

第十五章 柳宗悦と近代韓国の自己構築について

漱石は、その「文学」=文化の特殊性を発揮することによって「日本」の力が証明されると考えていたが、そのような思考の枠組みは現在も基本的には変わっていないと言えるだろう。世界中でグローバリゼーションが叫ばれる現在においてもなお、多くの国々は、戸惑いと反発の気持ちを新たなナショナリズムへと帰結させながらそのナショナリズムの中心に〈文化〉の言説をおいているのである。

それはむしろ、「自己」が希薄化することへの恐怖の現れにほかならない。そして、守るべき自己主体なるものが虚構でしかないことがすでに明らかになっているにも関わらず、今なお、主体構成への欲望はいたるところで見られるのである。最近さかんに見られる新しい「伝統」作りなど、その最たる例と言えるだろう（注1）。

それが、世界化=「侵犯」する他者への警戒がその動きの契機となっていることは言うまでもない（注2）。ならば、「出会い」の場においてそのような傾向が顕著なのはむしろ当然とするべきだろう。酒井直樹は「文明化」に代表される従来の「近代」概念に代わってそのような「接触」こそを「近代」と呼ぶべきだとしているが（注3）、そういう意味では、冷戦終息のあとグローバリゼーションとともに世界各地で新たにナショナリズムが跋扈していた二十世紀の最後の十年は、〈第二の近代〉と言っていいのかもしれない。

境界 「出会い」の場では常に〈翻訳〉が起こる。それがどのような翻訳であれ、人々はそれを通して「他者」の存在を知り、「自己」を確認する。たとえば、「日本」や「日本人」が人工的な概念にすぎないのは既に指摘されている通りだが（注4）、その「日本」の形成には、漱石がそうだったように、「西洋」はいうまでもなく日本の植民地となった台湾や韓国、そして沖縄やアイヌがかかわっていた。いうならば、彼等を参照しながらしかるべき「日本」像が作られていたのである。

その代表的な例を、たとえば柳宗悦に見ることが出来る。同時に、近代韓国は柳に与えられた自己像を内面化し、やがてその像に反発する形で新たな自己像を作っていた。そして、そのような過程を支えるキーワードもまた〈文化〉だったのである。そうした〈翻訳〉の諸相を見ることは、接触が促す他者領略の言説が何よりも自己構成の欲望に支えられたものであること、そしてそれに触発される形で生じる反発の言説もまたその構造を模倣したものにほかならないことを改めて示してくれるだろう。それはまた、文化本質主義のあやうさをも語ってくれるはずである。

一、「愛」する主体

白樺派の同人であり民芸運動の創始者でもある柳宗悦は周知のとおり朝鮮（注5）に関して多くの言葉を残しているが、その評価は未だに錯綜しているようだ（注6）。

柳は朝鮮に関して何を言ったのか。たとえば眼を引くのは、「余はかゝる遠征を一国の名誉ある物語とは思はぬ」「支那は朝鮮に宗教や芸術を送つたがそれを破壊したのは吾々の武士であつた」（「朝鮮とその芸術 序」、以下「序」）というような、「武士」に代表される軍国主義に批判的な言葉である。日本の「同化」政策にも柳は批判的で、「かくて人は日本の思想を植ゑようとするが彼等の心を活かそうと試みてゐない。彼等に対する時与へるのは刃であつて愛ではなかつた」とする自己認識を持っていた。

柳は朝鮮の「心を活かす」ために、それまでの日本人がしてきたような「欠点」への注目を止め、「特点」（「序」）を見ようとするのだが、その善意が「特点」という〈特殊〉への注目であったこと、そして「真の一致は同化から来るのではない、個性と個性との相互の尊厳に於てのみ結ばれる」（「朝鮮の友に贈る書」、以下「友」）とまず確認しておこう。柳が求めたのは、「武士」が主体となる「暴力」による強制的「同化」ではなかったが、「個性と個性との相互の尊厳」が可能にすると信じた自発的「一致」ではあった。

柳は、一種の文化多元主義の上に立っていて「個性」の維持を訴えたが、それがそれぞれの差異化を測るものであっただけでなく、最終的に同化を目指すものでもあったことに問題はあったのである。

ともかくも、「一致」のために柳が取った方法は、「人は愛の前に従順であるが、抑圧に対して頑強である」（「朝鮮人を想ふ」、以下「想」）のに日本には愛がなかったとする認識の下に「愛」の主体となることだった。柳は「植民地の平和は政策が産むのではない。愛が相互の理解を産むのである」（「想」）として植民地において「力の日本」ではなく「情の日本」になることを訴える。そしてそれを可能にするのは「政治ではなく芸術」と考えていた。

「朝鮮は日本の奴隷であつてはならぬ。それは朝鮮の不名誉であるよりも日本にとつての恥辱の恥辱」（「朝鮮の友に贈る書」、以下「友」）だとする柳の言葉には、「暴力の日本」（「友」）とは違った「異なる日本」を「人に伝へよう」（「序」）とする強い意志が現れている。柳は「武力」や「政治」の日本ではなく「愛」や「芸術」の、それまでとは「異なる」日本像を夢想し立ち上げようとしていたのである。

柳が想像し志向した自己像は、まずは「愛」の主体としての日本だった。それを確認することは、なぜ柳に韓国の陶器の「線」が「彼等が愛に飢える心のシンボル」「涙にあふれる諸々の訴」(「想」と見えていたのかを教えてくれるだろう。朝鮮の陶器が「愛」を渴望する存在に柳に見えてしまったのは、柳がみずから「愛」の主体になろうとした事と無関係ではあるまい。

