

朝鮮美術展覧会の「郷土性」概念*

— 「工芸部」新設前後の変化を中心に—

李尚診

(e-mail: esangjin74@gmail.com)

< 목 차 >

- | | |
|-------------------------|-------------------|
| 1.はじめに | 3. 「工芸部」と「郷土性」 |
| 2. 「郷土性」概念の台頭 | 3.1. 「工芸部」新設とその背景 |
| 2.1 朝鮮美術界における「郷土性」概念の台頭 | 3.2. 「郷土性」認識 |
| 2.2 朝鮮美展における「郷土性」概念の台頭 | 4. 終わりに |

キーワード：朝鮮美術展覧会 (Korean ArtExhibition)、植民統治期 (Japanese colonialperiod)、郷土性 (Folk)、工芸部 (crafts section)、近代化 (modernization)

1.はじめに

朝鮮美術展覧会（以下、朝鮮美展と称する。）は、1922年6月1日、京城府泳楽町の商品陳列館において第1回が開催され、1944年6月22日、第23回を最終回とするまで、戦時中の物資調達の不自由ななか、毎年開催されていた。こうすることによって、朝鮮総督府は朝鮮民衆の価値観や伝統等を統制及び管理し、日本への同化政策を固定化し、かつ、被支配者側の意識改造を図ろうとしたのである。このような政策上の意図は、1932年、第11回朝鮮美展に新たに「工芸部」を設置することで、これまでの美的価値より実用的価値に重きを置いた朝鮮工芸品の生産を促したことにも顕著に表れている。

* 本研究は独立行政法人日本学術振興会の科研費（26370143）の助成を受けたものである。

** 山梨英和大学、准教授、日韓近現代交流史

朝鮮美展の開催当初から朝鮮の新聞媒体と作家らは、朝鮮総督府の目的が文化・芸術領域の統制及び管理を強化し、体制的プロパガンダとして「展覧会」を開催することによって、朝鮮総督府のメッセージの伝達と政治的効果を図ったことにあることを認識しつつも、「公平」、「審査の厳密さ」を訴えながら、「社会的・文化的啓蒙の機会」、「芸術力育成の場」、「近代化表象の空間」として受け入れていた。その中、朝鮮人作家と日本人審査員の間には絶えず、「純朝鮮のもの」、「地方色」、「ローカルカラー」、「郷土性」など、作風に関する議論が展開されていった。そして、「工芸部」の新設によって、「郷土性」がさらに強調されるようにはなったが、この「郷土性」の概念には、郷土と地方と朝鮮の三つの概念が混用されている傾向がみられる。

これまでの朝鮮美展に関する研究は大きく分けて、日本による官展として、その設立過程や制度上の特質、朝鮮社会における位置づけ等に注目したものと、日本人と朝鮮人の作家らの活動、作風とその変化等に注目したものがある。

まず、朝鮮美展の設立背景と運営体制、審査に注目し、植民統治手段としての側面と朝鮮社会における影響について分析した代表的な研究には、정호진「朝鮮美術展覧会制度に関する研究」（『美術史学研究』第205号、1995年）と「朝鮮美展の審査委員及びその影響」（『美術史学研究』第223号、1999年）、李仲熙の「朝鮮美術展覧会の創設について」（『近代話説』第6号、1997年）と「朝鮮美展設立とその結果」（『韓国近代美術史学』第15輯、2005年）、五十嵐公一「朝鮮美術展覧会創設と書画」（『韓国近代美術史学』第12輯、2004年）等がある。これらの研究では、朝鮮美展の設立背景として、朝鮮国内に滞在している在朝鮮日本人の文化的要求が強かったことと朝鮮絵画界の活動が活発であったことを指摘している。そして、展覧会の規定と審査員の活動を分析し、朝鮮美展が展覧会でありながら、植民統治の文化政策であったという二面性を強調した。

次に、朝鮮美展の作風に注目しながら、日本人審査員や日本留学経験の朝鮮人作家の影響、「郷土性」表現について分析した代表的な研究には、김현숙「日帝時代東アジア官展における地方色—朝鮮美術展覧会を中心に—」（『韓国近代美術史学』第12輯、2004年）、박석태「朝鮮美術展覧会を通してみる‘郷土性’概念研究」（『仁川学研究』第3号、仁川大学校仁川学研究院、2004年）、목수현「朝鮮美術展覧会と文明化の宣伝」（『社会と歴史』第89輯、韓国社会史学会、2011年）、안정현「朝鮮美術展覧会‘工芸部’の日本化傾向に関する研究—植民

地権力と美術創作を中心に—」（『韓国デザイン文化学会誌』第17巻第2号、2011年）、김인숙「朝鮮美展とオリエンタリズム」『現代思想』第9号、2012年）、노유니아「朝鮮美術展覧会の『工芸部』の開設過程に関する考察」『美術史論壇』第38号、2014年）等がある。特にこれらの研究では、本来の純粋で自由な美術表現が支配勢力としての日本（主催側）の求める「一地方」としての「郷土性」表現に変わっていった政治性を指摘し、そのために「郷土性」の中には植民統治の現実とかけ離れたノスタルジックな風景や日常性、女性像が色濃く表現されるようになったと力説した。

筆者は「朝鮮美術展覧会の実相に関する一考察」（『日本文化研究』第40輯、2011年）と「植民統治期の朝鮮社会における朝鮮美術展覧会の受容に関する一考察」（『比較文化研究』第118号、2015年）を発表し、朝鮮美展の社会的受容の実相等について分析してきた。そして、「朝鮮美術界における「郷土」概念—朝鮮美術展覧会の初期の動向を中心に—」（『比較文化研究』第123号、2016年）では、朝鮮美展において美術表現の主題となっていた「郷土性」概念に注目し、他者としての日本が求める前近代的な朝鮮＝地方＝郷土として論じてきたが、「工芸部」新設の1932年前後にその概念が異なっていたことに気づいた。

しかし、これまでの先行研究は、「郷土性」と「工芸部」新設との関連性について、新設後の1930年代後半に焦点を当てており、日本による啓蒙・開化の対象であった朝鮮の作品表現の中に過去回帰的な要素として前近代性が求められ、西洋のオリエンタリズムが適応されていたことを掘り下げて強調した。その背景には、美術の指導機関がないことや審査制度の限界（工芸部は毎年1名の審査員が担当した。）、国策産業としての工芸品製作奨励等があったが、筆者が注目している柳宗悦と浅川伯教・巧兄弟の朝鮮伝統工芸研究活動との関連性に関する分析はほとんどない。

