

# 美意識の衝突 —韓国と日本の美術工藝比較論に向けて

閔 周植 MIN Joosik

嶺南大学校

## 1. 序論：先入観の影

日本と韓国は地理的に一番近い国である。両国は長い間、中国の文化から影響を与えられ、各々の文化を創造してきた。その影響というのは、一方では、中国文化に対する忠実な理解と実現であり、また一方では中国文化からの脱皮と克服の様相を見せていている。同一の文化圏に属しながらも、日本と韓国は芸術文化において相違する様相を見せながらも、その上、対立と葛藤の様相をあらわしている。

今年2005年は、韓国が日本帝国主義によって、合邦された時期から100年になる年であり、第2次世界大戦後一時、国交が断絶したが、改めて韓国と日本が修交をしてから40年になる年である。韓流の波に乗って、ヨン様の熱風が島国の日本に吹いて、韓国文化に対する理解と関心が、史上類例なく大きく高まっている。これらの意味を込めて、両国は今年を‘韓日友情の年’と宣布した。先月には日本文化庁長官が韓国と日本の‘音(ソリ)公演’に自ら出演して、フルートを演奏したり、韓国の人気映画女優と対談もしたのである。<sup>1</sup>

しかしながら、今年は獨島問題や教科書問題などで、両国間の葛藤がいつよりも激しくなった年である。島根県の獨島領土の条例案通過、総理の靖国神社参拝、扶桑社の歴史教科書発行などによって、この間積み重ねてきた両国の友好関係が大きな打撃を受けている。

ところで、我々が今考えるべきこととしてより重要な問題は、韓国と日本との葛藤が単にこのような政治的利害関係だけに止まらないということである。つまり、美意識の領域で、これに劣らない衝突があつたし、また現在もあるという事実である。韓国人と日本人の美意識にはかなりの差があるように思われる。日本の美術工芸に対して、西洋人達が惜しみなく多くの賞賛を送っているのに、韓国人は依然として冷淡である。美しい日本の美術工芸品も韓国人には拒絶感を持たせることがある。

韓国人にとって日本と日本人は、不幸にも歴史的にあまりよい評価をうけることがなかった。日本人は古代には侵略と略奪に明け暮れる倭寇であり、近代に至っては、武力で

1 2005年10月3日午後、ソウル大学路「ハイパーテク・ナダ」では、日本文化庁 河合隼雄長官が訪韓し、女優チャン・ミヒさんと“韓日文化交流と子どもの未来「韓日文化交流と青少年の未来」”との主題で対談を開いた。夕方7時30分から、ソウルの貞洞劇場で行われた、「ソリ歌橋」というタイトルの韓国パンソリと沖縄民謡の公演で、河合長官は正式プログラムにはなかったフルート三重奏に出演し、日本民謡と韓国のアリランを演奏して聴衆の歓呼を浴びた。

植民地支配を敢行し、東アジアの平和的秩序を破った侵略者として映った。ところが、注意しなければならないことは、このような人達から作られた産物や芸術作品も当然問題があるとし、そこには、何の美的価値を認めることができないと思ってしまう、ということである。道徳的に間違えたところからは、何の価値も発見できないという論理である。だから、せいぜい可笑しいもの、歪曲されたもの、変なもの、怪しいものとして見られた。多くの韓国人は今でも日本の美術工芸を道徳的な基準として評価するのである。彼らには道徳的な基準と美的な基準が分離されていない。これはなるほど韓国人の精神史の中で持続してきた、根深い美意識の伝統であるかもしれない。日本の場合は、意外なことに美意識が優先的に作用し、たまには道徳性を超えることがしばしばある。美的な基準が優勢であったということになる。

道徳的な基準から見ると、韓国人は日本人の移り変わる性向、裏と表の両面性という側面が、二重的基準を持って臨んでいる真剣でない人間性を表すと不愉快に感じる。いつ、どのように移り変わるか知れない、信頼することが出来ない人間だと誹謗する。このような通念を後押しすることの一例が日本美術工芸の形式が表している両面性に対する判断にも繋がる。すなわち強烈なコントラストに対する反感である。韓国人の目には、日本人の道徳的な二重性は、単純な道徳的な次元に止まらず、文化・芸術など生活全般に根深く染み込まれているという観念を持っている。美の領域においても道徳的信頼の問題を優先的に考えると思われる。この対比現象に対する反感は、美術工芸のような芸術の場でも同様に現れる。

かつて、18世紀朝鮮通信使として日本に行ってきた申維翰は、日本の知識人との交流を行い厚い友好の感情を持っていたにもかかわらず、浮世絵を見て次のように言ったことがある。“禽獸と同様に男女の間の風紀が紊乱し、人々は春画を身につけている。”朱子学的教養を身に付けていた朝鮮儒学者の目に、浮世絵の存在を通して江戸の文化がどのように見え、またどういう評価を行ったかは、おおよそ見当がつくものである。道徳的判断と美的判断が密着して混沌を呼び起こした典型的な事例である。

## 2. 柳宗悅の韓国美論をめぐって

### 1) ‘悲哀の美’論

近代的な意味において、韓国美術を論じた最初の人の一人は、日本人柳宗悅（1889-1961）である。彼の韓国美術論は今でも多くの人の関心の対象になっているし、肯定的であれ否定的であれ、彼の美術論を意識して論ずるのが現状である。

柳宗悦は「朝鮮の美術」（1922年）の中で、中国と韓国そして日本の自然風土とその藝術を比較し、韓国の藝術は悲哀の藝術であると規定した。そして柳宗悦の韓国美術觀という時、我々はすぐ‘悲哀の美’を連想するほど、その悲哀美論は長い間論議の対象になっているし、韓国文化を論じるとき払拭・克服されるべき考えとして定着してきた。ここで我々は果たして彼の美術觀にぶちまけた諸批判の論点が正当であるかを、具体的に検討することによって、彼が提示した韓国美術觀の功過を分け、その実態に近づこうと思う。

柳宗悅の美術認識は、直ちに彼の自然と歴史に対する認識から始まる。彼は、“自然と歴史とはいつも芸術の産みの母であった”<sup>2</sup>と見做し、“自然是その民族の芸術に取るべき方向を定め歴史は踏む可き経路を与えた”<sup>3</sup>と考えた。ここで朝鮮の芸術を、半島という地理的位置が与える運命的な危機の歴史と関連付け、現在の苦しみと悲しみを来世へ志向し、永遠なものを彼岸で求める悲運の象徴として線を選択した、悲哀の芸術であるというのが柳宗悅の視点である。この視点は「朝鮮の美術」で具体的に表明される。

