

朝鮮陶磁器をめぐる近代の二つの視点

— 柳宗悦と奥田誠一の見解を比較して —

裴 洙 淨

Two Perspectives on Korean Ceramics in the Modern Period Comparing Yanagi Muneyoshi and Okuda Seiichi

Sujung BAE

Abstract

Yanagi Muneyoshi(1889–1961) and Okuda Seiichi(1883–1955) embody two representative ideas on Japanese arts and crafts in modern times. Okuda and Saikoukai advocated a new method of appreciating ceramics based on Chinese ceramics. According to Okuda's view, Korean ceramics are merely seen as an aid in understanding Japanese folk arts and crafts. Opposed to this view, Yanagi developed a new as yet untried theory. Yanagi insisted that the core of the aesthetic sense of *Mingei* (folk arts) can be found through "intuition". We can define these two opposing perspectives of Okuda and Yanagi as "modern aesthetic sense" and "universal aesthetic sense".

Key words : 柳宗悦、奥田誠一、民藝、工藝、朝鮮陶磁器

はじめに

東アジアの中で日本は、「朝鮮の美」をいち早く見出した。その中で「民藝」の創始者である柳宗悦（1889-1961）は、朝鮮¹⁾美術史を論じる際に、欠かすことのできない人物だと言っても過言ではない。日本統治時代という特殊な時代状況の中で、植民地史観を受け止めながら、朝鮮の芸術を思慕し「朝鮮の美」を見出した。そのため、柳の思想を考察する際は、その時代性を考えざるを得ない。

柳が朝鮮の美に目覚めた契機となったのは、朝鮮時代の陶磁器である《青花草花文面取壺》【図1】である。その壺に出会ってから、一度は西洋に傾いた関心が東洋に移る。近代朝鮮陶磁器における柳の美意識は、当時の日本東洋陶磁研究者たちとは異なる独自の視点であった。その時期、日本の大半の学者たちは、朝鮮の美は中国の後追いに過ぎない、という見解をもっていた。東洋陶磁器研究者の奥田誠一（1883-1955）が執筆した「朝鮮の陶磁器に就いて」（『國華』、1922年）や関野貞の『朝鮮美術史』（1932年）が主な例である。その中で奥田は、柳の「民藝」という、用を重視する美に比べて、鑑賞的な立場をとった。柳は、陶磁器鑑賞法による伝統的な茶道の方式には同意したものの、中国陶磁器の鑑賞法と彩壺会の鑑賞法については反論している。

朝鮮陶磁器に対する奥田の見解は、高麗青磁を高く評価しながらも、それが中国の影響であることを強調していた。そしてそれに対して、朝鮮時代の陶磁器における中期や後期のやきものを低く評価していた。一方、柳は、用を重視する民芸の美意識や直観による鑑賞法に基づいて、高麗時代の陶磁器について賞賛していたが、朝鮮時代の陶磁器の方をさらに高く評価していた。とりわけ、今まで評価の対象にならなかった朝鮮中期以降の陶磁器に強い関心を抱き、朝鮮独自のものとして高く評価した。つまり、近代に対しては、柳と奥田は逆の価値観を持っていた。彩壺会の代表者である奥田の見解は、近代古陶磁研究者と同様であった。

したがって、朝鮮陶磁器について、近代の日本には大きな二つの潮流として、彩壺会派と民芸派があったといえる。さらに後に、奥田の価値観が出川直樹に継承され、出川は柳を全面的に否定することになり、この論争は今なお続いているといえよう。しかし、従来の柳研究における奥田は、近代東洋陶磁研究者の一人としてしか考えられておらず、柳と奥田を本格的に比較した研究はあまりない。

本論文は、近代日本における「朝鮮陶磁器」の二つの主たる見解を探ることを目的とし、近代という時代状況を踏まえながら、柳と奥田の視点を明らかにする。また、近代日本における柳の美意識がどのようなものであったか、さらに柳と奥田の二つの見解が、後にどのような形

1) 近代日本では、韓国を「朝鮮」と呼称していた。よって、本論文では、「朝鮮」の言葉を使用する。

で展開していくのかを考察する。それによって、近代日本における「朝鮮陶磁器」の位置づけを試みたい。

一、 柳宗悦と奥田誠一の見解

1. 近代日本における朝鮮陶磁器の背景

近代日本の研究者たちによって、朝鮮の美をめぐる議論が始まったのは、1920年代であり、日本による朝鮮の歴史や文化が再整理された時期だった。日本はアジア諸国を植民地化し、帝国主義国家として西洋列強に参加した。また、1910年～1920年代の日本では、生命、自然、美、人類などの抽象的なスローガンがよく登場している。その見解に対して、文芸評論家の蓮見重彦は、日本の1910年～1920年代の論壇が、具体的な事項を避け、抽象的な問題のみを述べていると指摘した²⁾。具体的な事項は、日本統治時代の植民化を指すと考えられる。

その時期大半の日本の学者たちは、朝鮮の美に対して、それは中国の後追いに過ぎないという見解をもっていた。関野貞は実証主義を基礎として朝鮮美術を体系的に整理し、朝鮮美術史を編纂した。しかし、関野にとって朝鮮は西洋化されるべき他者であった。同時に日本化されるべき他者に過ぎなかった³⁾。そして、彼らは朝鮮を衰退の時期だと規定することで、日本の植民地統治を歴史的必然として合理化しようと考えた。

このような状況の中で、朝鮮陶磁器に関する研究は、柳と奥田により、試みられた。柳と奥田はともに1920年代初期に朝鮮の陶磁器について論文を書いているが、柳は1921年1月、雑誌『新潮』に「陶磁器の美」を掲載し、初めて朝鮮や日本、中国の陶磁器の美について語った。また、1922年『白樺』9月号では、柳と浅川兄弟が共同で執筆した李朝陶磁器特集号⁴⁾において、柳は「李朝陶磁器の特質」を、兄の伯教は「李朝陶器の価値及び変遷に就いて」を、弟の巧は「窯跡めぐりの一日」を寄稿している。

一方、奥田は、1922年2月から1923年2月まで一年をかけて、『國華』に「朝鮮の陶磁器に就いて」（一～九冊）を連載するが、その中で、柳の文章をよく引用し、彼の理論を批評した。「朝鮮の陶磁器に就いて（八）」（『國華』、1923年、1月）では実際に、「自分の立場と君の立場とは大いに異なる所がある。従つて君の所論が自分には受取れぬ所があり⁵⁾」と述べている。

1920年代後半に入ると、両者の朝鮮や中国の工芸に関する関心が次第に日本工芸はどのようなものであろうかという伝統性を探るようになる。当時の時代背景が西洋から東洋へ、また東