そこで、筆者は「郷土性」概念と「工芸部」新設の関連性について、1932年前後の「郷土性」概念の変化に注目し、これまでの先行研究では分析されなかった柳と浅川兄弟の朝鮮伝統工芸研究活動が工芸ブームをスタートさせ、工芸品の日常性における「郷土性」を見出し、朝鮮美展に及ぼした影響を明確にしたい。そして、ここにみる「郷土性」概念は前近代的な表現ではなく、朝鮮人作家らと同様の朝鮮特殊・固有性であったと、筆者は確信する。

本稿では、朝鮮美術界と朝鮮美展における「郷土性」概念の台頭に日本留学経験者が与えた影響を明確にし、1920年代の柳宗悦と浅川伯教・巧兄弟の朝鮮伝統工芸研究活動が朝鮮美展の「工芸部」新設に影響を与えたこと、そして、それによって「郷土性」概念がどのように認識されていったかについて明らかにする。

2. 「郷土性」概念の台頭

2.1. 朝鮮美術界における「郷土性」概念の台頭

「郷土」という言葉は、産業化による農業離れの危機から農民・農村を守るために19世紀末のドイツで発生した「郷土芸術 (Heimat-Kunst, Heimt-Dichtung, Volkskunst)」に由来したもので、1900年代の日本の文壇に広まり、その後、日本から植民地朝鮮に伝わったとされる。¹⁾1908年3月に櫻井天壇が「最近独逸の郷土文学」(『帝国文学』)を發表して、その後は農民文学・農民芸術という具体的なジャンルとして展開されていった。1919年にフランス留学(1912~1916)から帰国した山本鼎が農民美術品展示即売会開催や生産組合・研究所の組織、雑誌『農民美術』(1924年)創刊等の農民美術運動を展開したのも一例である。

そして、1910年から日本に留学する朝鮮の若者が増えていく中、早稲田大学の留学経験を持つ小説家황석우が1923年、『東亜日報』に掲載した「新年文壇に求む」の中に「農民文学」という言葉を初めて使っていて、当時朝鮮で展開されていた「農民啓蒙運動」²⁾と関連して広まっていった。

朝鮮最初の日本留学生は1909年に東京美術学校の西洋画科予備科に入学した高義東である。高は1915年、卒業して帰国すると、当時京城の中央学校で美術教師として勤めながら「書画協会」の結成(1918年)に参加し、朝鮮最初の西洋画家として教育と美術作品の鑑賞の機会を一般に広めるために尽力した。そして、高は『東亜日報』の創刊(1920年)にも関わり、同人仲間とともに民族啓蒙運動

1) 박계리 「日帝時代 ‘朝鮮郷土色’」 『韓国近代美術史』第4集、1996年、p. 170。

2) 1920年代半ばから1930年代半ばにかけて約10年間に展開された朝鮮民族運動の一つである。日刊紙『朝鮮日報』社は「生活改善運動」を、『東亜日報』社は「ブナロード運動」を展開していて、郷土性を強調した小説を含む多くの文学作品が發表され、社会的に影響を与えた。

として文芸活動に励んだ。

この「書画協会」は朝鮮最初の美術団体であり、東京美術学校の在學生（李漢福や張勃など）や卒業生（高義東や金觀鎬など）、東京女子美術学校出身の羅蕙錫等が活躍し、朝鮮美術界の発展に期待が寄せられた。

ここで注目すべきことは1913年4月、東京私立女子美術学校の西洋画専科に入学した女流画家羅蕙錫である。羅は1915年11月には西洋学科の高等師範科本科に転科し、岡田三郎助に師事した。そして、在学中の1914年4月に在東京朝鮮人留学生らによって創刊された文芸雑誌『学之光』に「理想的な婦人」（同年12月号）を發表し、「良妻賢母」の前近代的な価値観を批判し、女性が理想を持って自我に目覚めることを訴えた。それは身分制度や男尊女卑の旧習から抜け出し、個の尊重・平等を求める当時の日本の若者の文芸活動の影響を受けたものである。

特に、羅は大正時代の日本の新しい思想に刺激を受け、平塚らいてうが中心となった月刊誌『青鞜』（1911年創刊）と男女平等を訴える与謝野晶子の思想を強く意識し、受け入れていた。さらに、文芸雑誌『学之光』の創刊等の近代文化受容に積極的であった崔承九（慶応義塾大学）、廉想涉（慶応義塾大学）、李光洙（早稲田大学）らの在東京朝鮮人留学生との交流を深めていき、その交流を通して多くの留学生が影響を受けていた「個の尊重」を主張する白樺派の思想を理解し、受け入れていったのである。

羅は1918年に卒業して帰国すると、女学校の教師となり、絵画等を教えながら女性教育に尽力した。しかし、1919年3月1日の朝鮮独立運動に参加し、投獄を余儀なくされたが、当時、近代教育を受けた羅自身が変化する社会の中ですべきことを自覚しながら、執筆と絵画の製作活動に力を入れていった。そして、1920年から始まる柳宗悦らの講演会、音楽会、展覧会等の朝鮮における文化活動に、東亜日報社、『廢虚』同人らとともに協力し、近代化の受容に積極的に取り組んでいった。

一方、羅の本格的な美術活動は1921年3月に毎日申報社や京城日報社の後援によって朝鮮初の女流画家個展を開催することに始まった。そして、同年4月に第1回西洋画協会展覧会に高義東とともに油絵を出品し、さらに1922年の第1回朝鮮美展に西洋画〈春が来た〉と〈農家〉を出品し、入選した。この二つの作品には、石井が主張したように写實的立場のローカルカラーを表現し、また高村が主張し

たようにありのままの自然を自由に描いている。ここに羅における美術画題の「郷土性」が初めて表現できたのである。生活環境が都会化・西洋化していく中で「生の主体」となって自然と共存しながら農作業に励む人々の生き方が、羅にとつては「郷土性」という概念で定義されたものと、筆者は考える。

さらに、朝鮮美術界において「郷土性」という概念を初めて言及したのが羅である。羅は、1924年に発表した「一年ぶりにみた京城の雑感—朝鮮美術展覧会を觀覽して—」（『開闢』第5巻7号）の中、次のように述べている。³⁾

我々は西洋流の絵画を真似してはならない。只、西洋の画具と筆を使用し、西欧の画布を使用するので我々はすでにその描法や用具に対する選択ができると同時に郷土や国民性に通じる個性の表現は純然な西洋風と必ず異なる朝鮮特殊の表現力を持たなければならない。

羅は近代へと時代が変わる転換期を生き、日本留学を通して西洋美術を学び、近代思想に覚醒し、常に旧習からの解放を追求していて、美術の表現において「個の尊重」を求めた。そこに、西洋画を受け入れながらも、伝統的画題としての「郷土性」から他者に影響されずに変わらない・変えられない「生の主体」＝固有性・主体生を見出していく羅の苦悩を伺うことができる。

