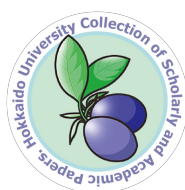




Title	「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践：柳宗悦、浅川伯教
Author(s)	権, 錫永
Citation	北海道大学文学研究科紀要, 152, 31(右)-80(右)
Issue Date	2017-07-28
DOI	https://doi.org/10.14943/bgsl.152.r31
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/67017
Type	departmental bulletin paper
File Information	152_02_kweon.pdf



「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

——柳宗悦、浅川伯教——

権 錫 永

はじめに

浅川伯教^{のりたか}がソウルの尋常小学校に赴任したのは一九一三年五月であった。後に「朝鮮陶器の神様」^①との異名を取った人物である。ある日の夜、伯教は日本人町の道具屋の明かりの下に置かれている朝鮮の白磁の壺に目が留った。店の人からは、骨董品としての価値ではなく、「漬物でも入れるにはよいかも知れない」と聞かされたが、伯教はこの壺に魅了される^②。「近代の日本人と李朝白磁との最初の出会い」^③と称される歴史的な美の体験である。この体験が端緒となって、広範囲で永い年月にわたる一種の緩やかな韓国の文化運動、そして日本の民芸運動が現れたという意味で、歴史的な出来事であったことは間違いない^④。翌年、兄の伯教の後を追うように巧が朝鮮に渡り、そして伯教に触

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

発されるかたちで柳宗悦が加わって、三人は共に「朝鮮の美」の世界に足を踏み入れることになる。

植民地朝鮮とのかかわりという観点からこうした日本人の文化実践を評価するときの主な枠組みは、当時の朝鮮の社会状況や文化、人々に対する共感の程度であるように思われる。反植民地主義の枠組みである。朝鮮と朝鮮人を愛したと見られる巧に対する明確な評価がよい例である。巧ほどではないが、伯教についても、白磁の研究者としてのみならず、朝鮮の文化を理解し取り入れ、さらには朝鮮人の隣人たちや陶芸関係者と深いかかわりを持った人物として評価されている。一方、柳宗悦に対する評価はその点で芳しいとは言い難い。例えば高崎宗司は、柳の思考と朝鮮民族が追い求めるものとの間に隔たりがあったことを指摘している。⁽⁸⁾ かつて評論家の柄谷行人は、エドワード・サイードが（今沢紀子訳）『オリエンタリズム』（上・下）（平凡社ライブラリー、一九九三年）で西洋のオリエントをめぐる「美的態度と倫理的態度の混同」を批判したことに触れて、次のように述べた。「最も植民地主義的な態度は、相手を美的に、かつ美的にのみ評価し尊敬すること」である。「美的態度」を重んじる「審美主義者」はしばしば「美への尊敬を、他者への尊敬と混同してしまう」ことがある。⁽⁹⁾ 柄谷はその日本の例として、岡倉天心と柳宗悦を挙げ、こう指摘する。柳が「朝鮮人の民族としての偉大さと独立性をいうのは、（略）（偉大な美を生んだ国、偉大な美を持った民衆が生活している）」という認識によってであって、彼らをたんに異なる他者として認めることによってではない。⁽¹⁰⁾ 小熊英二が柳の文化実践に触れて、「伝統美の尊重とオリエンタリズムのあいだの一線は、きわめて微妙なものだった」と指摘したのも、柄谷の批判に通じるものがある。⁽¹¹⁾ 後で詳しく見るように、韓国でも柳は、長い間一種の「植民地主義」との批判を受けてきた。

自国の支配下の異民族を他者として認め、共感しうるかどうかというこの評価の枠組みは、植民地をめぐる日本人

の文化実践を評価する際に有意義であり、本稿でもこれを堅持し、柳らの実践の限界について検討するつもりである。ただ、複雑な歴史の実態に鑑みれば、この枠組みによって理解し記述しうるものが限定的であり、ダイナミックでどろどろとした現実を目を向けなくなる恐れがある、ということとは指摘しておかなければならない。反植民地主義や民族主義の枠組みによらない研究は進んでいる状況だが、筆者は今特に課題とすべきこととして、(旧)植民地民の主体性の問題を挙げたい。(旧)植民地民があくまでも他者として認められ共感を抱かれ、そして理解されるべき客体としての位置に固定化される事態は避けなければならない。(旧)植民地民はある局面においては驚くほど従順だが、ときには(旧)宗主国の文化人の言説を覆し、しばしば滑稽に見えるほどに勝手気ままに振る舞う、一種の抵抗する主体としての面貌をのぞかせもする。かれらがどのようにに従順と抵抗の間で揺れるアンビバレントな存在であること、そこに関心を向けなければならない。日本人ももっぱら朝鮮を一方的に規定するような純粹に優越的存在だったわけではない。ときに、かれらのまなざしが向けられた「朝鮮」は、自らを映し出す鏡となって、かれら自身に何ものかをもたらすこともあった。

本稿では、柳宗悦と伯教が展開した「朝鮮の美」をめぐる文化実践を取りあげ、それによって引き起こされた日韓^⑬の諸現象をとらえるために、「贈与」という用語を用いるとともに、それに対する「対応」について考える。「贈与」という用語は、第一に、かれらの文化実践には、意識的であれ無意識的であれ、何ものかを与え／与えられる関係が潜んでいるのではないか、という問題意識を表す。第二に、「贈与」は、「貢献」とか「影響」とは異なり、特別な価値を含有しないニュートラルなものである。というのも、「贈与」とは言っても、多くの場合、与える側がそれとして意識するものではないし、与えられる側にとってその対象が好ましいものとも限らず、従って、与えられる側の受容・

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

拒絶・修正といった多様な「対応」こそが、重要な意味を持つからである。当然、文化実践が内包する「与える」という側面以上に、与えられる側の対応の仕方とその結果に注目する必要がある。一言で言うなら、(旧)植民地民の主体性をとらえたいという問題意識を表す。第三に、本稿で詳細に論じる余裕はないが、日本人の文化実践によって、日本側が朝鮮から何ものかを与えられるという現象も、広い意味での「贈与」としてとらえることができる。

本稿で重点的に取りあげる柳が、韓国との関係においてこれまでどのように論じられてきたかについて整理しながら、より具体的に方向性を提示したい。

柳と浅川兄弟は、一九二四年に朝鮮民族美術館を設立したが、その設立を推進していた一九二二年頃には、朝鮮陶磁器に関する研究をはじめとして、手工芸を中心に「朝鮮の美」にかかわる実践を本格化させていた。朝鮮との関連で柳は、何よりも「朝鮮の美」を「発見」し、それを「悲哀の美」と規定した人物として知られているが、かれは決してその段階にとどまっていたわけではない。柳は朝鮮の手工芸品から無作為性、自然さ、自由さ、素朴、無心と特徴づけられる「自然の美」を発見した。それは、一九二六年の「日本民芸美術館設立趣意書」でかれが明らかにした「民芸の美」の特性と重なるものであった。⁽¹⁴⁾ 柳はそれを民芸運動、仏教美学確立の一つの過程である不二論へと発展させていったのである。⁽¹⁵⁾ このような意味で、柳の文化実践は民族の枠を超えて朝鮮文化に価値を付与したと見ることができる。だが、韓国社会において柳は長い間矛盾に満ちた存在であった。李仁範が、柳の朝鮮芸術論に対する評価は「極端な礼賛と極端な詬難の間を行き来する」とし、柳は政治的に、言い換えれば、民族主義的に読まれてきたと指摘したのも首肯できる。⁽¹⁶⁾

本稿では、そういった韓国社会の現象それ自体を柳の文化実践が引き起こした興味深い文化現象としてとらえる。⁽¹⁷⁾

李は韓国における柳の読まれ方が、「植民地化で傷ついたアイデンティティの回復という問題」と結びついていると指摘する。⁽¹⁸⁾このことは、柳の文化実践が植民地期朝鮮および独立後の韓国社会の「文化をめぐる闘争」⁽¹⁹⁾とでも言うべき営みの中心に位置していたことを意味する。柳は常に問題性の豊かな存在であった。かれが突き付けた「朝鮮の美」、「悲哀の美」、「曲線」といった概念は、どれもが、それまで朝鮮社会で意識されることのなかった、大変刺激的なものであり、応えなければならなかった。前述したような、「贈与」⁽²⁰⁾に対する対応である。趙善美は柳の韓国美術観の欠点を指摘しつつ、しかし、それが韓国美術の特色をとらえる上で「立派な土台」になりうると提案した。⁽²¹⁾だが、韓国における対応の仕方は、未だに複雑な様相を帯びている。柳の問題性に充ちた文化実践は、植民地期と独立後において泉のように湧き上がった韓国文化論を生み出す土壌となり、あるいは拘束するものにもなった。多分に民族主義的な性格を帯びたその対応としての韓国文化論は、その土壌／拘束に対して、ときには同調的で、またときには闘争の様相を帯びた。民族主義的であるからには、偏狭性を帯びることも避けがたいが、とはいっても、その真摯な営みに対する私たちの態度は嘲笑的・軽蔑的なものではなく、分析的で理解心あるものでなければならないだろう。⁽²¹⁾

一 柳宗悦と「朝鮮の美」

柳が提示した「朝鮮の美」とはどのようなものだったのか。いくつかの問題点にも注目しながら、その実体を整理しておくことにする。

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

(一)「悲哀の美」論

柳は、一九一四年に伯教が自宅を訪問するときに持参した六面取秋草紋の染附壺との出会いから朝鮮の焼き物に引かれ、一九一六年に朝鮮に渡る。仏国寺、石窟岩などを廻り、ソウルでは巧の家に泊まりながら、二週間にわたって骨董屋漁りを共にする。柳はその間に「朝鮮民芸の美」に開眼したと見られる。⁽²²⁾

一九一九年に起こった朝鮮の独立万歳運動は柳にとつてもう一つの重要な転機となった。同年五月、かれは『読売新聞』に「朝鮮人を想ふ」と題した一文を寄稿する。

朝鮮の歴史が受けた運命は悲しいものであつた。彼等は抑へられ抑へられて、三千年の月日を送つた。彼等は力もほしく又金もほしいであらう。併し虐げられ、いぢめられた身には何よりも人情がほしいのである。愛がほしいのである。恐らく彼等ほど愛情を飢ゑ求めてゐる人民はないであらう。(略)

余は朝鮮の芸術——特にその要素とも見られる線(Line)の美は実に彼等が愛に飢ゑる心のシンボルであると思ふのである。美しく長く／＼引く朝鮮の線は、実に連々として訴へる心そのものである。彼等の恨みも、彼等の祈りも彼等の求めも、彼等の涙も、其線をつたつて流れるやうに感じられる。一仏像を想ひ浮べても、又一陶器を撰んでも、吾々は此朝鮮の線に触れない場合はない。涙にあふれる諸々の訴が此線に託されてゐる。⁽²³⁾

柳が仏像や陶磁器の線に言及する時、その線とは、「鉢はその縁に於ていつも静かな曲線を現はしてゐる」とあるように、筆で描かれた線ではなく、縁に現れる(細くて長い)線のことである。⁽²⁴⁾ ラフカディオ・ハーンについて、日本

に関する最も「美しさと鋭さと温かさ」に充ちた」著作を残し、「日本人よりも日本を一層よく理解してゐた芸術家」と認める柳は、「朝鮮に対する愛の仕事」を果たす存在の不在を嘆き、自らその任に当たろうとしたように思われる。⁽²⁵⁾朝鮮の「愛に飢える心のシンボル」として「線」を見出したことは、その「愛の仕事」の宣言にふさわしい「発見」であつた。

翌年に発表した「朝鮮の友に贈る書」で柳は、「私が朝鮮とその民族とに抑へ得ない情愛を感じたのは、その芸術からの衝動に因る」と告白する。朝鮮の芸術は「悲しさの美しさ」、「涙にあふれる淋しさ」、すなわち「悲哀な美」を持つた、「愛の訪れを待つ芸術」だと言うのである。「磁器」に見られるような「たわやかな細く長く引く線」＝「曲線」は、その「悲哀な美」の象徴とされた。⁽²⁷⁾