“半島であると云う事が、やがて此国に運命の方向を定めた。…地は彼等にとって平安な国ではない。かかる国土に現われた歴史が、楽しさを欠き強さを欠いた事は止み難い命數であった。…朝鮮に於ての歴史は実に對外の歴史であった。…苦しみや淋しさが身に滲み渡っている。…動搖と不安と苦悶と悲哀とが彼等の住んだ世界であった。”<sup>4</sup>と柳は朝鮮の宿命的な悲哀の歴史を想起させた。そして、“音に強い調もなく、色に楽しい光もない。只感情に溢れ涙に充ちる心がある。現わされた美は哀傷の美である。悲しみのみが悲しみを慰めてくれる。悲しき美が彼等の親しげな友であった。”<sup>5</sup>といい、悲哀の美を朝鮮美の特質として提示した。

さらにその表現方法について、芸術の構成要素（線、形、色という三つの基調）の中で、東洋三国がそれぞれどのようなものを主調にしたかを大別して次のように説明した。“然し不思議にも東洋の三個の国に於て、三個の異なる自然が代表せられ、三個の異なる歴史が表現せられ、三個の異なる芸術の要素が示現せられた。大陸と島国と半島と、一つは地に安んじ、一つは地に喜び、一つは地を離れる。第一の道は強く、第二の道は楽しく、第三の道は寂しい。強さは形を、楽しさは色を、寂しさは線を選んでいる。強さは崇められるために、楽しさは味われるために、寂しさは慰められるために与えられた。”<sup>6</sup>

そして線を基調にした朝鮮美術の例証として、家屋の屋根、百濟觀音、石窟庵彫刻、奉徳寺梵鐘の飛天像、瞻星臺、朝鮮陶磁器の線、高麗朝の匙、などを挙げている。また線が朝鮮芸術の支配的特質であることを強調するために、形と色の欠乏によって線が強くなると説明する。だから形が乏しくなるのは当然のことだという。色の欠乏の例としては、衣服の色と陶磁器の殷々とした釉薬を挙げている。

柳宗悅は中国や日本では色の豊かな衣服が発達したのに対して、朝鮮の衣服は何の色も持っていない白色であるか玉色であるという。そして“白い衣はいつも喪服であった。淋しい慎み深い心の象徴であった。民は白衣を纏うことによって、永遠に喪に服している。”と記述する。そして色彩の欠乏ということも直ちに喜びの欠けたことと繋げ、子供のおもちゃが少なかったこと、花瓶が発達しなかったことを挙げる。連々と沈むが如く失せるが如き、長き音律の中で、哀傷の音楽を發見し、音楽にも朝鮮の線があると見た。

2 「朝鮮とその芸術」『柳宗悅選集』第4巻、春秋社、1972、p. 109.

3 前掲書、p. 109.

4 前掲書、pp. 112 – 113.

5 前掲書、p. 113.

6 前掲書、p. 121 – 122.

以上が柳宗悅が表明した悲哀の美、線の藝術、白の意味である。

それでは 柳宗悅はなぜ朝鮮美術の中に悲哀の美を見たのであろうか。それはほかならず、朝鮮の歴史を外侵と苦難の歴史として認識したことから始まる。それでは、この認識はどこから由来するのだろうか。柳宗悅は「朝鮮人を想う」(1919年)の冒頭で、次のように書いている。

“自分は朝鮮に就いて充分な予備知識を持っているわけではない。僅かに所有する根拠があれば、それは凡そ1ヶ月の間朝鮮の各地を巡歴した事と、旅立つ前二、三の朝鮮史を繙いた事と、予てからその国の藝術に厚い欽慕の情を持っている此の三つの事実だけである。”ここでいう彼が読んだ本が実際に何であったか確認することは難しい。しかし想定は可能である。<sup>7</sup>

韓日合邦を前後にして、日本人は韓国に対する蔑視に満ちた心象を作ることに専念した。朝鮮史の全体像を描く時、例外なく、朝鮮とは取り柄のなく、くだらない国であるという印象を与える歴史像が作られた。従って彼が朝鮮に来る前、先入観として持っていた朝鮮の歴史は当然歪曲されたものであったことは言うまでもない。

当時多くの日本人にとって、朝鮮とは支配、収奪、蔑視の対象であった。柳宗悅が読んだ本も程度の差はあるにしても、この範疇を超えることはできなかつたと思う。こうした状況の中で彼の朝鮮歴史観は形成されたのである。これは時代の限界であり、さらに彼の心の根底には自権派のヒューマニズムがあつて、李進熙の言葉を借りれば‘物の哀愁’のようなものが彼にぶつかって来たのである。<sup>8</sup>

## 2) 韓国人からの批判

この柳宗悅の韓国藝術観を最初に批判した人は、朴鍾鴻(1903-1976)であった。彼は『開闢』誌に連載した「朝鮮美術の美的考察」の中で、高句麗絵画の性格を説明している。

“偉大な精神の主人であり非凡な手腕の所有者である我が高句麗人はその本有の美術に幽邃なインドの仏教的思想と神妙な西域のギリシア系統の技巧を受容して朝鮮化し、やがて東洋の全代表的傑作を作っているのに、これに就いて悲哀の特性を有しているということは、近代人の外見上への先入観に支配されたものであつて、一緒に話し合うことができない。”<sup>9</sup>朴鍾鴻は柳宗悅の悲哀の美論に就いて辛辣に批判した。当時、彼は19歳の哲学徒であったが、具体的であり可視的な形象である藝術の歴史をたどり、その実態を明らかにすることによって、民族文化の優秀性を提示しようとした。そうした努力がありありと見られる。

その後、高裕燮(1905-1944)は「金銅弥勒半跏像の考察」で、次のように指摘した。“中

7 例えは当時、細井肇の『朝鮮文化史』(1910)などで、「停滞論」、「日朝同祖論」、「満鮮一体論」のような韓国史に対する他律性史觀が広まっていた。池明觀「日本知識人の韓國觀」『文学思想』1981年8月、p. 76.

8 李進熙「李朝の美と柳宗悅」『季刊 三千里』1978年2月、p. 53.