このように日本留学経験者の朝鮮の若者は、日本の若者がヨーロッパ留学を通して近代西洋文化を日本の近代化のために受け入れていく過程に学び、日本に受容されつつある近代西洋文化を朝鮮における文芸活動に取り入れていった。その中に朝鮮美術界における「郷土性」概念が台頭し、それに当時の社会と民衆に対する「個の尊重」、「固有性」等のメッセージを込めて、広めていったと、筆者は考える。

2.2. 朝鮮美術展覧会における「郷土性」台頭

朝鮮美展の開催は、朝鮮美術界が近代文化の領域の中に美術を明確に位置づけることを促し、朝鮮の美術家が植民統治下にながら、芸術家としての主体生を確立していくことを後押しした。そして、美術の表現方法を強く意識するきっか

3) 羅蕙錫「一年ぶりにみた京城の雑感—朝鮮美術展覧会を觀覽して—」『開闢』第5巻7号、1924年（『朝鮮美術展覧会記事資料集』p. 85.）

けとなった。

それは、主催側の朝鮮総督府が審査員を決める権限を持っていて、主に東京美術学校の教授らが展覧会開催のたびに朝鮮に渡り、評価を行い、審査評において作風を誘導したからである。日本人審査員にとって、朝鮮美展は「朝鮮のものを発達させなければならず、政治上の同化や融和は別問題にして、風俗、慣習、言語、芸術という者はどこまでも其の民族固有の物を発達させなければならない」⁴⁾ 場であったために、美術家には日本と区別できる朝鮮像、西洋の模倣ではなく「朝鮮特殊の表現」で制作した作品が求められたのである。そのために、日本人審査員らが審査評の中に言及し続けたのは「地方色」、「ローカルカラー」、「純朝鮮のもの」、「朝鮮色」であったが、これらは朝鮮美展の初期においては前近代的なイメージを強調するのではなく、自然等の朝鮮の固有性の表現として「郷土性」を要求するものであった。

まず、日本人審査員和田英作と長原幸太郎の主張を紹介する。

第2回の審査員和田英作（東京美術学校教授）は1923年4月26日の『毎日申報』に審査評「芸術と朝鮮—朝鮮には純朝鮮のものを発達せよ」を發表し、「純朝鮮」、「朝鮮固有のもの」を作品における表現方法として次のように求めた。

可及的内地的ではない純朝鮮を見たいと思うが、京城では難しいと思う。
(中略) 仏蘭西の‘マルセイユ’で同国の植民地博覧会が有り、アルゼリア、ジニス、印度、支那、其他各地の植民地産業、風俗、習慣、美術等を展覧し、其発達を奨励保護し、其特色の發揮を助長させるために努力することを見て大いに感じたことがある。朝鮮でも其意味で深く朝鮮固有のもの保存と發揮に充分な援助をすべきだと思ふ。〔筆者日本語訳〕

ここで和田は、朝鮮美術の「発達の奨励保護」とその美術の「特色の發揮助長」を援助すべきであると訴えた。それは、日本の政治的な文化政策によって個性が尊重されるべきである朝鮮美術の方向性が決まっていくことに対する憂慮であった。しかし、フランスの植民統治政策を通して日本と朝鮮の関係をみていて、朝鮮が植民地・保護すべき対象であったことは否めない。

4) 「芸術と朝鮮—朝鮮には純朝鮮のものを発達せよ」『毎日申報』1923年4月26日。

第3回の審査員長原幸太郎は1924年5月29日の『時代日報』に審査評「真純しなさい」の中に、「朝鮮的気分」について次のように述べた。

朝鮮の風土と周囲は朝鮮においてのみ見られる独特な点があつて、これらに常に接した人の芸術にもその特点が表れるのは当然だが、なぜか朝鮮市街地の絵を描いたのが‘パリ’の市街を描いたのと同じでとても不自然で、また自然の風景もやはり朝鮮的気分が表れない。その原因は文化の程度が低いからと言へるかも知れないが、とにかく西洋の影響を受けて一種の先入観念が生まれると同時にそこから抜けられなくなるからむしろ遅れるのである。要するに、模倣性から抜けられなくなると同時にあまりにも写実的であることに原因があつて、無意味な努力に戻るのである。〔筆者日本語訳〕

長原の指摘では、朝鮮美展の作品に「模倣性」が問題となっている。朝鮮人作家は積極的に西洋画の画風を受け入れて、近代化を進めていたが、日本人審査員には朝鮮美術の「個性」がみられない「模倣」に過ぎなかったのである。しかし、長原が評価した朴の〈韶光〉は伝統服姿の朝鮮女性と彼女が生まれ育った固有の自然との調和を描いたもので、ありのままの郷土を表現したものである。

次に、朝鮮人作家らの認識は以下のようなものである。

1925年6月1日『朝鮮日報』に掲載された羅蕙錫の作品評「羅蕙錫女史〈娘娘廟〉」の中からも、国民の「特別な感情」＝「個性」と国の「地方色」＝「固有性」という意見を伺うことができる。

(前略) 薄暗くて神秘的な中国人のクラシックな風俗を深く味わうために現在中国人が最も多く集まって名節祭を行う〈娘娘廟〉を描いたのである。画面には中国人の特別な感情と満州地方の地方色が漂っているようだ。〔筆者日本語訳〕

また、羅は1926年5月20日『朝鮮日報』にエッセイ「美術出品製作中に」を掲載し、彼女自身が「個性」と「純芸術性」を強く意識していることとそれが美術作品においても求められていることを、次のように述べた。

私は学生時代から教授を受けた先生の影響上、後期印象派的・自然派的傾向が強い。だから形体と色彩と光線だけを重要視するようになって、我らが切実に要求する個人性、即ち純芸術的気分が薄弱である。〔筆者日本語訳〕

一方、西洋画家金鍾泰は1929年9月3日から12日まで『東亜日報』に「第八回美展評」を連載し、当年の特選作品である西洋画家金周経と洪得順の洋画を比較しながら「郷土性」について論じた。

金周経氏〈北丘山を背せる風景〉。(中略)まるで温突に慣れている人が活動写真で西洋人の豪華な生活を見て憧憬するのと同様である。そこには何の理解も情誼もない。(中略)氏の作品を通して氏の力量だけは確実にわかった。私はそれを尊重する。しかし、郷土芸術の理論をよくわかる氏にその実現がないことは残念なことである。

洪得順氏〈郊外の訪花随柳亭〉。西洋画の中で白眉であることを称讃する。構図が良い。色彩が良い。タッチも良く気韻が良い。(中略)氏の作品からは明るく愉快的な光が見られ、我が国の情趣が窺える。それが「訪花随柳亭」を描いたから郷土味があるとか、あるいは明快な光が必ず郷土色であるというのではない。〔筆者日本語訳〕