2) 蓮見重彦「大正期の言説と批評」『近代日本の批評—明治・大正編』、福武書店、1992年、129頁。

3) Lee yangsuk「柳宗悦の朝鮮芸術論についての考察」、2004年、125頁。

4) 朝鮮の初代国王が李成桂であるため、「李氏朝鮮」と略語化し、近代日本では、韓国のことを「朝鮮」や「李朝」と呼称していた。

5) 奥田誠一「朝鮮の陶磁器に就いて（八）」『國華』第三十三編 第七冊、1923年1月、233頁。

洋の中での日本へという展開になっており、そもそも西欧からの定義ではなく、日本の中での工芸史を定立しようとする動きもあった。このような状況の中で、柳は「工藝」の概念の中で「民藝」という理論を展開し、奥田は当時の日本では未だ「純美術」と「工藝美術」を同一視する風潮があることから、「美術」に対する「工藝」の定義を試みていた。両者は朝鮮陶磁器に関心を抱き、後に工芸論を論じることとなるが、その目的は異なる。柳は直観で見出した朝鮮の工芸品が、そのまま散逸してしまう危機感から蒐集に力を入れ、それらの工芸品を、後に理論化された「民藝」という概念でまとめた。一方、奥田は『日本工藝史概説』（雄山閣、1931年）の序で「我工藝が如何に發達し變化して來たかを知る事は、亦我國藝術の特色を知る事にもなるかも知れぬ」⁶⁾と目的を語っている。続いて、「然るに之迄我國工藝史の公にされたるものは甚だ寥々たるもので」と述べている。つまり、日本工藝史を構想することにより、日本の特色を知ることができるにしても、従来あまり工藝史の研究が行われていないので、自ら試みたという目的を語っている。要するに、柳より奥田の方が、意識的に「日本の工藝史」を定立しようとする考えがあったといえよう。

それでは、先に柳と奥田の工芸観を考察する。その方法として、柳の民芸の理念がよく記されている「工藝の道」（『大調和』、1927年4月）と、奥田の『日本工藝史概説』の文献を比較したい。次に、2章では、朝鮮陶磁器に対する両者の見解や美意識を考察する。その方法として、前に取り上げた柳と奥田の論文から、具体的に朝鮮陶磁器における見解の違いを検討し、両者の共通点と相違点をまとめる。

2. 柳の「民藝」と奥田の工芸観

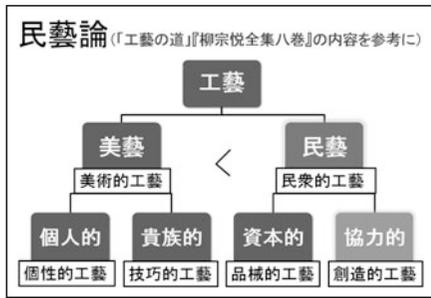
前述したように、当時の、柳の思想は独自の内容を示していた。柳が提唱した「民藝」⁷⁾とは、「民衆的工藝」の略語である。この「民藝」という概念は、彼の著書『工藝の道』に記されている。美術と工芸を区別し、美術は天才によって、工芸は無名の民衆によって作られる、と述べ、誰からも認められなかった、民衆の日常雑器の美を高らかに謳い上げ、「下手物」を民衆的な工芸、すなわち、「民藝」と規定した。

また、「美藝」【図2】を「民藝」【図3】と区別し、さらに「美藝」は「個性的工藝」と「技巧的工藝」に、「民藝」は「品械的工藝」と「創造的工藝」に分類した。これが【資料1】である。

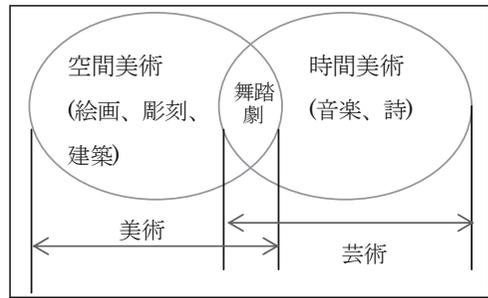
また、柳の直観に即して見出された民芸品は、いわゆる「下手もの」や「雑器」である。柳は「『下』とは『並』の意、『手』とは『質』の意。いわば『並のもの』『普通のもの』、吾々が『普段使ひ』と呼ぶ日々必要な實用品を指すのである」と説明している。しかし、「下手もの」であることを基準として蒐集したのではなく、結果的に「下手もの」が多かったのである。つ

6) 奥田誠一『日本工藝史概説』、雄山閣、1931年、1頁。

7) 「民藝」という言葉は1925年12月28日、木喰仏像を調査するために紀州旅行をしていた柳と河井寛次郎、浜田庄司などが電車の中で新しく作った造語である。



【資料1】柳の民藝



【資料2】美術の分類

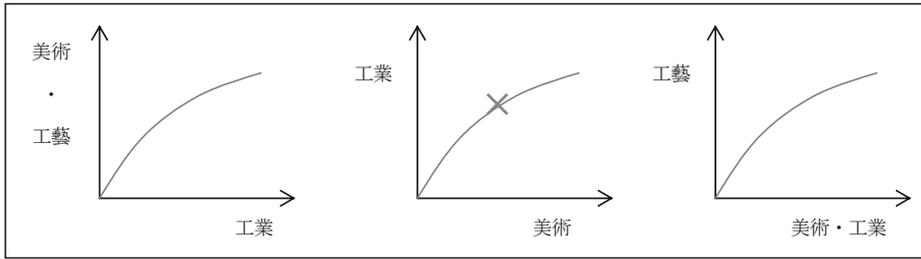
まり、「上手もの」でも美しいものはあるが、柳が述べる民芸の美である「健康な美」かつ「健全な美」や「用に即した美」というのが「上手もの」には少ないといえる。言い換えれば、「用に即した美」、「用即美」の要素が著しくなっているのが民芸品である。柳によって蒐集された「下手もの」の特徴は、①無銘品、②民衆の生活に交った品、③実用性、④簡素で健康なもの、⑤大部分が伝統的なものであり、従って国民的なもの⑥一切の陳列品が工芸的な美を表していること、とまとめられる。

一方、奥田は『日本工芸史概説』で、「工芸」はどのようなものであるかという理論に導かれるまでに、美術、骨董、工業などを定義する。柳と奥田の理論は出発点から異なっており、奥田は、当時「工芸」という言葉と同時に使用されていた「美術工芸」や「工芸美術」という言葉をそのまま受け取り、「工芸美術」を明らかにする前に美術の概念から述べていく。しかし、柳は同じく「美術工芸」という言葉を使用していたが、【資料1】が表すように、当時通用していた「美術工芸」を「美藝」と呼称し、「民藝」より低く位置づけた。つまり、柳は「民藝」という概念を説くために、「民藝」と反する「美術工芸」という概念を必要としたが、奥田にとってはその「工芸美術」が「工芸」であり、そうした性格に基づいて、「民衆趣味の工芸」を位置づけた。

奥田はまず、美術を空間美術と時間美術に分け、空間美術の中に絵画、彫刻、建築を位置づけ、時間美術の中に音楽や詩を位置づける。そして、両方の性格をもっているものとして、舞踏や劇を挙げる。また、一般的に空間美術が美術に、時間美術は芸術に適用されると述べる。これを図式化すると、【資料2】になる。

奥田は、美術を「あらゆる刺戟に依つて美感が、湧起した時に、其所に表現され或は再現され、投射されるものが美術である」と定義し、「自由美術 (Freie Kunst) あるいは、純美術 (Pure art) である」と呼称する。

次に、骨董は「此好奇心の満足を最も主要条件として居る」として、「骨董」=「curio」、また「curiosity」=「好奇心」であることから、その関係が密接であると語っている。つまり、「骨董」≡「好奇心」である。また、当時日本人が美術と骨董を同一視していると述べ、骨董の



