

民芸の神髄を継承するウォーレン・マッケンジー

池田 鳩

はじめに……民芸の神髄とは

デザインを教える上で、学際デザインと工芸と美術を明らかにする為の適切な事例として、陶器が見つかった。それは殆ど同じに見える物が場合により、デザインにも工芸にも美術にも成り得るからである。特にテーブルウェアを、粗上に載せてみると学生に理解させ易い。元来同じ物の筈と思えるのに、大量生産品なら〈ケ〉で使われる日用品価格で売られ、手づくり品なら〈ハレ〉にしか用いられない様な高価になり、有名作家の作品なら手の出せない超高価と変わってしまう。奇しくも同種・同類の物が、ケのデザイン、ハレの工芸、飾る宝の美術と区別されてしまう。

目的意識と値段の差で学際の違いとは、傍目八目で大雑把に過ぎるが、ともかく現物を3つ見せて事足りる利点がある。後は例外を説明すると理解が深まる、ケ用でもブランド品は高価でハレ用にしか使えない、デザインでも工芸でも物によっては、傷付けるのが惜しくて飾るだけの蒐集品にも成りかねない。

日本では1920年代から1940年代の民芸運動に於いて、伝統の手づくりの日常雑器には特別の美が見られるとして提唱され、当時収集された物が日本民芸館に保存された。提唱者は柳宗悦で、次第に機械生産に代替されつつある手づくりの日常雑器が、消滅しかけているのを嘆いて懸命に集めたと思えないことも無い、なかんづく陶器の数は多い。

20世紀に後進国から先進国への転換に成功した日本は、古い物は何でも捨て、新しい物は全て取り入れるや

り方で西洋に追いついた。民芸運動の1920年代～1940年代は急速に西洋化に邁進した日本が、その力を過信し侵略戦争の愚まで犯した時期でもあった。あらゆる事象は軍国主義の犠牲と成らざるを得なかったし、日常雑器の美意識を問題提議した民芸にとっても、当時の不幸の極みを反映する世相下で、最悪の道を迎えざるを得なかったと観察出来る。

その後半世紀以上経った今では、形骸化した民芸と言う言葉しか見当たらない、少なくとも民芸は表舞台から消えたと見える。原因は不幸な歴史を辿ったことに加え、最早手づくりでは日常雑器が日用品価格では商えないのである、手づくりでは採算が採れない人件費の高騰がある。日用品価格とは、使い捨てでも惜しくない値段のことでもある、日常雑器は機械の大量生産でしか日用品価格が維持できない、これが日本の現状と成ってしまった。大量生産の日用品では美意識が問題視される余地は殆ど無く、悪くなければいい程度の意味しか残されていない。

日常雑器は使い捨てでも惜しくない価格が前提なので、物が悪くなければいい、見てくれのデザインもそう悪くなければいい程度で、値段と比例してしまう。愛着が持てたり、丈夫で長持ちするなどあまり問題視されない、飽きれば捨ててもいいと、初めから決めて買われる物なのである。

無意識に使い捨てを容認してしまうのが、20世紀の消費文明の常道であり、先進国が犯す原罪とも考えられないこともない。そんな日本に消費優先の逆を行くとも思える民芸はもはや存在出来ない、手づくりの味が生かされ、それが使い捨ての値段・日用品価格なのが民芸本来

の在り方である。経済効率最優先の現在の日本に民芸の存在する余地は無い。おしなべて日本では例外的存在は極めて難しい、まともな民芸品が何処にも見当たらない理由であろう。

一般にコモディティ商品と言う概念がある。人が生活するのに必要悪にでも買わなければならない品物で（トイレットペーパー等）、普通スーパーマーケットで売られる物となる、ワンストップ・ショッピング（買い物を一個所で済ます）の意味も付加されている。安ければ安い程よい使い捨て商品の典型であり、日常雑器の多くが現在の消費文明からすれば、おしなべてコモディティ商品となってしまう。

生きる為だけに食べるを必要悪とすれば、それに要する最低限のテーブルウェアはコモディティ商品となる、低価格の食堂の食器類はそれにあたる。

しかし食べることは人に依って捉え方が様々である、美食家も世の中には存在する。美食家でなくとも誰でも何かの特別の場合は高級レストランへも行く、そこでは高級なテーブルウェアを使う事になる。