〈郊外の訪花随柳亭〉にはありのままの朝鮮の自然風景が描かれていて、〈北丘山を背せる風景〉には人工的に整備されて近代化している朝鮮の町が描かれているが、この二つの作品とも日本人審査員に高く評価され、特選となった。そこには日本人が求める朝鮮固有の自然環境と変化過程の朝鮮の様子が、過去と現在の姿として反映されていたからである。しかし、金鍾泰は昔ながらの自然風景の〈郊外の訪花随柳亭〉について画題や色彩等の要素を詳細に言及しながら、「我が国の情趣が窺える」と評価したが、この二つの作品評に言及している「郷土性」は、すなわち「我が国の情趣」であった。

〈郊外の訪花随柳亭〉の作家洪得順は東京美術学校西洋画科で岡田三郎助に師事し、留学中の1929年に初めて朝鮮美展に出品した〈郊外の訪花随柳亭〉が特選であった。洪は1929年に東京美術学校同人団体「東美会」を作り、「真の東洋と

真の朝鮮を追求する」ことを目的として、「朝鮮の芸術は西欧の模倣でもなく、政治的に区分される民族主義的立場の説明でもなく、真に郷土的情緒を歌い、その律調を探す」ことであるとし、朝鮮の自然を描き、朝鮮固有性を表現することを強調した。⁵⁾

〈北丘山を背せる風景〉の作家金周経は1927年から1929年にかけて3回連続、朝鮮美展において特選の評価を得たが、その後は朝鮮美展の政治性を批判し、出品しなくなった。そして、金は1928年に日本留学経験者同人団体に洋画運動グループ「緑郷会」を作り、「緑郷＝緑の故郷の本質を發揮する」ことで朝鮮の自然美を表現し、さらに美術活動を民衆化のための啓蒙活動として展開していった。⁶⁾

このように、朝鮮美展の初期における朝鮮人作家らは日本留学後、朝鮮美展に出品しながら美術運動を展開し、西洋画の影響と朝鮮の固有性の表現方法に苦悩していた。そして、その表現の「郷土性」に関してフランスのバルビゾン派画家ミレーの作風をヒントにして「自然と人生の絶対的な運命」を描き、「最も純朴な郷民の原始的、無意識的な生活本能からそのまま山水と一致調和」を見出そうとしたのである。⁷⁾

3. 「工芸部」と「郷土性」

3.1. 「工芸部」新設とその背景

第11回（1932年）朝鮮美展に「工芸部」が新設された。その背景に、朝鮮美展のモデルである帝国美術展覧会の第8回（1927年）における「工芸部」新設の影響が挙げられるが、もとより朝鮮美展の創設時に「工芸部」の設置が念頭に置かれていたのである。朝鮮総督府学務局長の和田一郎は『第1回鮮美術展覧会図録』（1922年）の「序」の中に次のように述べている。

一部の論難を招いたのは第一に何故に朝鮮の工芸品をも加へざりしか、（中

5) 金瑑俊「東美展を開催して」『東亜日報』1930年4月12日～13日。

6) 沈英燮「美術萬語—緑郷会を組織して」『東亜日報』1928年12月15日～16日。

7) 沈黙「総督府第九回美展画廊で」『親民』第53号、1929年11月号（『朝鮮美術展覧会記事資料集』p. 218.）

略) 沈滞した朝鮮の美術界に於て工芸品が今日比較的其の特色を存して居ることは吾等も認めて居るのであるが、第一回の展覧会としては設備其の他の関係もあり已むを得ず之を後年に譲ることとされたのである。

そして、筆者が注目しているのは、柳宗悦と浅川伯教・巧兄弟の朝鮮伝統工芸研究活動の影響である。柳宗悦(1889~1961)は武者小路実篤や志賀直哉らと雑誌『白樺』の発刊に参加し、その後も神学の研究や西洋近代美術を日本に紹介する活動に専念していった。その『白樺』の愛読者・浅川伯教(1884~1964)は1913年に小学校教員として植民地朝鮮に渡ったが、1914年9月にロダンから白樺派に贈られた彫刻を見るために、朝鮮時代の白磁数点を手土産にして千葉県我孫子に柳を訪ねた。このように二人は西洋美術を介して出会ったが、1916年に浅川兄弟が柳の朝鮮旅行を案内したことをきっかけに、さらに西洋芸術から東洋芸術へと美的関心を変えていき、「朝鮮民族美術館」(1924年)設立のために展覧会と講演会の開催等の活動を展開し、日本のみならず朝鮮の改革派の若者らにも影響を与えていった。その中には、『東亜日報』社長の金性洙や廢墟社同人の廉想涉・南宮璧・吳相淳、日本留学経験者の羅蕙錫等がいて、またキリスト教会の協力を得ることが多かったが、現地のことは浅川兄弟が中心となって執り行っていた。当時の様子を巧の日記から確認することができる。⁸⁾

展覧会場の貴族会館に行った。観覧者は皆帰つて柳〔宗悦〕、富本〔憲吉〕、石丸〔名前不明〕、赤羽〔王郎〕、浜口〔良光〕、家兄〔伯教〕、小田内〔通敏〕の諸氏と外にもだれか四、五人残つて居た。柳兄はいきなり走つて来て僕の肩に双手を置いて、『変りはなかつたか、会はうまく行つた』と云ふて会の成功を満足さうに語つた。早速昨日の獲物の破片を出して二日の旅の模様や窠跡の発見を報告した。

朝鮮民族美術館の設立のためのもう一つの活動は、柳の思想・哲学における分析力と伯教の美術家・工芸研究家としての行動力をもとに文献のみならずフィールドワークを取り入れた朝鮮美術工芸研究を進めたことである。1920年から1924

8) 高崎宗司編『浅川巧全集』草風館、1996年、p. 183.

