

平成28年度(2016年度)博士学位論文要旨
関西大学大学院 東アジア文化研究科 文化交渉学専攻
14D2207 裴洙淨

柳宗悦における「朝鮮の美」と文化交渉

本論文は、柳宗悦(1889-1961)における「朝鮮の美」の位置を明らかにすることを目的とし、柳の視点および、民藝同志からの視点を取り入れ、多面的に再検討したものである。

従来日韓における柳研究は、柳を中心に、また「もの」より理論を中心に偏っていた。そして、柳の朝鮮芸術論に関する研究も活発に行われてきたが、柳周辺の人々の視点から「朝鮮の美」を捉える研究は少ない。そこで本論文では、柳を中心にしつつも、周辺の民藝同志にも目を向け、「民藝」に関わる人々が育んだ文化交流を通じて、彼らが保持していた「朝鮮の美」について、より複眼的な考察を行った。そこから、時代を跨ぐ幅広い交流を分析し、総合的な結果を導き出すことで、柳の民藝論の基本的な内容と「朝鮮の美」との関係に言及し、その位置づけを明らかにした。

まず、本論文は、大きく第一部を「柳宗悦と朝鮮」、第二部を「民藝同志たちと朝鮮」という二つに分けて論証した。第一部「柳宗悦と朝鮮」では、柳と朝鮮を中心とし、近代という時代の中から生まれた柳の思想を背景にし、柳が見出したものと朝鮮工芸に関する著作と活動を検討した結果、柳における「朝鮮の美」とはいかなるものであったかを探った。

第一章「柳宗悦の思想と近代」では、柳の芸術論が芽生えた時代背景について考察を行った。柳が生きた近代は、西洋の文化が普及し始めた時代で、柳の初期の思想が具体化された白樺派の時期(1910~1923)であり、日露戦後の世代の一人が柳でもあった。白樺派は、当時の時代思潮である人道主義・個性尊重の思想をもち、柳もその影響を受けながら自身の思想を確立していくことになる。すなわち、柳の宗教的かつ哲学的な思想は、バーナード・リーチを通じてブレイクを知り、そこからそれまで抱えていた二元論の問題を解決することができる武器でもあった。さらにブレイクから学んだ「直観」を通じて、浅川伯教が持参した朝鮮陶磁に出会い、「美の問題」に入る。柳の宗教的かつ哲学的な思想は、美術と共にシナジー効果になり、独自の宗教的美学を確立するに至ったわけである。

そして、柳は日本帝国時代の暴力的な政治に対する「公憤」と、「朝鮮の美」への「思慕」の念を抱いていた。ただ、公憤をもちながらも、当時の厳しい状況下で積極的に対応できなかった点があるにしても、1919年に朝鮮で3・1運動が勃発した時に、『読売新聞』に柳が掲載した「朝鮮人を想ふ」をはじめ、雑誌『改造』に掲載した「朝鮮の友に贈る書」(1920年6月号)や、「彼の朝鮮行」(1920年10月号)などにみられる、柳の平和主義思想と人道主義は、近代の思潮とは少々異なっていた。「美」を通じて「道徳」及び「真理」を論じた柳の朝鮮の美に関する美意識は、近代思想を越えていた。

第二章「柳の『悲哀の美』と朝鮮民族美術館」では、1920年代の「悲哀の美」について探った。そこから1930年代になって「健康の美」に変わっていく過程を確認しつつ、柳の思想を体現した「朝鮮民族美術館」を検討する。その際に、朝鮮民族美術館の設立過程や美術館の性格、また展覧会の際に扱った「もの」の特質を調査した。そのことによって、朝鮮民族美術館の意義を考察してみた。

柳の「悲哀の美」は、当時、朝鮮美術に関するはじめての論考であり、日韓で公開されていたため、注目を集めていた。さらに韓国では、柳の論考が長らく初期理論以外には翻訳されていなかったため、「悲哀の美」が日本よりも注目されたのである。従来の研究は、柳の「悲哀の美」の妥当性に執着しすぎているように思われることから、そこから脱するために、当時の柳の視点から再検討してみた。その結果、「悲哀」という言葉の意味は、二つの意味を指し示す複合的な言葉であることが明らかになった。すなわち、「かなしみ」の意味と「(佛)あはれみ」の意味を混交する言葉であることを論証した。悲哀の美を語った柳は、同じ年に出版した『宗教の理解』において、宗教の問題をも共に扱い、2年後の「朝鮮の美術」(『新潮』、1922年)において、「悲哀の美」を「宗教的な美」と繋げた。筆者はその理論を分けて説明することはせず、「民藝の美」の中に「悲哀の美」があると解釈したい。柳が用いた「悲哀の美」は、彼の宗教理論に基づく「超越的な美」という意味で使われていた可能性が高いと考えられる。