その「訴」の内容は、「長い間私達の民族は苦しい歴史を続けて来た。しかし誰もその悶える心を察してはくれない。又何処にも私達の心を打ち明ける友を持たない」「なぜ私達に愛を送らないのか」「わけても血に近い日本人たちよ。兄弟の愛に吾々を結ぼうとなぜしないのであるか。吾々は同じ母の懐に眠り、同じ伝説に生い立つた」というものと理解され、柳をして「おお。私はかかる声が器の底から絞り出る時、どうして私の手をそれに触れずにゐられよう」「おお、私はそれを暖めようとて、思はず手をそれに触れるのである」(以上「友」と言わしめている。

注目すべきは、「愛」を渴望する陶器が多くの場合において「女」として表象されることである。

しとやかな女の風情にも譬へようか。高き背、なだらかな肩、軟かき肉付き。ほんのりと青ずむ白絹に身を包み、裳裾にはもとの蘭が静かな藍で染めてある。優しい心根や、慎み深い性情が誰にでも気附かれるであらう。黙してはみても、いつだつて呼びかけてゐるやうに見える。(中略)特別な自然や歴史がさうさせたのである。(「李朝の壺」)

朝鮮の陶器の中でも柳が最も好んだとされる李朝陶器は、右に続く文章では「くつろぎ」と「慰め」を与えてくれる「情」溢れるもので、「ひかへめがちな性質」で「喋りはし」ない「遠慮がち」な女の、「優し」と「慎み深さ」(以上「李朝の壺」)を持ち合わせている存在とされる。高麗陶器よりいくらかは男性的とみなされていた李朝陶器も、このように大概は、言葉少なく従順な女性のイメージとしてジェンダー化されるのである。

しかも柳は単に陶器を「女」とみなすだけでなく、韓国全体に対してもしばしば「彼女」と呼称している(「朝鮮の美術」ほか)。また、その語調もいかにも「女」に対する「男」のそれである。「愛」する主体としての柳は能動的な愛の主体であるべく、「男」主体となるのである。

「男」である柳 = 「日本」にとって朝鮮の陶器は、あるいは朝鮮は、つらくとも <感情

を表さない>「慎み」を持ち合わせる殊勝な「女」である。沈黙し、慰安する「女」である。そして重要なのは、このような言説が朝鮮の抵抗的「感情」爆発を戒めるものでもあったことである。詳しくは後述するが、ともかくもこのような従順でひかえめで「慰め」を与えるべき女性像は、植民地としての朝鮮の現実なくしてはありえなかったのである。

実際、柳はこのような特質(と見えたもの)は「特別な自然や歴史がさうさせた」(「李朝の壺」)ものと考え、たとえば象嵌手法が発達した理由も「苦しい歴史」ゆえに「内へ内へと感情を隠」(『高麗』と『李朝』)そうとしたからだと説明している。その延長線で、青磁の青色は柳には「涙」(「同」)となり、「弱さ」の象徴となるのである。柳の言う「特別な自然や歴史」(「李朝の壺」)とはむろんたびたび侵略された過去のことにはほかならないが、暴力を経た主体が必ずしも従順になるとは限らない。実際、後に韓国は暴力に抵抗してきたことを根拠に強く猛々しい自己像を構築してもいるのである。それらはおそらく、どちらも可能な主体であっただろう。しかしどちらもまた、構成された主体にすぎない。

柳 = 近代日本が見出した他者は「女」であった。哀れな存在であり、そのために愛されるべき「女」であった。そのような表象 = 文化翻訳は(愛する能動体としての)「男」主体への欲望を表すものでもある。民族を対象としたジェンダー化は、このようにしばしばその権力関係を暗示するものとなるのである。

二．< 欠如 > の記号

朝鮮に「女」を見出そうとした柳においていわゆる「線之美」が見出されたのは必然のことだったといえよう。そして、女としての他者構成が男としての自己構成への欲望なしにはあり得なかったように、朝鮮 = 線之美 = 悲しみ = 弱さという図式もまた、日本や中国という別の主体への認識の相関関係のもとに作られたものであった。

私は是等の異なる民族と異なる芸術との間に、如何なる摂理があるかを知らない。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、三個の異なる要素が示現せられた。大陸と島国と半島と、一つは地に安じ、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ある。強さは崇められる為に、楽しさは味わわれる為に、寂しさは慰められる為に与へられた。(「朝鮮の美

術」)

ここでそれぞれの国がどこを指してしるのかを察するのはたやすい。柳における「線」とは「形」(中国の強さ)や「色」(日本の楽しさ)を「欠く」<欠如>の記号でしかない。だからこそ「曲線は風に靡くすがた」で「地から離れようとする」「不安定な動揺」や「この世の無常」を表す「悲しさや苦しさが宿命として身にまつはる」「彼岸を求めて地に苦しむ者の姿」と解釈されるのである。

柳は「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ない歴史的経験は、かかる服を纏ふことを寧ろ相応はしくして了つたではないか。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。」として「線」を<欠如>とみたように「白」にも<欠如>と見ようとする。色に乏しいのは「生活に楽しさを欠く、まがひもない証拠」だというわけで、「楽しさ」が文化的に存在しない、「寂しい」ので「慰められる」べき、「永遠に喪に服」すべき「宿命」の朝鮮像がここに完成されるのである。そして柳は「朝鮮の友よ、その運命を無益に呪つてはいけない。祈りの多い、憧れに満ちた、彼岸を慕ふ心の寂しさに、人は涙ある心を贈つてゐる。」(「友」と自らが「慰め」の主体になることで「慰められる」朝鮮像を固定させてもいた。

