

## 論文の要旨

論文題目 柳宗悦における「朝鮮」の位相  
日本近代美術史の「周縁」をめぐる  
氏名 加藤 利枝  
学位 博士(学術)  
授与年月日 平成19年10月31日

本論文の目的は、民芸運動の創始者、柳宗悦(1889~1961)と朝鮮の関係について、日本近代美術史の領域を背景に考察を行い、柳と朝鮮の関わりが、日本近代の美術の歴史の中でどのような意味を有し、さらに、「民芸」という新概念の誕生といかなる関連性を持っているのかを究明することにある。考察の手法としては、日本近代美術史において、中心的な位置でなく周縁的な立場に置かれてきた「工芸」「建築」の分野に注目し、「工芸」の分野に関わった柳と、建築史学者の伊東忠太及び関野<sup>ただし</sup>貞の朝鮮での活動を比較・対照することにより、柳における朝鮮の位相を明らかにするという方法をとった。

柳と朝鮮の関係については、先行研究の中に、柳の朝鮮をめぐる体験が「民芸」の概念を生み出す契機となったとの指摘もあるが、それが朝鮮という特定の場所で起こったのは一体なぜか。柳が特に朝鮮芸術に惹かれたことや、朝鮮をめぐる政治問題が動機であるという説明は、一定の説得力を持つが、これら以外に、当時柳を取り巻いていた時代思潮の面にも、その契機があったのではないか。このような考えから、柳が朝鮮へと向かった要因を探ってみた結果、「美術」と「工芸」「建築」の概念が、その要因を説明し得る重要な鍵を握っている可能性が浮上したが、このような視点で柳と朝鮮との関係を論じた研究は、管見の限りではまだなされていない。そこで、本論文ではこの視点に立って考察を行った。

第1章(日本近代美術史と柳宗悦)では、柳の『白樺』時代から朝鮮での活動を開始するまでの時期について、日本近代美術史を背景に考察を行った。西洋由来の「美術」の概念は明治初期に日本へ移植されたが、「美術」をめぐる政策は、国民国家・大日本帝国の発達局面に合わせて変化した。明治前半期には、「美術」は「殖産興業」に資する役割を与えられたが、明治二十年代始めに、「美術」の役割は、国民国家の精神的基盤作りへと変化し、国粹主義的な風潮が起こる。この時代には、「美術」は「国家」の為のものとの観念が支配的であった。こうして、明治末期までには、上記のような精神的基盤作りは一先ず完遂され、「美術」はかつてのように「国家」と不可分の存在ではなくなる。『白樺』の創刊(明治四十三)は丁度この時期にあたり、柳ら白樺派は、「美術」と国家の政策が一定の距離を置き始めた時代に活動を開始したといえる。つまり、彼らは「美術」を「個人」との関わりにおいて捉えることのできた世代であった。次に、1900年のパリ万博を機に初の日本美術史が編纂された経緯と、それが国家による文化財の調査・保護の成果の一つとして成立

したことを述べ、その過程の中で白樺派はどのような位置にあったかという問題を扱った。まず、明治初期の文化財政策は、神仏分離令（慶応四）に起因する文化財の海外流出に対する反省に立っており、文化財の保護と活用の拠点である博物館が文部省管轄下に設置されたが、その後、「殖産興業」の時代に、博物館の管轄は内務省 農商務省に移され、明治二十年代始めには宮内省に移管される。これと同時期に、臨時全国宝物取調局（1888）が発足し、全国の社寺の宝物調査を実施、この結果を基に古社寺保存法（1897）が成立、社寺の建造物と宝物が格付けされ登録される制度が誕生した。ところが、帝国博物館の帝室博物館への改称（1900）を機に、文化財が皇室の財産として秘匿すべきものとされ、皇国史観を柱とした国家の基盤を支える役割を担わされるようになる。この流れの中で青年期を迎えた『白樺』同人たちは、上述のような天皇中心のナショナリズム生成・定着の過程を直接目撃することになった。さらに、日本美術史成立後の明治三十年代後半の美術界の動きについてであるが、日露戦後、日本の海外進出の活発化に伴い、大陸への注目度が高まりを見せる。こうした動きは美術界にも影響を及ぼすが、同様の現象は白樺派にも見られ、このことは1919（大正八）年の『白樺』初の東洋美術の挿絵掲載にも影響したと考えられる。ちょうどこの年、柳は朝鮮の三・一独立運動に衝撃を受け、「朝鮮人を想ふ」を発表、これが以後の朝鮮での活動の端緒となった。ここまでの考察から、柳が朝鮮へ向かった要因としてまず、上記の東洋美術への関心の高まりと、三・一独立運動の衝撃が挙げられる。