一九二二年、柳は「朝鮮の美術」で本格的な朝鮮芸術論を展開する。朝鮮特有の「自然と歴史」が生んだ「固有な朝鮮の美」を探索しようとしたこの文章には、特記すべき点が三つある。①独立を失って逼迫を受けている朝鮮にも朝鮮固有の美、すなわち「朝鮮の美」があることを説いていること、②その「朝鮮の美」を「線の美」「悲哀の美」として規定するとともに、「悲哀」の別の例証として音楽と服飾の色、玩具まで動員したこと、③朝鮮人に対して「政治」ではなく「芸術」に帰ることを要請していること、である。まず、二点目の問題について確認しておこう。

年老いた者も若い者も、男も女も小供も一樣な白い着物を着るとは如何なるわけであらう。(略)然し白い衣はいつも喪服であつた。淋しい慎み深い心の象徴であつた。民は白衣を纏ふ事によつて、永遠に喪に服してゐる。その民族が嘗めた苦痛の多い頼り少い歴史的経験は、かゝる衣服を纏ふ事を寧ろ応はしくしてつたではないか。

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

色に乏しいのは生活に楽しさを欠く、まがひもない証拠ではないか。試みに朝鮮の人々が白衣の通則を破つて、色に飾られる衣を撰ぶ稀な場合を考へてみよう。只楽しさが許されてゐる時のみ、人々は彩られた着物を着るのである。その民族に許されたかゝる場合が三つある。(略)第一は、王皇とか貴族とか力あり富める者によつて、屢々色に美しい衣が用ゐられる。理由は自明である。かゝる人々は安定な幸福な生活を楽しみ得るからである。第二には、祝ひとか祭りとか、人々が喜び合ふ時に、朝鮮の人ははでやかな着物を着る。婚礼の衣装は何処に於ても美しい。あの正月とか端午の節句とかに於て、凡ての若い者は喪服をぬぎすてゐる。一年中に於ての許された賑はしい幸な楽しい時だからである。第三は、あの無邪気な世の苦痛を知らない凡ての小供である。(略)楽しさは色に飾られ、淋しさは色を離れるのである。(略)かゝる楽しさを持たない時、凡ての者は再び喪服に帰る。否、常にはかゝる楽しさを持たないが故に、白衣が選び得る常服である。⁽²⁸⁾

そして、朝鮮の生活が「楽しさを欠いてゐた」ことは、「子供が遊ぶ玩具の極めて少ない事実」にも見出されるとし、また、楽しさを欠くがゆえに、音楽にまで悲哀のシンボルである「線」が流れている、と柳は畳みかける。⁽²⁹⁾

考えてみれば、柳の「悲哀の美」論は奇妙なところがある。その美が、絶え間なく続いた民族的試練や楽しさを持たない暮らしといった民族的不幸を条件として生み出されているという柳の説に基づくなら、朝鮮民族はその不幸に甘んじることによつてしか、民族の美を生み出し続けることはできないことになる。それは、強く活動的で男性的な人間像が求められた近代において、朝鮮人の心を、愛情を求める、か弱い女性的な「曲線」をもつて象徴させたのと合わせて、重要な問題点として指摘されるべきだろう。ここに提示された「曲線」と「白衣」という文化要素は、後

述するように、朝鮮側の尖鋭な対応を引き起こすことになる。

次は、柳が朝鮮人に対して「政治」ではなく「芸術」に帰ることを要請したこと、という二点目について述べたい。柳は、「普遍的独立」は「芸術に於て果たされてゐる」から、「民族の芸術に帰れよ。祖国の運命を悠久ならしめる力が芸術にあると信じ切れよ。亡びざる力が美にあると切に感ぜよ」と説く。⁽³⁰⁾ こうした文化主義が朝鮮側に受け入れがたいものであったことは想像に難くない。

文化主義者の柳宗悦とて朝鮮側の政治的要求に対して、完全に知らぬ存ぜぬで通せたわけではない。初期の朝鮮芸術論をまとめた著書『朝鮮とその芸術』の「序」には、「朝鮮の価値」の「守護」者たらんとするがゆえに直面せざるを得なかった政治的な現実と、それに対する姿勢がよく表れている。柳がある会合に招かれて講演を終えた時、聴衆の一人が立ち上がって、朝鮮に対する日本の「圧迫」について「激しい憤怒の情を述べた」と言う。それに対して柳は、「不完全な日本人の一人として、それを弁解すべき資格が無いと云ふ事を反省」しつつも、「未来の日本を信じ」、朝鮮人の「苦痛と暗い気持ちとが光ある一面に転廻される日を信じ」る、という見解を述べたと言う。この樂觀的な展望の根拠は次の三点であつた。第一、「自由への思慕、及びその確立」が「世界思潮の本流」となった今、日本だけがそのような人類の「理想」、「趨勢」を「阻止」することはできない、ということ。第二、「思想が激変」し、朝鮮の人々を「理解する事を準備して」いる「若い日本の人々を信じてゐる」こと。第三、「正義そのものの力」、すなわち、「真に日本が悪いなら、かゝる日本はいつか亡滅する。悪は最後の捷利者となる力を持たぬ。こゝに正義そのものの力が出て、日本の誤謬を正さずにはおかぬであろう」ということである。⁽³¹⁾ その後、柳の言う「正義」という「真理」が日本の「誤謬」を正し、朝鮮は独立を迎えるかたちとなったわけだが、具体的に実現されるべきものとしてか

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

れが望んだのが何であつたか——朝鮮の独立か、それとも内鮮融和か——は判然とし⁽³²⁾ない。はつきりしているのは、柳の見解は、人類の「理想」が実現されるまで、または「正義」の「真理」が明かされるまで、朝鮮の人々は「文化」に帰り、「圧迫」に耐え忍ぶべきだといった、文化主義、樂觀主義による受忍論であつたという一点である。

だが後で見るように、曲がりなりにもこれが「朝鮮の美」の啓蒙であつたことは間違いない。

(二)「自然の美」論

以上、柳の言う「朝鮮の美」が「曲線の美」＝「悲哀の美」であつたことと、それが持つ問題点の一端を確認したが、よく指摘されるように、かれがもう一つの「朝鮮の美」として挙げたのが「自然の美」であつた。⁽³³⁾

陶磁器を本格的に論じて、「親しい美の世界の存在」を知らしめ、「陶磁器の美しさの味わい方」を教えた⁽³⁴⁾と評価される名文「陶磁器の美」には、この二つの要素が盛り込まれている。この文章で柳は朝鮮の陶磁器について、一方では「曲線の美」＝「悲哀の美」を指摘しつつ、同時に「自然への全き調和」、「自然への信仰」から生まれる「自然の美」、「洪さの美」を指摘した。⁽³⁵⁾ 前者は高麗青磁を、後者はおおむね日本で「高麗茶碗」とか「朝鮮茶碗」と呼ばれてきた朝鮮時代のいわゆる「飯碗」を、それぞれ念頭に置いているようである。⁽³⁶⁾ 「美」、とりわけ「洪さの美」の理論化を図つたと思われるこの文章で柳は、形、素地と釉薬、面、色、線といった陶磁器の諸要素に触れた後、次のように述べる。

以上是等の種々の性質を通じて、全体の「味」が美醜何れかの運命を最後に決定する。之は言葉に余る味ひである。如何に技巧が鮮かであつても、形や釉薬が美麗を尽しても、味ひを失ふなら空しいのである。気品や落付や、

深みや潤ひや、それ等の凡ては匿れた此の力が産むのである。味ひとは内なる味ひである。美があらはである時、それは味ひを乏しくさせる。内に含みがある時、美は深まるのである。「味ひ」とか「含み」である。内へ／＼と美が含まる、故に、尽きぬ味ひをそこから汲み得るのである。よき味ひとは厭きることのない味ひとの意である。(略) よき味ひとは「包まる、味ひ」との謂ひ故、美がいや深く内に潜むにつれて、味ひは其の極みに達するのである。かゝる匿された美の極みを、人は「洪さ」と呼び慣はしてゐる。実に洪さの味ひに凡ての味ひは帰るのではないか。老子の驚くべき言葉を借りれば、「玄之又玄」である。玄は匿されたる世界、密意の世界である。洪さとは玄の美である。⁽³⁷⁾

こうした「美の極み」としての「包まる、味ひ」、すなわち「洪さの美」を存在させるものは何か。柳は「自然の力」、「自然への信仰」、無作為を挙げる。⁽³⁸⁾ 朝鮮の「動揺のはげしい不完全な轆轤」によつて産まれる「自然な美」、「三島手」に見られる「単純」は、そのよき例であつた。⁽³⁹⁾

内容は重なるが、朝鮮時代の陶磁器に焦点を絞つて、その特質を明快に論じて見せたのが「李朝陶磁器の特質」である。柳は高麗から朝鮮への移行において生じた変化を、次のように説明した。

あの高麗期に見られた繊細な優美な、感情に鋭い形や線はこゝに著しい変化を受けた。外形は単純化せられ形量は拡大せられ、感情よりも寧ろ意志の美がその中心をなした。(略) 元来直線は朝鮮の線ではあらぬ。只儒教が深く入るにつれて此要素が漸次加へられた。曲線のうちに直線を交へたのは、地の美を求め力の美を欲した結果で

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

ある。(略)朝鮮はこの時代の窯芸に於て嘗てない威厳の美を求めた。高麗の作に女性の美があるならば、李朝の作には男性の美がある。感情よりも意志が美を支配した力だと見做す事が出来る。⁽⁴⁰⁾

しかし、「明の手法」を「移入」し、大きな変化を遂げたにもかかわらず、形、釉薬、色彩、そして模様、すべてにおいて、「最も多く李朝の作に独立した朝鮮の美を見出す事が出来る」、と柳は言う。⁽⁴¹⁾その上で、朝鮮の陶磁器の最大の特質として主張したのが、「単純化」・「自然」である。

一般の趨勢を見ると、時代が下降すると共に技巧が複雑の度を増してゐる。(略)人は自然を離れて作為に芸術を托さうとしたのである。自然への無心な信仰がその作を産むのではなく、自己の技巧への意識が主要な力である。併し此趨勢は自然への反逆である。自然への反逆は美への反逆である。(略)

かゝる一般の傾向によれば、下降した末期の陶磁器に於ても此欠点が見られねばならぬ。然るに吾々は実に興味深い芸術史上の異例を李朝の窯芸に於て見る事が出来る。既に叙述した様にその美は単純化への復帰であつた。形はより至純にせられ、簡単にせられ、模様は殆ど五六の筆致によつて描き出されてゐるではないか。(略)彼等には傑作に対する意識さへ無かつたであらう。器は生まれたのであつて造られたのであらぬ。偉大な芸術の法則、即ち自然への帰依がそこに果たされてゐるではないか。自らの作為を愛するなら、どうしてあの様な走りが筆致にあらう。どうしてあの様に無心な高台が生れ得よう。どうしてあの五六の線で安心しきる事が出来よう。李朝の陶磁器の美は自然が加護してゐると私は想ふ。⁽⁴²⁾

よく知られているように、柳は朝鮮の陶磁器に見出した「自然の美」を端緒として民芸論を展開し、一九二六年には日本民芸館を設立することになる。⁽⁴³⁾その後、一九三〇年代に入ると、「悲哀の美」⁽⁴⁴⁾よりも、主として「自然の美」の要素をもって朝鮮芸術論を展開する。例えば、柳は自ら編集した『今も続く朝鮮の工芸』で、朝鮮工芸の「美の泉」を「素朴なる工房、簡素なる道具、自然なる暮し、自由なる気持ち、こだはりなき作り方」に見出し、⁽⁴⁵⁾自然主義的な朝鮮人の生活を綿密に観察・記録し、「美の法則」⁽⁴⁶⁾を見出そうと欲した。

(三)「不二美」論

柳は、一九五〇年代以降も朝鮮の「不思議の泉」、「美の泉」⁽⁴⁷⁾を探し求め、「不二美」論を確立した。⁽⁴⁸⁾朝鮮の品々は「いやらしいもの俗なもの、つまり醜いものが、殆どない」。世界のどの国の歴史にもかつてないこんな「奇蹟」は、なぜ起こりえたのか。こう自問して柳が導き出したのは、その手仕事が一般的な「誤謬の多い世界」⁽⁴⁹⁾とは全く異なる「無謬の世界」においてなされるということであった。⁽⁴⁹⁾

考へると吾々がとかくしくじるのは、美と醜とが分別された上での仕事だからであらう。そのために或ものは美しさを得ても或ものは醜さに陥る、之は美醜分別以後に仕事する者の避けられぬ命数だと云へよう。(略)