柳が一方では「王族」や「子供」、そして一般人でも「祝い」や「祭り」の時のあふれる「色」に気づいていながらも(注7)それは「安定な、幸福な生活を楽しみ得る」特別な階層のこととして例外とするのは、他者表象における画一化欲望をうかがわせるものである。他者との出会いの場所における名づけの欲望は多く見られることだが、その時、複合的で様々な要素が排除され一元化されてしまうのは、一元化こそが差異化を可能にするからである。つまり、差異化こそが<境界>を作りうるものであり、その境界の確認こそが自己主体の立ち上げを可能にするものだからなのである。

「愛」の主体であり「男」である日本が、こうして「楽しい、平和な心、若々しい、生き活きとした華やかな姿」の「色彩の美」の国となるには、朝鮮と中国という他者が必要だった。そしてその根拠となったのは、実は文化そのものというより、「国土は安らか」で「生活は保証せられ」ているというような<政治的>状況であった。文化はしばしば政治の産物とされるが、ここに産出された「楽しい」男と「悲しい」女の日朝の図式は、それが実は逆であることを明らかにしている。

最初に「女」と規定された朝鮮文化は、後には「他力、単純、実用性、自然、無造作」

とされるようになる。柳はそれらを「名」に執着しないと(「朝鮮の品々」)して評価し、その創作者たちが「美」について知らないのだとしながら「そんな分別の起ころぬ前に仕事をしてしまふ」からだとする。さらに「無法、不合理、無心、無邪気、こだわらない、非科学」(「李朝陶磁の美とその性質」)を読みとり、称揚する。

柳は実際「自然」と「知恵」を比較していて、「自然」の方を高く評価してもいるのだから(「高麗」と「李朝」)、「無法、不合理、非科学」とは柳において「知恵」=「文明」と対峙される言葉であり、柳はそこから明らかに<近代以前>を読みとっていると言っている(注8)。そして、そのような野蛮な「自然」を見いだそうとする欲望が、「文明」の洗礼を受けてしまった自己主体への自覚なしにはありえなかったことも付け加えておこう。

のちの民芸運動に関しても言えることだが、柳にとって「素朴」で「自然」なものが「価値」でありえたのは、そのことにおいて自己との<差異>を見ることが出来たからである。いうならば、「文明」を担う「男」としての自己認識こそが、朝鮮の中に「自然」を見出し、「女」を見出したのである。ここにはまさに柳に始まる「接触」としての「近代」がある。その時、「個性を尊重」する手続きのはずだった他者の<翻訳>は、いつしか支配言説になっていたのである。

柳も批判しているように当時はすでに同化政策がはじまっており、それを支える理論としての日鮮同祖論も出始めていた時期であった。しかし、本当の「同化」が行われるのでは困るはずであった。そのような無意識が、微細な特徴をことさら強調する差異化の欲望を生んだのである。その差異は補強され、内面化され、やがて本質化されることになるだろう。それこそが文化本質主義にほかならないが、その初期の段階を柳の言説は示しているのである。

三、「芸術」の政治学

韓国に関する最初のエッセイ「朝鮮を想ふ」(以下「想」)が書かれたのは一九一九年五月、すなわち韓国の反日運動として知られる「三・一万歳独立運動」の二ヶ月後である。そして「朝鮮を想ふ」が政治事件に触発されてのものだったことは、柳自身「三年前のあの折戦慄すべき出来事が起こつてゐなかつたら、私は恐らくあれを書かずに終わつたであらう。」(「序」)する言葉とおりである。言うなればこの事件への「懼れ」(同)こそが、

柳における朝鮮翻訳—差異化への欲望を直接に起させたものだったのである。「芸術」自体に触発されて書かれたかのように見える文章が、実は政治に触発されて書かれたものであったことがここでも確認出来る。むろん柳は以前から朝鮮について書きたかっただろう。しかし書くという行為を触発させたのは、「今度不幸な出来事が起こつたため、遂にその期が来て余にこの筆を執らせた」(「想」)というものだったのである。

柳はおそらく、大人しくて従順なはずの女の反乱に当惑したのであろう。また「他力」でのみものを言うべき「自然」人の「自力」での意思表示に当惑したのであろう。だからこそ柳は、「吾々が剣によつて貴方がたの皮膚を少しでも傷つける事が、絶大の罪悪である様に、貴方がたも血を流す道によつて革命を起して被下つてはいけない。」と促し、暴力は「不自然な行為」だから「反省を乞ひたい」(「友」)とするのである(注9)。

そのような前置きとともになされたことが「朝鮮」を立ち上げることだったのであり、このような主体化は柳なりの効率的な共存 = 支配を目指したものであったと言っていい。だからこそ柳は「たとえ朝鮮は歴史に於て凡ての友を失つたとしても、芸術に於ては凡ての友を得るであらう。国家は短くとも、芸術は永い。朝鮮の友よ、貴方がたは民俗の独立を、いつかは変化する政治に求める、然し朝鮮の不変な独立が、その芸術において果たされてゐるとは思はないのが、今は永遠なものに心を注ぐべき大切な時ではないのか。何故尚も与へられた美の血液を更に温めようとしないのであるか。試みに相へよ、アクロポリスの柱は倒れてゐる。国はもうそれを樹て直す気力を持たない。然し倒れてゐるその柱の一片が、ルーブルに不変な運命を得てゐるのをどう感じるであらう」(「朝鮮の美術」)としながら「民族の芸術に帰れ」(同)と訴えることが出来たのである。