【資料3】工業・美術・工藝の影響関係

要素を①珍奇②希少③歴史的背景④投機的性質の四つに分けて説明している。つまり、美術と最も相違するところは、④投機的性質だと考えられる。

また「工業」とは、「直接或は間接に人間生存の爲に要する無機物の製作及び有機物生産の事業であると云へよう」と定義する。つまり、「工業」が「美術」や「骨董」と異なる性質は、生存であり、その意味では、「工業」(物理的)≠「美術」・「骨董」(精神的)であると説明できる。続いて、「工業」、「美術」、「工藝」の影響関係について述べているが、お互いに正比例する関係があれば、反比例的な関係もある。それを図式化すると、【資料3】になる。

ここで「工業」の性質をよく説明をするため、「工藝」という言葉を使い始める。奥田によって、工藝は「純美術と異り実用的要素が包含され得るからやはり工藝として取扱ひ度い」と述べられる。つまり、「工藝」を語る際、奥田が目にしたのは「實用」ということである。加えて「日常生活に密接な関係を有するものである」と述べ、「生活」から離れない要素を強調している。すなわち、「工業」が「生存」と分離できないように、「工藝」は「生活」と分離できないといえるであろう。しかし、美的生活と人間の生存とは結びついたものでもあり、必ずしも生存と関係がないわけではないといえる。また、奥田は「人間生活の美化向上の爲に製作される物であるから、美術的工業と云へるかも知れぬ」と述べていることから、「工藝」≡「美術的工業」とも解釈できる。その「工藝」に入るものとして、銅鉄器、陶器、漆器、織物、木竹、細工、宝石器などを並べている。

また、「工藝」と「美術」は、生活を活性化させるものであり、「骨董」と共に感情の温かさがあるところが共通点だと述べる。しかし、美的表現を検討してみると、美術といっても、必ずしも快感を与えるものばかりではないことに気づかされる。つまり、「工藝」と異なり、「美術」にはグロテスクな表現もありえるということであろう。加えて、「工藝」が「骨董」と違うことは、前述したように、骨董の要素である①珍奇、②希少の要素よりも、多くの制作を求め、③歴史的背景も必要ではないことである。また、骨董の要素の④投機的性質は、美術と同様で工藝では求められていない。

したがって、今までの「工藝」「美術」「工業」「骨董」の必要不可欠な条件をまとめてみると、【資料4】のようになる。それぞれに、各項目の条件が必要であれば○を付け、条件が必要

ではなければ、×を付けた。

	生活・実用	生存	感情	好奇心・投機
工藝（工藝美術）	○	×	○	×
美術（純美術・自由美術）	×	×	○	×
工業	×	○	×	×
骨董	×	×	○	○

【資料4】各概念における必要不可欠な条件

【資料4】が表すように、奥田は「工藝」に必要な不可欠な条件として、「生活」および「実用」の重要性を論じた。結局、奥田の理論で注目すべきは、「民衆趣味の工藝」である。奥田は、「工藝は我々民衆の生活と不可分離のものである」と述べ、「民衆」の「生活」に「工藝」の意義があることを示している。また、「工藝本来の面目は初めて認められ、其使命は今や民衆に依つて満足されんとして居るのである」と述べ、さらに「工藝の藝術化運動、それは民衆主義から貴族主義資本主義への、時代思潮に逆行した悪魔の跳躍である」と当時の資本主義の風潮に反感をもっていた⁸⁾。前述したように、大正末から昭和にかけて、西洋から入ってきた機械工業化の発展により、伝統文化が失われつつある状況の中で「工藝」への関心が高まってきた。また、その動きは「美術」に対して、「工藝」の位置づけを求めている。

しかし、そもそも「工藝」と「美術」を区分しようとする意識は、すでに1877年から表れていた。それが「工藝」・「工業」（＝産業）と「美術」の区分であった⁹⁾。「工藝」のあり方をめぐる動きは、1889年の「東京美術学校」に「美術工藝科」が設置されたことから始まる。また同年、九鬼隆一により、「帝国博物館構想」が提出されており、その博物館組織の中に「工藝部（インダストリー）」が置かれていた。また、佐藤道信によると、さらに一年後、1890年の「第三回内国勸業博覧会」で、第一部『工業』、第二部第四類『美術工業』となっているものが、二十八年（明治28年のことで、1895年になる：筆者解説）の第四回ではそれぞれ『工芸』『美術工芸』とそっくりそのまま『工業』にひっくり返つ¹⁰⁾たという。そのときから、「工藝」と「工業」の言葉が同一に使われることに対して、奥田はその関係を区別しようとしたと考えられる。

その後の大正時代後半から、東京や京都などでは、工芸家集団の活動が活発になってきた¹¹⁾。このような状況の中で、柳と奥田の動きもあり、柳が1927年4月、雑誌『大調和』に「工藝の

8) 奥田誠一『日本工藝史概説』、雄山閣、1931年、134頁。

9) 佐藤道信『〈日本美術〉誕生—近代日本の「ことば」と戦略』、講談社、1999年、58頁。

10) 同上、59頁。

11) 土田真紀によると、「東京では装飾美術家協会、京都では赤土会が共一九一九年（大正八）に結成されている。その後、工芸界の動きはますます活発化し、帝展への工芸部創設の運動が高まるとともに、さらに大きな工芸家グループの結成が相次いでいる」と語る。—「工芸」シンポジウム記録集編集委員会〔編〕『美術史の余白に—工芸・アルス・現代美術』、美学出版、2008年、122頁。

道」を掲載し、(しかし、「民藝」の言葉が初めて発表されたのは、1926年『白樺』で掲載された「日本民藝美術館設立趣意書」である。)柳自身による蒐集品、すなわち「民藝」に関する人々の関心が増したことが、民芸ブームを引き起こす。古美術を扱う骨董店で有名品(1930年代からは巨商山中が民芸展を開催するなど既に高価になっていた。)となり、その価格は上昇した。価格の高騰により、柳や民芸同好者にとってもその品が手に入りにくくなると、柳たちの関心は他の民芸品へと移っていく。例をあげれば、1920年代に朝鮮の陶磁器や木工芸にあった柳の関心が、1932年には「朝鮮の石工」(『工藝』(23号)で石工芸について述べるようになる。その一方で、江戸時代の民画を代表する大津絵を蒐集していることから分かるように、柳は、様々な民芸に関心を向けていた。

しかし、そうした民芸ブームの展開は、そもそも柳が考えていた「民藝」の意義を普遍的にすることはできず、実用性を離れて、多くの古美術愛好家による鑑賞品となってしまった。奥田も、「貴族的な工藝」になっていく風潮に遺憾を表した。それらの動きは、幕末の貴族趣味の悪循環に陥ることを避けようとする姿勢であったといってもよい。したがって、「工藝品は最早や有産階級のみのおもちゃではなく、町人共の投機的嗜好の対象でも骨董品でもない」、また「今や民衆趣味の工藝は我々民衆に依つて非常なる翹望を受けつつある」¹²⁾と述べ、これからの「工藝」のあり方について提起した。奥田の工藝観は「用」を重視し、「民衆」の生き方に共鳴するものとしての「工藝」の定義であった。それは、一見したところ、「用即美」と論じた柳の理論と同様のように思えるが、両者の美の基準はかなり異なっていた。