また一方でライフスタイル商品の概念もある。人の生活の仕方に依り買われる商品である。美食家の選ぶ食べ物はその例で、生きる為に食べる必要悪の反対である。この場合の値段は有って無い様なものである、幾ら高くても苦にならない。欲しい物は欲しいのである、手に入る為ならどんな労も厭わない、むしろその苦勞が生き甲斐の楽しみとなるのである。高級ブランドのテーブルウェア等がそれで、普通の日常雑器には当たらない。ライフスタイル商品の典型で、壊れるのが恐くてケに使うのが惜しく、普通ハレにしか使われない。また高価で芸術品に近くなるにつれ使わずに飾るだけで終始される。

民芸が提唱した日常雑器は、コモディティ価格・丈夫で長持ち・更に見栄えもする、それも熟練した無名の工人が無意識で行った制作品とされる。今も手づくりの日常雑器は存在するが、日常品価格では絶対売られてはいない。物価高の日本では、手づくりの日常雑器を日常品価格で提供するのは無理なのである。とんでもない事に、民芸は無名の工人でなく人間国宝の手づくり品となってしまった。民芸なら中味は無名の工人の作と同じである

べきであつても超高価格になってしまう。

結論的に 20 世紀の消費文明の先進国では多分同じことであろうと判断していた、しかし米国ミネソタに例外があつたのである。手づくりの工芸品が、使い捨ての日常品価格で提供されていたのである。ライフスタイルから生み出された商品が、コモディティ価格で買える例外が先進国に存在した。これひとえにウォーレン・マッケンジーの生き様、つまりライフスタイルのなせる事象だった、幸いにも米国には人間国宝の制度はない。

民芸の実践または後継とされる人物が日本にいない筈は無いのだが、その人物の作品が美術・芸術とされ超高価でしか提供されない奇妙な事情が、民芸を枯渇させた最大の原因と思われる。民芸品とは本来中身がある上に、日常品価格でなければならない。

日本には、どうしようもない社会の体質らしきものが底流にあり、人間国宝と言う制度が必要悪を生むのである。民芸の神髄は、手づくりの工芸品が日常品価格で提供されてこそ成り立つのである。その技術も無理に保存することは不用、途絶えるならそれも世の習い自然の成り行きであろう。消費文明の支配する先進国で民芸が存在出来ないなら、それはそれで仕方のない事である。

W・マッケンジーの言葉に、〈石器時代人類が初めて土器を造った時、誰かの作を使った別の人が、使い勝手がよく格好もよいと誉めた。それが始まりで 20 世紀のそれを私は試みた。21 世紀はまた誰かがそれを継承するだろう。それが民芸と言うもの〉がある。これこそ単純明快な民芸の精神である。石器時代から未来永劫へ継承される、造り手の生き様・ライフスタイルだけが民芸の神髄を伝承する。人間国宝と民芸は全く別世界。

私は W・マッケンジーの生き様から、彼のキーワードを“INNOCENCE”と考えたいと思う。その INNOCENCE は私の洗練の考察にも敷衍できると思える、つまり彼は INNOCENCE での洗練の例と言える。洗練の例を探して行くと、VANITY だけの一筋縄では成り行かない事が分かってきた。より良くする事の繰り返し洗練に違いないが、その道も一つでなく反対側もあった、むしろそれは個人の資質が前提にあり、ライフスタイルなる個人の生き方で決まると、彼と何回も会う内

に教えられた。

ウォーレン・マッケンジーについて……

彼がシカゴ美術大学で陶芸を学び、卒業したのが 1940 年代である。その時期は日本では不幸な戦中・戦後で民芸が自然消滅する時期でもあった。在学中に彼はバーナード・リーチの陶芸の本を読み悟るところがあり、卒業と同時にリーチ・ポタリーの在る英国セントアイブスへ弟子の申込に行った。最初は作品が拙かった故にリーチに断われたと彼は語っている、しかし一年後許可されリーチ・ポタリーに入門した。

B・リーチは香港生れで初めは版画家であったが、日本に来て陶芸に手を染め民芸運動に深くかかわった。日本には結果的に大きすぎる足跡を残した人物で、戦争により帰国セントアイブスに窯を据えた。因みに、民芸イコールの浜田庄司と、民芸から逃れ追隨を許さないオリジナリティを生んだ富本憲吉も、リーチと深い縁がある。

