンド) 女性の姿の写真》

図 31 ポール・ジャクレー 《花嫁》 (The Bride) 多色木版 39×30cm 1948 年 パシ

フィック・アジア美術館

図 32 ポール・ジャクレー 《宮中庭園で》 多色木版 39.5×30cm 1948 年 カナアート

図 33 リリアン・メイ・ミラー 《朝鮮の母親》 多色版画 23×17.6 cm 1928 年 個人蔵

第 4 節 近代韓国の女性を表現した日本の画家

図 1 浅井忠 《平壤大同江練光亭》 水彩 21.2×33.4 cm 1894 年 千葉県立美術館

図 2 西郷孤月 《朝鮮風俗》 絹本着色 69.0×127.3 cm 1896 年 東京芸術大学大学美術館蔵

図3 清水東雲の写真

図4 日吉守《酒幕》 1927年（朝鮮美術展覧会 第6回）

図5 日吉守《東床塵》 1929年（朝鮮美術展覧会 第8回）

図6 藤島武二《朝鮮風景》1913年 油彩 キャンバス 79.4×116.6cm

図7 藤島武二《朝鮮風景》1913年 油彩 キャンバス 63.5×89.6cm 三重県立美術館

図8 藤島武二《朝鮮婦人》油彩 パステル・紙 77.9×29.2cm 1914年頃 石橋美術館

図9 藤島武二《朝鮮婦人》油彩 パステル・紙 77.9×29.3cm 1914年頃 石橋美術館

図10 藤島武二《朝鮮服の女》 鉛筆 紙 32.5×14cm 1914年頃 愛知県美術館

図11 藤島武二《玉手箱》

図12 《妓生と楽士の姿》 1907年

図13 藤島武二《花籠》 油彩 キャンバス 63×41cm 1913年 京都国立近代美術館

図14 林應植（イム・ウンシク）《朝》 1946年

図15 이병삼（イ・ビョンサム）《朝の道》 1956年

図16 陽浅一郎《朝鮮婦人》 油彩 キャンバス 45.5×38.2cm 1913-14年 個人蔵

図17 左から）遠田運雄 石黒義保 日吉守 浅川伯教 山田新一 佐藤九二男

第4章 第1節 裸体

図1 高義東《琴を演奏する女性》 油彩

図2 金觀鎬《夕暮れ》 油彩 1916年 127.5×127.5mm 東京芸術大学

東京芸術学校の卒業作品。1916年に日本文部省展覧会（特選）

図3 金觀鎬 《湖水》 1923年（朝鮮美術展覧会 第2回）

- 図4 李濟昶《女》 1925年（第4回朝鮮美術展覧会の4等賞）
- 図5 高柳種行《裸婦》 1933年（第11回朝鮮美術展覧会の特選）
- 図6 金興洙《裸婦群像》 1949 國郡新聞、1949. 11. 23 原作消失
- 図7 이제창（イ・チェチャン）《ヌード》 木版 油彩 30×23 cm 1930年 韓国国立現代美術館
- 図8 황술조（ファン・スルジョ）《裸婦》キャンバス 油彩 50×65.5 cm 1930年代 韓国国立現代美術館
- 図9 金仁承《裸婦》 油彩 キャンバス 162×128cm 1937年 湖巖美術館
- 図10 李仁星《秋の或る日》 油彩 97×162 cm 1934年 サムスン美術館リウム
- 図11 李仁星《慶州の山谷で》 油彩 130×194.7cm サムスン美術館リウム
- 図12 洪得順《コスチューム》 1933年（第12回朝鮮美術展覧会）
- 図13 林群鴻《モデル》 90×71cm 1937年（第16回朝鮮美術展覧会）個人蔵

第2節 新しい女性の表現

- 図1 《まげを切る場面》
- 図2 丁奎益《書齋の女》 1922年（第1回 朝鮮美術展覧会）
- 図3 金昌燮《本を持つ女性》 キャンバス 油彩 1924年（第3回朝鮮美術展覧会）
- 図4 李濟昶《読書している女性》 板 油彩 32×23.2cm 1937年 国立現代美術館
- 図5 金種泰《ポーズ》油彩 89×80cm 1928年 個人蔵
- 図6 金殷鎬《目差し》絹 淡彩 130×40cm 1923年 個人蔵
- 図7 金麟昇（キム・インスン）《春の音調》 キャンバス 油彩 142×200 cm 1942年
- 図8 金麟昇（キム・インスン）《画室》 キャンバス 油彩 122×156 cm 1937年 韓国国会