一方、朝鮮民族美術館は、時代の主流と異なる柳や浅川兄弟の眼で失われつつある朝鮮の優れた工芸品を選び、それを公開し、韓国を一つの民族として評価させようとした。そのため、後ほど建てられた「日本民藝館」とは異なる「朝鮮『民族』美術館」の、「民族」という言葉に意味を付与したと判断できる。そこに柳の意図を看取できる。すなわち、朝鮮民族美術館は、朝鮮の人々の民族性を高揚させたことに第一の意義があると考えられる。そして、その一環で、日本ではなく、モノが生まれた地域である朝鮮の京城に建てられたことに第二の意義があり、その点が最も評価されるべき点だと考える。さらに、そこに展示されていた朝鮮陶磁を中心とする多くの工芸品は、非主流であった朝鮮時代のモノであって、朝鮮時代を衰退期とみた当時の知識人の価値観とは異なっていた。とりわけ、柳の朝鮮民族美術館は、朝鮮でも大きな反響を引き起こし、朝鮮の美への関心は益々高くなり、朝鮮の美術史家たちを鼓舞させたことに第三の意義があると考えられる。

第三章「工藝と柳の民藝—奥田誠一との比較を中心に」では、まず第一節で、民藝の定義から民藝品の特質に言及し、思想の大きな性質、つまり①「直観」によるもの、②非常に宗教的なものの二つの性質について考察を行った。また第二節は、当時、工藝と美術の概念が明確に区分されていない状況で、柳の民藝がどのような立場を占めていたかを、奥田誠一の『日本工藝史概説』との比較を通じて探り、第一節の性質をより一層明らかにした。そして、朝鮮陶磁をめぐる東洋陶磁研究者である奥田の見解と柳の見解をも同時に比較検討を行った。まず、柳と奥田の工藝観の共通点は、「工藝」に必要な不可欠な条件として、「生活」および「實用」の重要性を論じた点である。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、両者は工藝の定義の出発点や、美の基準が異なっていた。当時、「工藝」と「工業」の言葉が同一に使われていたことに対して、その関係の区別を試みる考えから始めた奥田は、美術、骨董、工業、工藝の順番で定義を論じる。ただ、奥田は、「工藝美術・美術工藝」を「工藝」と同様に用い、また「純美術」という別の概念にも言及していた。一方、柳は工藝の中に「美藝」(美術的工藝)と「民藝」(民衆的工藝)を位置づ

け、奥田を含めた当時の主流派とは異なって、「美藝」より「民藝」を高く位置づけた。

また両者の工芸観の違いは、二人が実際に評価したモノからも判断することができる。すなわち、朝鮮陶磁をめぐる両者の共通点と相違点を検討した結果、次のような結論を得た。①柳が評価した朝鮮陶磁は、朝鮮時代の中期・末期のモノが多かったのに比べて、奥田は、高麗時代にくらべて朝鮮時代を「困憊墮落」と述べ、中期以降のモノを評価しなかった。②また、奥田は中国の宋窯の様式を美の基準として他国の陶磁を評価したが、一方柳は井戸茶碗を窮究的な美として評価しながらも、朝鮮時代の白磁、鉄砂、粉青磁などの中で、主に下手物に美を見出していた。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。一方、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に移行する手助けをした。③奥田が、朝鮮陶磁の歴史的概観を試みたのは評価すべきであるが、奥田にとって朝鮮陶磁は、東洋陶磁史を完成する手立てであり、日本古陶磁の復興を目指したいという狙いがあった。④それに対して、柳が朝鮮陶磁に見る「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。⑤ただ、朝鮮の陶磁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ことは大変興味深い。

