

バーナード・リーチの詩と信条

木村雅信

[序]

「日本における生活は私を自然のとりこにし、それ以来ずっとその状態を続けていて、機械化された人間の心をつかまえているあの冷静な抽象の方へ訓練によって傾くことはしないている」…このように書いたのは陶芸家・芸術家のバーナード・リーチ(1887-1979)である。

『バーナード・リーチ詩画集』は福田陸太郎氏の訳により1975年五月書房から刊行された。原著は(1973年)「Drawings, Verse and Belief」が原題である。Verseと記してあるから韻律を踏んだ詩であったかもしれない。(本稿の英文タイトルでは詩をpoesieとした。poesieは詩情ばかりでなく「詩」の意味もある。「信条」の方は、宗教的な信念であるのでfaithを選んだ)

この本の中では序文が重要であり、それは「信条」とタイトルされた長大なものである。筆者は長年にわたって柳宗悦の仏教美学を中心とする著作に影響を受け、柳の周辺の陶芸家の中ではバーナード・リーチをもっとも重視するものである。工芸ではとくに陶芸が「他力」と呼ぶ力にあずかっていることは明らかであるが、一般に芸術というものも自意識だけで成り得ているのだろうか。筆者は今日の芸術に衰退を見るのだが、芸術は手仕事に立ち返るべきだと考える。そして個我の主張を捨てた芸術はある、とつねづね書いて来た筆者などはマイノリティであろう。芸術家バーナード・リーチの「信条」に共感するところ多く、芸術観と宗教的信念との関係を読み、また詩の側からリーチに入っていくというアプローチを試みて、本稿を記すことになったものである。

[リーチの見解]

私は詩の分野では気が引けるし、素人である。しかし、陶芸家としても、そして素描家としてもそうなのだ。…技は単に職業的なものにすぎず、それ自身には芸術であるという保証は何もない——魂が抜けていることだってあり得る。私は生きた思想を具現化するのに足るだけの技だけあれば満足である。…私には自分自身や自分の欠点よりももっと重要な何かについて、人に伝えるべきメッセージをもっているか否かである。私の意味するのは、信条であり、芸術であり、両半球の間でのそれらの順調な文化的交流である。

「詩」と「絵」については次のように述べている。

たしかに、人生自体の意味——例えば、真理の証拠としての美、または、無限に直面した自己のまぼろし——について、私はゆっくりと確信を積み重ねてきた。そしてそれが、少なくとも私の詩の三分の一に滲透している。

私の絵の大部分は風景であり、少数は肖像である。それらのものには、宗教の影響が、ほとんど、あるいはまったくない。しかし私の見方からすればそんな影響などは必要がない。なぜなら、真の美術品というのは、真と美に必ず奉仕するものだし、従って、その成功の度合に応じて、それは宗教的にならざるを得ないからである。

「信条」について、自分の立場を明らかにして次のように書く。

人生の種子はどこから来るのか？ その核、人生の意味についてのその信念、それはどういうふうな胚胎されるのだろうか？ イギリスからやって来た東洋生まれの西洋人が、こういう根本的な問題に直面せずに、どうして東洋文化を理解したいなどと思えるだろうか？ 絵画であれ、壺であれ、詩であれ、東洋美術によって影響されないことがあり得ようか？ もし芸術によって影響されるのなら、その母体である信条によっても然りである。

文字に書かれようが、絵に描かれようが、あるいは私の壺の背後にしまいこまれようが、私の思考に固有の信条にいきい言及するのを避けることは、人を誤らせることだし、公明卒直な態度ではないと感ずるのである。

リーチは自分の芸術の背後には固有の信条があり、それを表明する必要がある、と明言している。

【リーチの詩】

それではこの『詩画集』の中の、筆者が優れた詩と評価する作品を紹介したい。訳詩であることは致し方ない。詩型としては簡潔で、情感に溺れてはいないから長所を受け取ることができる。

「バークロフト」……乾いた泡が／砂浜づたいに／吹き／ころがって／無に帰する。(略)

海鳥は／風の中に鈎合いをとり／それから私の窓ガラスに／筋をつける。(略)

この訳詩には「連」というものがない。この詩を六つの小さな連に分けることもできる。ここに記したのは、その小さな連でいえば第2連と第5連である。「無に帰する」「筋をつける」が佳い。