マッケンジーはどうやら、頭ではリーチに影響を受けたが、腕は浜田に感化され、独自の世界を築いたらしいと推測出来る。造形的にはマッケンジーと浜田は、兄弟より双子に近く見える。一般的にはリーチが英国での民芸を、マッケンジーは米国の民芸を、浜田は日本の民芸を、其々代表すると見える。更にこの 3 人の作品は、其々の国柄と個性を反映していると言えるが、それにしてもよく似ている。現時点では、マッケンジーの値段は日常品価格、リーチと浜田のは天文学的超高価である。そしてマッケンジーは生存、他の 2 人は鬼籍で殆どが博物館入り、それだけが理由では無いと私は観察している。しかし多分 3 人共鬼籍となればいずれ同じ超高価になるであろう、1999 年訪れたセントアイブスではその傾向が既に始まっていた。

マッケンジーの鬼籍後は知らずだが、彼は作品を日常品価格以上で売る事を一番嫌っている。数年前最初に彼に出合った時、問われたのは〈日本で初めて個展をする事になったが、意見を聞きたい〉だった、私は〈多分大金持に成るかも知れない〉と答えた。私の危惧は商業主義に巻き込まれるかも知れないだったが、それは無用の

ようだった。それ以後日本ででも米国でも人気は上がる一方だが、彼のギャラリーでは変化なく元のままの日常品価格で売っている。

もっと驚いたのは、自分の作品にサインを入れるのも止めてしまった事である。彼のギャラリーは彼のだけでなく、彼に共鳴する教え子達や仲間の作品も売っている、そこで彼の作品ばかり売れるのを避ける方策を取ったのである。マッケンジーのギャラリーで売る作品群は、日本での商業的戦略から生れたに違いないが、ミンゲイソタと称され始めた。民芸とミネソタの合成語である。

彼は自分の作品が芸術品扱いされる事と、名前で作品が高騰する事をかたくなに嫌い、仲間達と同じくミンゲイソタの作品で売れるのを願うのである。最近は何個ならともかく絶対に一度に何十個は売らない、蒐集や投機目的で買われるのを避ける為である。これこそがマッケンジーのライフスタイルなのである、彼の作品は日常陶器以外の物であっては成らないのである。

彼は自分(達)の作品が MODEST PRICE (適正価格即ち日常品価格)で、普通一般の人々に買われる事のみを期して、陶器をつくり続けている。日常品価格を守る為に、素材の土も最も適正・適価な物を探し、一度に 800 個程を焼き、毎月それを繰り返す。70 才を越えてかなりの重労働であろう、しかしそれがライフスタイルなのである。自分以外の誰の助けも借りない。彼の製造ラインは一種類しかない、多分機械の大量生産と同じコストの物を手でつくり出している、と考えるべきであろう。

バーナード・リーチの製造ラインは 100% 自作品と、リーチ工房作品の二種類が有った(セントアイブスを訪ねたが、今はリーチ・ポタリーは無く、土産用のギャラリーのみ残っていた)。工房作のは多分日常品価格だったのであろう(そうであって欲しいと想像するしかない)。

浜田庄司は三つの製造ラインを持っていた、100% 自作品と工房作品と大量生産品であった(拠点とした益子のリーダーとして大量生産に必然性があったのだろう)。

マッケンジーがこの 2 人に見習わなかったのは製造ラインである、彼は自作品の一つだけを守っている。それは日常品価格の日常陶器しか造らない為である。言い切れば、これこそ民芸の真髄であり、民衆の工芸はそうで

なければ何処かおかしい。この点からはリーチも浜田もたとえ偉大な芸術家とされても、今では何か民芸の、と呼ぶには抵抗を感じざるを得ない。

W・マッケンジーが教を請うたリーチとも、兄弟子だったとも言える浜田とも違うのは、彼の出発時点である1940年代から1950年代にかけての、自己形成の時代背景の差であろう。リーチも浜田も、そして民芸の創始者の柳も一世代前の時代に属する。作風は似ても生き様が全く違っている、1945年を境にして戦前派と戦後派と言える。日本の戦後は民芸の入り込む余地を全く無くしてしまった、戦前の物事を否定する事で戦後の回復が始まったのである。当然民芸は戦前の事象に属する故に無視されてしまった。戦後の復興には経済的効率を第一とする米国式の政策が取られ、手づくりは隅に追いやられる運命と成り、機械の大量生産が主流と成るのは必然であった。