9 朴鍾鴻「朝鮮美術の美的考察」(第6回)『開闢』27号、1922年9月。

国、朝鮮、日本のそれぞれの芸術的特色を柳宗悅は、彼の『朝鮮とその藝術』の中で、形と線と色で説明した。しかしそれは実際に当てはめてみると国民的、国家的特色というにはあまり詩的な区別に過ぎない。<sup>10</sup>ここで詩的であるというのは隠喩的、象徴的であるという意味ではなく、実証的考察によらない多分に空虚であり感傷的、印象的判断であるという意味である。

その後当分の間、柳宗悅の見解は彼の生きている間、別の批判も無く受容されたようで、反論の資料は見当たらない。

しかし、1968年 在日韓国人作家である金達寿（1919- ）は、「朝鮮文化について」という文の中で、柳宗悅の韓国美術観、特に白の意味に対し批判を行った。金達寿は何の色も持っていない白色というのではなく極の色であって、色彩の多様なまわりから自他を区別するための不滅の色であり、その民族がかつて苦痛を多く受け、頼る所のない歴史的経験の中からそれを切り抜けてここに到った、ということが特質だと指摘した。そして柳宗悅が日本の美意識で朝鮮の美を裁断したと批判する。つまり、彼は柳宗悅が朝鮮の白を悲哀の美に誤認したけれども、白はむしろ不滅の色であり、そして韓国人が持っている大胆さやユーモアを重視すべきであると説明した。

続いて、1969年金芝河の批判が出た。彼は「現実同人第一宣言」の中で、“柳宗悅はわが国の美術の本質を線にあるといった。韓国の多くの学者や藝術家は、いまだにこの日本人の説を絶対視している。しかし、李朝俗画に於いてこの連續性の遮断とその遮断による空間の力動化が強く現れる”といい、檀園、蕙園、謙齋一派の真景山水、高句麗の古墳壁画、数多くの俗画に於いても、葛藤と連續の遮断をしばしば見ることができると指摘した。そればかりではなく、彼は美術以外にもパンソリ、仮面劇、農楽、古典民謡にも強力な遮断技法がたくさん現れると見た。従って、彼は線と連續性よりも、こうした遮断と要素間の葛藤の高揚によって、悲哀よりも躍動を、内面化よりは抵抗と克服を鼓吹する活力のある、男性的特質が支配的であると主張し、柳宗悅が線の美、悲哀の美として韓国の美を定義したことを見た。

ところで、柳宗悅に対する批判の旗手は崔夏林であろう。彼は金芝河と同じ世代の人であるが、1974年李大源が訳した『韓国とその藝術』に解説を書いている。そのなかで柳宗悅の韓国美術観を厳しく批判した。<sup>11</sup>

崔夏林は日本の知識人柳宗悅の韓国に対する愛情を、ロシアのトルストイと農夫との関係に類比し、柳宗悅の愛情の論理が持っている弱点を論証した。柳は韓日の間の矛盾を現実的に把握せず、宗教や藝術という觀念的・情緒的世界に置き換え、無化していると指摘した。崔夏林はまた、柳宗悅が美術史学者とは心理学者であるといった言葉と関連して、歴史作用までも人間心理に内包すべきであるのに、柳はただ即応的享受だけにとどまっており、歴史的深さを追求しなかったと批判した。さらに、柳が中国の形、日本の色、韓国

10 高裕燮「金銅弥勒半跏像の考察」『新興』1931年1月号。

11 崔夏林「柳宗悅の韓国美術について」李大源訳『韓国とその藝術』知識産業社 1974年 所収。

の線に大別し、苦しめられた韓国人の悲哀がその線を孕んだといったが、事実、線とは現実に満足せず理想を求める東洋人の思惟意識が美術に表れたことに過ぎないと主張し、柳の根拠を一蹴した。

そして、韓国史はいつも外勢の圧制の下に展開されてきたという柳の言葉も根拠がなく、韓国美術の特質をそれと関連付けて決定するとか、また不運が悲哀の感情を生んだという柳の思考は、とても危険であるといった。それは韓国人を敗北感に追い込む術策と、韓国史を事大で一貫した非自主的歴史に寄せつめる日本帝国主義政策とが、たくみに混ぜ合わされた思考方式であると批判した。

以上のような崔夏林の論旨は一面肯くことが出来るが、しかし彼が導き出した結論には、かなり罵りの印象を捨てがたい側面がある。

そのうち日本でも、柳に対する批判が出た。在日韓国人学者金両基は「韓国の石仏」の中で、韓国の白は喪服や哀愁の白ではなく、明るく鮮明な火花になって燃え上がる太陽の白であると叙述した。金両基の理論は白が韓民族のシンボル・カラーであることを認め、それは悲哀と結ばれることの出来ないものであると指摘したのである。彼はその後、『朝日新聞』の紙上で自分の論議をいっそう進めながら、柳宗悅は民衆の樂天性と生動性を看破しなかったといい、そのことは実態の理解が出来なかった外国人の限界であったと指摘した。<sup>12</sup> また彼は『新東亜』に発表した「韓国の美は悲哀の美であるか」の中で、白は昼すなわち太陽を象徴し、明るいことを含んでいると見て、韓国では天空に至高の神がいるという天神思想が古代から根強く伝わってきたと説明した。<sup>13</sup>

他方、李進熙は「柳宗悅の韓国美術観」の中で、柳宗悅の朝鮮美觀は1920年代前半には悲哀の美論を中心に美の特徴を説明したが、1930年代以降になると変化が見えると指摘した。その理由は、その10年の間、柳宗悅の陶磁器の研究が進み、木工品や石工品に対する理解が深められ、彼の見解も変化したと見た。特に1926年「下手物の美」を書いてからは、こうした傾向はより著しくなったと主張した。<sup>14</sup> これは韓国人の研究者にとって、とても重要な指摘である。

### 3) 柳宗悅の新しい認識

上述した問題点を念頭に置き、柳宗悅の文を詳しく検討してみると、柳の見解の変化は事実、李進熙の指摘よりもさらに遡って、すでに1922年に書かれた「李朝陶磁器の特質」にも現れている。

かつて、柳宗悅は「朝鮮の美術」では、「形よりも地上に安住しようとしても安住することの出来ない心をあの李朝の壺で見ることが出来る。これは傲慢な風情ではなく淋しい形である」といった。ところが、8ヶ月後に書かれた「李朝陶磁器の特質」になると、「地

12 金両基「柳宗悅の‘韓国の美’」『朝日新聞』夕刊、1977年1月26日;「韓国美の真理」『朝日新聞』夕刊、1977年5月13日。

13 金両基「韓国の美は悲哀の美であるか」『新東亜』1977年9月号、pp. 321-355.