年までの主な活動は以下のようである。

- ・ 1920年 兼子夫人の音楽会（7回）
- ・ 1921年 兼子夫人・伴奏者前田美根子の音楽会（京城、開城、平壤、鎮南浦などで7回）
講演会「朝鮮民族と芸術」「宗教の世界」「朝鮮人為対する実感」（7回）開催。
- ・ 1922年1月 京城の冠岳山窯跡調査
講演会「ウィリアム・ブレイクの絵画」「ブレイクの詩歌」
「ウィリアム・ブレイク展覧会」開催。
- ・ 1922年9月 京畿道分院里窯跡調査
講演会「中世における基督教芸術に就て」「古代陶磁について」
「李朝陶磁器展覧会」「中世基督教芸術展覧会」開催。
- ・ 1923年11月 兼子夫人の音楽会（4回）
講演会「宗教に就て」「罪意識に就て」「死と御救とに就て」
「絵画の変遷に就て」
浅川の対馬宗家所蔵の朝鮮陶磁器の調査（日本と朝鮮の陶磁の比較研究、のちに『釜山窯と対州窯』彩壺会、1930年刊行）。
- ・ 1924年3月 兼子夫人の音楽会開催（4回）。

このように朝鮮民族美術館の設立のための活動は当時の朝鮮の人々において朝鮮の芸術のみならず、西洋の芸術に接する機会をも与え、芸術の発展を通して植民統治の現実問題の解決策を探ろうとした若者らの意志を知る資料にもなっている。そして、日本を真似して新しいものを制作するのではなく、朝鮮の伝統文化・芸術を守っていく制作活動を促したのである。

一方、柳が当時の斉藤実朝鮮総督に要請し、高宗皇帝が外国の使臣を接見するために使った建物で景福宮内の緝敬堂（展示室）と咸和堂（事務室）を借りて美術館として使うことになったことや、斉藤総督が柳らの展覧会を見て寄付金を出したこと、柳の義理の弟・今村武志（柳の妹・千枝子と結婚、朝鮮総督府事務官からのちに内務局長となる）が総督府官僚で柳らの活動に協力的であったこと等で朝鮮総督府の「文化統治」の一環としての役割を担ったという批判もあるが、そういう批判と「民族」という言葉の使用を反対する総督府と対立しながらも、朝鮮民族の歴史と伝統を美術工芸から見出し、その固有性と主体性を訴え続けたことが重視されるべきであろう。

1924年4月9日、朝鮮民族美術館は設立された。それは民間による、工芸品専用の初めての美術館であり、1945年の朝鮮独立までの21年間、その役割を果たした。

これは日本人にも、朝鮮人にも民衆の日常生活が生み出す「工芸品」の歴史と伝統、さらには美術品としての価値を強く認識させる社会的ムーブメントであったと、筆者は考える。

そして、柳と浅川兄弟の朝鮮伝統工芸研究活動は以下のように続いた。

- ・1925年3月 朝鮮民族美術館主催：「木喰仏写真展覧会」、「発掘陶片展覧会」
- ・1926年10月 朝鮮民族美術館主催：「李朝美術展覧会」
- ・1927年10月 朝鮮民族美術館主催：「李朝美術展覧会」
- ・1928年7月 朝鮮民族美術館主催：「李朝陶磁器展覧会」、柳宗悦講演会「焼物への見方」
- ・1928年7月 財団法人啓明会朝鮮陶器研究会の研究員となる。
啓明会の補助（3千円）を受け、687ヶ所窯跡調査。
（浅川伯教・巧、柳宗悦、倉橋藤治郎の「朝鮮陶器の研究」共同研究）
- ・1929年～1931年 啓明会の補助による調査活動。
- ・1932年4月 朝鮮民族美術館展覧会開催。

また、以上のような柳たちの研究活動が「工芸部」新設に影響を与えたとみるもう一つの理由は伯教と朝鮮美展の関わりにある。伯教は以下のように、朝鮮美展の第1回（1922年）から第7回（1928年）までに作品を出品し続け、「工芸部」が新設されると参与として審査に関わるようになった。

- 第1回（1922年）彫刻「雲雀」入選。
- 第2回（1923年）彫刻「ハラボジ」四等賞、彫刻「小児三相」入選、東洋画「残照」入選。
- 第3回（1924年）彫刻「或彫刻家」四等賞、西洋画「花と水滴」入選。
- 第4回（1925年）東洋画「壺と小供」入選、西洋画「静物」入選、西洋画「李朝の焼物」特選。
- 第5回（1926年）東洋画「めんたい」入選、西洋画三点「李朝の壺」「徳利」「静物」入選。
- 第6回（1927年）彫刻「鈴木先生」特選、東洋画「壺中小景」入選。
- 第7回（1928年）東洋画「ダリヤ」入選。
- 第14回（1935年）第三部「工芸品の部」→「彫塑及工芸部」、推薦出品。
- 第16回（1937年）「彫塑及工芸部」の参与。
- 第18回（1939年）「彫塑及工芸部」の参与、工芸品出品「茶碗十二月」「茶入」推薦参与。
- 第19回（1940年）「彫塑及工芸部」の参与、工芸品出品「水差」「茶碗十三景」推薦参与。

伯教は朝鮮における文献調査・フィールドワーク・絵画と工芸品の制作活動を通して、朝鮮の伝統工芸の継承が日本の植民統治に影響を受け、「今の内に研究

しないと、皮相の文化は惜し気もなくこれ等の遺跡遺物をこわして行きつつある」と、その現状と将来に対する懸念を常に抱いていた。⁹⁾

そして、朝鮮人の手が「独自の工芸を生み出すに適し」、「世界的に其位置を保ち得る事は必然の結果」であることと、「自己の周囲に誇るべき材料と生かすべき多くの手工芸」があることを評価しながら、「朝鮮は古く工芸の国であり又今日工芸によって立たなければならない」、「歴史的工芸の朝鮮を生かすことによって、世界にその立場をはっきりしなければならん」と訴え、次のように力説した。¹⁰⁾

朝鮮の工芸に正しき活路を開かんとするならば、先づこの土地に生活する人々がこの土地の工芸に関心を持ち朝鮮の古くより現今に至るまでの作品に対して親しみを感ずることが第一条件である。さうして、これを通して、民族に親しみ、その土地を理解し、その土地を愛するやうにしなければならない。

また、朝鮮美展の「工芸部」新設に関しては、「鮮展の工芸に就て」（『朝鮮及満州』第331号、1935年6月）の中に「よい事である」としながら、工芸品の「作る人」と「使う人」の役割、すなわち朝鮮の人々が自ら作り上げてきた伝統をより大切にすべきであることを述べた。¹¹⁾

展覧会の仕事と云ふものは、正しき工芸への指針でなければならない。出品物はよき生活を送る為めの、必要なる家具と器の製作に方向を示す為めに役立つなければならない。（中略）他の純粋芸術と異り、使はれて生きるものであるだけに、工芸の進歩は一般観賞家が無関心であってはならない。

一方、学務局長林茂樹は第11回（1932年）『朝鮮総督府美術展覧会図録』の「序」の中に「工芸部」新設について「今回時代の趨勢に順応して新に純正美術の外に工藝品を加へ、以て朝鮮古来の美術工芸の復興と民芸又は郷土芸術に対する好尚をも鼓舞奨励し、芸術と郷土愛と産業との渾然たる融合を企画し」とした

9) 浅川伯教「朝鮮古陶器の研究に就きて」『財団法人啓明会講演集—朝鮮の陶器』第55回、1934年、p. 35.