所が朝鮮人はそんな道では仕事をせぬ。(略)つまり美醜が分別されてゐる相對の世界には係りなく、そんな分別の未だ起らぬ先に、仕事をしてふ。ここが一切の不思議の泉だと云つてよい。⁽⁵⁰⁾

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

朝鮮の品々は、「美と醜とが共に有る無き」世界での仕事」で、「美醜の間の闘ひがな」く、従つて、「まづさ、うまさ等に関係がなくなるから、上手に作らねば美しくならぬといふやうな窮屈さはない。つまり醜にも美にも囚はれていない。」柳はこう述べて、朝鮮の品々に現れる美を、「只の美しさ」、「只の美」と呼ぶ。美しさを狙つて「力んだり」せず、「只作られてゐる」と言うのである。高麗茶碗の中でも最高品とされる「井戸」の美は、まさにこのような「無謬の世界」で産まれた、「只の美」であると柳は述べる⁽⁵¹⁾。

「李朝陶磁の美とその性質」は、陶磁器に絞り、それまでの見解を「不二美」論としてまとめたものである。仏教用語の「不二」とは、「左右二元のいずれにも傾かないこと」で、「そこには選択への固守がないから、何れにもなだらかに順応して、而も何れにも執心の跡が残らない」。「何ものにも縛られず、与へられた事情そのままを素直に受け取る」、この「不二心」によつて現れてくる美、すなわち「不二美」こそが、「李朝陶磁の美しさの本性」である、と柳は言う。「不二心」は「自在心」・「無碍心」・「平常心」とも言い換えられ、それによつて産まれる「不二美」もまた「自在美」・「無事美」・「平常美」・「如美」(そのまゝの美) などと言い換えられる⁽⁵²⁾。

柳は、朝鮮の人々は「一方に執心する場合が生れつき或は風習として極めて少い」⁽⁵³⁾と言ひ、その多様な例を提示している。

例へば家を建てるのに、日本人だつたら先づ地ならしをして、而も平にしてから、又出来得るなら方形を望んで、その上に家を建て始める。常識と云へば常識だが、併し朝鮮の人達にはこんな常識も無用なのである。土地は元来平で方形だとは定まつてゐない。丘があり坂があり出入りがあつたりする。朝鮮人は地面はそんなものだとし

て、そのまま受け入れて、之を強ひて平にしたり、方形に直したりはせぬ。つまり与へられた地面なりに、それに沿ふて家を建てて了ふ。

ついでに、又屋根裏の垂木を例に引かう。日本なら必ず角材にして太さ長さをきちんと揃へる。それが仕事を仕易くするし、又屋根を水平にする所以にもなる。(略)処がこんな簡単な常識ですら、朝鮮人には、てんで起つてこないのである。本来材木は丸いものであるから、之を強ひて角には直さない。それに材はいつも真直ぐとは限らぬ。且つ又当然太い細いがある。それ故、凡ての材をそのままにして別に頓着なく使つて了ふ。(略)つまり真直ぐなら真直ぐなままに、曲つてゐれば曲つたままに、仕事を順応させてゆく。そこには少しも屈託といふものが見えないのである。(略)つまり「大体」でよいので、この「大体」に満足するのが、朝鮮人の心境なのである。⁽⁵⁴⁾

焼き物を作る場合も同じで、轆轤を据える時に「神経質なほどにそれを水平に据える事に、心をくばる」日本と違って、朝鮮の人々は「平らかさに、大した執心が初めからなく、轆轤の廻転ががたがたしても、「それで沢山」である。「窯も焚き方も不完全」で、「何もかも非科学的で不合理極まる」のだが、「この不合理さからその美しさが湧き出てゐる」。かつて日本の茶人たちが「見て取つた」美しさは、このような「屈託のない作り方から現はれる美しさ」であつた、と柳は述べる。⁽⁵⁵⁾

柳のこの観察と分析には、他者のまなざしならではの新鮮さと鋭さがある。ただ、以上のことから柳は、否定的な意味でなしに、朝鮮の建築にも科学、合理性という要素は存在しないと見ていたと考えられるが、韓国の建築専門家に言わせれば、それは片手落ちになるようである。自然律に柔順であるという点ではその通りだが、軒の反りには曲

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

がった木材が適しており、しかも、垂木は曲っていた方が力を発揮すると言われているのである。⁽⁵⁶⁾ 柳はあくまでも美の観点から、意識して美を生み出すよりも「大体」に満足して自然律に従う方を選んではまう朝鮮の手仕事の特徴をとらえようとした。生活の現場を観察するのに美的態度に終始した結果として、そこに生活者の意識を超えた美が見出された反面、その「不合理」の世界の一角に生活者の合理が巣くっていることには、ついに思い至らなかったと言っているだろう。

二 「朝鮮の美」という観念の問題

前述したように、柳は韓国社会で「極端な礼賛と極端な詬難の間を行き来する」矛盾に充ちた存在として、長い間その「問題性」を失わなかった。韓国の学界は「柳シンドロームの亡霊に囚われている」という嘆きにも似た指摘は、⁽⁵⁷⁾ 柳の文化実践から自由になりえない韓国の現状を表している。ここでは柳の文化実践が持つ「問題性」について考えてみたい。

(一) 「悲哀の美」の否定と「自然の美」の受容

まず確認しておくべきことは、植民地期の朝鮮の人々は柳を通して「朝鮮の美」という観念を手にすることができ、そこから「朝鮮の美」について思惟しはじめたという点である。

最も早い段階の典型的な例として、当時東亜日報社の記者で柳とも密接な関係にあった廉想渉は、柳が高麗青磁な

どに見られる「曲線美」に注目したことに触れ、その「朝鮮の美」論を積極的に受け入れている。

芸術美は、作者の個性（略）を通じて透視した創造的直観の世界であり、それを投影したものが芸術的表現と言えよう。従って、個性の表現、個性の躍動に美的価値があると言え、同時に芸術は生命の流露であり、生命の活躍であると言える。（略）上述した高麗磁器の曲線美は快美「快感的な美―引用者註」の対象として見れば無意味なものだが、その内在的生命の流露を見る時には、芸術的価値を認めることができ、また、その模造品は商品に過ぎないとする論拠が明確になるだろう。果たして柳氏は朝鮮美術品を通して朝鮮民族性を発見することができたと言う。これはすなわち、朝鮮民族の民族的個性を一条の線を通して発見したということである。四千年余りの歴史的背景、風土、境遇によって生まれ、受け継がれ、発展していく朝鮮民族特有の民族性が我々の血にしみ込んで無窮に流れるそこに我々の朝鮮魂があり、民族的生命のリズムがあるのだ。言い換えれば、そこに民族的個性が形成されるのだ。そうしてその尊くて崇高な民族的個性が繊細でかつ流れるような一条の曲線に托して表される時、一個の土塊に永遠な芸術的価値を与えるのであり、そこに創造的生命的永遠な生長と発展と活躍があるのである。⁽⁵⁸⁾

朝鮮にも「民族的個性」の表現、すなわち民族固有の美が存在するという廉のこの主張は、柳に啓発されたものである。この観念は朝鮮の文化人たちに広く受け入れられ、現代にまで続いている。その意味で、柳の文化実践は明らかに「贈与」の性格を持つ。

問題はそこについて回る「朝鮮の美」の実体である。柳は初め、その具体像を「曲線の美」ととらえて「悲哀の美」と解釈し、次いで「自然の美」を付け加えた。この二つの「美」の規定に対する韓国側の対応はかなり明確に分かれた。

「悲哀の美」は、柳と同時代を生きた朴鍾鴻や高裕燮などによって、強く否定された。⁽⁵⁹⁾だが、高裕燮は後にごく部分的ながら柳の見解に同調したし、詩人の趙芝薫も部分的に同調した。⁽⁶⁰⁾李が指摘するように、「悲哀の美」論はほとんどの場合、全面的には受け入れられず、韓国の「様々な美的特質のうちの一つ」として、または苦難の歴史という、朝鮮民族の運命的な様態としては受け入れられた。⁽⁶¹⁾すでに確認したように、廉は柳の「朝鮮の美」の観念を積極的に受け入れたが、その実体とされた「悲哀の美」については言及していない。かれはある雑誌社から「朝鮮自慢」を求められたことを受けて、「盗まれた新羅王冠」、「清」の真似をしたような「楽浪の遺物」、場所を移され下手な化粧を施された「光化門」、あるいは高麗青磁の線のことを書けということらしいと受け止めつつも、その要求をばぐらかした。⁽⁶²⁾否定しようにも完全には否定しきれない、または、「悲哀の美」の要素を認めつつも、民族的矜持に照らして拒絶したいと欲してしまう、そういったもどかしさが、韓国の文化人たちの間にあつたのではないかと思われる。だが、柳の死後、一九六〇年代末頃になると、「悲哀の美」論に対する韓国側の対応は全面的な否定に転じることになる。⁽⁶³⁾

一方、「自然の美」論を構成する美の諸要素は、ほとんどの場合、積極的に拡大して継承されてきた。⁽⁶⁴⁾柳の「朝鮮の美」に関する諸々の規定によって韓国の文化論ががんじがらめにされるようなポストコロニアル状況を嫌った崔夏林のケースはむしろ例外的と言っている。⁽⁶⁵⁾例えば高裕燮は一九四一年の文章で、朝鮮の美術の特徴として「民芸的」であることを強調したし、趙要翰は、「韓国の芸術家たち」は「欲張らずに製作し」、「あるがままの木を愛し、それをもつ

て家を建て木工品を製作した」として、「韓国美の神髄は小細工を弄せず心を無にする製作態度にある」と述べている。⁽⁶⁷⁾ 崔ジュンシクは韓国の研究者たちが「韓国美」の要素としておおむね認めているのは、「素材さ、自然主義、無作為（無計画の計画、または無技巧の技巧）、非均斉、破格（諧謔）、細部への無関心」などであるとし、こういった美の要素が韓国人の「自由奔放さ」、すなわち硬い「秩序や規範を人一倍嫌う」性向から来るものだと言っている。⁽⁶⁸⁾ 美の特徴や美の要素に関するこういった見方が、すべて柳の朝鮮芸術論の主張と似通っていることは明らかである。

柳の文化実践Ⅱ「贈与」に対する韓国社会の対応の仕方は、理性的もしくは心情的判断による徹底した否定／同調の両面性を持つ。まず、虐げられ自信を喪失した朝鮮民族にも「民族的個性」の表現としての「朝鮮美」というものが存在すると柳が主張したとき、人々は「朝鮮美」という観念を有り難く頂戴したと言っている。それが、後の韓国社会の「朝鮮美」をめぐる議論の出発点となった。その実体が何であるかをめぐっては、否定と同調がかなり明確に分かれたわけだが、否定するにせよ同調するにせよ、「朝鮮美」論は柳の文化実践を受け止めるところから出発せざるを得なかったのである。⁽⁶⁹⁾ それは韓国社会が「文化論的豊穡」を得る上では不可欠な過程であった。ここで言う「文化論的豊穡」とは、民族主義や国民国家の形成の過程で必然的に現れる文化運動による結果・成果を意味する。

（二）「悲哀の美」から「優雅美」・「生命の美」へ

韓国における柳に対する否定／同調は、多分に民族主義的で、「文化をめぐる闘争」の傾向を帯びている。その対応の仕方はきわめて複雑で、ときに巧妙でさえあったと思われる。

「読者たちは旅人である。他者の土地を駆けめぐるかからは、自分が書いたものではない領野で密漁をはたらく遊

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

牧民であり、エジプトの財をかつぱらつて好きなように楽しむのだ。」⁽⁷⁰⁾ 読者が文学テキストを読む行為についてミシェル・ド・セルトが行ったこの解説は、文化的事象に対する解釈行為にも当てはまる。文化的事象も文学テキストも、ある程度の制限はあるにしても、それぞれの立場に基づく勝手気ままな解釈行為、すなわち「密漁」に晒されざるを得ない。⁽⁷¹⁾ 朝鮮の文化的事象は日本人にとって多分に「密漁」の対象であったが、では、韓国人にとっては同様の側面がなかったと言えるだろうか。言い換えれば、韓国人の自文化解釈は「勝手気まま」という表現が当たらないような「正当な」解釈だったと言えるだろうか。