柳の工藝観、すなわち「民藝」の美の基準は「直観」によって捉えられるものであり、美の対象として、あるものは形や比例が綺麗な陶磁器【図4】が「民藝」に入り、その反面、歪んでいた陶磁器【図5】でもその対象になっていた。他方、周知のように、奥田による「工藝」は「工藝美術」であり、快感を与えるものに美の意味を置いていた。そうなると、陶磁器の形が歪んでいて、さらにその表面に染みがある場合、それを汚れとしてみる可能性が高い。そのことから、奥田が考えた美の基準は自由ではなく、限られている。しかし、柳は自身の「眼」に即して、民芸品を蒐集して「民藝」の概念に至るが、蒐集の基準が個人の目であるとはいえ、習慣性をもつことはなかった。それで、柳の蒐集は時代によって、異なり、また国を脱して行われた。つまり、特に限られた基準をもって民芸運動が行われたわけではないといえる。そもそも柳の蒐集が始まった契機が、伝統のある優れた民芸品の保存と共に、柳が個人に秘匿されるのではなく、世の中に公開し、民芸の美を知らせようとするものであった。すなわち、多くの人々が共有するために蒐集をしていたわけである。実際に柳が日韓で民芸館を設立したのもそうした実践であり、そのことは周知のことであろう。

また、柳の提唱する「民藝」が、奥田や当時の工藝研究者と異なる独自の理論であったのは、

12) 奥田誠一『日本工藝史概説』、雄山閣、1931年、134頁。

宗教的な性格をもつからである。すなわち、柳は民芸の美を「他力的な美」¹³⁾であると述べる。また、自然に従順であるため、自然が彼らに美を保証してくれるのであると述べながら、民芸の美は「救はれる美」であると説明する¹⁴⁾。前述したように、柳は工芸を「美藝」と「民藝」とに区別し、美芸を個人作家から生まれ、少数の人々に買われるものであるとし、それに比べ、民芸は民衆の手により、民間で用いられる工芸品と呼んだ。また、民芸は無心に制作されるが、美芸は意識的に制作されるという。したがって、民芸の美が美芸の美に勝り、その理由は「超個人的美」が「個人的美」より優れたからだという。つまり、「民藝」＝「他力的な美」＝「超個人的美」ともいえる。その例に、井戸茶碗を原型として作った楽茶碗【図2】をあげ、銘が打たれた楽茶碗は井戸茶碗【図3】に勝る美がないと述べた。その意味で、高麗茶碗の美を見出した初期の茶人たちの「眼」を、創造的直観の「眼」と賞賛した¹⁵⁾。

民芸の美を他力道的、無我的、超個人的と規定するのは、極めて宗教的な考え方である。柳は、工芸美の原則は一般精神の法則と変わりがないと定め、次のように記した。

宗教が与える教典の言葉以外に美の法則はないし、文字の変わりに質や形や色や文様で真理を語られているだけである。……一つの作にも我執を慎む教旨や、無念を念とする禅意や、どうして衆生が救われるかの他力観が具体的な形について説かれているのである¹⁶⁾。

ところで、柳は美と宗教についての論文を同時に執筆することが特徴である。1921年に初めての工芸論「陶磁器の美」を発表するが、それ以前の1919年に初めての独創的な思索の跡を表す宗教哲学書『宗教とその真理』を発刊する。また、晩年には、『美の法門』『美の浄土』『法と美』などを執筆し、宗教的な民芸はさらに深くなる。従来の研究では、柳の思想を直観により美学や宗教の視点から論じたため、多くの誤解を招いた。ただ、だからといって柳の民芸を科学的に分析するのではなく、純粋な「眼」で把握する必要があるであろう。そもそも柳が理論家・宗教哲学者という人物であったことに比べ、奥田は工芸研究者・東洋陶磁研究者であったため、最初から両者の視線が違い、その見解も異なっていた。では、実際に朝鮮陶磁器の比較を通じて、両者の見解を具体的にみてみよう。

13) 柳の「他力」という言葉は、仏教の用語としての意味を指す。とりわけ、浄土宗で使用される用語であり、阿弥陀如来の本能力を指す。

14) 柳宗悦「工藝の道」『柳宗悦全集第八巻』、筑摩書房、1980年、214頁。

15) 同上、228頁。

16) 同上、232頁。

二、朝鮮陶磁器に対する両者の共通点と相違点

1. 研究対象および時代における差異

柳は朝鮮陶磁器を、主に「高麗」と「朝鮮」に分けて理論を展開している。なぜなら、それが一般的に朝鮮陶磁器として知られていたからであろう。「高麗」は高麗時代を代表する高麗青磁であり、「朝鮮」は高麗茶碗、粉青磁（粉青沙器）¹⁷⁾、白磁などである。一方で、奥田は、朝鮮陶磁器を主に「新羅朝以前」、「新羅朝」、「高麗朝」、「李朝」の四つの時代に分けている。

要するに、柳は、日本の研究者たちと比べ、朝鮮時代の陶磁器を朝鮮陶磁史の中で重要な位置を占めるものとした。一方、奥田は、当時の官学者と同じく高麗時代の陶磁器に重点を置き、朝鮮時代の陶磁器は衰退時代の陶磁器として、低い位置においた。

しかし、奥田は朝鮮陶磁器を高麗時代以前の歴史にまで広げて、大きな区分をして分析していた。既に山吉盛義や関野正などが高麗時代以前の陶磁器の区分を行っていたが、奥田は、それより詳しく分析し、高麗時代以前の新羅時代の美を多少なりとも評価した。従来の研究では、それが見逃されていたが、筆者はそのことを取り上げて強調したい。なぜなら、そうした研究によって、古代から伝承されてきた陶磁器の美について検討、分析できるからである。奥田は、統一新羅時代に三国時代の作品の様式を引き継いだことを考えなければならないと主張する¹⁸⁾。さらに、新羅朝においては、用を重視しながら、意識的に美を加え、工芸美の芽生えを生み出したとも述べている¹⁹⁾。実際に、朝鮮陶器には、古代から中国の影響があったとしても、独自の美を持ち、それを三国時代から朝鮮時代まで引き継いでいた。特に、朝鮮陶器（とりわけ「甕器」²⁰⁾）は、高麗時代や朝鮮時代においても磁器と共に、素朴な美や独特の抽象美をもっていた。柳も朝鮮の「甕器」【図6】を「自然のそのまま味わいが十分である」²¹⁾と評価したが、なぜそれを深く検討しなかったのかという疑問が残る。実際に、陶器は磁器よりも頻繁に日常生活で使用されており、21回も韓国を訪れていた柳が知らなかったとは考え難い。柳が深く検討しなかったと見做される理由として次の二つが考えられる。一つ目は、柳がおそらく白磁に最も

17) 日本では作調によって、三島、刷手目、粉引などと呼称していた。

18) 奥田誠一「朝鮮の陶磁器に就て（三）」『國華』第三十二編 第十一冊、1922年5月、406頁。

19) 同上、403頁。

20) 「甕器」は韓国で「オンギ」と呼ばれる陶器類である。詳しく説明は、以下である。

「甕器は、高麗青磁や朝鮮白磁とはその発達系統が異なる、ひとつの伝統である。先史時代の土器にはじまり、三国時代の灰色硬質陶器への発達過程を経て、八～九世紀の統一新羅時代には高火度による施釉陶器が作られ、高麗時代においては黒褐釉、緑褐釉などのさまざまな施釉陶器として発展し続けた。そして朝鮮時代にも貯蔵、運搬用としての緑褐釉の陶器生産が続き、一九世紀には現代にもみられるような緑褐釉や茶褐釉などの大型の施釉陶器が大量生産される。ここれが現在の甕器の伝統である」-（「韓国の甕器について」『高麗美術館 館報 50号』、羅善華、2001年4月）により引用。