復興後にやがて民芸も取りざたされる時代がきたが、もうその時はほっておけば消え行く人間国宝の技術として、保護するものに祭り上げられてしまう結果となった。それが民芸を益々消滅に追いやり、とても民衆(普通人)の為の工芸(手づくり品)とは言い難い、彼方の存在にしたのである。言わば単なる工人の熟練の技術にすぎない成果が日常の雑器と成っただけの事である、それが人間国宝の名では普通の人には高嶺の花となる。もうかつての日常の雑器には後戻り出来なくなってしまう。

日本の戦後は手づくり品を日常品価格では商えないのである。通常熟練の陶工なら誰も長年で磨いた何ら特別扱いの必要無い技術が、元来民芸の技術の筈である。それは今も昔も変わらない、無名の陶工が無意識に用いる技術で戦前も戦後も同じである、簡単には消えない草の根みたいなのである。それを戦前は有ったが戦後は無くなるものとして、国宝扱いの技術とされてしまった。浜田もリーチも戦前に当り前の事を大成させただけである、それが戦後神様に祭り上げられたのである。

米国では1945年が、日本で起こった180度の転換期ではなかった、その後世界一の大国になる出発点であったに違いはないが、マッケンジーにとっての時代的背景は、自己形成の1940年代～1950年代の米国と英国であ

った。それは抽象表現主義とモダニズムの全盛期であった。彼のライフスタイル・生き様は、抽象表現主義と関連する禅に近いものが、何度も会う内に感じられる。作品の造形もモダニズムと深い関係が強く見て取れる。彼の作品を多く見るにつけ連想するのは、モダニズムの原理“LESS IS MORE”である。これがリーチにも浜田にも見られない大きな違いと私は見ている。物の本質を追求した高質で簡素な雰囲気はモダニズムの香りがするし、商いの原点と言える適正価格(MODEST PRICE)に固執するのは、ミニマリズムの精神さを感じられる。

民芸が提唱した、物づくりの神髄・無心の行為の成果は禅の精神に近い、それはリーチにも浜田にもマッケンジーにも共通する。無碍に遊ぶ境地から生れる作品の雰囲気は3人に共通するが、マッケンジーだけはモダニズムとミニマリズムをも感じさせる、しかしそれが厳しすぎる禁欲的なものではない。むしろ大らかさの表出は3人の共通点で、柳の民芸論で言う健康の美でもであろう。しかしリーチにも浜田にも感じられ無い、高い洗練度がマッケンジーから私は受け取れる。

W・マッケンジーの生き様のキーワードをINNOCENCEと想定してみると、リーチや浜田との違いとなる。リーチは二つの、浜田は三つの制作・製造ラインを持っていた。マッケンジーはそれを嫌い、一つのラインに固執する。これこそ生来のINNOCENCEのなせる業である。それが洗練の極致へ到達させる要因である。他に目を向けず一つの事に専念しそれに磨きをかける、それが30年以上続けばある極致に達する、それが洗練の道である。これは才気煥発のタイプでない、むしろその反対のタイプの間業である。有り余る才能の持ち主でない人間の生き様で、それはINNOCENCEと言える。

INNOCENCEの対極をVANITYと私は考えている。その好例が北大路魯山人の作陶である。魯山人はテーブルウェアを美食の為に作陶した、自分の美食の究極を完遂させるには、他人の器では満足出来ず自分で創造した。無心の作陶とは正反対の絶対的の我慾の追求である。しかし魯山人の我は過去の名品の写しに向けられた、彼自身は名人・名品の何たるかを目利き出来る人物でもあ