「曲線の美」をめぐる議論はたいへん興味深い例である。すでに確認したように、韓国では柳の言う「悲哀の美」を強く否定したが、その「悲哀」の表現形式と見られた「曲線の美」は否定しなかった。柳の議論で「曲線」は、「悲哀」の象徴・女性的なものとして、強く男性的とされる「直線」と対比をなす。ところが、ほぼ同時代に朝鮮総督府の囑託だった村山智順の研究では、朝鮮の服飾は直線が大部分を占めているとされている。

朝鮮服装の輪郭を流るゝ線は、直線が大部分を占めて居て、朝鮮服を着けると直線で身体を包んでしまうやうに思はれるのである。先づ上衣を見るに襟が直線を以て頸の側から胸下に流れて居るを始めとし、袖も直線に走る円筒をなし、背部も胸部も直線を以て腹部に終つて居る。男装の表衣たる周衣は、上体に於て袖を左右に出すこと以外スラリと裾に至るまで一直線に流れ、曲線はたゞ右胸部に結ぶ附紐の結びたるものだけに見るのみである。女装の下衣たる裳もヒダこそ多かれ腹部から足部まで、これも一直線に広がり一小曲線さへ加味して居ない、総じて朝鮮服装上に曲線の部分とも云ふべきは、襟と肩のまるみと鞋の舟形に反り曲つたところだけで、□「一文

「字不明」は悉く直線であると見て差支ないやうである。

(略) 直線形の朝鮮服では、胸の美も腰の美も、上肢下肢の美も見られない。⁽⁷²⁾

人体の特徴から自然にまるみが現れる襟と肩を除いて、曲線はないに等しいということになるだろう。村山も柳同様「曲線の美」をよしとするが、「人体美」を現すような曲線——柳の言葉を借りるなら、人体の縁を現す曲線——は、残念ながら朝鮮の服装には存在しない、と見たのである。要するに、村山によれば、朝鮮服装は明らかに「直線形」であつて、柳の言うような「悲哀の美」も存在しない、ということになる。柳は陶磁器や建築物だけでなく、朝鮮の至るところに曲線Ⅱ「線の流れ」が見出されるとし、足袋や靴、匙、さらに「机の足にも、抽斗の環にも、扇の柄にも、小刀の鞘にも彼等の心が潜んでゐる」とし、「朝鮮固有の模様」として「有名」な「柳陰水禽」の図「からも線を読みとつた」⁽⁷³⁾。もし服装に曲線を見出せたなら、足袋や靴の例を挙げたように当然言及したはずだから、柳も村山と同じように服装全体には曲線を見出すことができなかったのだと見ていいだろう。そこで柳は、服装に関しては「線」ではなく「色」、すなわち「白衣」を持ち出すことで、朝鮮人の特性は「悲哀」にあるという自分の主張を貫徹することができたのである。

興味深いのは、朝鮮における対応である。おそらく柳の「曲線の美」に共感するところがあつたと思われる朝鮮の一人の詩人は、自ら朝鮮服を通して曲線の美を詠っている。

くまなく広がりながら落ちていく真つ直ぐの線が

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

自らくるりと廻って曲線をなすところ

幅の広い、長いチマが静かに波打つ⁽⁷⁴⁾

趙芝薫の詩「古風衣裳」の一節である。チマの縦に流れるたくさんの襞の「真っ直ぐの線」が、裾のところで出会って一つの幅広い曲線をなし、人の動きによってその曲線が「静かに波打つ」、そのような優雅な様子を描いたものである。趙は朝鮮服における曲線を詠うことによって、村山に見られるような、曲線の不在という見方を退けている。かれはかれなりに柳の指摘する「曲線の美」を認めていたか欲していたからだろう。しかしまた、それはたかさんの直線を包み込んだ曲線であって、柳の言うような「悲哀の美」の表現でもなかった。趙は朝鮮服の中の直線を認めることで柳の見方も克服することができたのである。柳と村山の相入れない見解は、趙の中でいずれも不十分なものとして相対化されており、同時に、直線と曲線の共存・調和、または直線をつつみ込んだ曲線という形で統合されていると言える。

朴鐘鴻が柳の「悲哀の美」論に否定的な見解を持っていたことはすでに触れたが、かれがその代わりとして主張した朝鮮の美の特徴は「無限の内在美」⁽⁷⁵⁾であった。こうした動きは、柳の「悲哀の美」論を拒否しながら、独自に朝鮮的なもの、「朝鮮の美」を欲する傾向が現れたことを意味する。その意味で柳の文化実践は、意図せずして、朝鮮の文化をめぐる「可能性の地平」を用意したと言えるだろう。それは、朝鮮民族の主体的で矜持に満ちた文化解釈⁽⁷⁶⁾と闘争が可能になる地平である。

「曲線の美」をめぐるもう一つの興味深い問題は、現代韓国社会が柳のいう「悲哀の美」を強く否定しながらも、「曲

線の美」という概念そのものは受け入れていることである。この傾向は前述した趙の場合と似ている。韓国社会が受け入れたその「曲線」の意味するところは、一般的に「悲哀」ではなく「優雅さ」であり、その「曲線の美」＝「優雅美」を代表するものとして伝統家屋の軒の反りと共に挙げられるのが、村山が「直線形」と断言した伝統服の「韓服」である。⁽⁷⁷⁾

二〇一〇年に韓国放送が放送したドキュメンタリ『曲線の美』には、二つの特徴が確認できる。第一に、韓国の「曲線」は「直線を抱きかかえた」「生命の線」と表現されている。直線を含んだものとしてチマの裾の曲線を詠った趙の見方が受け継がれていることに加えて、「生命の線」という文化的な解釈が提示されていることが確認できる。第二に、「曲線の美」の代表格として建築物と服飾を挙げ、踊り、陶磁器、メドップ（結び紐）、木の家具などにまで拡大して適用し、それを「韓国の美」として規定している。⁽⁷⁸⁾

韓国社会では「曲線の美」の概念を受け入れ、韓国文化の至る所に曲線の存在を見出すとともに、その意味内容として「優雅美」・「生命の美」を「悲哀の美」に置き換えることによって民族的矜持を吹き込んだのである。柳の文化実践を土壌として——同時に、柳の「曲線の美」の概念に基づいているという意味では束縛されながら——このような「文化論的豊穡」が実現されていたのである。こうした過程は、「白衣」の習慣をめぐる問題でも確認できる。

朝鮮の常服となっていた「白衣」を「喪服」であるとし、それを通して朝鮮民族を「悲哀の民族」と規定した柳の文化実践は、独立後の韓国社会に「白衣」に対する新しい意識と解釈を生んだ。崔南善は早くも一九三七年に、朝鮮民族が白を好む習慣について、「白色はほとんど絶対神聖の意味」を有するとし、太陽崇拜との関係で説明したが、独立後に噴出した解釈は、より民族的矜持に満ちたものであった。例えば、金達寿は「白とは究極の色」、「不滅の色」⁽⁷⁹⁾

であるとし、金両基は「白は白昼の太陽を表した、明るくて楽天的な色としての白であり、神の子孫であることを証明するもの」だとした⁽⁸¹⁾。また、ある事典では、白衣を好んで着用したことについて「太陽崇拜の信仰」に淵源があるとして、「純粹さと平和を追求した民族だから」⁽⁸²⁾ だとしており、服飾の研究では、「白色への愛着は、我が民族が人工を排除し、自然との親和とその和合の世界に生きようとする心のため」であり、「白色に象徴されるように、清らかで私欲に染まらないような潔白で純潔な心を表し、同時に華奢な美しさを表現しようとする気質」によるものとされている⁽⁸³⁾。

こういった白衣の文化についての解釈が、いくらか真実に迫るところがあるとしても、柳の場合同様、それぞれが一つの解釈にすぎないことは認めなければならない⁽⁸⁴⁾。何よりも、朝鮮民族全体が、ずっと変わらず白だけを好んだかのように、しかもそれがもっぱら民族的特性に起因するかのようにとらえる本質主義的な解釈であることは指摘しておく必要がある。白衣の文化を考える際には、何より、二つの禁色を考慮しなければならない。まず、制度としての禁色によって色の選択の幅が狭まっていたことは重要である⁽⁸⁵⁾。どの階級にも許されていた黒と青は褪せやすいという問題があった。天然の染料が不足する中、一五世紀以降、天然染料では染めにくく染料が多くかかると言われる木綿が普及したという事情によって、濃い色の衣装を着ることが一般的に難しくなると同時に、素のままの衣装を着ることが増えたのは自然な成り行きであった。柳田国男は、このような自然的な拘束のために色の選択が強く制限されることを、「天然の禁色」と呼んだ⁽⁸⁶⁾。こういった二重の「禁色」の中においても、有彩色の華やかな服装が着られることがあり、また、禁じられていた黄色の使用が流行したり、それに代わるものとして茶褐色が愛用されたりしたことは、色に対する嗜好に多様性があったことを示している。白衣の文化を本質主義的に解釈するときには、服装の色にかか

わるこういった客観的な条件や実態が全く考慮されていない。その解釈は民族的矜持に照らして柳の論を拒絶しながら採択したものであり、そうであるがゆえに、「神の子孫」とか「不滅の色」とか、あるいは「平和を追求した民族」といった表現に見られるように、民族主義的な意味づけが混じることになったのである。このような動きが、「白衣」は「喪服」であり、朝鮮民族の「悲哀」の象徴だとした柳の文化実践Ⅱ「贈与」によって引き起こされた化学反応的な対応であることは言うまでもない。柳の言葉は「文字の亡霊」とでも言うべきものとして民族社会に付着し、韓国社会はその「亡霊」を振り払うべく、「白衣」に対する解釈を再生産しなければならなかったと言っていいだろう。民族文化をめぐるせめぎ合いの一例である。⁽⁸⁾

(三) 景福宮の正門・光化門をめぐる

もう一つ、柳の文化実践に対する朝鮮側の対応の興味深い事例について、別の論文で論じたことを、本稿の枠組みに引きつけて簡単に整理しておこう。

朝鮮の王宮・景福宮の正門のすぐ内側に朝鮮総督府の庁舎が完成したのは一九二六年である。その工事たけなわの頃、庁舎の前に位置する王宮の正門・光化門の処分が問題となった。そういう状況に置かれた光化門に対して「追悼文」を書いたのが柳宗悦である。「失はれんとする一朝鮮建築の為に」と題されたこのエッセイは、『改造』（一九二二年九月）に掲載されると共に、その朝鮮語訳が『東亜日報』（一九二二年八月二四～二八日）にも掲載された。この一文は朝鮮の文化人たちに感動を与えただけでなく、これにより柳は後に韓国政府から文化勲章を受章することになる。柳はこの「美的」な建築物である光化門が消滅する運命にあることを悲しんだ。日ごろ何気なく目に触れる一風景に

過ぎず、そこに美的な価値を認めることがなかった朝鮮の文化人たちに、柳のエッセイは感動をもつて迎えられ、光化門はおそらく、朝鮮において初めて何らかの価値を有するものとなった。それから三年後、光化門が移転される段階になって朝鮮の新聞には、柳のエッセイのスタイルに似た、擬人法を用いた記事が立て続けに掲載される。しかし、そのどれも柳のように光化門を美的な建築物としては謳っていない。それらの記事に刻まれているのは、例えば、王宮の正門として滅び行く朝鮮の一部始終を見届けた亡国の語り部の死の物語、同時にそういった亡国の語り部まで奪い去られてしまう朝鮮人の物語であった。また、朝鮮人の計り知れない血と涙の結晶である光化門をめぐる歴史的経験と感性とを共有する——あたかもそれを共有しない他者としての柳を突き放してしまうかのような——朝鮮人専有の痛みと悲しみの物語であった。柳のエッセイが「美的」なものとしての光化門の物語、そして光化門を愛しその消滅を嘆き悲しむ善良な一人の日本人の物語だとするなら、朝鮮の新聞に掲載されたこれらの記事は、朝鮮民族の痛恨の歴史的経験を抛り所とする、亡国の民の悲しみの物語である。柳は朝鮮の文化人たちに感動を与え、光化門を何らかの価値あるものとして認識させたが、朝鮮の人々は柳の美的な態度を踏襲するようなことはしなかった。かれらは柳の態度に飽き足らず、または、柳と同化しえない心情的動因に突き動かされ、異議申し立てをしたと言える。言説は常に他の言説に対して批評的である。光化門をめぐる朝鮮の新聞記事は、柳のエッセイに対する「批評的模倣」と位置付けることができるだろう。柳のエッセイはその土壤となると同時に、純粹に美的であろうとするような、そしてその美の擁護者として自らを位置づけて押し売りするような植民地主義的態度として乗り越え、突き放さなければならぬ壁となったと考えられる⁸⁰。柳の実践は、朝鮮におけるそういった複雑な営みを可能にするものであり、その「贈与」に対する朝鮮側の対応、またはその朝鮮における発現形態が「批評的模倣」だったと言えるだろう。