21) 日本民芸館『用の美（下）柳宗悦コレクションー李朝と中国、西洋の美』、世界文化社、2008年、58頁。

重点を置いていたという点である。柳は朝鮮時代の陶磁器が高麗時代の反動からできたと論じ、朝鮮時代の陶磁器、とりわけ、白磁の独自性を強調していた。しかし、柳が朝鮮時代の白磁から見出した素朴で単純な美は、陶器の方が勝るとも劣らない美をもっているといえる。二つ目は、柳は民芸論や民芸運動を進めつつ、日本の民芸に関心を広げていたため、朝鮮陶磁器だけを深く研究する余裕がなかったからという点である。この点について補足しておく、柳は日本全国を周りながら、民芸品を蒐集し、日本独自の民芸を論じた。

2. 朝鮮時代の白磁形成の背景に対する認識をめぐって

さて、柳と奥田は、高麗時代が朝鮮時代になってから、青磁から白磁に移行する傾向についても異なる観点を持っていた。柳は「何が『李朝』を『高麗』から独立せしめた力なのか。遠因を求めれば一つは政治により、二つは宗教によると私には思へる。李成桂が立つて、高麗を亡ぼしたのである」²²⁾と述べ、青磁から白磁に変わった理由を政治と宗教であり、高麗時代の反動から朝鮮時代の白磁ができたと言語。続いて、朝鮮時代の陶磁器は「男性的な強い力であった」と主張し、

この時から磁器が新しい装ひを似て、次に道を開いた。盛れ上る國勢は退いて優雅な表現に美を托す機縁がなかつた。新しい政治が喚求するものは新しい様式であつた。丁度明の磁器はいい示唆を與へた。だがもつと文化の相貌を更へしめたのは、信仰の異變であつた。新しい王朝は佛教を弾壓した。新羅から高麗へと、輝かしい歴史を有つた華禪の二教は、この時から急速に降り始めた。代つて擡頭したのは儒教であつた²³⁾。

と儒教からの影響について論じている。その反面、奥田は政治と陶芸は違う道であると述べる。奥田は「李朝初期の陶磁器は少くも高麗朝のそのの繼續であつたと云ふ事は、かかる藝術が政治上の變動と並行してしかく明瞭に格段に變死するものでないからである」²⁴⁾と指摘し、高麗時代の様式が朝鮮時代の陶磁器にもみることができると主張する。続いて、

況や古の陶工が藝術家と云ふよりも職工で、智識の一點に於ても低く、時代の思潮に接する事の遅い關係上、政治上の變動思想上の影響から可成り離れて居た事も考へるから、高麗が亡びて李氏の天下になつても、高麗以来傳承した淘法はやはり其儘可成り長い間承継されたものであらう²⁵⁾。

22) 柳宗悦「『高麗』と『李朝』」(『工芸』1942年10月)『柳宗悦全集 第六卷』、筑摩書房、359頁。

23) 同上、359頁、360頁。

24) 前掲註4、233頁。

25) 前掲註4、233頁。

と述べる。奥田の見解は、柳が高麗時代の反動から朝鮮時代の白磁ができたという見解と全く異なる。しかし、政治と関係の無いように論じたものの、文祿の役をきっかけに朝鮮時代を前後に区別している²⁶⁾。その理由を「最も重要な陶業地であった朝鮮南部の諸地方が荒らされ、陶業が荒廃し、その上、優秀な工人の数百人が日本に移されたということによって、陶磁史上、李朝を前後に区切ることは必ずしも妥当性を欠くと言うことはできないと思う²⁷⁾」と述べている。つまり、文祿の役を起点として、日本の陶業は盛んになるが、朝鮮の陶業は衰退するという見解である。しかし、それは大きな間違いである。当時はその考えが強かったが、現在、朝鮮の粉青磁研究については、粉青磁研究者姜敬淑の研究資料によると、現在まで調査された粉青磁窯らの性格で判断すると、1550年代を過ぎてから粉青磁は消えていくという傾向を示す²⁸⁾。したがって、文祿の役の際に陶工たちが日本に拉致され、粉青磁の脈が絶えていたという説は妥当ではない²⁹⁾。おそらく、奥田は、朝鮮時代の陶磁器は中期から衰退すると意見を述べていたので、そのきっかけを文祿の役と想定したと思われる。

しかし、筆者は、朝鮮時代に青磁が白磁に変わったのは、内的な要因と外的な要因の二つがあると考える。まず、内的な要因として、柳が白磁への移行の理由を政治や宗教であると論じたのに共感する。なぜなら、当時は王朝の時代であり、王位が変わることによって政治も変化し、結果として、一般庶民たちにも影響を与えており、生活と密着していた陶磁器にも影響していたからだ。新しい王朝は儒教社会を求め、白磁を崇拜していた。しかし、奢侈なことを抑制し、質素な生活を目指していたので、白磁はそれに適合していた。青磁が白磁に少しずつ変化していったのであって、一遍に変化したわけではない。国初から、太祖（1335-1408）は儒教を国家理念として採用し、斥佛政策を説いたが、個人的には仏教を信奉していた。後に、太宗（1367-1422）は斥佛政策で寺院に対する弾圧を加えたが、世祖（1417-1468）は仏教を中興して僧侶たちが各道の雑貢を防納する特権を独占しており、仏教は、王室を後ろ盾にして、社会的、経済的に強大な力を持った。それを証明するのが「粉青印化菊文皿」（「観童心」銘、1455-1468、【図7】）と「粉青印化菊文胎壺」（1462年、【図8】）である³⁰⁾。また、「粉青印化菊文胎壺」の形と同一の「青花白磁寶相唐草文壺」（15世紀後半、【図9】）があり、粉青磁に見られる形態の様式が青花白磁に継承されたといえる。そのために、奥田が「李朝初期の陶磁器は少くも高麗朝のそのの継承であつた」と語ったのは、間違いではない。他の例として、高麗青磁によく見られた梅瓶の形が朝鮮にも継承され、作られていたが、次第にその形が変わる。つまり、時代の要求に従う自然の変化ともいえる。また、その傾向は粉青磁においても同様であ

26) おそらく、粉青磁から白磁の区別をいうのであろう。

27) 奥田誠一「朝鮮の陶磁器に就て（九）」『國華』第三十三編 第八冊、1923年2月、269頁。

28) 尹龍二『我らの古陶磁器の美しさ』、ドルベゲ、2011年9月30日、276頁。

29) 同上、276頁。

30) 金英媛『朝鮮前期の陶磁史』、イルジョウガク、2011年、136頁。ちなみに「観童心」はある仏教信者の名前である。

り、最初は高麗時代の象嵌の技法が伝承され（象嵌青磁、印花青磁など）、その技法で白磁の象嵌をする（象嵌粉青、印花粉青など）が、白磁の要求が高まっていくにつれて、白土釉に陶磁器の胴体の全体をつける（粉粧粉青）ようになる。後に、それが白磁生産の増加で、姿を失うようになる反面、白磁天下になる。その状況の中で、もう一つ粉青磁の衰退の根本的な理由は、王室や中央官庁の主導の下に「分院」³¹⁾という官窯ができ、体系的に白磁を制作したからである。分院の白磁の傾向は地方窯にも影響を与えた。さらに、中国の青花白磁が輸入され、士大夫・巨商富豪の私家で広く愛用された。社会全般にわたる、明磁器を好む傾向が蔓延した上で、分院から体系的に白磁を大量生産することで、白磁を好む風潮が固定化された³²⁾。