10) 浅川伯教「工芸方面より観たる朝鮮」『朝鮮同胞の光』1934年、pp.144-146.

11) 浅川伯教「鮮展の工芸に就て」『朝鮮及満州』第331号、1935年6月、pp.52-53.

が、このような「時代の趨勢」を作った一人に伯教がいたのである。

当時満州国の官僚であった神尾一春は「鮮展を通じて観たる朝鮮の美術工芸」（『朝鮮』第207号、1932年8月）の中に、「慶州や樂浪の出土品は暫く措くも、高麗や李朝の陶磁器等を代表とする工藝品が、朝鮮文化史の上に残した輝かしい姿は、今尚我々の忘れ難いところである。（中略）吾人をして一層朝鮮工藝品に対する思慕の念を深からしめる」と述べながら、次のように伯教の朝鮮美展における功績を認めた。¹²⁾

審査は工芸美術の権威たる東京美術学校教授田邊孝次氏を煩し、別に陶磁器・漆器・民芸等に付き、朝鮮工芸の良き指導者である小山京城高等工業学校教授、五十嵐中央試験所技師、浅川伯教氏の御協力をも得て厳正且親切に行はれ、朝鮮工芸美術伸展のスタートに好個の標準を与へられたことは、吾人の感謝に堪えない所である。

そして、財団法人啓明会発行の『朝鮮古陶史料大展覧会』（朝鮮陶器研究会主催、財団法人啓明会・中央朝鮮教会協賛白木屋発行、1934年）の中にも、「浅川伯教氏の朝鮮古陶器研究業績に就て」と題して、以下のように朝鮮の工芸界における伯教の役割を明確に示している。¹³⁾

朝鮮を知り、陶器を知るものにして、京城の浅川伯教氏を知らない者はない。（中略）若くして当時の総督府学務局長関屋貞三郎氏に見出された教育者浅川氏の、予ての念願は美術にあった。（中略）此間李王同妃両殿下には並々ならぬ御心添えを添うした。当時の斉藤〔実〕総督、今村内務局長其他（中略）多大の信頼と援助とを惜しなかつた。

また、在朝鮮日本人作家日吉守も「朝鮮美術界の回顧」（『朝鮮の回顧』1945年3月）の中に、「工芸の一翼といふべき朝鮮民芸の研究家として、柳宗悦氏、浅川伯教氏、故浅川巧氏の功績も没することが出来ない。尚浅川伯教氏は李朝窯の研究及び製陶方面に独自の地歩を拓したことも特筆すべき」だと評価している。¹⁴⁾

12) 神尾一春「鮮展を通じて観たる朝鮮の美術工芸」『朝鮮』第207号、1932年8月、p. 31.

13) 『朝鮮古陶史料大展覧会』（朝鮮陶器研究会主催、財団法人啓明会・中央朝鮮教会協賛白木屋発行、1934年、p. 6.

以上の考察のように「工芸部」新設の背景には、柳と浅川兄弟の朝鮮伝統工芸研究活動の影響があって、とりわけ第1回(1922年)から作品を出品し、美術家・審査参与として20年間関わっていった伯教が、韓国美術界における工芸の位置づけ(=工芸品の美術的価値の評価)という改革を目標とした成果でもであると、筆者は考える。

3.2. 「郷土性」認識

「工芸部」が新設されると、朝鮮総督府、日本人審査員、朝鮮人作家の間でそれぞれの「郷土性」に関する認識が強まった。しかし、一方で、朝鮮総督府及び日本人審査員は「郷土=地方=朝鮮」の三つの概念を混用ないし混同する傾向が強まり、工芸品の産業化奨励を強調しつつあった。その他方で、朝鮮人作家は「郷土=朝鮮」の概念を一貫して有していた。それは、工芸品に日常生活の利便性という価値を求める日本人は「郷土=地方=朝鮮」という様式性を求めたからであり、朝鮮人作家らは朝鮮美展の「工芸部」は「病的な郷土趣味を作り出す場」と考えていたからである。

まず、日本人側の認識を考察する。

第13回(1934年)の審査後、『毎日申報』(5月16日)の「選后感」の中に、第1部「東洋画」の審査員廣島晃甫は「朝鮮色に注力しなさい」、第2部「西洋画」の山本鼎は「郷土色表現鮮明なものを」、「朝鮮の自然と人事の郷土色を鮮明に表現した作品を標準として審査したのは当然」と述べ、日本人審査員によっても「郷土性」の表現が強調されていたことがわかる。しかし、山本が述べたように日本人審査員にとって、それは異国的な表現力として審査の基準となる一様式であった。

第15回(1936年)の第1部「東洋画」については帝国美術院会員の前田兼造審査員が『東亜日報』(5月12日)の「郷土色濃厚質的にも進歩」という見出しで、これから「朝鮮としての独特な特徴を發揮し、独特な線が表現できるようにしなければならぬが、そのためには古代の芸術、すなわち新羅と高麗の芸術を研究すべきである」とし、第2部「西洋画」については帝国美術院会員の安井会太郎と東京美術学校教授の南薫造が、出品作品における「新しい傾向が濃厚で地方色

14) 日吉守「朝鮮美術界の回顧」『朝鮮の回顧』1945年3月、p. 364.

を表現したもの」を高く評価した。第3部「工芸」の東京美術学校教授の田邊孝次は「東京の帝展でも見られない朝鮮独特なものが多かった」ことを評価し、朝鮮固有の表現を見つけようとする姿勢を見せた。

ここに、日本人審査員が「地方色」を言及したことに注目すると、彼らには朝鮮＝地方という認識が内在していて、日本という中央から眺めた地方のイメージを朝鮮の作品に求めていたことがわかる。それは、伝統芸術としての朝鮮工芸品の産業化を奨励する日本人審査員の露骨な態度からも知ることができる。例えば、第18回（1939年）の第3部「工芸」の審査員高村豊周の主張が『毎日申報』（6月2日）に次のように載せられた。

朝鮮の工芸品を輸出することは国策的にも意義あるだけにこれを指導する常設機関として美術学校を設置し、工芸方面を積極的に指導すれば実に有望であろう。さらにこの戦時下にこのような機関を設置し積極的な方針を立てることに独自性があるだろう。

これは、工芸の奨励目的が朝鮮固有性の表現力並び芸術力の育成ではなく、国策としての一産業化にあったことを明らかに示している。「朝鮮工芸品＝郷土特産物・地方の骨董」という国策としての朝鮮工芸品の海外輸出が奨励され、朝鮮工芸品の芸術性よりも経済性・商業性が注目されることになった。そこには、日本との相違、または一地方としての朝鮮のイメージを強調し、さらに「郷土色」を強めるためには、現在ではなく過去（古代の新羅・高麗）の芸術を研究することが重視され、当時の日本の影響を受けた植民地朝鮮の後進的立場を認識させるものであった。