三 朝鮮陶磁礼賛と「高麗茶碗」

ここでは、伯教の文化実践における朝鮮陶磁礼賛と「高麗茶碗」に関する記述に注目し、先に述べた柳の場合と合わせて、「美」の啓蒙の側面について考えたい。

柳は朝鮮陶磁器と日本人との二度にわたる「縁」を強調したことがある。最初が、十六世紀日本の茶道と朝鮮の「飯碗」との出会い、二回目は、柳や浅川兄弟が主にかかわった近代における出会いである。⁽⁹⁰⁾ 最初の出会いの産物である高麗茶碗を間に挟んで、この二度にわたる出会いはつながっている。

(一) 朝鮮陶磁礼賛と「美」の啓蒙の問題

伯教の朝鮮陶磁観は、前述した柳のそれとほぼ共通していたように思われる。かれは、朝鮮陶磁器の製作の特徴について、「自然律に極めて柔順^マ」であることを挙げた。すなわち、「周囲の自然から出発」して、その地方の土に合ったやり方で、「無理を利かさずに満足して」、「本能的に」仕事をすると言っているのである。その「無造作」なやり方は「燕の巢」の作り方に喩えられた。⁽⁹¹⁾ 自作の詩「壺」では、朝鮮陶磁は無作為に、「本能的」に、「子供が絵を描く様に純粹の心で作る」、「情味」溢れるもので、一言で「大人の作つた子供の製作」のような特徴を有するととらえている。⁽⁹²⁾ 朝鮮陶磁器は「唯単純に佳いのであつて何等説明も必要がない」とも述べている。⁽⁹³⁾

こういった、無作為で本能的で自然に作られた朝鮮陶磁の「美」、柳の表現を借りるなら、「不二美」・「只の美」・「如

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

「美」は、当時の朝鮮の人々には馴染みのないものであった。尹龍二は、朝鮮で白磁が好まれ、宮殿でも白磁が使われた理由について、一八世紀の実学者・李圭景の『五洲文長箋散衍料』に拠りながら、儒学に心酔した両班階級が「清潔・「潔白」の「白色の世界」を好んだためであると指摘する。⁽⁹⁵⁾この見方に従うなら、朝鮮時代の支配階級の間では陶磁器がある程度美的な対象でもあったと言える。だがそれは、柳らの「美」の啓蒙という洗礼を受ける前の生活者の的な段階にとどまるもの、すなわち、柳らが打ち立てたような特定の「美」の規範とはかけ離れたものであり、従って明確に価値づけされたものでもなかったと言わなければならない。

生活レベルにおいて一定程度の美的観賞の余裕を持った特権階級まで消滅した二〇世紀に、朝鮮陶磁の「美」をめぐる賛辞は、朝鮮人には驚きと共に戸惑いを感じさせるものであったと思われる。伯教は両国の意識の違いの由来をこう説明する。

朝鮮の人の生活と申しますと、日常の器具は勿論、五穀の入れ物、漬物、味噌、醤油の容器が皆焼き物で、（略）焼物が無くては一日も日の過せぬ民族であります。それ程焼物は民族にびつたり食附いて居たのであります。従つて古くから木器を多く用ひた我が国民は、陶器を観賞の対照^マといたしましたが、朝鮮の人にとつては焼物は直接生活の対照でございます。⁽⁹⁶⁾

一九二〇～三〇年代、白磁の「価値」に未だ啓蒙されない朝鮮の人々はそれを日本人町で「五錢、十錢」の二束三文で売り飛ばし、反対に、その「価値」に啓蒙された数少ない財力家は「世界的国宝」の数々が流出したことを嘆き

ながら、その蒐集に巨額の金を注ぎこんだ。⁽⁹⁶⁾ このように、「美」の啓蒙は趣味と共に民族的矜持を作動させ、高麗青磁と共に数々の白磁を「民族財産目録」に加えさせたのである。朝鮮の財力家は——おそらく慌てふためきながら——柳らの礼賛に同調し、白磁の蒐集に奔走したのであり、その意味で柳らの実践は明らかに「贈与」の性格を持つ。だが厳密に言えば、それは白磁の美をめぐる拘束でもあった。白磁は生活の中に埋もれてさりげなく存在しうるものではなく、批評・価値づけ・展示を旨とする晴の舞台へと押し上げられ、生活から遊離していった。すでに衰退の一途をたどっていたその白磁に取って代わられたのが日本の工場で大量生産された陶磁器である。⁽⁹⁷⁾ このような二つの過程が重なる形で、白磁は褻のものから晴のものへと変貌を遂げていったのである。

韓国社会の白磁に対する批評や価値付けの規準が柳らの朝鮮陶磁礼賛から自由でなかったのも、拘束の一面である。

朝鮮の白磁の美は

理論を超越した白衣の美

これはただ感じればいいもの

感じるができないなら、むしろ口をつぐもう

円は丸くなく、面はなめらかでないけれど

轆轤を廻していたら自然にそうなったのだし

底が少々平でなくなつて、何かちよつと嘯ませておけば

倒れることはないだろうよ

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

(略)

これはただ感じればいいもの

白衣の民の暮らしの中から

自ずと醸し出されてくる

昔も今も、どこにもない韓国的美

ここに改めて

理論を問い、美を穿鑿したって無意味だろうよ

これはただ感じればいいもの

感じるができないなら、むしろ口をつぐもう⁽⁹⁸⁾

美術史学者の金元龍の「白磁大壺」である。「韓国的美」論として見ても、「白磁」論として見ても、柳らの主張との類似性は一目瞭然である。この詩に見られるのは、柳らの主張に対する積極的な同調だが、自文化をめぐる韓国側のこのような同調とは、裏を返せば、かつての支配民族の文化規定の優越的地位を意味する。柳らの実践は「贈与」であると同時に、現代韓国の文化実践に対して拘束状態をもたらしてもいるのである。

朝鮮のすべての家の生活全般で数多く使われていた甕器^{じょうぎ}については、特に伯教がその無作為、自然さに強い関心を示しており、柳が出版した『今も続く朝鮮の工芸』⁽¹⁰⁾の中の「朝鮮の風物」にも、昔のままの大胆で自然な製作についての詳細な記録が見られる⁽¹⁰⁾。飾り気のない作り方やものの素朴さから見れば、不二美の典型例と言っている。だが、

甕器は白磁とはかなり違う運命をたどったように思われる。白磁は日本の工場で大量生産された陶磁器に取って代わられたが、白磁以上に生活の場に深く根ざした甕器は、一九七〇年代までその生活の場に息づいていた。白磁のように価値付けられ、晴のものへと変貌を遂げることなく、麁のものとして存在し続けたのである。甕器は素朴すぎて普遍的な美的観賞に堪えうるものではなかったとも言えるが、もう一つ、日本の機械工業品の影響を受けず、途絶えることなく生産され、生活の場に供給され続けたことは、^(四) 廃れてしまった白磁と異なる道を歩むことになった大きな要因であった。

興味深いことに、伯教の甕器に対する美的な態度とは違って、現代韓国では甕器が美の対象になっているとは言い難い。むしろ甕器の価値は、「自然還元性」、「通気性」、「防腐蚀性」、「堅固性」、「経済性」を備えた、優れた科学性に求められている。^(五) 伯教の評価と現代韓国での評価の間に大きなずれがあることが分かる。

もう一つ、柳が朝鮮の建築を観察する際に陥ったのと同じ問題が、伯教にも見られることを指摘しておきたい。甕器に描かれる落書きとも紋様ともとれる絵について、伯教は自作の詩「壺」の中で、子供の描いた絵のようだとしてその無作為を讃えたが、朝鮮では紋様そのものに一義的な意義があったわけではない。甕器は「呼吸をする」陶器と言われ、全面に釉葉が塗られるとそれが持つ通気性が損なわれる。そこで釉葉が乾かないうちに指先や棒切れで絵を描くことで、空気の通り道を確保する。^(六) つまり、それはひつかない傷跡のようなものでもよく、必ずしも絵である必要はなかったのである。伯教は誰よりも早く、朝鮮人の暮らしの中の甕器の存在の大きさに注目した人物だが、そのかでさえ、美の枠組みに埋没したために、甕器の実用の面での合理性や価値にはたどり着けなかった。

先の指摘と合わせて言うなら、価値付けの上でも技術の上でも、伯教が——そしておそらく柳も——完全に入り込

めなかったのが甕器の世界だったと言っているだろう。

(二)「高麗茶碗」の再発見

ここでは、茶碗に絞って、柳らの「美」の啓蒙が引き起こした問題について考えることとする。

前述したように、伯教は、焼き物をあくまでも「生活」の対象とした朝鮮人と違って日本人は「観賞」の対象とすることによって、その対象に対する特別な意識を育んだと見た。かれは焼き物にかかわる日本社会の特徴を説明する際に、「陶器の相を読む」行為を、①「美術的に読む」「賞観」、②「歴史的に読む」「証観」、③「用途として見る」「修観」、に分類した。焼き物の性格で言えば、それぞれ「見る為めの物」、「史的価値のある物」、「茶道の様に身を修める用具として用ふるもの」となる。⁽¹⁶⁾ いわゆる「高麗茶碗」の誕生と特に深い関係にあると思われるのが「修観」であった。

修観は一つの創作です。為めに、そうした器の産地や作者に無関心では居られないのは当然であります。崇拜する人の生地や生年月日が気になると等しいでございます。(略)何所にそれでは標準を置いたかと云ふやうなことを想像するのに、詰り人間の心には一つの姿と云ふものがある。例へばあの人は心が丸いとか、あの人は心が角張って居るとか、腹が黒いとか申しますが、心の相を形に求めたのでございます。ゆとりのあるおほらかな温い心を象徴したものが、一杯の茶を盛る茶碗ではありませんか。(略)或る姿を通して自分の心が調ひ思想が纏つて来たり湧いて来たりするのです。よい器と云ふものはこれに類したものです。寂と云ふ思想を形に求めやうとし

て、よい庭石を探したりするのもこれが為めです。詰り自分の魂をさう云ふもの、形に求める。高価の茶碗を持つと云ふことではございません。少くとも精進した心の頂点と通ふもの、ある姿を形に求めるのです。心の精進が姿の進精^マに向ふ時、形の撰択が起るのです。(略)朝鮮茶碗は作つた朝鮮の人は無関心であつたが、其作品を通して眞の価値を見出し、之れを撰択し育て上げたのは、日本の茶人でありました。⁽¹⁶⁾

一六世紀以来の高麗茶碗の誕生の経緯についてのこの明快な説明、そして、すでに確認した、朝鮮陶磁が無作為で本能的で自然に作られているという事実の発見と高麗茶碗の持つ「洪さの美」の理論化、こういった白磁との出会いに端を発する一連の実践は、総体として、高麗茶碗の再発見の過程と見ることができる。それらの茶碗はなぜ「佳い」のか、その「佳さ」はどのような意識とやり方から生まれたのか、なぜそれは朝鮮で生まれたのに日本で育てられたのか。再発見された高麗茶碗とは、そういった分析のまなざしが向けられ、逐一説明づけられたものである。

岡倉天心の『茶の本』の記述は、その前段階として位置づけられる。岡倉は日本の茶の湯が道教と禪宗の影響を受けていることを指摘し、次のように述べる。日本の茶の湯は「主格協力して、このおりにこの浮世の姿から無常の幸福を作り出す神聖な儀式」で、「ある美的必要を満たすためにおく物のほかは、いっさいの裝飾」を排除し、「不完全崇拝」にささげられ、故意に何かを仕上げずにおいて、想像の働きにこれを完成させる⁽¹⁷⁾。つまり、「無常の幸福」を作り出すことを目的とする「神聖な儀式」において美的な観賞が行われるが、そのときに重視されるのが客の「想像の働き」だというわけである。そのために茶碗には、想像を引き出す余地、余白が求められた。それが岡倉の言う「不完全崇拝」である。そこに「飽きることのない味ひ」、「包まる、味ひ」、「隠された美の極み」と柳が表現した「洪さ」