次に、外的な要因は中国との関係である。当時、中国の影響を強く受けていた朝鮮は、明の王室から白磁と青花白磁が御器として多く使用していたことで、その影響も受けた。そして当時、中国は朝鮮に供物として銀を過度に要求したが、朝鮮はその対応が難しく、白磁を代用品として選択し、御器で使用した³³⁾ということである³⁴⁾。

一方、その他の見解として、浅川伯教がシャーマニズムの影響があると考え、朝鮮の日常生活では巫女の教えが大きな割合を占めていたと語るのも見逃せない。そのため、巫女が嫌悪することは回避された。彼女らは特異な形態や色彩を嫌い、全ての物を白に作らせたという。しかし、それは、朝鮮で暮らしていた浅川の意見であり、民間信仰は古代から相変わらず盛んであったに違いないが、王室では民間信仰を忌避していたので、それが理由にはなりにくい。

要するに、朝鮮時代に青磁が白磁に変わったのは、内面的かつ外的な要因によるものであり、その中には粉青磁もあった。また、それが時代と共に、自然に変化していたといえる。

3. 奥田と柳の共通点と相違点

これらの考察から、朝鮮陶磁器に対する奥田の見解の特徴を三つに分け、柳との相違点をまとめてみた。

一、中国（宋窯）を基準として、高麗青磁や粉青磁を評価する。

之を一面から見ると支那宋窯の感化に依つて進歩發達した高麗燒が漸次朝鮮化して來たものと考へられ、宋窯の美點が失はれると同時に、朝鮮の特性が現はれるに至つたのであ

31) 分院の設置時期（1467年4月－1468年12月）については、『世祖実録』で世祖3年（1467）4月に「司甕房」を「司甕院」に改称し、1469年正月から3月まで『慶尚道續撰地里志愿者』に慶尚道にある上品磁器所が一つも記述していない点から比定した。—『朝鮮前期の陶磁史』金英媛、2011年、イルジョウガク、234頁による。

32) 前掲注27、237頁。

33) 以前の御器は銀器であった。

34) 前掲注25、291頁。

る。故に宋窯から考へると墮落であるかも知れぬが、朝鮮陶器から見れば一大進一でなければならぬ³⁵⁾。

上記の奥田の文章をみると、朝鮮陶磁器を評価しながらも、宋の陶磁器より、多少低く評価しているのを感じる。

二. 陶磁器の技巧や形を基準にする鑑賞法である。高麗や朝鮮磁器の形、文様、色など、いわゆる表面的に見られるものに限って、中国陶磁器の技巧や形と比較することで、朝鮮陶磁器の美について述べる。一つの例を上げれば、高麗青磁について奥田が以下のように指摘している文面がある。

之等青磁の作品は其技巧に於て頗る見るべきものがあつて、高麗焼は青磁に依つて代表さる様な有様である。殊に象嵌の技巧の如きは、夫れが假りに創意でないとしても、精巧驚くべき點に於て高麗焼は世界陶磁史上特殊の位置を占むべき價値はある。況や現在に於て其起源が明瞭ででないのであるから之を以て高麗焼の代表作品とするも敢て當を失した事ではないと思ふ³⁶⁾。

また、奥田は「青磁龜龍形注子」【図10】を取り上げ、中国陶磁器の影響から学んだとしても高麗焼の技巧の精妙な表現に驚き、絶賛している。一方、柳は次のように述べる。

「李朝」になると「高麗」には少なかつた直線の要素が加はつてきた。道徳が美に交つてくる時の著しい現象である。細く長い形へと傾いた「高麗」は「李朝」に來て、ずつと丸みや太さを加へた。高麗の水瓶と、李朝の壺とを並べて置くと、よくその推移が讀める。潤んだ青味ある青磁は、もっと明るい強い白磁の肌へと變つた。優しい靜かな象嵌の紋様は、もつと大まかな無造作な繪附へと移つた。女性の美から男性の美へと進んだ。洗練された人爲の技から、もつと本能的な自然の技へと戻つた。この趨勢こそは、作物を一段と健康なものになしたと云へよう。李朝は李朝の焼物を掴んだ。焼物は李朝の焼物となつた³⁷⁾。【図11、図12、図13】

柳も奥田と同様に、青磁の色や文様などについて評価していたが、それよりも形が形成される姿に注目していた。つまり、高麗青磁を女性の美に例えて曲線の美しさを最も評価していた。

35) 前掲註25、267頁。

36) 奥田誠一「朝鮮の陶磁器に就て(四)」『國華』第三十二編 第十一冊、1922年6月、443頁。

37) 前掲註19、360頁。

柳はよく、陶磁器を擬人化して語っている。例えば、高麗青磁を貴夫人の姿の比喩とした。一方で、朝鮮時代の陶磁器を、男性の美としてその直線の美しさを高く評価していた。一般的に高麗青磁といえば、今でも「翡色青磁」【図14】とよく言われていて、世界的に色の美を評価されている。当時既にその美は、ヨーロッパやアメリカ、日本などで高く評価されていた。高麗青磁は、初期には中国の宋窯の影響から始まったが、次第に独自の色（翡色）の表現や優雅な形態になる。宋の使節団の随行員であった徐兢（1091～1153）の『高麗圖經』から「翡色青磁」の内容を見ることができる。また、一般的に朝鮮陶磁器研究者たちは、高麗青磁の中で象嵌青磁の技術を高く評価しており、柳と奥田もその翡色や象嵌の技術について同感したのである。しかし、柳は科学的な面以外にも、朝鮮陶磁器の優秀性を深く味わうために、審美眼的な美学を語らなければならないと考えていた。柳が重視した見解から、曲線の美しさがみられる「唐子葡萄模様辰砂入象嵌青磁瓶」【図15】をみると、かなり【図10】と【図15】は相反している。しかし、奥田は、高麗の陶磁器と朝鮮の陶磁器を極端に比較する柳の文章を引用し、以下のように批判する。

柳君は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。と云つて居るるが、此言はよく李朝窯の或る種のものに適合する言葉である。然し五百年の永い李朝の總ての陶磁器を表はす言葉としては、自分は少し兼ねるのである。又朝鮮に於て大きさのあるものや、強さのあるものを求めようと思ふなら、李朝の磁器に来ねばならぬ。と論じられて居るが、君が李朝の磁器を高調して陶器を看過した事は自分に取つては頗る不満である³⁸⁾。

三. 朝鮮時代の陶磁器は初期の陶磁器だけで、中期や後期の陶磁器は認めない。これは柳と奥田の最も異なる意見といえる。当時、植民地史観の影響で朝鮮の中期や後期の陶磁器は、あまり評価をされていなかった。その点について、奥田も朝鮮時代を「困憊墮落」と呼んでいた。そのため、奥田は朝鮮時代の陶磁器について初期の粉青磁（高麗茶碗の種類）までを評価し、文禄の役以後についてはあまり語らない。しかし、柳は奥田の文章を引用し、反論している。奥田は、『國華』で朝鮮時代が高麗時代に比べて「困憊墮落」すなわち、墮落の時代であり、特に「李朝の中期以降の朝鮮陶磁器には優秀な作品は出来なかった」³⁹⁾と規定していた。柳はそれについて「私は奥田君の餘り大膽な『粗本』と思はれるその見解を甚だ惜しむ」⁴⁰⁾と述べる。さらに、柳の「眼」が選んでいた陶磁器の大半は中期以降のものが多かった。要するに、二人の高麗陶磁器における意見は一致するが、朝鮮時代の陶磁器（高麗茶碗