「ポースミア」……白い縞のある海が／私たちの浜辺に侵入し／前進し 後退する。

この小さな詩全体にさわやかさがあって優れている。訳詩であるにしても「白い縞のある海が」は佳い。詩の始まりはかくあるべき。

「夕ぐれ」……私の絵の窓は／太陽を見つめる／それが沈んでゆくとき／夕ぐれに。／／

暗やみの白い波が／ひたひた寄せた／私の家の壁に／夕ぐれに。／／

波立ち 再び波立つ／世界の復活／私が仕事からもどるとき／夕ぐれに。

構成にリズムがあり、また視覚的対象としてイメージがリアルに迫ってくる。三連とも優れている。

「日本の汽車の旅」……うす緑の竹の葉／そして燃える紅葉／濃い緑色の／杉の斜面を背景に。／山塊の／たくましい骨組み／この火山の中心の／水晶化した原形質、／ころがり 三角形にされて。／溪谷の川は／急流をなし、／海に飢えている。／ちょうどどの鮭も静かな上流の／水たまりに飢えているように。

この一篇の詩に基づいて、色彩を重要視した一枚の抽象画を描くことができる。

そのほかに、「夜の燃える星々」「お前の強い光」「目の中の砂」…。これらは訳出のためか、不確かな点なしともいえないが、どこか神秘的な魅力がある。

次の二篇はリーチの「信条」の中の中心的なテーマを追復して強めている。思想の主要なポイントを詩の形で詩的に説明していることが明瞭に見てとれる。

「変質」……罪のために／私の主から／私がいちばん遠いとき／主は私にいちばん近い。／そのみ足がすぐうしろにあって。／こうして、対照によって／主はみずからを知りたもう。／影のないところに／光があり得るだろうか／この私たちの世界に？／主は私たちを造られた／「みずからに似せて」。／そのことは本に書かれている。／だから直接わかる。／カチッとした確実性、／余は余が知ることを知る」／それは私の耳の殻の中で叫ぶ。／それは石の心の中で／だまっている。／それはメエとなく子羊ではなく、／雌羊でもなく、／「私の存在」のすべてだ。

71年のこの詩と74年の『詩画集』の序文としての「信条」に通じ合うものは大きい。

「大きな樫」……それは証拠によってでも、／また比較によってでもなかった／私が一つの／諸相として／真と美とを／感じとったのは。／それはちょうど／大きな樫の諸部分のようだ。／まじり 織り合わされた／根や幹や、／大枝、小枝、樫の実、／良い茶色の葉っぱ —／緑の葉っぱ — 新しく注入された／大地の澄んだ汁／それはあの深い根で吸い上げたもの。／変えられ、まわりの大気の源泉に／更に一度復帰する。

71年のこの詩では、リーチは真実と美とが一つのものであることを示している。大きな樹の幹を中心に水(生命)が循環しているという《生命の樹》のイメージは、リーチの半世紀間に及ぶテーマの一つである。

この『詩画集』の中で特に優れたスケッチやイラストを筆者の好みで挙げると、以下の通りである。

「六世尾形乾山」「私の息子、ディヴィッド」「私の妻、ミュリエル」「米の収穫、日本」「竹やぶと稲田、日本」「皆川、日本の最後の図案画家」、「横の谷を上がって、日本アルプス」「宍道湖」「瓶の図案、魚の模様」「火口湖、北海道」、「松本平にて」

柳宗悦は次のように言っている。…「リーチの絵付は、何かいつも詩があって、自らを露わに出すというより、見る者をひそかに誘う趣きがある。言葉を換えれば見る人を詩の人にする」

リーチの絵付の性格は、温和で自然。絵画に比べるときわめて簡略に要約されており、いつでも生命感と存在感、親しみ易さに欠けていない。優しさと鋭さ、柔らかさと直載、情感と意志がどちらも存在して豊かなものである。わけても遍在する詩情はまぎれもない。

柳宗悦はリーチの「井戸絵」に、ブレイクのいう「想像力」がいつも働いていると述べ、不思議な構図、何かわからないながら心動かされるものを指摘している。リーチはブレイクの「想像的な特質から出発する至上の悦び」にぴったりと共感している。(柳にブレイクを知らしめたのはリーチである)。筆者の意見では、想像力は共感の条件である。想像力に欠ける者は他者への慈愛心など持たない。

【芸術の道と宗教の道】

芸術というものは、私たちが完全に向かって努力するとき、宗教と合一する。

完全は不完全の単なる反対というより、エデンの園からの追放以前の状態にさらによく似ている。人生、その東洋的概念は、根本において非二元的である。(L.)

