

【コメント 1】

土田 真紀 TSUCHIDA Maki

帝塚山大学

発表の中でご指摘があったように、「悲哀の美」論の背後には、時代背景とともに、「他国を理解する最も深い道は宗教や芸術の道である」という柳の信念があり、その信念に基づいて自らの親愛の情を披瀝するのみでなく、朝鮮の人々に対する「愛情」を日本国内に呼び覚まそうとする明確な目的があったとしても、そうした理解が、その時点での乏しい知識と強い感情移入に基づくものであり（柳自身、ある程度自覚していたとしても）、客観性を欠いていたことは否めない。ただ同時に、当時柳が「悲哀の美」や「線」の美しさを強調したもう一つの意図として、中国（形）や日本（色彩）の芸術との比較を通じて、図式的ではあるが、朝鮮の芸術の独自性を主張しようとした点を想起する必要があるように思う。朝鮮美術の独自性を訴えることが、柳の場合には三・一独立運動への弾圧に抗議し、さらには本来独立した国としての朝鮮を認めることと明らかに重なっているように思われるからである。発表全体の趣旨から考えても、柳の言論活動と朝鮮民族美術館の設立運動を含む実践的活動はいずれも、政治のレベルではなく、あくまでも芸術や文化のレベルにおいて行われたことの意味と意義を客観的に問うことも、いま一度必要ではないだろうか。

また、これもご指摘があったように、柳宗悦が朝鮮および朝鮮の芸術について執筆した数多くのテキストのなかで、いわゆる「悲哀の美」論と呼ばれているものが主として展開されている時期は1920年代初めの一時期に限られているように思われる。実際、柳自身の朝鮮芸術観は、当初から「悲哀の美」のみに限定されず、高麗よりも朝鮮時代の工芸品への関心を深めていくにつれて、むしろその強さや大きさ、「意志の美」を強調していくのに対し、朝鮮の工芸品、とりわけ陶磁器が日本の骨董市場において次第に商品価値を確立していく過程で、柳を源泉とする「悲哀の美」的見方が繰り返し再生産されていったことも、同時に考えていくべき問題であるように思う。多様な側面をもつ朝鮮の陶磁器のなかでも、日本においてとりわけ無紋の白磁の壺や一般に「秋草文」と呼ばれている特定の文様に人気が集まった観があるのはそのことと関連していると考えられる。確かに「悲哀の美」的な見方の日本での定着は根強く、近年開催された朝鮮陶磁器の大規模な展覧会でもなお繰り返されていた。これは、その源である柳のみを批判して終わる問題ではないはずである。もちろん近年は、研究者同士の日韓の交流も盛んに行われ、新しい研究成果も現れてきている。にもかかわらず、柳宗悦に匹敵するほど、朝鮮美術の全体像への日本側からの真摯なアプローチが積極的になされてこなかったことも事実ではないだろうか。ごく最近まで、美術史研究の分野をはじめ、戦後の日本の芸術研究や一般の関心は極端に欧米に偏っていた。発表の最後で言及された韓国と日本の間の「美的・芸術的次元での相互

交流と充実な理解」のためには、日本側で、研究にとどまらず、様々な次元で真摯に韓国の美術工芸と向き合う姿勢が何よりも必要とされているのではないだろうか。