という美の規範が生まれたのであった。

(三) 養子的文化としての「高麗茶碗」

一六世紀の日本の茶人たちは、不二心によって生まれた無作為な、しかしそのために「飽きることのない味ひ」を持った朝鮮生まれの茶碗に魅了された。その茶碗について柳は、朝鮮では誰でも使う安っぽい「飯茶碗」だったと見た。⁽¹⁰⁸⁾ 藝のものから晴れのものへの転身である。高麗茶碗は、城一つに茶碗一つと言われるくらいの価値を持つようになった。⁽¹⁰⁹⁾ それを「五百年の間、箱に入れ、箱書きをして大切に使うて来て居ると云ふことは、世界に類が無い」という伯教の言葉は十分肯ける。先の引用文にもあったように、伯教は高麗茶碗について、「作つた朝鮮の人は無関心であつたが、其作品を通して真の価値を見出し、之れを撰択し育て上げたのは、日本の茶人」であると述べた。朝鮮陶器研究会理事の倉橋藤治郎も、伯教の「紹介の為」に伯教の講演の前座として設けられた講演で、このことにこだわった発言をしている。⁽¹¹⁰⁾

造つた人がそれ程深くは感じて居ない内容、其の茶碗のもつ本当のよさ、美しさを「見抜いて大事に育てていくことは―引用者注」、丁度此素性の無い子供をたくさん集めて、其の中から筋の一番良い英才を撰び出して、それを英雄に豪傑に育て上げると云ふのと同じことであります。(略)それを産んだ支那人、拵へた朝鮮の人の方が偉いのか、それとも産んで其の英才たる事を知らず、拵へてその優秀さを知らなかつた人々に対して、さう云ふもの、中から本当のよいものを、全く市井の間から引き出して、その間違のない、偽りのない良さと特色と

を見極め、これは本当に良いんだと云ふことを一分一寸の隙のないやうに極めを付け育て上げて、之を五百年間丁寧に使ひ込み、段々味を良くし、これに色々な歴史が伴ひ、逸話が出来、様々な人情が伴つて殆ど、人間の子供、歴史の一頁の様にして伝へたと云ふ、その保存の苦心と云ふものは実に変な事でありませう。俗に世間でも産みの親より育ての親と云ふ事を申しますが、(略)産むと云ふことは非常に偉いことに違ひないが、同時に此の育てる、仕立上げると云ふことも、どの位又別の意味に於て偉いものであるかと云ふことを考へると、日本の文化は支那、朝鮮の文化に比べて又別の特色をもつてゐる事が判るのであります。⁽¹²⁾

朝鮮生まれの日本育ちである高麗茶碗は、「日本文化」の範疇の外にあるわけではないが、だからと言って、純粋に「日本文化」と言うには多少躊躇せざるを得ないようなものであったことが伝わってくる文章である。伯教や倉橋は、言うなれば、高麗茶碗を「養子的文化」として認識していたと言えよう。⁽¹³⁾それはおそらく高麗茶碗に対する分析のまなざしによつてもたらされたもので、かれらの実践以前にはなかった認識だろう。

(四) 日本を見る鏡としての「高麗茶碗」

一方、高麗茶碗には日本を映し出す鏡としての側面もあったが、その問題を論じる前に、高麗茶碗にかかわる伯教の実践を確認し、問題の全体像をとらえることにしたい。

朝鮮陶磁を研究する伯教にとつて高麗茶碗は客観的な究明を必要とする分析の対象であった。その研究態度や問題意識は次のような発言によく表れている。「歴史的証拠品として、其時代の書きつけ迄添へてある」いろいろな種類の

高麗茶碗があるが、それが「朝鮮の何処で作られて居るのかと云ふ事を如実に確める事が出来て」いないから、書き付けは「茶人の四畳半から見た断定で、朝鮮の實際を知らないために一種の想像的独断」に過ぎない。生産地や製作年代、そして伝来状況も知らないまま「井戸」、「蕎麦」、「御本」などと区分するとしても、「皆表面観察から来た約束」に過ぎない⁽¹⁰⁾。朝鮮陶磁を研究する伯教にとつて高麗茶碗は、きちんと整理されてこなかった、非合理的な世界だったことが分かる。高麗茶碗に合理性、明朗さを与えるためには、朝鮮陶磁研究の一環としての「学術的」なアプローチが必要だったのである。

伯教の高麗茶碗に関する論点は次の三点であった。第一、高麗茶碗の区分である。伯教によれば高麗茶碗は、①「朝鮮の人の日用品として焼いたもの」、②「日本の注文によつて朝鮮で焼いたもの」、③「日本人が朝鮮に行つて朝鮮の土で焼いたもの」、④朝鮮人が朝鮮の土で日本で焼いたもの（火ばかり）、の四種がある⁽¹¹⁾。論点の第二は、日本の茶人たちが狭い茶室の中で「一つか二つ見て直ぐ勝手な名を付け」てしまったことに対する批判的検討である。第三は、高麗茶碗を通して美の規範が作られることによって生じた日本陶磁器の問題点である。特にここでは第三の論点、すなわち、柳らが日本陶磁器の病と認識した文化現象に注目したい。

すでに確認したように、朝鮮の「飯碗」を茶道に用いたのが高麗茶碗の始まりだが、その次には日本の注文によつて作られたものが日本に入ってきて、さらには、日本人が朝鮮に出向いて直接作ることもあった。このことは最初の頃の高麗茶碗を通して見出された美が規範となり、それが模倣されはじめたことを意味する。日本の注文によつて作られはじめた時期の作品（区分②）について巧は、「お茶の条件を重んじ計画的に作つただけにお茶向ではあり廃品は少ないにしても、雑器から選んだ時のもの、様な強さとか気軽さとか雅味とか云ふ点に物足りなさを感じる」と指摘

した。⁽¹⁸⁾ すなわち、美の規範に沿った模倣・作為によって、日本に入ってきた茶碗の質に変化が生じたということである。自然主義的な無作為の結果である破格、非均整性などを模倣するということは「無作為」を作為すること、に他ならない。この問題について伯教は、全く自然そのものであることを特徴とする朝鮮の陶磁器と対照させながら、日本の陶磁器が作為の病に陥っていると嘆いた。⁽¹⁹⁾ 一九二二年当時の朝鮮の自然主義的なやり方との対比から生まれた認識だが、伯教は、作為性・不自然さという日本の陶磁器の際立った特徴の起源は高麗茶碗において定着した美の規範にあると見ていたのである。

では、そもそもなぜそうなるってしまうのか。伯教の理解は、「日本人は作るよりも理解する能力」に長けていて、「佳いものを見ると直ぐ感応して縛られ」、「変なまね」をしてしまう、というようなものであった。⁽²⁰⁾ 拘束されて模倣してしまう原因を民族性に求めたのである。加えて、先にも触れた、日本における「賞観」、「修観」の文化が背景にあることも認識していたと言うべきだろう。

柳と伯教は最初の出会い以降、陶磁器に関する議論をすることが多かったため、ある程度共通の見解を持っていたと思われ、オリジナリティはどちらにあるかの判断は難しいが、柳も日本の陶磁器に厳しい視線を向けていた。

日本の作に見られる通有の欠点は、趣味に対する意識の超過にあるであらう。作者は屢々無心な無邪気な心を失つてゐる。作為が余りに多く技巧の苦心が余りに強い。かくして自然に逆くが故に美と力とを殺してゐる。⁽²¹⁾

その代表的なものとされたのが「楽焼」である。「楽焼」は「楽」とも言い、轆轤を使わずに手づくねで製作するも

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

ので、昔の茶人たちが「井戸」に次ぐ大名物として数えるくらいの評価を受けた茶碗である。⁽¹²⁾柳は、「楽焼」は茶人たちが「温和な静かな美を楽しんだ」ものだとしつつ、「楽はしばしば趣味に破れた」という衝撃的な評言を与えた。⁽¹³⁾

吾々にはいつも完全に対する執着がある。屢々火は度を過ごし、形は余りに正しく整理せられ、模様は緻密に過ぎてゐる。かくして美を外に投げ、味ひを内に含ませることをなし得ないでゐる。楽焼においては屢々形が畸を銜ひ、粗に流れ不自然な姿に終つてゐる。作為の超過は美の殺戮である。⁽¹⁴⁾

柳は、「吾々にはいつも完全に対する執着がある」と民族性要因を臭わせてもいたが、構造的な問題としてもとらえていたようである。かれは、茶人たちが「井戸」のような高麗茶碗の「不完全」から美を見出した後に、茶碗の製作が過剰な美意識にとらわれるに至った経緯を、次のように説明した。

茶人達は完全なるものを否定した奥に美を見た。それ故未完成なものの自由を讃えた。疑ひもなく初期の茶人達の創見である。だが之を教はると、後代の茶人達は不完全が美の条件であると考へるに至つた。さうして、意識して不完全なるものを作つた。誰にも分る心理的経過である。抹茶碗は手造りが好まれ、形を態と曲げて、いびつに作り、窪みや疵まで之に加へる。之でいよへ風雅が保障されると考へるに至つた。「楽」はこの解釈のまがひもない現れであつた。⁽¹⁵⁾

また柳は、「自然からの贈り物」である「井戸」の七つの見どころを作為しようとした愚かさを非難し、「製作は鑑賞に毒され」、「日本の茶器は意識の傷に痛んでゐる」、そのような作為によって作られる「畸形は日本独特の醜悪な形であつて、世界にも類例がない」、と断言した。⁽¹⁸⁾

柳らが抱いた、昔も今も変わらぬ自然的な朝鮮工芸の美に対する関心は高麗茶碗にもつながっていき、その高麗茶碗がかれらには日本の陶磁器の陥った「病」を映し出す鏡となつたのである。

結びに

本稿では、柳と伯教の「朝鮮の美」をめぐる文化実践を取りあげ、その問題性や限界にも目配りしながら、(旧)植民地民、すなわち韓国側の主体性の現れとしての文化現象を中心に論じてきた。明らかにしたことを大きく三つに分けて整理しておきたい。

第一は、本稿で主な課題として掲げた(旧)植民地民の主体性に関連する問題である。本稿におけるもつとも重要な問題意識は、(旧)植民地民が宗主国の文化人たちに他者として認められ共感を抱かれ、そして理解されるべき他者としての位置に固定化されてきたのではないか、ということである。柳らが朝鮮民族を他者として認め共感したかどうか、そして朝鮮文化を正しく理解したかどうか、という枠組みは、「朝鮮」という客体をめぐる支配国の文化人Ⅱ主体の態度を問うものである。その一方で、柳らのそういった文化実践に対して(旧)植民地民がどう対応してきたか、という被支配者側を主体とした視点は十分でなかった。柳らの実践は明らかに「贈与」としての性格を有するが、本

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

稿でそれ以上に注目したのはそれに伴われる韓国側の対応である。まず、柳が提示した「朝鮮の美」の観念を韓国側はありがたく頂戴したが、その実体とされる「悲哀の美」はおおむね強く拒絶し、ときには修正して部分的に受け入れた。その「悲哀」の一表現とされた「白衣」の文化についても民族主義的に解釈しなおされた。また、「曲線の美」の概念は受け入れ、韓国文化の至る所にその存在を見出すとともに、その意味内容として「優雅美」・「生命の美」を「悲哀の美」に置き換えることによって民族的矜持を吹き込んだ。「悲哀の美」にかかわるこうした否定的で複雑な対応に比べれば、「自然の美」に対する対応はきわめて同調的かつ積極的で、単純であった。

以上が、一九二〇年代から一九八〇年代頃まで続いた、柳の実践に対する韓国側の同調・修正・拒絶（抵抗）の主体的な対応である。この対応を貫くものは民族的矜持というファクターである。植民地期において、そして国民国家として成長していく過程で、民族的矜持に照らして「文化論的豊穡」を得ることが要請された結果である。