それらの調査結果を踏まえて、第四章では、柳の思想が完成された晩年の仏教美学の言葉から「朝鮮の美」とは、いかなるものであるかを、提示してみた。柳が論じた「美しさ」の本質は、「不完全の美」であり、その中で、「完全と不完全が未だ分れないもの」が最も評価されたが、そこに朝鮮のモノが位置していた。柳の「完全と不完全が未だ分れないもの」は、言い換えれば「自由なるもの」であり、「自由」という言葉は、「自在」・「無碍」という意味と同様である。柳が「民藝」の美を見出し、その民藝品から仏教美学に至ったことは、二元論の問題を「美」を通じて解決していこうとした柳にとっては必然的なことであつたし、最終的に二元論の問題を超えた「不二の美」という美学に至る。「自由なるもの」を通じて、「凡人成佛」ではなく、「凡人成美」の具現を目指す柳の仏教美学の信念がそこに隠れていたが、その「自由なるもの」は、まさに「朝鮮の美」の特質にも繋がる。柳は1916年に初めて朝鮮の釜山を訪ねた際に、直観で買い求めた《鉄紗雲竹文壺》の文様を「純模様」で、「非常に自由で力強い」と評し、《青花蔦文壺》をみて、「真に美しいものは、かかる要素を常に持っている」と言及した。つまり、直観でモノをみて述べた「自由」の意味は、晩年の仏教美学の「自由（自在・無上）」という広義の意味に繋がった。そのため、柳における「朝鮮の美」は、究極的に「自由の美」であるといえるのではなかろうか。

さて、第二部「民藝同志と朝鮮」では、柳と交流した民藝同志に焦点を当て、「朝鮮の美」における民藝同志の観点とその美意識を明らかにした。その際に、彼らが見出した朝鮮のモノと、各自の作品との影響関係を実証的に比較検討した。柳周辺のいわゆる民藝作家と言われた民藝同志の個人作家たちにあたるバーナード・リーチ、濱田庄司、河井寛次郎、浅川伯教などは陶芸家であるため、主に朝鮮陶磁と比較分析を行った。そして、さらに視野を広げて民藝同志とは言いがたいが、同時代の韓国美学者である高裕燮の「朝鮮の美」と、当時の

韓国の美学者たちと柳との関係、そして民藝受容の様相について考察を行った。

第一章「浅川兄弟」では、近年韓国で益々関心が高くなっている兄弟、すなわち、朝鮮陶磁の神と呼ばれている兄伯教と、朝鮮人を心から愛していたと評されている弟巧による「朝鮮の美」について考察を行った。柳と朝鮮の関係を考える際に、欠かすことができない人物は浅川兄弟である。柳が回想する通り、柳を朝鮮陶磁の美に導いてくれた人がまさに浅川兄弟であり、浅川兄弟は、誰よりも早く李王家美術館と異なる朝鮮時代の美を発見した人物であった。たとえ、柳を朝鮮の美に目覚めさせたきっかけの《青花草花文面取壺》や、伯教が柳に贈った《青花蔦文壺》、巧の家にあった《青花辰砂蓮花文壺》は、伯教が優れた直観力の所持者であることを現している。そして、浅川兄弟の眼を正しく評価したのは、柳であり、両者は朝鮮陶磁展覧会や、朝鮮民族美術館などを通じて、ともに正しく朝鮮の美を保存し、伝えることができた。浅川兄弟は、朝鮮陶磁の美に関して実証的な面で貢献するとともに、陶磁以外でも、絵画や芸術、文学などにわたる総合的な朝鮮の伝統文化についても関心を抱いた。朝鮮で暮らしていた浅川兄弟の環境は、伯教が多く残したスケッチや、巧の日記からもその情報を得ることができるが、それによって、彼らが独自の眼差しを持ち、実証的な研究を行っていたことが判明する。その結果、柳と違って、朝鮮社会に直接に関わっていた浅川兄弟が朝鮮時代の陶磁や民画、木工芸、仮面劇などに見てとった「朝鮮の美」は、朝鮮の人々の「楽天性」、「人情美」などの民族的な性格によるものであった。とりわけ、浅川兄弟によると、儒教とともに巫俗信仰を信じた朝鮮時代の陶工は、自身の分際になかった生活に満足して仕事をしていたと指摘されている。よって、浅川伯教は、朝鮮陶磁には、むしろ余裕のある心の温かみがあると述べた点、日本統治時代に「楽天的」な性格を有していると述べた点をまとめると、直接言及はしていないものの、そこに近年朝鮮独自の美とされる「諧謔の美」というものを導き出せる。