38) 前掲註22、233頁。

39) 奥田誠一「朝鮮の陶磁器に就て（一）」『國華』第三十二編 第八卷、1922年2月、296頁。

40) 柳宗悦「編輯餘録」『白樺』、1922年9月、90頁。

の種類を除く)における意見は一致していなかった。

しかし、奥田と柳には共通点もある。前述したように両者は、高麗茶碗や高麗青磁に関しては高く評価しているので、それを通して、朝鮮陶磁器や彼らのある思想の共通点を二つ述べる。

まず、朝鮮陶磁器の高台の美しさについては、柳と奥田の意見は一致していた。柳は「一番気質がよく現はれてゐるのは高臺であらう。日本のものは奇麗にけずつてあつく輪が薄手ぐある。……高臺は支那と朝鮮とに限る。日本のものは総じて弱い」⁴¹⁾と語るが、奥田はさらに、「自分は柳君の此最後の一句の中から更に支那及の三字を除き度い」⁴²⁾と述べ、ここだけでは中国より朝鮮陶磁器の高台の美を認めている。

さらに、柳と奥田の共通する意見はもう一つある。それは思想についてであり、実は柳の初期理論が、近代という時代の状況を脱することができずに、植民地史観の影響がみられるところがある。柳は当初から「用」の美として、民芸論を論じたのではなく、初期の頃は近代的な考え方ももっていた。柳は、1920年代初期に「陶磁器の美」(1921年1月)や「朝鮮の美術」(1922年1月)、「李朝陶磁器の特質」(1922年9月)などで朝鮮陶磁について言及している。その文章からは、柳が植民地史観の一つである他律性論に影響を受けていた部分が見出せる⁴³⁾。詳しくみると、柳は「朝鮮の美術」で朝鮮を半島の国として、朝鮮の芸術を「悲哀の美」と規定する。つまり、半島の国として朝鮮を「線の美」に、大陸の国として中国を「形態の美」に、島の国として日本を「色彩の美」が著しく見られるとした。

此明かな對比の間に、朝鮮は如何なる位置を占めたであらうか。そこは大陸でもなく島國でもない。その何れでもない半島であつた。半島であると云ふ事が、やがて此國に運命の方向を定めた。南は多島の海に圍まれて、人は生活を樂まうとし乍ら、北は大陸の重荷に壓せられて、安らかな生命を得ないいでゐる。人情は何處に永へな住家を定むべきかに惑つてゐる。前に温い光を見つめつつ背には寒い風の音を聞かねばならぬ。心は自由を欲して大海に出ようとし乍ら、體は大陸に固く結ばれてゐる。地は彼等にとつて平安な國ではない。かかる國土に現はれた歴史が、樂しさを缺き強さを缺いた事は止み難い命數であつた⁴⁴⁾。

柳は、モノをみる「眼」は良いが、歴史や文化については、当時十分に理解できていなかった

41) 柳宗悦「李朝窯漫録」『白樺』、1922年9月、76頁。

42) 前掲註25、274頁。

43) 「陶磁器の美」では、「悲哀の美」の中で「線の美」を述べた。「李朝陶磁の特質」では、歴史の悲運で色の欠乏を述べ、「白の美」について論じた。「朝鮮の美術」では、「朝鮮」を「半島」という地理的な特性で朝鮮の美術を説明するため、他律性論の影響がみられる。

44) 柳宗悦「朝鮮の美術」(『新潮』1922年1月号)『柳宗悦全集6巻』、筑摩書房、94頁。

た。前述したように、日本統治時代に正しい朝鮮の歴史書を目にすることはできなかった。一方、奥田も、「我國人の心を以てして大陸人の心裡を付度する程危険な事はない。神經過敏で早呑込の我國人は、僅かの變動や刺戟に異常な亢奮を惹起して驀地に突進するが、偉大なる大陸の民族は驚きあきれ程刺戟に對して遲鈍である」⁴⁵⁾と述べる。さらに、「大陸の藝術を眞に理解し得るものは亦大陸人でなければならぬ。若し我が國人にして大陸藝術を理解し得るものがあつたとしたならば、それは室町から桃山時代にかけての人々であるであらと思ふ」⁴⁶⁾と論じる。

両者は、つまり、近代官学者の地域論と歴史論によって見解が一致していた。しかし、柳は、歴史的に朝鮮時代を末期の芸術とみるが、陶磁器については次のように異なる見解をみせる。「李朝は墮落した末期の位置を占めるに過ぎぬ、實際或點に於て此批評が眞實であるいは否み得ない事であらう。併し例外なくそうであると云ふならば、それは錯誤である。少くとも陶磁器に於ては此法則が破られてゐる」⁴⁷⁾。

以上のように、朝鮮陶磁器における柳と奥田の認識に差がみられるのは、美の基準が異なるからである。奥田が、宋窯の技巧や装飾を基準として朝鮮陶磁器を評価する一方で、柳は「直観」による基準をもち、背景の知識に偏らない評価基準を有していた。柳は、「陶磁器の美」の中で、従来の研究は、考証的な分析しかなく、陶磁器と日々接している自身の方が、美の表現や美の所業として資格を得ていると主張した。次に柳の言葉を引用する。

焼物に關する本を讀んでも興味索然たる場合が甚だ多い。然し、確實なものになると、考證に没頭する弊があつて、美の問題から離れてゐる。學門としてはそれで成り立つてゐるが、併し陶磁器の美はしさをそれで理解することはできない⁴⁸⁾。

よって、柳は、陶磁器という実用器を、考証的な側面からのみで論じては、その美の本質に近づけないと考えたのであろう。柳は、奥田より審美眼的な視点を強調し、主張を展開した。

柳と奥田の最も異なる見解は、朝鮮時代の陶磁器の再発見、とりわけ、朝鮮中期以降の陶磁器の価値評価である。柳の見解は、奥田および当時の研究者と全く異なる独自の考え方であつた。柳の場合、一つの観点に偏らない「直観」という美の基準が奥田と異なっていた。

おわりに

近代日本における朝鮮陶磁器は、日本人にとって、新たな美の発見であり、また世の中に朝

45) 前掲註4、224頁。

46) 前掲註25、268頁。

47) 柳宗悦「李朝陶磁器の特質」『白樺』、1922年9月号、50頁。

48) 柳宗悦「『陶磁器の美』の出版に就いて、其他」『白樺』、白樺社、1922年10月号、212頁。

鮮陶磁器の美を周知するきっかけともなった。加えて、日本の陶磁器研究においても、朝鮮陶磁器を知ることのきっかけに、日本の陶磁器の独自性を明らかにしようとする動きが生じた。このような時代状況は陶磁器の分野以外にも働いた。日本の近代化という側面は、西洋文化のある部分を受け取りながら、自国の文化の独自性を明らかにしようとする自然な風潮でもあった。

「工藝」研究では、奥田が明治から昭和まで続けていた「工藝・美術工藝・工藝美術」と「美術」の不明な概念の区分を明確にしながら、日本的な「工藝」とはどのようなものであるか、という疑問を提起し、『日本工藝史概説』を著したのも、近代の風潮であろう。