他方、朝鮮の白磁は柳らの実践によって藝のものから晴れのものへと変貌を遂げ、「民族財産目録」に加えられたし、それが持つ美についての判断——例えば、「自然の美」のような——それ自体も韓国側に踏襲されている。それはかつての支配民族の文化規定の優越的地位を意味する。柳——場合によっては伯教も含めて——の実践は韓国の「文化論的豊穡」の可能性の地平を切り開くものであると同時に、韓国側の美をめぐる実践をがんじがらめにするものでもあった。

この視点から見るとき、光化門をめぐる日本統治期の朝鮮側の実践は、興味深い事例である。柳の光化門への「追悼文」を受け入れながらも、それから数年後、それを模倣する形で、しかも柳を突き放してしまうかのような異質な物語を生み出してしまったその強かな実践を、筆者は「批評的模倣」と呼んだ。朝鮮側が、柳に見られるような美的

な態度を受け入れながらも、ほとんど無意識的に、抑圧される民族の物語を生み出す民族的な態度、言い換えれば、政治的な態度を選択してしまうところに、柳が共有し得なかった被支配民族の心情的動因を読み取ることができる。

第二は、柳らの美の枠組みの限界性に関する問題である。柳は朝鮮の建築に対して、伯教は甕器に対して、美の枠組みに埋没した結果として、実用面での合理性や価値を見出すことはできなかった。そこに朝鮮文化を理解する際の美の枠組みの限界性が認められる。

第三は、日本を見る視点に関する問題である。柳らは朝鮮の白磁の研究を通して旧来の「高麗茶碗」を再発見した。高麗茶碗は養子的文化として強く意識されるとともに、学術的に分析され説明づけられることとなった。それは朝鮮の手仕事を鏡として、無作為を作為する日本の陶磁の「病」を発見する道のりでもあった。

最後に、日本の陶磁の「病」に関連する韓国側の問題について述べておきたい。

柳らは、一六世紀頃の茶人たちが見出した美の規範であった無作為の美が作為されたことを批判したが、同じ問題——柳らの表現を借りるなら「病」——は今の韓国の茶碗にも見られる。轆轤の線の跡、「不規則な氷裂」⁽¹⁷⁾、「晩春の残雪のようなイメージを与える釉薬の不安定な模様」、粗く処理された高台、へこみといった「茶碗の見どころ」は、製作者と批評家のどちらにおいても、茶碗の重要な美の要素となっているように思われる。井戸を代表とする高麗茶碗が具現し、柳らによって説明付けられた無作為な自然の美は、現代韓国でも作為されているのである。柳の言う、「不完全が美の条件」と教えられると、「意識して不完全なるもの」を作ってしまう、「誰にも分る心理的経過」は韓国も例外ではなかったのである。

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

注

- (1) 倉橋藤治郎「朝鮮工芸の東洋文化に於ける地位」財団法人啓明会『第五回講演集 朝鮮の陶器』一九三四年、六頁。
- (2) 浅川伯教「朝鮮の美術工芸に就いての回顧」、和田八千穂・藤原喜蔵編『朝鮮の回顧』近沢書店、一九四五年、一二七頁。
- (3) 高崎宗司「朝鮮の土となった日本人——浅川巧の生涯」草風館、一九八二年、三八頁。なお、浅川伯教の経歴については本書三一—五八頁を参照。
- (4) 高崎宗司は「柳宗悦の民芸運動は朝鮮の日常雑器によってひらかれた眼を、日本に転じるところからうまれた。日本の民芸運動の誕生の機縁となったこの結びつきをつくった人に、柳の友人としての浅川伯教・巧兄弟があつた」と指摘している。同前、二二五頁。
- (5) ここで言う「文化実践」は、朝鮮の文化、とりわけ「朝鮮の美」にかかわる趣味活動、調査研究、書く行為までを含む。
- (6) 浅川巧の朝鮮人、朝鮮文化に対する態度への評価については、前掲書高崎宗司「朝鮮の土となった日本人」、李尚珍「浅川兄弟、その魂の源流を訪ねて」伊藤郁太郎監修『浅川伯教の眼+浅川巧の心』里文出版、二〇一一年、七八—八八頁、拙稿「浅川巧 韓国人の心の中に生きた日本人」(上・下)『北海道新聞』夕刊、二〇一三年三月五日—六日。
- (7) 前掲李尚珍「浅川兄弟、その魂の源流を訪ねて」七五—七七頁。なお、伯教の陶磁研究の業績や手法については、鄭銀珍「フィードバックとしての浅川伯教」前掲書伊藤郁太郎監修『浅川伯教の眼+浅川巧の心』一二九—一五一頁、李尚珍「在朝鮮日本人浅川伯教・巧兄弟の朝鮮理解——植民地における兄弟の朝鮮伝統工芸研究を中心に」『朝鮮学報』第二〇五号、二〇〇七年十月、一三七—一七〇頁、飯野正仁「『陶片を読む』 浅川伯教の朝鮮陶磁研究」『山梨英和大学紀要』第九号、二〇一〇年、一六五—一七七頁。
- (8) 高崎宗司「柳宗悦と朝鮮——一九二〇年代を中心に」『朝鮮史叢』第一号、一九七九年六月、八六—八八頁。
- (9) 柄谷行人「美学の効用——『オリエンタリズム』以後——」『批評空間』Ⅱ—一四、一九九七年、四三、四八頁。
- (10) 同前、五〇—五三頁。
- (11) 小熊英二『日本人』の境界』新曜社、一九九八年、三九八頁。なお、比較的早い時期の研究では、朝鮮に対する理解と同情という観点から柳宗悦を肯定的に評価した事例も見られる。緒方直吉「日本人の朝鮮観——柳宗悦を通じて」『思想』第四四八号、一九六一年十月、七四—七六頁、鶴見俊輔「柳宗悦」平凡社、一九九四年、一八九—二一四頁。
- (12) 趙善美「柳宗悦의 韓国美術觀에 대한 批判 및 受容」석남고회기념논문집한글학회編『한국 현대 미술의 흐름』(一志社、一九八

八年)は、韓国における柳研究の一つの転換点を示すもので、その後、より全体を抑える形で柔軟な研究が見られるようになってきた。例えば、李仁範の『조선예술과 야나기 무네요시』(시공사, 一九九九年)をはじめとする柳関連の一連の論文、박계리「야나기 무네요시의 공예론」(『공예와 문화』 第三号、二〇〇二年、夏)、가토 리에 외 공저「야나기 무네요시와 한국」(소명출판, 二〇一年)、などがある。

(13) 本稿では、明らかに日本統治期までを指す場合は「朝鮮」、独立後の韓国を含む場合は「韓国」と表記することとする。

(14) 柳宗悦「日本民芸美術館設立趣意書」『柳宗悦全集』(第六卷)筑摩書房、一九八一—一九八九年、五一—八頁。

(15) 「朝鮮の美」をめぐる柳の実践の変化については、高崎宗司「柳宗悦と朝鮮——1920年代を中心に」(『朝鮮史叢』第一号、一九七九年六月)、前掲趙善美「柳宗悦의 韓國美術觀에 대한 批判 및 受容」、前掲書李仁範『조선예술과 야나기 무네요시』を参照。

(16) 李仁範「제국주의를 넘어서——야나기의 조선예술론의 경우」『서평문화』第二二集、一九九六年、夏、一五〇—一五一頁。

(17) 가토 리에「한국인에 의한 야나기 무네요시 연구사」(前掲書가토 리에 외 공저「야나기 무네요시와 한국」)は、韓国における柳宗悦に関する研究を時代状況の変化に照らしながら、綿密に分析し紹介した論文である(六一—二七頁)。時代によっては柳宗悦シンドルームと言っている現象が起こっていたことが確認できるが、本稿で主として取り上げるのは、文化現象と言うにふさわしい事例である。

(18) 前掲李仁範「제국주의를 넘어서——야나기의 조선예술론의 경우」——一五〇頁。

(19) 例えば、一般的な意味での「贈与」という観点から言うならば、浅川伯教の朝鮮陶磁関連の研究全体、浅川巧の著作『朝鮮の膳』(工政会出版部、一九二九年)、『朝鮮陶磁名考』(工政会出版部、一九三一年)は韓国文化研究として優れたものであり、柳が編集した『今も続く朝鮮の工芸』(『柳宗悦全集』(第六卷)も考現学の方法論による朝鮮の手仕事の現場の記録として貴重なものだが、韓国の主體的な対応による文化現象を引き起こした事例に注目する本稿では、これらは分析の対象としない。

(20) 前掲趙善美「柳宗悦의 韓國美術觀에 대한 批判 및 受容」三八三頁。

(21) 以上のような本稿の問題意識は、以下の二つの論稿における問題意識を発展させたものである。拙稿「(白衣)という表象」『日本近代文学』第六五集、二〇〇一年、拙稿「朝鮮における光化門をめぐる物語と柳宗悦」鳥村輝ほか編『文学年報2 ポストコロニアルの地平』世織書房、二〇〇五年。この論文を韓国語版として翻訳・修正・加筆したものとして、拙稿「광화문·해대를 둘러싼 담

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

문과 야나기 무네요시」(前掲書가토 리에 외 공저 『야나기 무네요시와 한국』)がある。

(22) 柳宗悦の最初の朝鮮旅行と「朝鮮民芸の美」への関眼に関連しては、前掲書高崎宗司『朝鮮の土となった日本人』九一―九三頁を参照。

(23) 柳宗悦「朝鮮人を想ふ」『柳宗悦全集』(第六卷)二七頁。なお、この文章を含めて、この頃の柳の文章はしばしば朝鮮語訳が『東亜日報』に掲載された。

(24) 柳宗悦「朝鮮の美術」『柳宗悦全集』(第六卷)一〇二頁。

(25) 前掲柳宗悦「朝鮮人を想ふ」二四頁。

(26) 前掲書小熊英二『日本人』の境界」三九五頁。

(27) 柳宗悦「朝鮮人の友に贈る書」『柳宗悦全集』(第六卷)四二―四四頁。

(28) 前掲柳宗悦「朝鮮の美術」一〇五―一〇六頁。

(29) 同前、一〇七頁。

(30) 同前、一〇九頁。

(31) 柳宗悦「序」(『朝鮮とその芸術』叢文閣、一九二二年)『柳宗悦全集』(第六卷)、一七一―二〇頁。

(32) 日本の統治下における朝鮮の人々の独立欲求や朝鮮の現実に対して柳が鈍感であったことについては、前掲趙善美「柳宗悦의 韓國美術觀에 대한 批判 및 受容」三七〇―三七二頁。

(33) 同前、三七六―三七九頁。

(34) 水尾比呂志「解説 陶磁の美と思想」『柳宗悦全集』(第十二卷)七四二頁。

(35) 柳宗悦「陶磁器の美」『柳宗悦全集』(第一二卷)一四―一五、一九―二〇頁。柳宗悦は朝鮮時代に入って男性的な「直線」の要素が加味されたと付け加えている(二二頁)。

(36) 柳宗悦の「李朝陶磁の七不思議」(『柳宗悦全集』第六卷)には、「李朝の陶磁には官窯と民窯とのけじめが極めてわずかで、「共に大体極めて単純」だとする認識が示されている(五三三頁)。だが後述するように、「洪さの美」が最も典型的に現れていると見たのは、やはり民窯で作られたと見られる、いわゆる高麗茶碗であった。

- (37) 前掲柳宗悦「陶磁器の美」一五頁。
- (38) 同前、一六頁。
- (39) 同前、二二頁。
- (40) 柳宗悦「李朝陶磁器の特質」『柳宗悦全集』（第六卷）一五八—一五九頁。
- (41) 同前、一六〇—一六三頁。
- (42) 同前、一六四頁。
- (43) 前掲書鶴見俊輔『柳宗悦』一九九頁。
- (44) 「朝鮮の美」の重要な特徴の一つとして「悲哀の美」を見出した柳は、全面的に論じることとはせずとも、その後もわずかながら時折「悲哀の美」に言及しており、その意味で従来の見解を撤回したわけではない。前掲박계리「야나기 무네요시의 공예론」一七〇頁。
- (45) 柳宗悦「今の朝鮮」（柳宗悦編『今も続く朝鮮の工芸』私版本、一九四七年）、『柳宗悦全集』（第六卷）三七七頁。
- (46) 同前、三七九頁。
- (47) 柳宗悦「朝鮮の品々」『柳宗悦全集』（第六卷）四九三、四九五頁。
- (48) 「不二美」論については、李仁範「柳宗悦 芸術論의 不二論的 基礎」（『美術史學』第十号、二〇〇三年）に詳しい。
- (49) 前掲柳宗悦「朝鮮の品々」四九二—四九三頁。
- (50) 同前、四九三頁。
- (51) 同前、四九四—四九五頁。
- (52) 柳宗悦「李朝陶磁の美とその性質」『柳宗悦全集』（第六卷）五一九—五二六、五二九頁。
- (53) 同前、五二〇頁。
- (54) 同前、五二〇—五二二頁。
- (55) 同前、五二二—五二四頁。
- (56) 金奉烈「김봉렬의 한국건축 이야기」『돌베개』二〇〇六年、二八八頁。
- (57) 권영필「야나기 신드롬의 실체」『가나아트』一九九四年五・六月、一一八頁。