以上のように日本人審査員の「郷土性」表現に関する評価が一貫的ではないのに対して、朝鮮人作家らの「郷土性」認識はより具体化し、民族の固有の表現としての自負心にもつながっていったのである。

次に朝鮮人側の言説を考察する。

第一に、金周経は『朝鮮』の評論「朝美展評」（1931年5月28日～6月10日、12回連載）の中に、特に東洋画において日本画の影響を受けて「デコレーションのような絵画」が多く「朝鮮化」されていないと憂慮の意見を述べた。これは、朝

鮮人作家らに対して日本の模倣ではなく朝鮮固有性及び主体性の表現を促すものであった。そして、金は1932年にも、『東亜日報』の「第12回朝美展印象記」（6月1日～9日、5回連載）の中に、特に工芸品について言及し、「美的目的」と「実用的目的」を兼ねなければならないが、朝鮮のものには実用的目的のみで美的要素がなく、今回の工芸部は56点の少量にもかかわらず「不良」と酷評し、工芸品の展覧会出品に関して否定的な意見を述べた。それは、日本の狙いが朝鮮工芸品の芸術的要素の発展ではなく、一地方の特産物化＝「産業化」にあったからである。例えば、神尾一春の「鮮展を通じて観たる朝鮮の美術工芸」（『朝鮮』第207号、1932年8月）にその実情が明らかにされている。

朝鮮現在の美術工芸的作品、半島に於ける伝統的作品及び伝統を参酌して若干の改良を加え、将来産業の基礎ともなるべき作品を網羅し得、鮮展の工芸部将来に約束すべき数々を示して居る感がある。

第二に、鮮于澹は第12回（1933年）について、『朝鮮』の「混乱・矛盾」（5月29日～6月3日、5回連載）の中に、展覧会作品の傾向が「浅薄」「低級」「空虚」「未熟な色彩の陳列場」「目の疲因」などに傾き、「先進者の技巧のみ模倣していると厳しく批判した。しかし、工芸については「美展工芸が工芸品の唯一の発表機関なので今後この地に与える影響は寛大なもの」と評価し、「朝鮮が生み出した工芸には朝鮮の郷土色が内含されるべきで、作者が良心的に創作の道を歩む時には郷土色が必ず作家が具備しなければならない条件だ」とした。そして、工芸作家の制作態度については「帝展のそれを無反省に唯一の標本とする人と内容もなく朝鮮色彩を故意に出そうとする日本人たちの所作がみな審査の成績だけを目標とする点は到底感心できない」、「日本から来る審査員の関心を買おうとするに過ぎない」と批判した。

第三に、金復鎮は「美展を見て」（『朝鮮日報』1935年5月20日）の中に、「郷土性」の表現について明確な見解を示した。

第三部彫刻及工芸品中私の眼に優しい刺激をくれたのは殆ど一つもなかった。大体郷土色、朝鮮情調というのはそんなに表現できるものではないと思う。なぜなら朝鮮特有の情趣は一日二日習ってできるものではなく、容易に模倣でき

るものでもない。朝鮮の環境にそのまま滲み、その中で生長しなければならない。

そして、『朝鮮』（5月16日）の社説「今回の美展の収穫は朝鮮色が濃厚な点」には「朝鮮でなければ見られない色彩が目立ち、これが絵画芸術発達の順序」であるとし、日本の中央画壇に出しても遜色なく、全体として「朝鮮情調が濃厚であることは喜ばしいことで必然的なことである」と評価した。

第四に、西洋画家尹喜淳は『毎日』の評論「第11回朝鮮美展の諸現象」（1932年6月1日～8日、8回連載）の中に、朝鮮美展の政治的カテゴリを指摘し、それによる「ローカルカラー、郷土色」に対する認識の相違を指摘した。それは、本来「ローカルカラーの発揮は愛郷土心の表だ。そして、郷土の中で生活し、郷土と共に生長する中でのみ可能」であるが、朝鮮美展の「作家と審査員の誤謬」と「偏狭な観念的美学」による誤認で、「卑俗陣腐」なものが展示され「美術展覧会と百貨店及博覧会、商工陳館等差異をどこに求めればいいのか甚だ迷惑させられていることは否認できない」ということである。そして、「朝鮮の過去の工芸美術はすでに世界的存在として光輝を出しているのに美展を通して改めて推賞されることを待つ必要はない」とし、「朝鮮工芸美術の進展の為に貢献するのに朝美展はあまりにも多くの欠点を有する」と批判した。さらに、「朝鮮美展の出発が真摯な文化向上の意図にあるのではなく、1919年己未事件直後の文化政治的施設の為の応変手段であったことは過去十年の長久な発表機関を継続しながらも未だ美術研究機関の施設がないことから反証できるものである」とした。これが「美展の官僚化」であり、「文化圏内の植民政策の露骨化」とであると批判したが、この批判は当時の朝鮮人作家らの声を代表するもので、植民統治の一政策としての展覧会開催を認識しつつ、芸術力が認められる場として活用せざるを得ない状況を伝えるものであった。

また、尹は「19回鮮展概評」（『毎日申報』1940年6月12日～14日）に、最後まで作品における内面の世界としての表現力の重要性を訴え続けていて、次のように述べた。

- ・郷土色は必ずしも最も原始的な色彩ではないはずだ。

- ・郷土色は郷土の自然及び人生と親愛してその中から生長する自身の心を自覚する時に滲み出る感情の発露だ。
- ・審査員の好奇的な選択によって一時的に優遇されることが病的な郷土趣味を作り出す張本となった。
- ・材料が何必「朝鮮土産物」でなくても色と筆觸と線と調子の律動から郷土色を出すことができる。郷土情調は心の問題だ。その表現形式は絵画的な素質の問題だ。対象の形態問題ではない。

尹のように朝鮮人作家らの「郷土性」概念は、生まれ、育った土地（＝朝鮮）と密接に関わった表現、すなわち朝鮮の固有性及び主体性を表した「独自性」の表現であったのである。

それは、日本が朝鮮美展における「独自性（＝政治性）」に関して朝鮮民衆が関心を持つことを警戒し、さらに、日本（＝近代化・日本化）と朝鮮（＝前近代化・抗日本化）を区別することによって植民統治の正当化を狙ったものと考えられる。それにも拘らず皮肉なことに、朝鮮人作家らにとっては自らが朝鮮特殊・固有性を認識し、平凡でありのままの日常風景を作品で表現すべきことであることを再確認する機会となった。