14 李進熙「柳宗悅の韓国美術観」『朝鮮歴史論集』下巻、1979年3月、p. 370.

上の教えである儒教によって李朝の美は地上に密着され安定した形をそなえなければならぬ。…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。” というふうに変わっていく。ところが、それでも彼は、まだ朝鮮史が威圧の歴史であった視覚を引き取らず、“美を形に求め大きさに求め嵩に求めたと言つても、中国における強さと同一に見てはならぬ。自然は背後の威圧から免れる事は出来ぬ。”と付け加えている。しかし、この文の後半部に来ると、李朝の美を単純化への復帰、自然への帰依、自然への無心な信頼という用語で表現し、朝鮮美術の特質に対して新しい見解を披露している。

さらに後になって、1932年「朝鮮陶磁序」では、「淋しい」「悲しい」などの用語は一つも出ない。むしろ‘親しさ’‘自然’‘健康美’などを強調しながら、“あれほどに曲線を愛した民族が、ここに端厳な直線の美に触れる。形は大地の上に安定してくる。文様でも形態でも確かさが増している。だが中国のように力で押しては來ない。又日本のように冴えで迫るのでもない。もっと静かで素朴である。”<sup>15</sup>といい、彼の考えは完全にそのパターンを変えていく。

1935年「朝鮮の木工品」では、“朝鮮のものは人間の仕事の型には中々入れにくい。考えると人間のほかに自然が多分に加わっているから、人間の物差だけでは測り切れないのだと思う。だから言葉では定義が下しにくい。”<sup>16</sup>といい。そして朝鮮美の特質として、“作意がなく迷いがない。人間の技を通して自然を活かす。自然に従って更に自然に働きかける。”といいながら賛辞を送ったのである。

また柳によれば、朝鮮民画の美がどこから来るのかを察する時、我々の常識は何の用もない。それらの絵は真偽、正邪のような二元的考えが入る余地がないように描かれている。それらの絵の美は、結局何も企図しなかったから、そのように描かれたという。

このような論旨は、彼の二つの著作、1957年の「無有好醜の願」と1961年の「法の美」という、仏教美学の決定版というべき本に登場する美の概念と符合する。

柳にとって、美の究竟の地は美からも醜からも離脱した、好醜のありえない世界である。そこでは人の上下も、賢愚も、技巧の巧拙も何の障礙にならない。それは、あらゆるものがあるがままの状態に於いて、直ちに美と繋がる世界である。こうした美が不二の美、如実の美である。結局、美というのは即如の美であるといえる。

この「無有好醜の願」「無事、無造作の美」を柳宗悦は韓国の民芸のなかで発見したのである。すなわち彼は井戸茶碗に、民画に、木工品と石工品に自然を犯さない世界を発見した。さらに朝鮮の物は美と醜のない世界から為されたものであって、もともと垢がないので垢を落とす必要がないと主張した。これは『大無量寿經』でいう 無有好醜 と、『般若心經』でいう 不垢不淨の顯現であるといえよう。

こういうふうに見ると、柳宗悦は1926年の「下手物の美」以来、民芸美に傾倒し仏教美学的境地へ進んだといえる。その実相は、こうした美の理論を体系化するには、彼の直

15 「朝鮮陶磁序」『朝鮮とその芸術』柳宗悦選集 第4巻、春秋社、1972、p. 242.

16 「朝鮮の木工品」柳宗悦選集 第4巻、p. 249.

観を動かした数多くの朝鮮美術からの刺激と確認があったからである。この朝鮮美術を通じて彼は人工以前の美、平常の美、無造作の美の世界に目覚めることが出来たと考えられる。

もちろん彼は日本美術に於いても、木喰や円空の美をはじめ無有好醜の美を発見し、その美的価値を主張した。ところが、死ぬまで朝鮮美術に於いての作為しない美、大自然の本能が動く人工以前の美、他力の美などの特質を記述することを止めなかつた。

こうして見ると、柳宗悅の美術観は、朝鮮美術にたいする理解が深まる以前の見解、つまりかなり印象的記述を土台にした‘悲哀の美’論と、後になって朝鮮美術から自然、無造作、無作為性を発見した‘無作為の美’論に両分されているといつていいだろう。

前に見たように、これまでの柳宗悅に対する批判、主に韓国人の批判はもっぱら、この‘悲哀の美’論を攻撃の対象にしたのである。それらの批判は、彼が発表した文章、すなわち一次的資料に対する充実した年代記的な検討が不十分であった。しかし柳宗悅の美術観が韓国に与えた影響は、韓国人であれば誰でも拒否感を持ちやすい悲哀の美論や線の藝術という類別よりは、むしろこの無作為の美論のほうがより重要である。それゆえ、柳宗悅の韓国美術観を正しく吟味し批判克服するためには、彼の美術観の全体像を、そしてその流れの原因を念頭に置く、開かれた視覚が要求される。

いずれにせよ、柳宗悅は韓国美術において、それまで誰も考えられなかつた独特の美的性格を発見したのであり、その点において評価すべきである。彼自身日本の美術の中ではいまだ感じしたことのない新しい美を、韓国の美術のなかで探し出したのである。

しかし彼はそれ以後、こうした発見を土台にして民芸運動を開いていくのである。ただ我々としては、韓国美術が持っている無造作の美が、日本の民芸の世界とどれほど一致したのかは、やや疑問に思うのである。言語のレベルでは同じく素朴性、自然美などをいつているけれども、その内容は結構違うのではないだろうか。

### 3. 魯山人の誤解

柳宗悅とほぼ同じ時代の人として、独自の藝術世界を作り上げた陶芸家魯山人(1883-1959)が、彼の美的生活論というべきエッセイ「雅美ということ」(1938年)の中で、韓国人の美意識についてちょっと述べたところがある。

“朝鮮に幾分の「雅」の種子が見られないこともないが、惜しむらくはそれを育てかつ強く高く生かしてゆく器量が与えられていないために、俗雅、俗美に終わっている。”<sup>17</sup>ここでいう「雅」というのは、“みやびやか”というものの、風情と言うか、味というか、藝術上無くて叶わぬもの”であると説明しているが、結局彼が55歳の時、創刊した雑誌の名前でもある『雅美生活』での雅美のことにはかならない。魯山人が生涯をかけて志向したのは、「雅美生活」であり、「雅美世界」であった。晩年の覚え書きのひとつに、“私にはみんなが美しいことを好み、よいものをよいと分かり、本当の道を歩くことが本当だ

17 魯山人、「雅美ということ」(1938年)、平野雅章編、新装改訂場版、『魯山人著作集』第3巻、五月書房、1993、p. 467.