柳の言説の問題は、単に国家の「短い」運命を認めることで植民地化の現状を補強したことにあるのではない。むしろ問題視すべきは、「国家」あるいは政治から自立し得る「芸術」を想像させることで他者においてその主体を放棄させようとしたことである。のちに柳が日本の美を称揚するのは、固有や伝統美こそが西洋に対して独立的であることを証明できると考えたからだが、同じ「民族の芸術」を植民地においては「自立の象徴」であるかのような言説でもって従属の表象にしていたことに柳自身はおそらく気づいていなかっただろう。柳は確かに朝鮮の美術に「敬意をはら」い、「伝統美」を「尊重」(注10)しただろうが、その「伝統美」=「文化」の尊重が暴力になりうることに気づくことはできなかったのである。

一方、柳は「国家」システムをきちんと批判してもいる。「日鮮問題の困難に就て」(一

九二三)のなかで柳は「統治」の本質について語りながら、統治の背景にあるのは「人類の道徳」ではなく「自分の国家を主とした道徳」であり、「普遍的道徳の主張は、国家に対してだけは適応するのを止めている。之が今日一切の国際的紛擾の主因だと私は思ふ。」「只一国に都合よき道徳が選ばれる時、此時一切の国際間の紛擾がその根深い原因を発するのである」「国家の名のもとに道徳をごまかす事から来る」「正義の戦争はない。正義の国家もない」と、当時においては稀有とも言える貴重な認識を示しているのである。

柳が「戦争」や「国家」の本質をすどく見ぬきながらも芸術=文化の政治性を自覚できなかったのは、「芸術」や「文化」を「国家」という「政治」とは別領域のものと考え、信賴していたからである。植民地朝鮮に同情的な文章を書き残す一方で、日本の植民地化を正当化する文章を残している(「批評」というような矛盾は、そのことを理解して初めて了解され得るだろう。

四、「誇り」と支配

柳が日本においていわゆる「民芸」運動を始めた背景に朝鮮との出会いがあったことはつとに知られるところであるが(注11)「民衆の芸術」における「民衆」とは、「民衆という新語は、現在死語になっている平民、明治維新による戸籍制定の身分制の「平民」を指していた」(岡村吉右衛門『柳宗悦と初期民芸運動』、玉川大学出版部、1991・10、以下同じ)といわれるように明らかに階級的な言葉であった。そのために「民主主義という明るい感じが伴う文化的な匂いのする“民衆”という言葉には、上流階級とは「別人種のような響き」がしたとされる。民芸が当時「歴史的な、といえるほど重要な言葉」と認識されたのはそれが「流動的でそのくせ社会構成の中核というべき底辺階級を文化的に拾い上げ」ることだったからなのである。

当時は器の使用においてもまだ身分制による区別が残っていた時代だったので「文化過渡期は器の階級意識に固執しない目的で、大切な扱いを必要とする含みが強くあ」ったとも言われている。「庶民や大衆」じゃ「価値的に低い」と思われたので「骨董趣味」ではなく、「現在」の「国民」のものだという意味を込めて「民衆的工芸」と「的」を付けることで様々な階級をひっくるめることを目指したのだともいう。

「民芸」が「文化の中核」になることは「第三階級の人道的・人格的価値を見る」ことだった。いうならば、朝鮮でそうだったように、彼らの階層の価値を認めることで柳は「民

衆」という名の「国民」を中核におく「近代」「国家」「日本」の完成を手伝ったことになるのである。

柳は「彼等はその「宝」を見分ける目もなければ保存意志もない」という言葉に現れるように、「民衆」自身は知らない「美」を見つける審美眼への自負を持っていたのだが、それを「宝」と見た目こそが実は柳における近代性だったと言っていい。日本の美として選び取られた「無心」「無欲」「自然」は、「知恵」や「文明」や「近代」に対抗し得るものと信じられたからこそ「価値」でありえたのだし、それは国内的に「民衆」という非「文明」階級＝民衆を取り込むことによって「文明」としての「西洋」に対抗しうる強力な武器とみなされるようにもなったのである（注12）。

柳が日本（大和）の「民芸」を発明したあと「アイヌ人に送る書」（一九四〇）を書き、「沖縄人に訴ふるの書」（一九四二）を書くことになるのは「朝鮮の友に贈る書」を書いた時にすでに決まっていたと言っていい。

そうだとすれば、沖縄に対して「琉球は決して模倣の国ではない」（「琉球の陶器」）「私が今君等に届け得る贈物は君達に自信を与える材料を示すことだ。君等自身も気づいていない卓越したものが、君等の血の中に流れてあるのだという事実だ」「今沖縄の人にとつて何より必要なものは「誇り」である。（略）其の文化価値に関する自覚である」（以上、「沖縄人に訴ふるの書」、以下「沖縄」）とする言葉と、アイヌに対しての言葉「少なくとも美の領域では明らかな矜持があつていい。誇りを有つことこそアイヌを明るくし力強くする所以ではないか。私はアイヌ人が手工芸の領域で、為すべき仕事が多いのを感じざるを得ない。なぜなら天賦の工人達だと云ふ事実を被ふことが出来ないからだ。そこには手工芸の本質的な性質がまだ害なはれずに保たれてあるからだ」「所謂文化人達が夙に失つてしまつてある真実なものを今も保持してあるといふ自覚を呼び起こしてほしい」「君達にとつて今一番大切なのは、アイヌの運命を肯定する見方なのだ。いわば「民族の誇り」を掴むことだ」（以上「アイヌ人に送る書」、以下「アイヌ」）が似ていることは驚くべきことではないだろう。これらに見られる自覚、誇り、可能性、運命、固有の強調はすでに朝鮮に対する言葉でも見られたことなのだから。