二元論の克服こそは、柳とリーチにとって大きな命題であった。鈴木大拙は次のように語った。

悟りとは新しい世界が、それまでの二元論的な心ではとらえることのできなかつた世界が広がっていくことを意味する。

リーチは次のように仏教について書くことになる。

仏教の目的は二元論の彼岸に存在し、しかも二元論にとらわれることなくそれを使いこなせるような精神状態を作ることにあるという。禅宗と真宗は個人の努力と自己忘却の謙虚なプロセスをそれぞれ代弁しているが、彼(大拙)は、はっきりと違った二つの道も小山の頂上では再会すると語った。

『私の宗教的信念』(1953年)という文章(北郷鷹生訳)では次の通りである。

美の道が現代の平和への道である。世界の東と西との橋渡しをするのが美の道である。

これは柳の仏教美学への強い共鳴に発した言葉であるが、リーチの信念とも結びつけられる。

柳の仏教美学について、リーチは次のようによく理解していた。

柳が提唱しているのは、自我中心主義とおごりを捨て去ることである。

非利己的な芸術が柳の関心事であった。

リーチは禅にも興味をもっていた。禅の話に触れたのは、高村光太郎と柳によるが、とくに鈴木大拙につよく感化された。(大拙は学習院時代の柳の師の一人でもある)。リーチは次のように書く。

…「独りの道」と「多数の道」について説明してほしいと頼んだ。彼(大拙)は私の方をチラッと見返して、「もし、あなたがその二つを分けてお考えならば、まだ何もお判りになっていないのです。仏教に二つはありません。…自力道を歩む人、たとえば孤独な芸術家は、大勢が歩く道、他力道の人を忘れてはいけなく、その逆に他力道の人でも自力道の人のことを考えなくてはいけない」、と彼はつけ加えた。

リーチは、1962年、大徳寺竜光院の小堀(遠州の末孫にあたるという)院主の言葉を記している。

悟りのない芸術はあり得ません。…一方、芸術家は普通、天啓の閃めきのみを得ているのだ。

【『日本絵日記』】

魅力的な本である『日本絵日記』の訳者として柳宗悦は「序」に述べている。……第二の故国として、日本を敬愛するリーチの気持は濃い。それゆえにこそ暗い出来事が日本に起これば、他人事ならずそれを憂え嘆くのである。そのためこの日記の中には日本の現状への批判も多い。

しかし1909年、ハーンによって憧れを抱いて渡って来た日本の現実には、少なからず幻滅せざるを得なかった。およそ2年後、「自分は昔の日本の芸術が昔の生命と共に消失したことを発見した。しかも今続いているのは新しい進路にある発達の妨害になっている」と書いている。志賀直哉によると、すでに1910年代のリーチが、「ハーンの書いたのは過去の日本で、現在の日本ではない」と言っていたという。たしかにリーチは自負していたように、新しい日本について見る力をもっていたのであって、この日本にとって何が必要かを洞察し提言することができた。

リーチは1953年から54年にかけての日本滞在では、毎日新聞社の後援の元に多くの民衆を訪ね、その記録を日記に綴った。それが『日本絵日記』(Illustrated Diary in Japan)である。

[1953年当時の日本の民芸についての批判、及びその他の批判]

彼らには美術家的陶芸家たちがほとんど持ち合わせていない謙譲さがあるが、確信とか指導力に欠けている。…(伝統を)見損じている。(『日本絵日記』1953年5月)

確信がないというのは、自我中心主義に対する嫌悪感などを表すには曖昧ということなど、思想が育っていないという意味であろう。次は6月、鳥取での民芸協会全国大会で述べた批判。

まず第一に、あまりにも大勢の個人作家ないしは芸術家がいる。第二に、民芸家でもないのに民芸家のような調子で仕事をしている人々が、これまた大勢いるということ。

…すなわち、現状においては、芸術家は一方では職人と、他方では工業と手をたずさえて働くことができるよう謙虚さをもたなければならない。

リーチは松江での講演で、もはやその祖先のような宗教心を持っていない、教育を受けた現代日本人が作り出した、もはや民衆の芸術ではなく「民芸調」であるものについて、民芸という言葉を使うべきではない、と攻撃した。「彼らの作品には、たいてい伝統と真の芸術性のどちらも無い」