と分かり、かりにも邪欲の道に陥ることのないよう力をつくしたい”とある。

魯山人によれば、獸は「人」のように「美」というものの世界を知らない。美を意識し、おのずから美を取り入れざるを得ない「人」の生活は、自然の天与であって、かみわざであり誰の所業でも無い。即ち天の人与え給うた神業である。しかし、同じ「人」ではあるが、極めて低い美にしか生きることを許されていない人々がある。天の恵みが薄いのである。

だから、日常生活に雅とか美とかをわきまえ、それを取り入れて楽しめる者は、たとえ貧乏暮しであっても金持ち性と言えよう。その心の底にはゆとりがあるからである。金持ちであっても、貧乏性だと言われるたちの人柄に比べれば、随分幸福者と言えよう。それはよくいうところの心の富者である。

こうした心の富、雅美の意識が朝鮮には欠けているということである。それは韓国だけではなく、中国の場合も同じであって、“中国は元来何をさせて風采国で、その出で立ちのお体裁は立派に見えるが、芸術上後に残らねばならない必須の条件たる靈性が不十分であって、その魅力のごときは、とても日本のそれに及ぶものではない。況や「雅」の風情においておやである”という。

韓国も中国も、本来雅美と無縁の国ではないけれども、それを育てる力と支える基盤がなかったので、発展することが出来なかつたという。魯山人のこのような主張は、彼独特の我執を表すものである。この主張の背景には、日本文化の優越性についての強い意識があり、またその優越性は天与のものであるという観念があった。

彼によれば、「雅美生活」の使命、それは言うまでもなく、日本的なものよさを宣揚することにあるという。そして彼は、“現代日本文化の水準は非常に高まっているのは事実である。けれども美の問題においては、かならずしも順調な進路を辿っているとはいえない。時代による新しい美はいくつか生まれているかも知れない。しかしそれは正しい伝統の中に台頭した新しい美であるかを吟味るべきである。日本的なよさは、すなわち雅美である。”<sup>18</sup>と記述した。

ところが、魯山人が「雅美ということ」を書く前に、すでに朝鮮を2回も滞在及び訪問しており、実は彼自身朝鮮の青磁や白磁に魅了され、それらを真似して工房で陶磁を作ったこともある。具体的に言うと、明治41年(1908)に生母とともに朝鮮京城へ赴くが、そこで足かけ3年間韓國統監部(のち朝鮮總督府)印刷局に勤務、傍ら満州・中国各地を旅し、大いに書、篆刻への目を開く。そしてまた昭和3年(1928)には朝鮮南部の窯場を視察旅行し、1ヶ月ほど調査発掘を行う。そして6月には魯山人陶磁器展を星岡で開くのである。

しかしながら、彼が韓国と中国には雅美の器量が与えられていないとか、靈性が不十分であるとか、言いながら論旨を進めていくことは、何の客觀的根拠も持っていない。彼の説明は、“雅の要素は国柄と人柄に根ざして生まれた不思議な持ち味である”という言葉から分かるように、曖昧であり、極めて感情的な表現にとどまっている。それだけではなく、

18 『魯山人著作集』第1巻、pp. 478-479.

“世界のいずれよりも、日本の美術、芸術が超凡性に富んでいて、国柄と人柄で、心魂の活動が非凡に優れているということである。そのためか、ものの味というものがしみじみと深いことを感ずる。品格も一番高い。当然ではあるが底光りも一番強い。それが絵画であっても、一般工芸であっても、なんであってもである。”とまで言っている。

#### 4. 韓国人の摸索と考察

##### 1) ‘反日本画’運動の功罪

こうした植民地時代の経験から、当然の成り行きかもしれないが、韓国人の中では日本文化に対する反感と共に、自国の文化の伝統を改めて認識し、そのうえで新しい方向に導こうとする動きが、美術の方面でも起きたのである。それが近園金璣俊（1904-1967）の‘民族美術論’である。

金璣俊は韓国の近現代史における稀な全人格的芸術家の一人である。画家として、批評と史学、そして文学的才能を持った彼は、実に旺盛な活動をしているうちに、イデオロギーの渦巻きのなかで越北した、近代期の典型的な知識人であった。彼は文・史・哲を兼ねた知性であった。例えば、文学では『近園隨筆』（1948）、歴史学では『高句麗古墳壁画研究』（1958）、創作では『踊り』（1957）など、かれの先駆的であり優れた業績は尊敬すべきものとして認められている。

彼は輝く才能を持って時代を涉獵して一時代を風靡した人である。彼は尚古主義を自分の立場だと考え、書画骨董趣味を思い切り誇り、朝鮮美術史と水墨画の世界に没頭する一方、新しい世代の画壇を主導し、さらに鋭い批評で一世を振り動かした。そして解放の後、彼は伝統に耽溺し『朝鮮美術大要』を完成した。

ところが、この当代第一の知識人が考えた日本画に対する認識や韓国の民族藝術の方向は、今我々の眼から見ると、驚かざるを得ないほど恣意的なものであった。

例えば、金璣俊の‘反日本画’運動はその一例であるが、彼は日本、日本人との差異性を確立するべきだという強迫観念によって、結果的には韓国芸術の多様な解釈可能性を著しく遮断してしまったのである。

韓国において、解放空間で加熱された‘植民残滓清算’と‘民族芸術の建設’という論議が高まった時期、金璣俊を中心に民族美術論及びその運動が展開された。しかし、残念なことに、我々は柳宗悦や魯山人に劣らないほど、それらの主張の中には事実についての歪曲を見るのである。民族芸術の主体性を確立するため、彼は色彩を排除した水墨画の表現性だけを韓国絵画の純粹様式として受け入れた。彼は、彩色が求めているいわゆる‘日本画’との差別性を際立たせることを、目標にしたのである。その意図は結果的に、高句麗古墳壁画、高麗仏画、民画などで脈を引き継がれながら展開されてきた、韓国の彩色画の伝統を我々の生の現場で排除してしまう愚かさをおかしてしまった。<sup>19</sup> 民族文化の正統性を守り続けなければならないという強迫感の下で、材料や技法さえも犠牲にさせてしまう具合

19 李仁範「正体性究明と解釈可能性の摸索」『美学芸術学研究』13、韓国美学芸術学会、2001年6月、p. 11.