一つだけ違うのは、「本土において固有の文化は漸く希薄である」「日本とは違ふと想像される沖縄に来て始めて損なはれない日本に逢へるのである」「大和文化の独自性を最も多量に所蔵するのは沖縄だといふ自覚を有たれよう、さうして本土には既に衰えた数々の文化財が沖縄に現存することを、絶大な誇りとされよう」「和語が本来の姿で残つてある

地方の土語」(「アイヌ人に送る書」というように本土の文化の<遅延>をそこに見ようとしていることであり、「かかる矜持を有つ民族たることこそは、日本にとつてどんな有益なことであるかしのれない」とするように植民地と内部植民地との間に区別がつけられていることであろう。

このような言説は「互が互を認め合ふことで、其の結合を固いものにせねばならない」(「アイヌ」)理由を、「漢代以来綿々と続く素晴らしい東洋の連帯を示してくれる」(「沖縄」)ことに求めることにつながっていく。すなわち、アイヌや沖縄に対しての言説は明らかに戦争を始めた「西洋」への対抗意識が生んだものと言っていいのである。これらの発言において、その「特殊」性が強調され、異なっているそれぞれの特殊がすべて称揚されるのは、そのことによって日本の「特殊」が保証されるからである。すなわち、類のなかの種のように、それぞれの特殊を語ることがそのまま「類」としての日本の「特殊」を証明する構造となっているのである。

西洋は「文明」であり、「近代」であった。「西洋」=文明=近代化に立ちおくれた日本が太刀打ちできると考えられたのは「伝統」の上においてだった。いうならば、「伝統」においてのみ、日本(東洋)は西洋と対等でありえたのである。「文明」の匂いのする「技巧」や「繊細」よりも「無心」や「素朴」という伝統が高く評価された理由はまさにそこにあったのである(注13)。

アジアという名前がアジアの外側で生まれたように、「民衆」は社会の上層階級によって生まれ、「朝鮮」や「沖縄」や「アイヌ」は日本によって生まれた。わけでも「朝鮮」は、「アジアがヨーロッパの自己画定にとって必要だった」(注14)ように、「日本」の画定のため見出されたものである。「アジア」が「もともとポストコロニアルな指示対象として始まった」(注15)という指摘とおりに、「朝鮮」もまたポストコロニアルな指示対象として始まったのである。

柳宗悦におけるアイヌや沖縄や朝鮮の特殊化はスチュアート・ホールのいうところの「残余」を見いだす過程だったと言えよう。酒井直樹は「近代はまずなによりも、人があらゆる種類の距離を越えてお互いに接触し会う形式」であり、「接触は、作用に巻きこまれる双方を変容させる」「暴力的な出来事」(注16)だと喝破しているが、ここにおいてまさにそういう意味での「近代」を見る事が出来るのである。

柳の言説を単に「オリエンタリズム」としてしまうことは出来ない。というのも、オリエンタリズムは「一致」や「連帯」を前提としてはいないからだ。とすると、「彼は自分の

主張がオリエンタリズムと排除の論理に陥ることを避けながら、かつ沖縄の独自性に誇りと自信を与えようと努力した」(注17)とする評価や、柳の「朝鮮の友に贈る書」に「政治性を引き寄せる実践的な力」(注18)があったとする評価はいましばらく留保されねばならないだろう。

五、他者の影

しかし、朝鮮と日本は「人種的にも言語的にも真に肉親の兄弟」(「友」と説きながら、「諸氏の現状に対する不満は不自然で不合理な犠牲者に対する反動である」として「朝鮮が永遠に朝鮮たる所以を失はないのは宗教と芸術」(「朝鮮に来た感想」朝鮮語訳による)だとした柳の言説は、当の朝鮮人たちにも疑われることはなかった。講演「朝鮮に来た感想」の翻訳者は、柳の講演の翻訳の最後に「我々をして過去の偉大を回顧させてくれるに感服し、読者とともて反省することを約束したい」と、まさに柳の意図に添うような応答をしているのである(注19)。

朝鮮が指示対象としての自己を受け入れたのは、むろん植民地化に対抗しうる主体が必要だったからである。たとえば、それまで「女・子供」の文字でしかなかったハングルが広く普及されたのも、植民地化への対抗意識があったからだった。それに向けてしかるべき美意識、しかるべき「固有」の創造へと韓国も動き出すようになる。そのために、本来は歴史的で流動的な文化概念が根源的で固定したものに統一され、実体的な主体としての自己語り喜びとともに受け入れられたのである。柳自身ほこらしく語るように「朝鮮の(美の)発見者は他者」(「李朝陶磁器の特質」)だったが、他者にはじめて眼差され、名づけられ、意味付けられた自己像を、以後韓国人は積極的に内面化していくことになるのである。