議事

図 9 羅蕙錫《自画像》 キャンバス 油彩 62.5×50cm 1928年 個人蔵

図 10 李仁星《黄色い服を着た女性》紙 油彩 74.5×59.5 cm 1936年 三星美術館リウム

図 11 李甲郷（イ・ガプヒャン）《チェック柄の服の女》 油彩 キャンバス 11.2×89.5 cm
1937年 国立現代美術館

図 12 朱慶（チュ・キョン）《編物をする女性》油彩 キャンバス 116.8× 91.6 cm 1938年

図 13 都相鳳（ト・サンボン）《陶磁器と女性》 キャンバス 油彩 116.8×91.3 cm 1933
年 湖巖美術館

図 14 孫應星《スキーウェアを着た女性》油彩 キャンバス 129.7×97.2 cm 韓国国立現
代美術館

図 15 李惟台《探求》 紙本彩色 210×148.5 cm 1944年 韓国国立現代美術館

図 16 李惟台《詩に応えて》 紙本彩色 212×153 cm 1944年 韓国国立現代美術館

図 17 太田聰雨《種痘》 紙本色彩 190×119cm 1934年 京都美術館

図 18 太田聰雨《星を見る女性》紙本色彩 273×206cm 1936年 東京国立近代美術館

第3節 少女の表現

図 1 高義東《或る庭に於て》 1922年（第1回朝鮮美術展覧会）

図 2 宋秉敦 《春の日のHさん》 1926年（第5回朝鮮美術展覧会）

図 3 權九玄（クオン・クヒョン）《南鮮の少女》 1926年（第5回朝鮮美術展覧会）

図 4 李英一《農村児孩》153.5×144 cm 1928年（第7回朝鮮美術展覧）

図 5 金基昶（キム・ギチャン）《歸歸》紙本色彩 172×110 cm 1934年（第8回朝鮮美

術展覧) ソウル 雲甫文化財団

図6 李英一 《哺乳の憩ひ》 1930年 (東洋画部 第9回朝鮮美術展覧会)

図7 金鍾泰 (キム・チョンテ) 《黄色いチョゴリ》 キャンバス 油彩 52×44cm 1929年
韓国国立現代美術館

図8 沈亨求 《水辺》 キャンパス 油彩 160×120cm 1937年 韓国銀行

図9 羅蕙錫 (ナ・ヘソク) 《子供たち》 1930年 (第9回朝鮮美術展覧会)

図10 ソン・キグン 《野原》 1935年 (第14回朝鮮美術展覧会)

図11 尹喜淳 《少女》 1929年 (第8回朝鮮美術展覧会)

図12 尹喜淳 《黄衣少女》 1930年 (第9回朝鮮美術展覧会)

第4節 母子の表現

図1 金殷鎬 《新婦成赤》 絹本彩色 47.5×67cm 1929年 梨花女子博物館

図2 李用雨 《師任堂申氏夫人図》 絹本彩色 1938年 個人蔵

図3 金重鉉 《室内》 絹本彩色 107.5×110.7cm 1940年 湖巖美術館

図4 金基昶 (キム・ギチャン) 《静廳》 絹本彩色 193×130cm 1934年 雲甫文化財団

図5 李惟台 《女性三部作-智》 紙本淡彩 198×142cm 1943年 三星美術館リウム

図6 李惟台 《女性三部作-感》 紙本淡彩 215×169cm 1943年 三星美術館リウム

図7 李惟台 《女性三部作-情》 紙本淡彩 198×142cm 1943年 三星美術館リウム

図8 金基昶 《集い》 淡彩 261×181cm 1943 韓国国立現代美術館

図9 金殷鎬 《金釵奉納図》 1937年

図10 金殷鎬 《和気》 紙本彩色、102×123.7cm 1944年 個人蔵

図 11 廉泰鎮 (ヨム・テジン) 《水波みの人》 1937 年 (第 16 回朝鮮美術展覧会)