続いて、第二章から第四章にわたり、バーナード・リーチ、濱田庄司、河井寛次郎の順で朝鮮との関係に言及したが、三人は、民藝同志の中で、いわゆる民藝作家といわれた陶芸家である。では、彼らが見てとった朝鮮陶磁の特質や、「朝鮮の美」とはいかなるものであったのか。まず、リーチは東と西の真中に立ち、客観的にその美の特徴をみて、両極端にある二つを折衷し、それを最終的に合一しようとした。すなわち、リーチは「東と西の結婚」という理念を実践し、東洋の美的基準の一つとして朝鮮陶磁を捉え、柳と同様に朝鮮陶磁に見られる「irregular」（歪み）の部分をも、「pure clumsiness」（単なる下手さ）と捉えず、それを美の特質と考えた。また、リーチは朝鮮陶磁の素朴な形、自由で力強い技法、単純化・抽象化された文様などを自身の作品に取り入れた。リーチは、朝鮮陶磁を「野の花」にたとえて、人と作品が「自然に任せ切った」という「無作為な美」を評価した。そもそもエッチングを教えに日本に来て陶芸家になったリーチの作品は、濱田や河井より絵画的な性格が眼立ち、絵画的な風景や自然の生物をモチーフにした文様をしばしば施している。リーチは、非二元論を意識して太陽と月を頻繁に作品に用いたが、そのとき日月の調和を試みた《鐵繪色差日月山水文陶板》は、朝鮮の《日月図》を想起させるもので、そこに人も加えて、人と

自然の調和をも狙った独自性を感じさせる。よって、リーチにおける朝鮮陶磁の「無作為的な美」は、究極的にリーチが追求した「自然の美」を実践させた。

一方、リーチは確たる信念を自身の Studio Pottery であるイギリスのリーチ・ポタリーに適用して実践した。その活動はその後、スタジオ・クラフトへと繋がった。リーチ・ポタリーの弟子たちは、当然ながら朝鮮陶磁の美にも目覚め、その中で、主に炆器を作っていたデイヴィッドとマーシャルが最も朝鮮陶磁の影響を受けた。筆者はこのことを実証することができた。とくに、マーシャルが、インスピレーションを受けたセント・アイヴズの自然に合わせて、独自に作品を発展させたことは高く評価されねばならない。つまり、リーチが見出した「自然の美」は、リーチにとどまらず、その後のリーチ・ポタリーの作家群の作品に生きていた。

また濱田は、民藝運動に関わった個人作家の陶工の中で、作品にその人自身をそのまま顕現させ、その点については、柳やリーチ、そして河井らも認めていた長所であったと評している。ただし、従来、濱田の人柄に偏る研究が多く、濱田の作風の変遷について詳しい検討を行う研究者は少ない。そこで、濱田の作品に即して、濱田の作風を 5 つの時期（具象前・後期、転換期、完成期、解放期）に分けて、その作風変遷を検討した。その際に、朝鮮の影響に注目して時系列に並べて分析した結果、濱田の「転換期」には朝鮮の影響があることを明らかにした。そして、濱田の作品の性格を、①健やかさ、②単純かつ自然さ、③生活と作品が合一された極致だと指摘し、そこには「正直で自然たる美」の特質が宿されていると指摘した。リーチと河井に比べて、濱田の作品の特質は、そのような「健やかさ」「真面目さ」が最も働いているということになる。というのも、若いころから河井と共に陶芸の基礎を学んだ濱田は、意識的に知識を捨て、無名の朝鮮陶工のように何万回も制作を繰り返し、体で覚えることで、作品が自然に生まれることを望んでいたからであろう。柳もそうした活動を展開した濱田については、民藝思想を最も理解して実践した個人作家であると評した。濱田は、朝鮮陶磁の絵付を「真面目で恥ずかしくない」と評している。濱田の作品が、朝鮮陶磁に出会ってから、大胆で力強い性格を顕著に見せるようになり、濱田特有の「自由さ」と「自然さ」を生み出したことはいままでのまではない。さらに、濱田のトレード・マークである糖黍文にも朝鮮陶磁の影響を検証することができるが、とくに朝鮮陶磁の「草花文」の文様表現は、濱田の「解放期」に当たる晩年作の糖黍文の「非具象的な特質」と深い関係があることを筆者は明らかにした。