である。

ところが、アイロニカルにも、彼が念頭に置いた日本の絵画というものは、彩色画の代表的傾向である‘新日本画’であった。しかし、それはほかでもなく、国家主義が猛烈に燃え上がった時代の産物であった。それは明治時代に西欧や中国の美術との差別性を狙った、フェノロサ (E. F. Fenollosa, 1853-1908) や岡倉天心 (1862-1913) などの、日本のナショナリズムのイデオロギーが、日本の特性として同一化していた近代美術運動の新しい産物だったのである。新日本画であり反日本画であり、それによって我々は、藝術がイデオロギーの方向へ向かうと、どうしてもそれに対する立場は両分されることは避けることが出来ない、という事実を改めて考へるのである。

## 2) 韓国人による比較の視点

1960年代に入って、韓国でも韓国藝術の性格を解明しようとする動きが生じた。その代表者を挙げるならば、金元龍 (1922-1993) であろう。金元龍はソウル大学の考古美術史学科教授であり、国立中央博物館館長を勤めた人である。彼は『韓国美術史』(1968) の中で、韓国美術の特徴を、日本の美術と比較しながら、論じている。その内容は大体次のようなものである。

日本の美術は、技術面では中国と通じながらも、その成果や結果においては全く違うものを作ってしまったのである。日本の美といふと、日本庭園の美が一番うまく表現されているように思われる。日本の庭園は自然を現しているが、これは手で巧みに作られた模倣の自然、人工の自然、いわば第二の後天的自然なのである。人為的に布置されている泉石、対角線へと差し渡す小さな橋、人の浅知恵を使って歪んだ松の木など、これらのようなものが日本庭園の美を構成する。空を突き刺す泰山があることでもなく、無限に広がる洞庭があることでもない。だから、これを絵で表すためには 煙幕や雲霞を掛けて四圍を隠すべきである。それが嫌いなら、面と面、色と色がぶつかる近景とか部分図を大胆に拡大すべきである。

金元龍によれば、日本の美術は、このように騒がしく激しい面・線・色を使って、極めて人工的でありながらも、たまに奇抜な才知を使うこと、それが日本美術のもっとも明らかな特徴だという。それで彼は、日本美術を派手やかに着ている芸者、中国美術を偉大な舞台俳優、そして韓国の美術を白衣の地味な服を着ている家庭婦人であると、人に喻えて比較している。この三者の本態を細やかに吟味すれば、韓国美術の特徴は誰でも、やさしく理解し、把握することができるといった。<sup>20</sup>

多くの韓国人学者は、日本と韓国の美意識の差は、特に庭園に於いて著しく現れるという。例えば、趙要翰 (1926-2002) は、韓国の庭園美を叙述する時、日本の庭園についても次のようにいっている。彼は京都の桂離宮の庭園の美、すなわちその池、橋、飛び石、木、建物、畳の部屋などが調和し美しい世界を作り出しているけれども、しかし韓国人と日本

20 金元龍『韓国美術史』汎文社、1968、p. 6.

人はそれぞれ体質が明らかに違うといった。桂離宮では、韓国の「秘苑」を散策するとき感じる空間美がなく、悠々自適する味が少ないという。<sup>21</sup> そして“韓国人の目からみると、中国庭園も日本庭園も、なんだか人工的な技法が濃く残っているという印象を、我々は消すことが出来ない。日本庭園にはなんだか盆栽的な技巧が見える。また、建物の縁側の間近まで飛び石と芝が敷かれてある。日本の庭園には‘あそぶ’という游の精神の自由な空間がないので、息が詰まるように感じられる”という。<sup>22</sup>

## 5. 西洋人の韓国美術観

前世紀の間、韓国美術および韓国美についての論議は、国内外の人々によって多角的に行われた。惜しいけれども、そうした論議の出発点に立った人は韓国人ではなく、実は外国人であった。韓国が近代化の過程を順調に踏むことが出来ず、また美を探究する美学という学問をはじめ美術史の研究が西欧近代の所産である点を考えると、当然のことであつたかもしれない。高裕燮（1905-1944）と朴鍾鴻（1903-1976）のような先駆たちが韓国藝術と韓国美の研究に着手したのも、実はこれら外国人の活動から刺激を受けたことに由来すると見ていいだろう。それでは、他者の目に映った韓国美の様相はどのようなものであつたか、ここで代表的な外国人学者たちの韓国美術工芸に対する見解を探ることにしよう。

まず、1920年代に入って日本人・宗悦の『朝鮮とその藝術』（1922）とともに、ドイツ人アンドレアス・エカルト（Andreas Eckardt）の『朝鮮美術史』（*Geschichte der koreanische Kunst*、ドイツ版及び英文版、1929）が出版された。柳のことは前に述べたから、ここでは避けることにしよう。

エカルトはカトリックのベネディクト教団の神父として韓国に19年間滞留したが、西洋人としては初めて本格的な韓国美術史を著述した。彼によれば、『朝鮮美術史』<sup>23</sup> を書いた動機は、極東ばかりではなくあらゆる文明世界のため、韓国美術が持っている驚くべき高貴な重要性を明らかにしようとしたからであるという。彼は、当時植民地という特殊事情の中でも、韓国語を喜んで習い、韓国文化に心酔し全国を旅行しながら多くの文化遺跡と美術品を調査した。韓国美術の特性を叙述するためには、どうしても中国や日本の藝術と比較しなければならないと思った。エカルトは中国の誇張したまたしばしば歪曲された模型や、日本のあまりに感傷的であり判で押したような模様とは違って、韓国は極東の中で最も美しい、むしろ最も古典的な藝術作品を堂々と作ったと記述した。中国女性の纏足と日本の盆栽に見られるように、二つの国は歪曲（deformity）を美的理想にするけれども、韓国人にとってそのような歪曲はあまりにも見慣れないものである。韓国はいつも‘美的自然な趣向’を保存してきたし、韓国美の特性は単純・素朴であり、また誇張のない表現にあると見た。

1960年代に入って、イヴリン・マッケン（Evelyn McCune）の『韓国美術史、The

21 趙要翰『韓國美の照明』 悅話堂、1999、p. 222.