る。この魯山人の作陶の対極こそマッケンジーと考えれば、両者のライフスタイルが際立つ。そしてこの両者の最後に達した高みは洗練の極みであった、と私は考えている。

面白い事に、北大路魯山人と民芸の創始者柳宗悦は論客として正に犬猿の仲であった。理論だけで作陶を全然しなかった柳と魯山人では、元々論がかみ合う筈がないのが当然のことであるのだが、マッケンジーと魯山人なら論はかみ合うと思えない事も無い。私がかみ合わせると、端的に言えば同じ山を登るに、正反対のルートを手掛かりにした、そして同じような頂点に達したのである、それは対極のライフスタイルの成せる業だった。

民芸と微妙な関係を持ったと思える作陶家に河井寛次郎がいる。河井は或時期、木食仏を通じて民芸の創始者の柳宗悦と親交をもった。そして少々複雑だが、常に柳と二人三脚の行動をした浜田庄司とは、同じ職場で一緒に陶器の研鑽をした同僚でもあった。

しかしどうあれ 1945 年以後、戦後の河井の作品と言える物は、民芸とは完全に一線をかくしたものと思われる。河井の本来の才能が一挙に開花し、独創性のほとぼしる造形力を見せている。当時世界中を圧巻したアクション・ペインティングを彷彿させ、その関連を無視する事は不可能であろう。

河井の記念館を訪れると民芸調度品に取り囲まれるが、展示の作品は民芸とは一線を画しているのが多い。河井の本質からは、民芸への接近は一時の気の迷いぐらいに見えるほど、強烈な独創性の持ち主だったと思われる。

本質的には民芸とは関係ないが、B・リーチが触媒で作陶の道に進んだ人物が富本憲吉である。民芸には才能も独創性も不要むしろ邪魔なものである、これは創始者・柳の論旨に伺える。富本は終始一貫して才能と独創性を発揮した天才と呼べる。造形の天才であっただけではなく、世界にも歴史にも希な模様に独創性を見出した人物である。デザインの観点からは、模様とはパターン化・ルーチン化に墮し易い危険なものである、模様から模様をつくらずを旨とし、常にオリジナルな模様を生み出した天才でもあった。

富本は機械による大量生産を否定していない、積極的

に取り組んでいたと思えなくもない、この点でも民芸とは一線を画していたと言える。むしろ自分の独創性作品を高く売った金を、大量生産へつぎ込む姿勢さえ見せている。民芸が時代と逆行したのに比べ、時流に逆らわない気運さえ感じられる。型で成形した大量生産品に、彼の模様と書のデザインを施した工房作レプリカも現存する、手に持って見てもその洗練さには感服させられる。

当時台頭しつつあったモダニズムも、作品には反映されていると言えない事もない。無駄の無い厳しい造形性や、原理的には幾何学的模様である装飾は、モダニズムの具現化とも感じられる。

おわりに……民芸の現況

現時点で民芸を観察して見ると、民芸には良いイメージは少なく、普通一般には悪いイメージの方が多い。いわく…民芸土産品、民芸喫茶、民芸酒場、民芸料理、民芸カラオケ、これらは何となく胡散臭いイメージが付き纏う。民芸専門店の商品は信用出来ない割には高過ぎる。民芸家具は信用出来ても、高級ブランドに持ち上げられ飛び切り高価。本物と目されているのは美術館・博物館向き。民衆的工芸の根拠は何処に行ったのか。

民芸が芸術・美術工芸品と成ってしまっているのが、なかんずくナンセンスに思える。民衆的工芸とは、民衆が使うものが大前提の筈である、民衆が買えない値段なんてインチキと言ってもよい。それとも民衆的とは民衆のものでなく、民衆のものに似させてつくるの意味なのか…的とは文字どりの形容詞…民芸理論のレトリック?…は曲解か。

W・マッケンジーは、このレトリックには縁がない、常に民衆が使える工芸品をつくり、民衆が買える値段で売っている。彼は日本に来て民芸と呼べるものが、殆ど見当たらないことを嘆いている。彼の場合、民芸は民衆(的)工芸でなく、民衆の工芸である。民衆(的)工芸なら芸術・美術に成り上がっても、言葉のレトリックとしては成り立つ。戦後半世紀経ち日本の現状はそうってしまった。そして特定の人だけが持つ特別の技術とされ、保護しなければ消えるものと、日本では成ってしまった。