河井は、リーチと濱田より遅く民藝の美に目覚め、そのきっかけとなったのが、1921 年に柳と朝鮮民族美術館の主催によって開催された朝鮮民族美術展覧会に出品された朝鮮陶磁である。河井の作風は、民藝品に出会ってから大きく変わり、また戦後になって、多少誇張された表現にもう一度変化する。すなわち、若いころから卓越した陶芸の技（とくに釉薬）によって注目されていた河井は、初期には中国や朝鮮の古陶磁を参考にした華麗で精巧な作風であったものを、朝鮮民藝に出会い、素朴かつ健康な美へと変化させた。そして戦後には、型による面取、扁壺類のモダンで革新的な作品に移行する。河井作品は、一貫して濱田

とリーチとは違う「明るさ」と「生き々さ」を溢れさせている点と、形に関して細心の注意が払われている点と、変化の激しい点を特徴としている。そのような特徴に、朝鮮陶磁の影響が見られることは無視できない。形をそのまま模倣した《白磁祭器》や《三段重》以外に、今まで注目されてこなかった鷄龍山紛青磁の「双魚文」からの影響や、朝鮮の「陶硯」からの河井の陶硯への影響などに注目して検証した。河井は、1936年、1937年に朝鮮へ渡航して、自然と同化された生活風景を実見し、朝鮮陶磁にみられる「無作為の美」を理解するようになる。河井の陶硯への熱中がその原因であり、膨大な陶硯の制作によって、簡素で健康的な美を自身のモノに吸収できた。要するに、河井は、朝鮮紛青磁に見られる「滑稽の美」と、「陶硯」にみられる「簡健かつ健康な美」を受け取ったと考えられる。柳と濱田が、河井の陶硯を「歓喜の仕事」と高く評価し、柳が河井の破格な型による作品を「必要以上の形に出て了ることがある」と注目したのは興味深く、筆者は、河井作品を通じて、柳の「朝鮮の美」に対する見解を看取することができた。河井は詞句も得意で、晩年に4字熟語による文字表現に自身の考えを表していたが、「喜者皆美」や「美の正体—ありとあらゆる物と事の中から見つけ出した喜び」と述べたように、河井の作品には、喜びからきた「明るさ」「生き々さ」が感じられ、それらの中には朝鮮から影響を受けた「滑稽の美」も内在されていた。

最後に二部の五章では、朝鮮美術を初めて学問的に研究した高裕燮における「朝鮮の美」について、同時代の柳との影響関係や二人の論考を比較検討し、次のような結論を導き出した。そして、高裕燮の美意識が、その弟子である崔淳雨、黄壽永、秦弘燮という韓国の近現代美術史・美学者にどのような影響与えたのかを調査した。その結果、次のようなことが明らかになった。①まず、柳と高裕燮の影響関係については、両者の直接的な交流や接点はないが、高と交流が深かった上野直昭と浅川兄弟が共に会員であった「朝鮮工芸會」から、柳・浅川兄弟⇨上野⇨高という交流や、東亞日報の廉想渉と柳の交友、また高裕燮と『東亞日報』との交流を考えると、二人が無関係であったとは考えにくい。②また、「朝鮮の美」をめぐる両者の共通点は、美の特質を、民藝の美、非均斉性、線の美、無作為と定義した点である。③ただし、二人の相違点としては、線の美を言及する際に、柳が初期の「線の美」を悲しい及び宗教的な美として解釈したことに比べ、高裕燮は、朝鮮陶磁の形が完成に至らず、波形になっていることから「線の美」は認めるが、そこに加えて、音楽的にリズムの生動感を起こすと指摘する。すなわち、高裕燮は相反する特質が調和する美の性格を強調している。例えば、寂寥的なユーモア、大人のような子供、大味と小味の矛盾といった性格が同時に働いている点を特質として取り上げた。そして、④両者には、注目する陶磁の評価対象が大きく異なるという相違点があった。柳が主に高麗と朝鮮を中心に、高麗時代の反動による朝鮮時代の陶磁を説明しつつ、朝鮮時代の陶磁に見られる民藝の美により集点を当てて論じたことに比べて、高裕燮は先史時代から朝鮮時代までを実証し、高麗時代を頂点として高く評価していた。⑤従来、高裕燮が朝鮮美術史を執筆しようとして、美術全般の伝統性を解明する過程で少々無理した点があり、そのため、高裕燮が朝鮮時代の磁器をあまり評価していないと