しかし、柳はその流れとは全く異なる立場の人物である。柳は、「工藝」の中に「美術工藝」＝「美藝」と反対の性格をもつ、「民衆的工藝」＝「民藝」を位置づけ、「民藝」を新たな工芸のあり方として論じた。

奥田は、中国の宋窯の様式を美の基準とし、他国の陶磁器を評価した。また、奥田が属した「彩壺会」は、近代日本人の美意識の基準が、素朴な高麗茶碗から華麗な中国陶磁器に移行する手助けをした。奥田は、朝鮮陶磁器の歴史的概観と、日本古陶磁器の復興を成したという二つの研究成果を『國華』に一年間かけて発表した。奥田は、日本の古陶磁器を高く評価するために、朝鮮の陶磁器を比較材料として、特に朝鮮の中期以降の陶磁器をあまりにも低く位置づけた。一方、柳の蒐集品の大半が、後期の陶磁器であることから分かるように、柳は、朝鮮の中期以降の陶磁器を高く評価し、その美を主張することで、朝鮮時代の陶磁器を再評価していた。

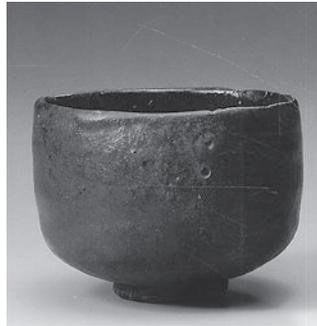
このような両者の異なる見解は、朝鮮陶磁器を評価する美の基準が異なるからである。奥田は、宋の陶磁器という限定したモノを美の基準として、あるモノ（形）を評価した。つまり、その美の基準になるモノの価値は不変的な真理であった。その反面、柳は自身の「眼」を基準に「直観的」にモノ（形）の美を見出していた。そのことにより、柳のモノをみる「眼」は、国を脱し、柔軟な考え方で独自の「眼の運動」として展開した。それで、柳が述べたとおり、柳の「直観」は「理論」より前に動き、まず始めに「直観」が駆使され、次に「概念」を提唱するやり方である。したがって、柳の「直観」により蒐集された工芸品（下手もの）は、後で検証すれば、「民藝」という概念にまとめることができるのである。

ここで、注目すべきことは、柳が「民藝」の理論を確立した立脚点である。それは、朝鮮陶磁器に潜んでいる「他力的」、「健康的」、「無事的」な美意識であった。つまり、朝鮮陶磁器との出会いが柳を目覚めさせた。そこで、1920年代に朝鮮陶磁器における論考を提起し、1930年代になって、「民藝論」を確立することとなる。しかし、1920年代に奥田も柳と同様に、朝鮮陶磁器についての論考を『國華』に連載している。奥田が論文の中で特に強調したことは、「朝鮮陶磁器を完成することによって、初めて中国陶磁及び日本陶磁の研究が完成され、東洋陶磁という偉大な芸術の研究が出来上がったと考える」と述べていることである。つまり、奥田は、柳の「民藝」の美意識のように、朝鮮陶磁器から見出す美意識を、中国や日本でも同様に発見することができなかった。

つまり朝鮮陶磁器が、奥田にとって、東洋陶磁史を完成する手立てであったことに比べて、柳の朝鮮陶磁器に見出す「他力的」、「健康的」、「無事的」などの美意識は、あくまで「民藝」理論の柱であった。当時、奥田が展開した研究は通説的であったが、柳による「直観」を信じた独自の「眼」による見解は、現在の朝鮮陶磁史においても活き続けており、同時に世界に浸透していったことから、柳の眼が普遍的な朝鮮陶磁器の美を切り開いていったといえる。



【図1】 青花草花文面取壺
高12.8cm 口径11.8cm
日本民芸館所蔵



【図2】 黒染茶碗
(銘 大黒 長次郎)
高8.5cm 口径11.5cm 高台径4.7cm
日本桃山時代、日本重要文化財



【図3】 喜左衛門井戸
朝鮮16世紀 日本国宝、大徳寺所蔵
高8.9cm 口径15.4cm 高台径5.5cm



【図4】 青花辰砂蓮花文壺
高44.3cm 口径34.5
朝鮮18世紀前半



【図5】 粉青鉄絵唐草文壺
高11.2cm 口径18.0cm
朝鮮15世紀後半-16世紀前半



【図6】 鉄釉指描文大壺
高85cm 径93cm
朝鮮18世紀末



【図7】 粉青印化菊文皿
(「観童心」銘)
径14.9cm 朝鮮 (1455-1468年)



【図8】 粉青印化菊文胎壺
高35.7cm 朝鮮 (1462年)
大阪東洋陶磁美術館所蔵



【図9】 青花白磁寶相唐草文壺
高28.0cm 朝鮮15世紀後半
大阪東洋陶磁美術館所蔵



【図10】 青磁龜龍形注子
高17.3cm 径20.2cm
高麗（12世紀） 韓国国宝96号



【図11】 青花蔦文壺
高24.4cm 径24.7cm
朝鮮19世紀 日本民芸館所蔵



【図12】 辰砂蓮花文面取壺
高36.0cm 径22.2cm 朝鮮18世紀
大和文華館所蔵



【図13】 鉄砂雲竹文壺
高24.7cm 径22.5cm 朝鮮18世紀前半
日本民芸館所蔵



【図14】 青磁瓜形瓶
（韓国国宝94号）
高22.7cm 口径8.4cm 高麗
韓国国立中央博物館所蔵



【図15】 唐子葡萄模様
辰砂入象嵌青磁瓶
高36.1cm 高麗
韓国国立中央博物館所蔵

【挿図出典】

図1、4、5、11、12、13 大阪市立東洋陶磁美術館図録『浅川兄弟の心と眼—朝鮮時代の美』、美術館連絡協議会、2011

図2、3 樂吉左衛門 編『茶道具の世界4 楽茶碗』、淡交社、2000年

図6 『用の美（下）柳宗悦コレクション—李朝と中国、西洋の美』、世界文化社、2008年

図7、8、9 金英媛『朝鮮前期の陶磁史』イルジョウガク、2011年

図10、15 ソンウ『韓国遺物5000年』中央日報・東洋放送、1980年10月

図14 韓国国立中央博物館図録『NATIONAL MUSEUM OF KOREA』、2007年

【韓国語抄録】

조선도자기에 대한 근대의 두개의 시선

—야나기 무네토시와 오쿠다 세이이치의 미의식 비교—

배 수 정

일본 근대화의 흐름속에서 야나기 무네토시(柳宗悅, 1889~1961)와 오쿠다 세이이치(奥田誠一, 1883~1955)는 당시 일본 공예연구의 대표적인 두가지 견해를 보여준다.

오쿠다와 채호회파는 중국도자기를 미의 기준으로 새로운 고도자 감상연구법을 발표하였다. 오쿠다에게 있어서 조선도자기는 동양도자사의 한 부분으로 최종적으로 일본공예를 논하기 위한 수단이었다. 반면, 야나기는 이러한 오쿠다의 견해에 의심을 가지고 지금까지 시도되지 않았던 민예론을 발표하였다. 야나기는 직관에 의한 감상법을 통해 조선 도자기에서 민예의 핵심적 미의식을 발견했다. 근대일본에서 조선도자기에 대한 오쿠다와 야나기의 두가지 시선은 근대적 미의식과 탈근대적 미의식으로 정리될 수 있을 것이다.

【주제어】 야나기 무네토시, 오쿠다 세이이치, 민예, 공예, 조선도자기