繰り返すが、民芸の技術とは熟練の・無名の工人が・無意識で・日常雑器をつくりあげる手業の筈である。民芸の創始者・柳の論旨はそうであり、マッケンジーは正にそれを踏襲していると見える。そして日常陶器の適正価格を維持する為、手づくりながら大量生産に近いやり方を、自分でやっている。マッケンジーを見る限り、その技術は保存するものとは思えない。彼の教え子やミネソタの仲間達が共有しており、技術は人に依り其々少しずつ違うが、次代に継承されて行くだろうし、それが消えるものとは思えない。

私はマッケンジーに、貴方なら日本では絶対に人間国宝になるだろう、と言ったことがあり、彼は即座に絶対それは拒否すると反論した、さすがにむべなるかなと感心させられた。彼は自由を束縛されることを極度に嫌うアメリカ人である。日本の人間国宝は明らかに大きな規制を受けているらしい、自分の作品に自分で好きな値段を付けられないし、何を何点つくるのかさえ自由がきかない。この多分誰の所為でもないこの大きな足枷は、周りの日本の社会が自然にそうしてしまうのだろう、日本のどう仕様も無い悪弊であるが、名誉で安泰と繁栄が反面保証されるのである、ある種の商業主義かもしれない。アメリカでは自分から放棄しない限り、創造の自由が奪われることは考えられない、ここは多民族国家の飛びっ切りいいところである、しかし商業主義の誘惑だけは世界中共通であり、自分自身で身を守るしかない。

1999年ミネソタ州からの名誉賞はマッケンジーも受けたと聞く、創作の自由を犯されない限り、その種の事にあまり頓着がないのも彼らしい。

陶芸を専攻する学生に、民芸の何たるを問うたことがある、答えは何か古い伝統的なもので、特別・特殊な技術と知っているとのことだった。これが専門の世界の平均的解答であろうと私は考えている。学生さえ体好く民芸から避けている印象が現状と思われる。民芸に深入りすることはタブーみたいな雰囲気も何となくある。目に見えない一部の人達が、新興宗教の様な崇め方で民芸を信奉するらしい印象も何処と無くある。これが民芸を表面下に潜らせる所以らしい、民芸に胡散臭いイメージが付き纏い、普通以下の認識でしか民芸が一般に存在しな

い理由と思われる。民芸酒場や民芸カラオケのチープ・イメージが日本中にあり、何の抵抗もないゆえんは何故かと思議である。民芸なんぞどうでもいい、所詮古くて田舎臭いものでしか無くなったのだろうか。

私は、W・マッケンジーを知るまでは、民芸こそ洗練度の低い好例と思っていた。民芸の健康な美などは野暮の典型だと思っていたし、むしろ洗練とは不健康な美に近いもので、民芸の反対が洗練とする方が理解し易いと考えていた。今も大体そう思っているが、大きな例外があると考え直ししなければならない。健康な美にも洗練は有り得るし、野暮も徹底すれば無垢と成り得るし、無垢は洗練に通じる道と知らされた。

民芸とフォークアートは異なる筈である、類似点が多いので混同し易い。民芸はエスニックとも違うと考えるべきである、日本独特のものなら、世界からすればイメージとしてはエスニックであろう。日常の雑器で日本独特・沖縄独特・アイヌ独特・朝鮮独特のものなら、言葉上はエスニックである。しかし民芸は世界共通の分母を持ち得るのは、W・マッケンジーの作品と彼のコンセプトから明らかである。フォークアートやエスニックから、世界共通の分母が抽出出来れば、それは民芸と共通するものかも知れない。アジア共通だけで民芸とするのは話に成らない。

民芸から特に除外しなければならないものに、土俗性と呪術性が在ると思う。根本的に土俗性や呪術性はエスニックに係わる問題であり、フォークアートは殊に土俗性に係わるものである。土俗性と呪術性は基本的にはネイティブなものであり、世界共通に成り難い。もしそれらが世界共通のものに進化するとすれば、それはある洗練の方向であり、世界の民衆が使う雑器にまで発展すれば、民芸と呼べるものであろう。

手づくりのカップとスプーンは、材質がなんであれ、ミニマムの造形は世界共通の分母が考えられる。喩えれば弥生式土器の造形性は、モダニズムでありミニマリズムの点では、20世紀或いは21世紀ですら共通するかも知れない。こう観察すればそこに自然にW・マッケンジーが連想される。