22 前掲書、p. 226.

23 韓国版は權寧弼譯 『エカルトの朝鮮美術史』 悅話堂、2003.

*Arts of Korea - An Illustrated History』(1962) が、豪華装丁で刊行された。この本は韓国美術の年代記的説明を提示した最初の英文本である。彼女はここで、韓国美の特徴を、第一に韓国人が住んでいる世界に対する深い感情を表す保守性と、第二に自然に対する愛情、と集約している。第一の保守性も第二の自然に対する愛情という範囲の中に包摂しうるが、それは韓国人があらゆる仕事を家の建物の外で行うことと密接に繋がる。田舎の農民たちは‘マダン’という庭場であらゆる仕事を行い、貴族は‘亭’でお客に会って交遊しあうことが、通常の生活であり姿である。音楽と舞踊はともに家の外で行われるが、それはアジアのほかの民族と違って、特徴的であるといった。マックンは韓国美術が政治的安定期には優雅であり洗練され、また戦争期には粗雑であり注意を払わない様相を見せる、といった。彼女が注目したのは、韓国美術が洗練と粗雑の両極端に於いてさえ、‘力と心を引く正直さ’を見つけることが出来る、ということである。<sup>24</sup>*

その後、ドイツの美術史学者ディートリヒ・ゼッケル (Dietrich Seckel) は「韓国美術の幾つかの特徴」(1977) という論文を発表し、我々の注目を引いた。彼は今までの韓国美術についての研究が、様式の構成要素という根本的レベルでは問題を提起したことがないと前提し、韓国美術だけが持っている特有の成果を指摘し、また東アジア三国の美術を比較し韓国美術の‘微候的現象’を説明した。彼は韓国美術がほかのものを自分のものに消化し整えて、中国のものとは違う方向へと延びていく‘対立的変移 (the opposing variants)’をあらわした点に注目する。

ゼッケルが韓国美の特有の成果として考えるのは、高麗青磁の象嵌技法と朝鮮絵画の力強い様式の場での冒險である。また粉青磁器と朝鮮白磁は、自然模倣からの開放と、既存の趣味基準からの開放と見ることが出来るので、ここに韓国の生命力が圧倒するように表現されていると記述した。さらに山水画においても、中国の流派に従うけれども優れた方法で韓国的修正を行っているが、例えば金弘道の〈叢石亭〉で見るよう、角度のある描線と力強い幾何学的抽象性は中国山水画には見られない特徴であると指摘した。

以上で述べた他者の視線は、韓国伝統美の性格を究明しようとする今日の我々にも、示唆するところが少なくない。だが、美というのは作品の外的形式にこもっている感情と情緒と関わるものであるから、韓国人自ら自分たちの固有の美意識を世界人に正当に説明することもさらに重要な課題である。

## 6. 日本美術工芸の美意識

### 1) 感覚の完結性

多くの韓国人は日本の芸術の鋭い感覚性に眩惑され衝撃を受ける。しかし、まだそれを楽しむことが出来ない。それを体質化することはもちろん無理であるが、気楽に享受することもできないのではないか。日本の美意識を表す鋭い感覚性の中のひとつは、清潔さで

<sup>24</sup> Evelyn McCune, *The Arts of Korea - An Illustrated History*, Vermont: Charles E. Tuttle Co., 1962, pp. 20-21.

あろう。美を表す日本語の言葉として‘きれい’がある。その語源を遡つていけば、平安時代に美一般を表す言葉として使われた‘きよら’とか‘きよげ’に繋がる。‘きよら’は気品のある美しさをいう。それは勿論‘きよし’という形容詞から出てきた言葉であるが、‘きよし’という言葉は大体が清淨で穢れがない、曇りがないという意味である。要するに、日本人の美意識には清潔さが強く根を下ろしている。<sup>25</sup> 韓国人にとって、日本の美術工芸があらわす、あまりにも清潔な感覚の完結性は、好まれるのではなく、むしろ距離感や拒否感を呼び起こすことでもある。

それでは、韓国人にとって‘きれいだ’（清潔だ）’というのは、どういう意味を持っているのであろうか。人間は生活しているうちに、あるいは、時間の経過と共に汚れたり、垢がつくはずである。このような過程のなかでほこりとちりが自然に出てくるし、我々の身にもつくのである。たまにはそれを洗いきよめて、きれいにする。ところが、日本人はどこの国の人よりも、それをよく洗う。いな、洗い流して、その究極の完璧さを目指すのである。勿論、日本人も垢がついていない人はないだろうが、汚れた体や周りをよく洗い落としてきれいに見せるということを、誰よりも大事にするということである。韓国人は、たとえ汚れがあるにしても、それに拘らず、一応そのまま放っておいて、他人に見せたりすることもしばしばある。むしろそれを自然だと思うのである。

普通の日本の家庭では、客が来ると、ほこりひとつ無いように、あまりにもきれいに家の中を掃除する。敢えて、訪ねてきた客の立場から考えると、平鉢に出した食べ物を食べる途中、もしかすると落として汚すかもしれないと思って心配しながら、注意深く行動しなければならないと思う。これに反して、韓国人であるならば、客が来るにも拘わらず平常通り、大いに汚れているところだけを片付けて、そのまま迎えるのである。こうした両国人の生活態度がそのまま、美術工芸の領域にも現れるのである。李朝時代の粉青磁器の世界や、原材料をそのまま生かす木工芸の世界は、確かに日本美術の世界とは違うのである。

## 2) 漆工芸の美しさ

韓国人にとって、日本の伝統工芸の中で最も日本の特徴的なものとして映るのは漆工芸であろう。それは単に韓国人だけに限られたことではない。かつて、ヨーロッパではジャポンというと、この漆工芸品を意味するほど、ヨーロッパ人はこれに対する強烈な印象を持ち、また愛好してきた。その上、最近フランスではこの漆工芸を地元の場で再現しようとする動きも出てきたという。漆は歴史的に見ると、その技法が中国から朝鮮半島に立ち寄って日本に伝來した。ところで、日本はこれを独自の風土的環境の条件に支えられて、量的にも質的にもほかの東アジア諸国と比べて特殊な地位を持つことになり、現代の生活文化の中でも綿々と生かし続けている。

漆工芸の美の特徴は、完璧さとコントラストにある。それらは韓国人の美的感覚から見

25 この日本人の‘きよい’あるいは‘きよめる’という意識と関連して、今道友信は、古代日本人の罪に対する流失と忘却の論理と結び付けている。『東洋の美学』TBS ブリタニカ、1980、p. 256.