たとえば柳の「朝鮮を想ふ」を翻訳して載せた「東亜日報」は、柳を通して「自尊心の回復を狙った」(注20・翻訳は引用者、以下同じ)とされている。そして以後、「韓国芸術の真の特徴が恨の美、悲哀や哀傷の美だという考えほど韓国芸術を誠実に知ろうとする人たちを惹きつけるものはない」ような状況となり、「柳宗悦の悲哀の美は植民地時代の韓国芸術家たちを強烈に惹きつけて離さず、それが本当に韓国芸術の真の性格のように思われた。一九二〇年代はじめ、詩は韓龍雲や金素月にいたるまで別離や悲しみをその主なテーマとし、(略)」「彼等が考えた韓国的美とは悲しみ、悲哀、哀傷の美である」(注21)

とされるように、文学にまで影響を及ぼすようになったのである。柳の認識がどれほど大きな影響を及ぼしたかは、「我が国の美術工芸品に流れている特色は、その姿があたかも遠くから眺める山川の曲線美のようなか細い線の美になっていると言える」(注22)というような認識が教科書にも採用されて、「国民的」認識となっていたことから示されるだろう。

そして美学の領域でも「朝鮮を想ふ」(一九二二)は以後韓国の美学と美術史学の形成と展開に少なからずの影響を与え、「彼の試みは韓国人たちのアイデンティティに対する知的関心に重要なきっかけを作り」、「『悲哀の美』『線の芸術』『白色の美』を中心とした彼の朝鮮芸術論とそれに対する肯定的あるいは否定的批判はある意味ではそれ自体で学問的成果の重要な部分を占め」(注23)るようになっていったのである。さらに、「柳に対する関心は美学や美術史などの理論分野と工芸分野や美術分野などの創作領域において、また収集家や美術館運動家の間にも広まり、韓国の心象形成に大きく影響を与え」、「創作分野、特に工芸界では今もって工芸理論の中心となっており、六〇年代末から七〇年代にはやった画壇の白のモノクロミズムなどを背後で支えた実質的な理論でもあった」(注24)とも言われているのである。ここには他者や自己構成の欲望を支える<研究>の姿がある。

とはいえ柳の認識に対する批判はすでに一九二二年に出ている、「悲哀の特色を有するとは、近代人の先入観」(注25)という言葉や、「国民的国家的特色とするにはあまりにも詩的」(注26)という言葉が同時代のものとして見られるが、それは高句麗の絵画を「東洋の代表的傑作」(注27)とするためだったり、柳とは違う「主体的な」「韓国美学」(注28)を立ち上げるための言説だった。しかしそのような批判は勢力を得ることのないままに、柳説はほぼ受容されていたのである。

柳説が本格的な批判にさらされたのは、時を経て一九六〇年代後半のことである。反体制詩で著名な詩人金芝河は一九六九年に「柳宗悦はわが美術の本質を線だと断定した。韓国の多くの学者や芸術家はいまだにこの日本人の説を絶対視している」としながら、「しかし李朝俗画において連続性の遮断と、その遮断による空間の力動化が強くあらわれた」とし、「悲哀よりは躍動を、内面化よりは抵抗と克服を鼓吹する活力ある男性美」(注29)を自己に見出そうとした。

これを受けて詩人崔夏林は一九七四年に「線は現実には満足せず、理想を追求した東洋人の思考様式が美術に現れたもの」だとし、「高句麗、三国時代など、その力の強さは回りのいずれの国にもひけをとらない輝かしいものだった」「それは虐げられ、悲しみに泣いてい

る者の様式でなく、完成に向けての精進の意志である」(注30)とした。さらに在日朝鮮人作家金達壽は「白とは究極の色」「不滅の色」(注31)なのだと主張し、金両基は「宗悦が喪服の白、すなわち悲しみの白とみなしたことに対して、私は白は白昼の太陽を表した、明るく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と見ている。」(注32)と主張している。ほかに「線の志向は外の世界へと出ていこうとする外勢線として王朝の征服意志を表現しているもので力強く力動的」(注33)とするような、あからさまな強者主義への願望を覗かせる言説も少なくなかったのである。

既に明らかなように、このような批判が目指しているのは、柳説とは逆方向の、強くて進取的な自己の発見である。それは、柳説を最初から批判していた韓国美学の創始者が残した次のような言葉を見る限り予定されていたこととするべきだろう。

主体にこだわるのは自我意識の覚醒のためであり、独自性の発揮が主眼となる。同時にそれは自我意識の拡充ともなる。伝統が問題視されるのは、結局この両方の問題のためである。特色というのは、結局伝統というものの極限概念である。だから、自意識の自覚、自意識を拡充するためには絶えずこの伝統を探しもとめるべきであり、この伝統を探しもとめるためには絶えずその特色を探すべきである。われわれはあまりにも長い間伝統のことを考えず、あまりにも長きにわたって特色をさがすことに無関心であった。これは結局自我意識の没却であり、自主意識の没却である。(「朝鮮古代美術の特色とその伝承問題」(注34))

「韓国美」学が成立するためには何よりも韓国の「特殊」が発見されなければならない。それは、そのまま柳 = 日本を模倣することでもあった。「欠如意識」が、「模倣の欲望の運動」(注35)を起していたのである。

一度は埋もれてしまっていた批判が一九六〇年代の後半に新たに出、多くの賛同を得ていた背景には一九六五年の日韓協定があったと思われる。柳によって意味付けられた「白」や「線」に明るさや太陽の色や「飛翔」を見出したのは、再び現れた他者を前に新たな自己像が必要になったからである。韓国は一九六一年に樹立した朴正熙政権の下で経済発展の道へまっしぐらに進んでいたのだが、それを支えるべき救心点が必要だったはずである。実際朴政権は強い民族主義路線を志向していたし、民族文学論で有名な韓国有数の批評誌「創作と批評」が創刊されるのも一九六八年だった。また、朴政権の開発独裁が原因で「伝