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

- (58) 廉想渉『個性과藝術』『開闢』第二号、一九二二年四月、八頁。
- (59) 柳が「朝鮮の美」を「曲線の美」『悲哀の美』として規定したことについて、朴鍾鴻は「近代人の外観上の先入観にとらわれた」見方であるとした。朴鍾鴻「朝鮮美術の史的考察(上)」『開闢』第二十七号、一九二二年九月、二五頁。また高裕燮は柳が中国、朝鮮、日本の芸術をそれぞれ「形」、「線」、「色」で区別したことについて、「あまりにも詩的な区別」だとして否定した。この区別自体を否定するわけだから、「悲哀の美」は言うまでもないだろう。高裕燮「金銅彌勒半跏像の考察」『高裕燮全集』(第二卷) 悦話堂、二〇〇七年、一七五—一七六頁。韓国側の「悲哀の美」論に対する反発については、前掲趙善美「柳宗悅의 韓國美術觀에 대한 批判 및 受容」に詳しい(三六六—三七六頁)。
- (60) 高裕燮「조선고대미술의 특색과 그 전승문제」『高裕燮全集』(第一卷)、八七頁。趙芝薫「한국문화사 서설」探求堂、一九六四年、一一—一九頁。前掲書李仁範「조선예술과 야나기 무네요시」六三頁。
- (61) 前掲書李仁範「조선예술과 야나기 무네요시」六三頁。
- (62) 廉相渉「세가지자랑」『別乾坤』第二二・二三号、一九二八年五月、五一頁。
- (63) 前掲書李仁範「조선예술과 야나기 무네요시」六三頁。
- (64) 「自然の美」の要素が韓国文化解釈において継承されてきたことについては、以下の論文を参照。최준식「한국인론 왜 틀을 거부하는가?」『조함공동체 소나무』二〇〇二年、前掲가토 리예、「한국인에 의한 야나기 무네요시 연구사」八一—二二頁。
- (65) 崔夏林「解説／柳宗悅의 韓國美術觀에 대하여」야나기 무네요시著、이대원訳『韓國과 그 芸術』知識産業社、一九七四年、二五五—二五六頁。
- (66) 前掲高裕燮「조선고대미술의 특색과 그 전승문제」八五—九一頁。
- (67) 趙要翰「韓國美의 照明」열화당、一九九九年、三四—三四二頁。
- (68) 前掲書최준식「한국인론 왜 틀을 거부하는가?」一〇、三五六—三五七頁。ちなみに、この著作そのものが、韓国人の「自由奔放さ」がもたらした文化的特徴を論じたものである。
- (69) 李仁範は、柳の「悲哀の美」論は「自然に民族主義を鼓舞し、後に展開された韓国人の脱植民地主義的な試みにも核心的な争点を提供した」と指摘した。李仁範「백색담론에 대하여——한국인의 미의식 논의에 대한 비판적 고찰」『미학 예술학연구』第一九号、

二〇〇四年六月、二一八—二一九頁。

- (70) ミシェル・ド・セルト著、山田登世子訳『日常の実践のポイエティーク』国文社、一九八九年、三四〇—三四二頁。
- (71) 前掲拙稿「〈白衣〉という表象」五七頁。
- (72) 朝鮮総督府『朝鮮の服装』一九二七年、六六—六七頁。
- (73) 前掲柳宗悦『朝鮮の美術』一〇三—一〇四頁。
- (74) 趙芝薫『古風衣裳』『文章』第三号、一九三九年四月。
- (75) 前掲朴鐘鴻『朝鮮美術の史的考察(六)』二六頁。
- (76) ここまでの「曲線の美」にかかわる記述の多くは、前掲拙稿「〈白衣〉という表象」に拠る(五二—五四頁)。
- (77) 문화방송『한복, 멋과 실용의 지혜』(ビデオ) 문화방송사업단、一九八八年。
- (78) 韓国放送『曲線の 미』(DVD)、미디어우토、二〇一一年。
- (79) 崔南善『朝鮮常識』高大亜細亜問題研究所編『崔南善全集』(第三卷)玄岩社、一九五一年、二一六頁。
- (80) 金達寿『朝鮮文化について』『岩波講座哲学 文化』(第一三卷)岩波書店、一九六八年、三〇一頁。
- (81) 金両基『한국의 미는 비애의 미인가——야나기 무네요시 씨의 정설은 고쳐져야 한다』『新東亜』一九七七年九月、三三三頁。
- (82) 한국문화상징사전편찬위원회『한국문화상징사전』두산동아、一九九二年、三三五頁。
- (83) 백영자, 최해을 공저『개정판 한국의 복식문화』정춘사、二〇〇〇年、五三三—五三六頁。
- (84) ここまでの「白衣」に関する記述は、前掲拙稿「〈白衣〉という表象」に拠る(五四—五六頁)。
- (85) 柳喜卿『한국복식사연구』梨花女子大学校出版部、一九七五年、六〇七頁。
- (86) 柳田国男『明治大正史 世相篇』講談社学術文庫、一九九三年、二四—二五頁。
- (87) 한국고문서학회『조선시대 생활사 3 의식주, 살아 있는 조선의 풍경』역사비평사、二〇〇六年、八九頁。
- (88) 前掲拙稿「〈白衣〉という表象」五五—五六頁。李仁範はこのような「白色をめぐる議論の展開は、民族主義の強化という側面と脱植民地主義の実現という側面を示している」と指摘した。前掲李仁範『백색담론에 대하여——한국의 미의식 논의에 대한 비판적 고찰』二一九頁。

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

- (89) 前掲拙稿「朝鮮における光化門をめぐる物語と柳宗悦」八二—九一頁。
- (90) 柳宗悦『李朝陶磁の七不思議』、『柳宗悦全集』（第六卷）五四—五四二頁。
- (91) 浅川伯教「李朝陶器の価値及び変遷に就て」、『白樺』第一八九号、一九二二年九月、三頁。伯教の朝鮮陶磁観については、前掲飯野正仁「陶片を読む」浅川伯教の朝鮮陶磁研究」にも指摘がある（一六八頁）。
- (92) 浅川伯教「壺」、『白樺』第一八九号、一九二二年九月、五九頁。
- (93) 前掲浅川伯教「李朝陶器の価値及び変遷に就て」二頁。
- (94) 尹龍二『아름다운 우리 도자기』학고재、一九九六年、一四一頁。
- (95) 前掲浅川伯教「朝鮮古陶器の研究に就きて」四〇頁。
- (96) B記者「朝鮮色朝鮮質을 자랑하는 陶磁器 蒐集의 權威 張澤相氏」、『朝光』第三卷第四号、一九三七年三月、三三—三五頁。張は、朝鮮時代の陶磁を中心に千点余りを蒐集しており、そのうち、いいものが三百点余りであると述べている。彼によれば、朝鮮のものでもすべて日本からの「逆輸入」という状況になっていると言う。全鏐弼は陶磁器を初めとする文化財の蒐集に最も力を入れていた人物として知られている。이충렬『간송 전경필』김영사、二〇一〇年。
- (97) 朝鮮末期以降の朝鮮陶磁器産業の衰退過程および日本の産業との関係については、以下を参照。前掲浅川伯教「李朝陶器の価値及び変遷に就て」、浅川伯教「朝鮮に於ける陶磁器工芸に就て」朝鮮殖産助成財団、一九四〇年、二六—三二頁、임용희「한국 근대기의 도자」仁川広域市立博物館『근대산업도자기—그릇, 근대를 담다—』二〇〇九年、一四四—一五五頁。
- (98) 金元龍「白磁大壺」韓国国立中央博物館『백자하리—조선의 인과 예를 담다』二〇一〇年、二二頁。
- (99) 日本で一般的に甕と称する陶器で、巨大なものから小さな器に至るまで多種多様なものがあり、どの家でも生活全般で数多く使われた。
- (100) 前掲浅川伯教「壺」六一—六二頁、前掲浅川伯教「李朝陶器の価値及び変遷に就て」四頁。
- (101) 前掲書柳宗悦『今も続く朝鮮の工芸』四〇八—四〇九頁。
- (102) 伯教は、朝鮮で甕器の生産は採算が取れないものであるにもかかわらず、絶えることなく生産され、供給されていることと、そこに日本人には理解しにくい「間の抜けた逞しさ」があると語っていたという。鈴木正文「朝鮮の顔（Ⅱ）」『朝鮮行政』第三卷第六号、

一九三九年六月、三六〇—三六四頁。

(103) 정병락 『옹기와 의 대화』 『옹기 박물관』、一九九七年、一三二—一三六頁。

(104) 同前、一三二—一三三頁。

(105) 前掲浅川伯教「朝鮮古陶器の研究に就きて」五四頁。

(106) 同前、五四—五六頁。

(107) 岡倉天心『茶の本』岩波書店、一九二九年、三九、五一頁。

(108) 柳宗悦『喜左衛門井戸』を見る』『柳宗悦全集』(第一七卷) 一五〇頁。

(109) 浅川伯教「朝鮮古窯跡の研究によりて得られたる朝鮮窯業の過去及び將來」中央朝鮮協會、一九三四年、三〇頁。

(110) 前掲浅川伯教「朝鮮古陶器の研究に就きて」三三頁。

(111) 前掲倉橋藤治郎「朝鮮工芸の東洋文化に於ける地位」三頁。

(112) 同前、一八—一九頁。

(113) 尹龍二は、韓国陶磁研究会で聞いた日本人学者の次のような言葉を紹介している。「この高麗茶碗は、もちろん朝鮮時代の飯碗ではありませんが、私たち日本人には信仰そのものであって、まるで、私たちの心を平和にし、崇高にし、この上ない悦びを与えてくれ、私たちの心を永遠の安息の場所に導いてくれた、私たちには宝物、否、神のような、そんな存在でした。」前掲書尹龍二『아름다운 우리 도자기』九八頁。

(114) 前掲浅川伯教「朝鮮古陶器の研究に就きて」二九—三〇頁。

(115) 同前、三一頁。

(116) 同前、五一—五二頁。

(117) 同前、一一頁。

(118) 浅川巧「朝鮮茶碗」『浅川巧全集』草風館、一九九六年、三四五頁。

(119) 前掲浅川伯教「壺」五八—六〇頁。

(120) 前掲浅川伯教「李朝陶器の価値及び変遷に就て」五頁。

「朝鮮の美」をめぐる近代日本人の文化実践

(121) 前掲柳宗悦「陶磁器の美」二三頁。

(122) 大河内正敏『樂ちやわん——清美庵隨筆』寶雲舎、一九四七年、三三頁。「樂焼」は一六世紀末に茶道を大成した千利休の指導下に

田中長次郎によって作られたのがその始まりである。田中長次郎は朝鮮から渡ってきた帰化人の息子として生まれたと伝えられる。

樂吉左衛門『樂焼に就て』一九三三年、二一三頁。一方、帰化人の家系であるかどうかについては、記録上に矛盾があつて正確には判断が難しいとの主張もある。小野賢一郎編『陶器全集』（第三卷）民友社、一九三二年、一五一—一六頁。

(123) 前掲柳宗悦「陶磁器の美」二二頁。

(124) 同前、一三頁。

(125) 柳宗悦「茶器」『柳宗悦全集』（第一七卷）二五二頁。

(126) 前掲柳宗悦「喜左衛門井戸」を見る」一五四—一五五頁。

(127) 정몽주『한국 다완의 문양, 그 향기로운 상징세계』상상의숲, 二〇〇八年、一〇六、一二九—一三〇頁、一三七—一三八頁。