朝鮮人作家が朝鮮美展の作品における「郷土性」を論じる際には、辞書にある通り「郷土」＝「生まれ育った土地」として捉える傾向が強かった。それは、彼らが植民地の一地方ではなく、この土地で生まれ育った伝統を重んじ、さらに朝鮮の自然や人の表情等を表現する美術家の感覚を重要視してきたからであり、商業性・経済性ではなく芸術性を求めてきたからである。

4. おわりに

「郷土性」概念は、19世紀末のドイツに由来する概念で、1900年代の日本の文壇を経て、日本留学で近代西洋文化を学び、帰国した朝鮮の若者らによって朝鮮に伝えられた。そして、彼らは1920年代の文学・美術活動を通して社会と民衆に対して朝鮮の「個性」と「固有性」を意識・尊重するメッセージを広めていった。それは、彼らが西洋文化に触れることによって新しい情報や作風に影響を受け、

自己の表現方法の確立を図っていたから実現できたことである。

その中、1921年に朝鮮美展が開催されることによって、近代文化の領域に美術が明確に位置づけられることとなった。例えば、羅蕙錫、金周経、洪得順らの活動によって、伝統的画題としての「郷土」から他者に影響されずに変わらない・変えられない固有性と主体性が美術として確立されていった。

1920年代は朝鮮美展の作品において、抽象的表現ではなく、自然や風景を具体的に描写するリアルリズムによる「郷土性」概念が表現され、西洋画受容の混乱期を乗り越えて純粋な芸術領域の美術論として定着した時代であり、朝鮮の郷土に固有の美術文化と様式を創り上げた時代であった。

また、1920年代から柳宗悦と浅川兄弟の朝鮮伝統工芸研究活動が活発になり、「朝鮮民族美術館」開館や展覧会、講演会、著作活動を通して、陶磁器を中心とする「朝鮮伝統工芸美」の認識に影響を与えるが、それは日本人側への影響が強く、朝鮮人作家への影響はほとんど見当たらない。それは、朝鮮工芸から伝統的・伝承的・実用的な価値を見出している三人の朝鮮工芸美論は、芸術性という本来的な価値を求める朝鮮人画家には受け入れられなかったからである。

朝鮮美展における「郷土性」は、日本側にとっては後進的で前近代的な朝鮮を表すものであり、朝鮮側にとっては朝鮮の固有性・独自性を表すものであったが、このようにまったく異なる認識が共存した。それは、日本側が体制的プロパガンダとして、朝鮮側が社会的・文化的啓蒙の機会として、朝鮮美展の役割維持を追求し、その結果、相互が「郷土性」について議論はするが、相手の解釈方法を大きく否定しなかったからである。

そして、「工芸部」新設は、工芸品＝「郷土性」というイメージを強くしたが、朝鮮人作家には工芸における芸術性をより強く意識する機会となり、日本側との意識対立が激しくなった。それは、柳宗悦と浅川兄弟が展開していた朝鮮伝統工芸研究活動の影響も一因して、日本と朝鮮の両国において芸術における工芸の位置づけが本格化し、活発になったからである。

【参考文献】

박계리 (1996) 「日帝時代 ‘朝鮮郷土色’」 『韓国近代美術史』 第4集, p.170.

- 浅川伯教 (1934) 「朝鮮古陶器の研究に就きて」 『財団法人啓明会講演集—朝鮮の陶器』 第55回、p.35.
- 浅川伯教 (1934) 「工藝方面より觀たる朝鮮」 『朝鮮同胞の光』 pp.144-146.
- 浅川伯教 (1935) 「鮮展の工藝に就て」 『朝鮮及滿州』 第331号、pp.52-53.
- 神尾一春 (1932) 「鮮展を通じて觀たる朝鮮の美術工藝」 『朝鮮』 第207号、p.31.
- 韓国美術研究所編 (1999) 『朝鮮美術展覧会記事資料集』 시공사、 『朝鮮美術展覧会記事資料集』 p.85、p.218.
- 財団法人啓明会編 (1934) 『朝鮮古陶史料大展覧会』 朝鮮陶器研究会主催、中央朝鮮教会協賛白木屋發行、p.6.
- 高崎宗司編 (1996) 『浅川巧全集』 草風館、p.183.
- 和田八千穂・藤原喜蔵共編 (1945) 『朝鮮の回顧』 近沢書店、p.364.

논문 투고 일자 : 2017. 08. 30.
논문 심사 일자 : 2017. 10. 26.
게재 확정 일자 : 2017. 10. 27.

<要旨>

朝鮮美術展覧会の「郷土性」概念
— 「工芸部」新設前後の変化を中心に —

李尚珍

この論文は日本による植民統治期に開催された朝鮮美術展覧会の「工芸部」新設と「郷土性」概念について考察したものである。「郷土」という言葉は、農民・農村を守るために19世紀末のドイツの郷土芸術に由来し、1900年代の日本の文壇へと広まり、その後日本から植民地朝鮮に伝わった。1910年代に多くの朝鮮の若者が日本に留学して、日本の若者らがヨーロッパ留学を通して近代西洋文化を日本の近代化のために受け入れていく過程をみて学んだ。

その中に朝鮮美術界における「郷土」概念が生まれ、その概念に1920年代の社会と民衆に対する「個の尊重」、「固有性」などのメッセージを込めて、広めていった。そこで筆者は、朝鮮美展の「工芸部」新設と「郷土性」議論の背景を分析し、柳宗悦と浅川伯教の朝鮮伝統工芸研究活動の影響を明らかにした。浅川と柳は、1920年代に「朝鮮民族美術館」を設立し、当時の日本と韓国に「工芸ブーム」を巻き起こし、朝鮮美展の作風と審査員の審査基準に影響を与え、美術における「郷土性」表現が強く意識されるようになった。

The Establishment of the Crafts Section and the Argument on Folk in the Korean Art Exhibitions

Lee, Sang-Jin

This paper deals with the 'folk' concept of the Korean Art Exhibition, which was held during the colonial period. The word 'folk' comes from the word 'Heimat- Kunst (folk art)', which came into existence in Germany during the 19th century. In the 1910s, many young Koreans came to Japan and saw the process of young Japanese receiving the western culture for the modernization of Japan. After they returned to Korea, they took the modern western culture that they had learned in Japan into their literary activities, which is when the concept 'folk' was born in the Korean art world.

By analyzing the background for the establishment of the 'crafts section' and the argument on 'Folk', I clarified the influence of the actions by Asakawa Noritaka and Yanagi Muneyoshi. Asakawa and Yanagi found the National Folk Museum of Korea in the 1920s, and by that, a 'crafts fad' was arising in both, Japan and Korea. Their actions made an influence to the styles of the works, and to the judges' screening standard of the Korean Art Exhibitions. These led to a strong consciousness of 'Folk' expression.