統」が破壊されたとして一九七〇年代の韓国においては伝統発見が大きな課題となっていた。金芝河の詩や伝統仮面劇タルチュムがはやり、豊臣秀吉を撃退したとされる李舜臣が聖人化されたのがこの時代だった(注36)のは偶然ではないはずである。

韓国には民族主義を支えるべき強い自己像が必要だったが、自らの「言葉」を言わない、声を出さない、従順な女性の姿では強い国家の救心点になれるはずはない。そこで柳によって押し付けられた像に代わる新しい自己像の模索に出た結果が、先の進取的な、天孫の子としての「男」としての自己像だったとも言えるだろう。柳の問題が単に「彼の発想が審美的だった」(注37)ことにあるのではなく、つまり「美」を語ったこと自体にあるのではなく、韓国に「女」やそれに通じる「涙」や「従順さ」を見るようなジェンダー化にあることが、ここで確認できよう。

韓国は、自己の「固有」や「特殊」を、日本とは反対の場所で意味付けしていった。しかし、他者性にまみれた自己像に反発して新たな自己像の構築に乗り出してみたところで、それは逆に他者性の痕跡を露わにするだけである。

近代は、<文化>を持つことではじめて主体(国家)が保証されるというような価値観を持った時代であった。そのために人は出会った他者に「差異」を見つけ、記述することに労力を費やしてきたのである。それは、出会いの場である境界を崩すようであり、新たな境界を設定する作業であった。そして、<文化>の名で国家固有の「精神」が強調される中で、画一化されたその「精神」に合わないものは隠蔽され、排除される。

しかし「特殊」への欲望は実は「普遍」への欲望でもある(注38)。つまりは他者に認められたい、自己の優越を誇示したいというような、他者のまなざしを気にした結果なのである。

柳における「韓国」と「日本」の関係は、「ヨーロッパ中心主義的な普遍主義と日本の特殊主義の共犯性」(注39)ならぬ、「日本中心主義的な普遍主義と韓国的特殊主義の共犯性」を示している。また、ホミ・バーバは「植民地の言説の目的とは、征服を正当化し、統治と教育のシステムを確立するために、人種の起源を持ち出して、植民される人々が退化型の人間であるとみなしてしまうことである」(注40)と指摘しているが、これは単に国家や民族間の関係にのみ当てはまるものではない。むしろ民族間のそのような構造がよく見えるようになった今、すべきことは、性や階級や年齢など、様々の階層において働いている<好意>の構造を見ることであろう。目に見えない形の構造を作り、固定化し、さらには見えなくする<好意>の言説はあらわな敵意の言葉よりも危険である。というのも、

それはこれからも、絶え間なく別の領域を見出しながら支配の抑圧の構造をつくりつづけていくだろうからである。

民族や性や階級に支えられた<文化>へのアイデンティファイ過程を見ることは、ネオ・ナショナリズムをはじめ現代の様々な暴力的な言説を打つ有効な手段となり得るのではないか。今、あらゆる「アイデンティティ・カテゴリーへの批判」(注41)が必要と思われるのはまさにそのためである。

注

1)たとえば、韓国では近年新たな伝統作りが様々に行われている。ソウルのインサドンが最近「伝統」に見合うよう改装されたり、昔の祭事が再現されたりするのは新たな伝統作りと言っているが、その多くは観光客を増やすのを目的としてもいる。伝統の創造に関してはE・ホブズボウム、T・レンジャー編『創られた伝統』(紀伊国屋書店、1992・6)参照。

2)日本民藝館は、日本が「島国で鎖国」していたために「固有文化」が熟成できたのであり、「国際化がすすむほど、そのよって立つ拠り所となる固有の文化である本来の意味での民芸、そして民芸の美学が再び必要とされている」と記している。

(www.race.u-tokyo.ac.jp/~mike/mingeikann/soetu/souetu/html)

3)酒井直樹「序」(「別冊思想トレシーズ」創刊号、2000・11)

4)日本主体に関しては小熊英二『単一民族神話の起源』(新曜社、1995・7)『<日本人>の境界』(新曜社、1998・7)、酒井直樹『日本思想という問題』(岩波書店、1997・3)『死産される日本語・日本人』(新曜社、1996・5)ほか。

5)一九八七年朝鮮はそれまでの「朝鮮」という名の代わりに「韓国帝国」を名乗った。日本による合併後、再び「朝鮮」に戻されることになるので本来は「韓国」と称しても差し支えないと思うが、ここでは便宜上「朝鮮」とする。

6)たとえば柄谷行人や小熊英二は柳にたいするそれまでの評価に反対して柳の言説を批判しているのだが、竹中均は「近代日本は、自らの文化を形作る上で歴史的に重要な役割を果たしたはずの歴史を朝鮮半島文化の記憶を<忘却>することによって、文化的自己像を作り上げてきたのだが、柳は民芸の主張を通してこの<忘却>に警鐘をならした」として、そのような批判に異議を呈している。(『柳宗悦・民芸・社会理論 カルチュラルスタディーズの試み』、明石書房、1999・9)

7) 韓国において「白」が多かった理由は、単に染料が高級なもので経済的にも身分的にも庶民の日常に届くようなものでなかったとする指摘がある(『朝鮮の人々はどのように暮らしていたのか』青年社、ソウル、1996)。