ると縁の遠いものである。美の世界において、漆工芸で見ることの出来る黒と金の共存はともすれば、派手で下品なだけの悪趣味に陥りやすい。黄金を好んだ秀吉も、しばしば成り上がり者という評価を下された。しかし桃山時代は黒漆と金蒔絵をもって、とびきり美しい世界を確保したのである。

日本人は黒と金とがつくりだすコントラストを徹底的に純化することによって、新しいハーモニーを演出し、また高次の官能的な美の世界に到達することを知った。漆器といえばジャパンといわれるよう、日本の代表的な伝統文化だと思う。やはり漆は日本の風土にもあってい。

谷崎潤一郎は『陰翳礼賛』の中で、「漆器の美しさは、日本の薄暗い家屋のぼんやりした光の中で見てこそ、その良さがわかる」といつている。ところが、今ではもうどこでも明るすぎるので彼のいった良さを実感できる場所は少なくなってしまった。それはともかくとして、漆は西洋のものではなく、やはり東洋のものだと思う。中でも体質的に日本人に一番なじんでいる。体質的になじんでいるというのは漆が持っている表情や質感が日本人特有の感性に抵抗なく溶け込んでいるということである。ヨーロッパの美学者もそのように言っている。

例えば、エルンスト・グロッセ (Ernst Grosse, 1862-1927) というドイツの美学者は、東洋美術に造詣が深く、日本を訪問したこともある。彼は漆の芸術的な工芸品を見て小論文を残している。“日本の真に国家的な装飾芸術は漆器である”と言いたったところは少々いいすぎであるかもしれない。でも実際、外国の影響を受けながら極めて日本の展開をしたことなど思いめぐらすとなるほどと思う。日本の叙情を表すのに世界にもまれな素材であった。<sup>26</sup>

芸術美の差が生じるのは、一番根底にはそれらの生活文化の差に由来するのである。衣食住という人間生活の基本条件が芸術作品の種類と様式、さらに美意識にさえ影響をあたえるのである。例えば、東アジア三国の飲食文化と関連して、食器を比べてみると、中国は油っこい飲食だから、ボンチャイナという陶磁器を主に使い、日本は冷たい飲食を入れることができる漆を選んで好み、韓国は暖かい飲食を入れるための真鍮製の器を発達させたのである。このような食器の用度から形態も変わり、そこから出る美感も変わっていく。中国は鈍くて、韓国は簡素素朴で、日本はうすくて、すばしこい。韓国の真鍮製の器はその重さのために、器を手に取って飲食出来ない。そこから食事のエチケットも変わっていくだろう。韓国と日本の間には、生活の場面で疊とオンドルの差があるように、またそこから出てくる美意識の差も当然生じるだろう。日本の漆工芸は蒔絵に金粉、銀粉を使いながら、女性的な情感を見せておりし、韓国の真鍮製の器は整った気品を現している。

## 7. 結語

韓国人と日本人の間には政治的レベルだけでなく、文化及び美意識のレベルでも、長い

26 藤崎誠「漆は日本の叙情を表すのに世界にもまれな素材だと思います」『漆の美—茶の湯と暮らしかたち』淡交別冊 愛蔵版、淡交社、1992、p. 76 から引用。

間摩擦が起こってきた。柳宗悦は韓国美術に対して、初期にはセンチメンタルなヒューマニズムの視覚から‘悲哀の美’を論じ、後期には‘無作為の美’を語った。こうした移行が可能であったのは、彼が韓国美術に対するより幅広い関心を持ち、また深い研究を行ったからである。前者は、彼が韓国人及び韓国文化に対して愛情は持っていたとしても、それほどの知識や理解がなかった時代の見解であった。客観的な判断というより、多分に感情的な意見の表明であった。これに対して多くの韓国の知識人は批判を行った。しかしその批判もかなり感情的な反応であって、柳の全体像を見ることなく、狭い部分だけを取り出して批判を行ったのである。また魯山人の場合は、時代的背景もあって、日本の文化優越主義に溺れて、韓国や中国の美術工芸についての客観的情報や知識によらず、個人の皮相的であり恣意的な判断によって、それらが美的洗練を成し遂げることが出来なかつたと評価した。

韓国人は柳の言葉にあまりにも敏感であった。韓国人が行った多くの柳批判の論拠の根底には、日本人では韓国の美を正しく理解することの出来ないはずである、という先入観があった。それゆえ、日本人が下した判断を乗り越えるために、何人かは新しい方向を探し出そうとしたのである。しかし、それが必ずしも成功したのではない。それらの主張の中には、韓国の美術工芸こそ最も優れた独自の境地をなしているとか、ほかの国の人には決して分からない、というふうに、その絶妙さや神秘性を語るものもある。それは、植民地時代の抑圧されたコンプレックスが、自分の主体性を意欲的に回復しようとした時引き起こされた、逆コンプレックスの表明であろう。

韓国と日本の美意識についての葛藤や衝突は、そのほとんどが理解の不足とその理解の仕方の誤りから生じたものである。ここで我々は次の二つのことを考える必要がある。

第一に、美術工芸の理解のためには、その土台と基盤になっている両国の生活文化に対する正しい理解が必要である。芸術の領域の中でも、工芸は特に生活の実用と関わるものであるから、この工芸の理解を深めることによって、逆に相互の文化に対する理解を深めることが出来るのである。工芸は異文化理解のよい切っ掛けになるだろうと思う。

第二に、美術工芸の意味と価値を正しく知るためには、政治的及び道徳的な判断と美的判断を峻別して、それらの作品が持っている美しさを享受する態度が必要である。美意識における多くの葛藤と衝突の原因は、道徳的判断に立脚して、美的な事柄を評価しようとしたところにあったからである。だから、この場合でも、これからはむしろ美的な判断を踏み台にして、相互の文化に対する理解を深めた上で、政治的イッシュなどを論議すると、より良い成果を挙げることが出来、さらに好意的な関係が形成されると思う。まさに、美的・芸術的次元での相互交流と充実した理解の重要性はここにある。