いう点に関しては、それが植民地史観の影響だといわれている。ただし、高は自ら特色を述べる前提として、歴史が永遠不滅の性格だと想定していたことを指摘したい。すなわち、そうした解釈は、柳の悲哀の美に対する批判と同様に高の一部の主張だけを抜粋するのみで、全体像を把握していない。高が朝鮮美術の特色を究明しようとしたのは、一般民衆の成長で、社会の美術文化の向上を願っていたからであり、そこに大きな意義がある。⑥加えて、高裕燮は、生前、唯一出版した日本語の研究書『朝鮮の青瓷』において、高麗青磁に関する様式的な時期区分や、名称の整理、技術的な分析、生産地域の特性についての調査などを発表しており、それは彼の大きな業績である。

高裕燮は、西洋美学から、社会経済史、美術作品と文献記録による考証学的な研究方法と、文化交渉史の観点などを通じて韓国美術を解釈した。そのため、柳の言説について、高裕燮は詩的な鑑賞にすぎないという批判も行った。また、高裕燮の影響で、弟子の崔淳雨、黄壽永、秦弘燮らも同じ方法で朝鮮美術の研究を続け、戦後の第一世代の韓国美術史学者として、様々な方面から、韓国美術の振興に努めた。「朝鮮の美」をめぐるのは、高裕燮から崔淳雨への影響が最も際立っていることから、相反する性格を共に用いて解釈を受容しながら、各時代によって、実証的に分類を行い、朝鮮語のより豊富な形容詞の表現による解釈を発展させた。そして、崔は、単純・質朴の美に加えて、民族性的な性格である大らかさ、滑稽、諧謔の美を言及し、また滑稽と愛想が同時に内在していると論じたが、その美意識は、現在まで影響が続いている。さらに、崔淳雨に関しては、近・現代作家たちである金換基、朴峽賢、千鏡子、徐世鈺などや、近代朝鮮で初めて私立美術館を設立した全鑿弼との交流、また現代作家具本昌、姜益中に至るまでその影響は続いている。

以上のように、柳とその周辺にいた民藝同志とのネットワークの解明を通じて、柳の「朝鮮の美」を再検討し、さらに韓国の近現代美術史家への影響とその受容の諸相をも明らかにした。柳が朝鮮工芸に出会い、そこから民藝という理論に至り、そして民藝同志と共に日本や中国、ヨーロッパ、アメリカなどに民藝運動を広げたこと、そして再び韓国工芸に立ち返って大きな影響を与えるという一連の繰り返しは大変興味深い。その繰り返しは、民藝同志とのネットワークを通じた巨大な美術・文化交渉であり、民藝品を見出すことだけではなく、個人作家が歩むべき道を提示する社会運動となった。その反響は近代を越境していた。今後の研究方向としては、柳と民藝をより複眼的な視野で捉えることと、柳における「朝鮮の美」の位置を日韓中心に考えることを止めて、国際的視野から見直すべきであろう。

結局、柳や民藝同志たちにおける「朝鮮の美」とは何であろうか。彼らは、朝鮮の美において、「無作為」という特質を共通にもち、独自の美意識へと向かった。とりわけ、柳は「自由・無碍の美」を、リーチは「自然の美」を、浅川兄弟は「諧謔の美」を、濱田は「非具象の美」を、河井は「滑稽の美」を実現した。一方、高は「無作為」から「無計画の計画」という矛盾とした調和の美へと進み、催は現代作家まで影響を与えている。

よって、従来、民藝同志らが民藝に目覚めた契機としての「朝鮮の美」については、本論文で考察した結果、民藝の中心となる「無作為の美」に帰結すると結論づけたい。