皮肉なのは、このように被支配を正当化するものとして利用された「白」の服が、その後支配者日本によってその着用を禁止されることである。たとえば朝鮮人作家金史良の「草深し」にはその様子が現れている。朝鮮総督府が発行した一九三四年の「朝鮮語読本」には「第十八科 白い服と無色の服」と題する章が入っており、小学校で開かれた「生活改善に対する講演会」が行われた設定のもとに、「白い服」が「洗濯及び其他費用の不経済」「時間」「労力」などの理由でよろしくないので「無色の服」を着るべきだという内容が具体的な数字をあげながらの緻密な論証とともに入っている。そして卒業生によるその講演は「非常な感動を聴衆に与えた」というコメントが付けられているのを見ることができる。

8) 一九二八年に出た岡田貢『日常生活上より見たる内鮮融和の要諦』(京城出版会)は韓国人の日常について紹介する著作だが、その口絵に二枚の写真を出して「内地の中世時代と同じ様に、外出の時は被衣を着ていた。今でも地方では尚ほ之を用ゐてゐる」という説明をつけている。当時の日本が朝鮮に「中世」=近代以前を見出そうとした一つの証左となるだろう。

9) 鶴見俊輔は「植民地への責任を自覚した人」(『柳宗悦』、平凡社選書、1976・10)として評価しているが、柳における「責任」意識は、武力的な支配に対するものだったとすべきである。

10) 小熊英二『<日本人>の境界』(新曜社、1998・7)

11) 牧野陽子は、柳が最初朝鮮の優位性を見つけ、日本の独自性はどこにあるかを考えるようになったと指摘している(「柳宗悦・民芸への道」、『季刊芸術』第49号、1979・春)。

12) 民芸運動の時代が「日本の伝統を掲げる国粹的論調が高まってゆく時期」(小熊英二、前掲書)であったのは、その美が「無欲」「節制」を強調していることとも無関係ではないはずだ。美の国を目指す民芸運動は「日本ナショナリスティックな、また朝鮮満州との関係においては植民地主義的な運動となってい」(長田謙一「新日本美の創造」、『批評空間』-19、1998・10)くほかなかったのである。なお、岩竹美加子が柳に関して「オリエンタリスト」で「アジア主義」的としながら「柳の民芸思想は国家的なもの」に「共鳴する下地があった」と指摘しているが(「統合と排除の民俗学 柳宗悦『手仕

事の日本』を読む」(「未来」388 - 390号、1999) それはあくまでも結果的なものであって、「国家」システムには批判的であったことは評価しておくべきであろう。

13) 同じ民芸でありながら日本の美を現わす言葉が採択される時朝鮮に言われていた言葉のうち「健康・無欲・実用・忍耐・健全」だけが残ることになる。すなわち、朝鮮などに見出していたような女性的性質は捨象され、素朴で健康的な特質だけが強調されるようになったのである。

14) 酒井直樹「恥知らずの国民主義」(『高麗大学日本学研究所シンポジウム資料集 グローバリズムと韓日文化』、2000・9)

15) 注14に同じ。

16) 注3に同じ。

17) 注10に同じ。

18) 竹中、注6に同じ。

19) 柳の翻訳と紹介を担当したのは韓国近代を代表する小説家の一人廉相渉であったとされる(趙善美「柳宗悦の朝鮮美術観」、美術史学研究会編「美術史学1」、民音社、ソウル、1989)

20) 金允植「日本知識人の韓国観批判」(『今日の本』、ソウル、1984・夏)

21) 金ヒョン「韓国文学の展開と座標」(「文学と知性」第七巻、ソウル、1976・春)

22) 柳洪烈「先人達の工芸」(中学教科書「国語」、文教部、ソウル、1976)

23) 李仁範「柳宗悦の初期民芸概念」(「美学芸術学研究第五集」、ソウル、1995)

24) 注23に同じ。

25) 朴鐘鴻「朝鮮美術の史的考察」(「開霽」、ソウル、1922・9)

26) 高裕渉「金銅弥勒半加像の考察」(「新興」、ソウル、1931)

27) 注25に同じ。

28) 注26に同じ。

29) 「現実同人第一宣言」(1969)

30) 「柳宗悦の韓国美術観に関して」(『韓国とその芸術』<解説>)(知識産業社、1974・6)

31) 「朝鮮文化について」(『岩波講座哲学 第13巻』、1968・8)

32) 「韓国の美は悲哀の美か?」(「新東亜」、ソウル、1977・6)

33) 元東石「民族美術の特質論」(「芸術と批評」、ソウル、1984・夏)

- 34) 「韓国古代美術の特色とその伝承問題」(『高裕渉全集3』、通文館、1993)
- 35) 西谷修・酒井直樹『<世界史>の解体 翻訳・主体・歴史 対論』(以文社、1999・4)
- 36) 金哲『国文学を超えて』(ソウル、2000・11)
- 37) 柄谷行人「美学の効用ー「オリエンタリズム」以後」(「批評空間」 - 14、1997)
- 38) 今でも韓国でよく言われる言葉「韓国的なものこそが世界的」はその欲望を語るものと言える。
- 39) 酒井直樹『日本思想という問題』(岩波書店、1997・3)
- 40) ホミ・K・バーバ「他者の問題 差異・差別・コロニアリズムの言説」(富山太佳夫編『現代批評のプラクティス4』、研究社出版、1996・4)
- 41) ジュディス・バトラー『ジェンダー・トラブル』(青土社、1993・3)