図 12 李壽憶 (イ・スオク) 《6・25 戦乱》 油彩 キャンパス 97×162cm 1954 年 個人蔵

図 13 李達周 《帰路》 油彩 キャンパス 113×151cm 1959 年 湖巖美術館

図 14 朴壽根 《働く女》 1936 年 第 15 回 朝鮮美術展覧会

図 15 朴壽根 《春》 1937 年 第 16 回 朝鮮美術展覧会

第 5 節 妓生 (キーセン)

図 1 《粧刀を付けている妓生》

図 2 日帝時代のハガキ 《妓生》

図 3 日帝時代のハガキ 《妓生の舞衣》

図 4 日帝時代のハガキ 《妓生の舞》

図 5 金殷鎬 《看星》 絹本彩色 138×86.5 cm 1927 年 個人蔵

図 6 金殷鎬 《美人図》 絹本彩色 143×57.5 cm 1935 年 韓国国立現代美術館

図 7 金殷鎬 《春香 (チュニャン)》 絹本彩色 160×80cm 韓国 南原郷土博物館

図 8 券番妓生 《金明愛 (キム・ミョンエ) の写真》

図 9 崔禹錫 《女性像》 1930 年

図 10 張遇聖 《僧舞図》 絹本彩色 139.5×197.5cm 1937 年 韓国国立現代美術館

図 11 張遇聖 《青い戦服》 192×140 cm 1941 年

図 12 沈亨求 《戦服》 1938 年 第 17 回朝鮮美術展覧会

図 13 金仁承 《黄衣》 1939 年 第 18 回朝鮮美術展覧会

図 14 李仁星 《舞》 油彩 1938 年 第 17 回朝鮮美術展覧会

図 15 李仁星《裏庭》 油彩 1939年 第18回朝鮮美術展覧会

第5章

研究作品の分析-本研究者作品分析

研究作品1《自己同一性02》 ミックスト・メディア キャンバス 130×162 cm 2012

研究作品2《自己同一性04》 ミックスト・メディア キャンバス 194×162 cm 2012 - 2013

研究作品3《傷跡》 ミックスト・メディア キャンバス 130×162cm 2011

研究作品4《terra incognitaⅡ》 ミックスト・メディア キャンバス 91×72.7 cm 2013

研究作品5《かたまりⅠ》 ミックスト・メディア キャンバス 162×162 cm 2013

研究作品6《かたまりⅡ》 ミックスト・メディア キャンバス 130×162 cm 2013

謝辞

本研究を遂行し博士論文をまとめに当たり、多くのご支援と丁寧かつ熱心なご指導を賜りました、主査の宇田川宣人九州産業大学大学院研究指導教授には心から深謝の念を捧げます。副査として本研究の全体的な流れや論文の作成にあたり、貴重なご教示を贈りました九州産業大学渡邊雄二教授に深い感謝の言葉を申し上げます。また、副査、九州産業大学大学院研究科長松永洋子教授には、本研究の作品への御指導と展覧会活動などにおいて円滑なお導きを戴きましたことに深く感謝申し上げます。副査として多くのご助言を戴きました樋口とも子大阪市立東洋陶磁美術館学芸員にも深く感謝いたします。

錦織亮介福岡市美術館館長には、北九州市立大学教授の頃より本論文の作成にあたり有益なご助言と、ご指導を戴きましたことに感謝申し上げます。また、韓国近代美術史に関する様々のご指導を戴きました後小路雅弘九州大学人文科学研究院教授に感謝申し上げます。さらに、論文の面においてご助言を頂きました下村耕史九州産業大学名誉教授にも感謝申し上げます。

諸手続きにあたり、同大学芸術学部阿比留弘事務室長をはじめ教職員の皆様に、御協力頂きましたことに御礼を申し上げます。また、書籍参考文献において大変お世話になりました九州産業大学図書館、韓国国立中央図書館、韓国慶尚大学校図書館の皆様のご協力にも厚くご礼を上げます。日本での大学生活において大変お世話になりました九州産業大学国際交流センターの皆様、様々のご支援をくださいました九州造形短期大学や、九州産業大学及び九州産業大学大学院研究科の教職員にご礼申しあげます。

最後に、これまで自分の思う道を進むことに対し、温かく見守りそして辛抱強く支援してくださった両親と家族に深い感謝の意を表して謝辞といたします。

平成 25 年 3 月 梁 鎬年