第2章（「工芸」と「建築」）では、明治末から大正期にかけて、日本近代の「美術」の領域内で地位を下落させていた「工芸」界と、「美術」の領域の後発的分野とされていた「建築」界の状況を概観した。「美術」の概念が移植された当初、「美術」と「工芸」の区別は曖昧であったが、明治半ばに「美術」の領域内で「絵画」「彫刻」がその中心の位置に就くと、相対的に「工芸」の地位が低下した。さらに、軽・重工業の大量生産体制の確立によって、それまで「工芸」との差異がなかった「工業」が現在の意味を獲得して「工芸」から分離し、「工芸」の地位は一層下がることになった。こうした状況の中で「工芸」界の関係者が示した動きを概観した結果としては、明治末より大正期にかけて、「工芸」界全体では事態を改善するための動きは少なかったが、大正中期～末期には、それ以前にはなかった「生活」という視点から「工芸」を見るという動きが生まれ、新しい工芸運動や理論が起こった。柳らの民芸運動の萌芽もこの時期に始まる。次に、日本建築史学の創始者、伊東忠太が、「建築」の分野を「美術」の中心に近づけることを企て、それによってナショナリズムの中核へと接近しようとする様相について考察を加えた。そして、この伊東の動きの延長線上に起こった、議院建築建設に際しての新しい国民的建築様式創出の模索が、結果的に成就することなく終わった経緯について考察を試みた。

第3章（朝鮮総督府の古蹟調査事業と博物館・美術館政策）では、朝鮮総督府が行った朝鮮半島の古蹟調査と博物館・美術館政策を概観、その中心人物であった関野と、これらの政策に対し批判的であった柳の関係について考察した。まず、柳による石窟庵の紹介文、

「石佛寺の彫刻に就て」の中に、上述の古蹟調査への批判がみられることを指摘した。続いて、1900年代始めから朝鮮総督府が実施した上述の古蹟調査事業の概要を述べた。この調査では古代の埋蔵物に重点が置かれたが、このことは後に総督府によって展開される博物館・美術館政策とも連動していた。続いて、柳と関野がいずれも大正期に朝鮮での活動を行うことになった所以について考察した。その結論として、二人の関わった「工芸」「建築」が、「美術」の領域の「周縁」に位置することが、同様に日本帝国主義の「周縁」的位置にあった朝鮮へと、二人を押し出したためであるとの見解を示した。さらに、柳と関野の朝鮮美術史観を比較してみると、当時、朝鮮美術は中国美術と日本美術の仲介者として見られる傾向があったが、柳と関野の朝鮮美術史観においても、そうした時代思潮の影響が見られる。ただ、柳には、独自の美術を生んだ朝鮮民族への共感、当時「衰退の時代」とされた李朝末期への高評価という視点があり、その意味で関野と一線を画していた。さらに、総督府の開設した上記の三つの博物館・美術館の概要について述べ、これらの設立が植民地統治にいかんにか資するものであったかを考察した。これらの博物館・美術館の敷地は、本来立ち入りを許されない王宮であったが、それが一般公開されることにより、王朝の象徴性が奪われてしまった。また、展示の基本方針は、古代を「隆盛の時代」、李朝末期を「衰退の時代」と印象づけるものであった。これに対し、柳らが設立した朝鮮民族美術館（1924年4月開館）は、こうした政策が展開された景福宮内に開設され、総督府が創出した植民地の象徴空間に異議を呈する存在であったといえよう。

第4章（王朝の都・漢城<sup>ハンソン</sup>と植民都市・京城）では、風水という伝統的な思想に基づいて造成された李朝の都、漢城を、王宮の破壊、西洋式庁舎・朝鮮神宮の造営などを通して、植民地都市、京城へと改編していった総督府の政策を概観し、その上で、朝鮮神宮の造営に関わった伊東忠太と、王宮の門・光化門の破壊反対を唱えた柳の立場を比較・検討した。14世紀末に李王朝の首都となった漢城は、風水上の好条件を備えた「山河襟帯」の地であり、その場所の選定には、朝鮮半島で盛んであった風水の流派、「形法」が大きく影響したと考えられる。「形法」は主に地形によってその土地の気や勢いを判断するものであり、首都・漢城は「形法」の判断基準に則って造営された都市空間という性格を持っていた。以後、500年間受け継がれたこの伝統的価値観が、日本による植民地化によって否定されることとなる。前章でふれた博物館・美術館の設立によって王宮の空間は大きく改編され、正宮・景福宮にはルネサンス様式の総督府新庁舎（1926年竣工）が建設された。さらに同年、伊東忠太がその鎮座地選定に関わった朝鮮神宮が鎮座祭を迎える。これら二つの建造物は、漢城を植民都市・京城へと改編する象徴的存在といえよう。柳はこれらの完成に先駆けた1922年、「失はれんとする一朝鮮建築の爲に」を發表し、景福宮の正門・光化門の破壊に反対を表明する。この柳の反対表明は、上述の古蹟調査事業、博物館・美術館政策を含めた総督府の植民地政策を根本的に批判する意味を持っていたといえよう。

終章において、以上の考察の締めくくりとして、柳が「民芸」の概念を創出する際にイメージの源となった「民衆」像について考察した。その結果として、「朝鮮」という、日本

帝国主義の「周縁」的位置に置かれた場所においてこそ、柳は「民衆的工芸」を生み出す「民衆」像を見出し得たのだとの結論に至った。