日本の伝統文化に対する批判。まず桂離宮の庭園に関する感想……「すべてはあまりに考え抜かれ、あまりにも型にはまっているので、思考や気まぐれな空想が自由に羽根をのぼす余地がない」

庭師の仕事について。(53年8月、金沢)……大きな木にこのような技術と労働とがかけられているのを思うとき、息がつまりそうになる。その効果の本質は形式的なものである。線とかたまりは、生命力を喪失した伝統に従って作られる。偶発的なやり方は排斥され、創造的な概念は、お茶やとりわけ生け花に見られるように弱まってしまっている。

(53年8月)……わたしは日本からはなれていたこの19年間にこの国で起こったことについて、たえず考えつづけている。善であり、真であり、美であったあまりにも多くのものが消え去ってしまい、あまりにも多くの反対物が生まれている。…東京でいちばん大きな紙屋の榛原へ行って、以前いつでもこの店で買っていた「鳥の子」や「ほどむら」を注文したら、パルプ入りのを渡された。／料理屋ではラジオがひっきりなしに鳴っている。—日本やアメリカのくだらない感傷的な歌。…時々わたしは日本の敗北の原因のいくつかを目にすることがある。不信と頼りなさ不安定感と混り合った、国民全般の西欧への礼賛、そして地方での不消化、(略)

(長野で)……そして実にひんぱんに「ばかものヤンキー」のジャズ編曲を歌いまくるのだ——これは米国の宣伝ではない。

リーチは各地の官営の工業指導所の内実についても批判を浴びせる。……これらの機関は、日本の工芸の遺風を育成する代りに、いわば外国の植物を輸入して、しかも外来の基準に従って、成長させることばかり心がけているのである。

(現在の九谷焼について)…偏狭なものの見方が、新鮮な活気を失わせている、と述べた。

民芸店と称して、民芸品などない。(L)……柳の思想は広まっていたのだが、柳の考えにあった「民芸」は早くに衰えをみせていた。50年前でさえすでにそうであったが、今日も変わらない。

金子賢治氏は「選ばれた民芸品がいいものである限りのことだが、それを参考に職人たちが繰り返し作り続けて行けばよいのである。その指導者として具眼の個人作家が起用されるのもよいだろう」と述べている。これはリーチの提言に添ったものである。

(良い工芸家の指導する工房には)概念や技術のゆっくりした受け渡しが、修業と実践という状況の下で行われ得る。自分の説くところを実践している人の指示には重みがある。(L)

民芸の退潮は、民芸品の美しさと質を見届け続ける芸術的な眼力の人との連繋がなかなか得られなかったからである、と筆者は考える。

[リーチの喜び]

リーチの批判する内容を先に並べたてたけれども、この1953～54年の旅においてリーチは、日本文化の賞讃すべきところに巡り合うことにも恵まれ、深く心を揺り動かされているのである。

1953年10月、リーチは富山の城端(じょうはな)別院にある地元の民芸協会の会合に出席した。

この大別院の僧侶たちは昔からの熱心な(民芸の)支持者であった。…男ばかりの見事な民俗舞踊を見せて貰った。この踊は男らしい力と活気にあふれ、しかも的確であった。

この舞踊とは「麦や節」(むぎやぶし)のことに違いない。城端に隣接する五箇山の民謡で、明治40年代の始めに振付された。筆者の知る限り、日本の民俗舞踊のうちで最も品位の高い曲調であり、振りも撻刺として心踊らさずにはおかない。

城端別院といえば、1946年5月、柳宗悦はそこで初めて「色紙和讃」を目にした。それは親鸞聖人の和讃を赤と黄の雁皮紙に交互に刷った、400年ほど昔の版本である。1948年2月、柳は城端別院の客となること70日に及んだ。その間に天啓が訪れた。『大無量寿経』の中の四十八の大願のうち第四願に至って、ほどけゆく想いが心に溢れた。そうしてまとめあげた一文は、一日にして生まれたという。それが「美の法門」である。1953年の城端別院には柳も同行している。日記には記述がないが、リーチは果して「色紙和讃」を見ることができたのだろうか。

1954年10月のこと、島根県出西(しゅっさい)の窯で、リーチがまのあたりにし、見学者全員が認めた奇蹟的な事象について、リーチは記録している。

…もう一つの<力>が作用していた。私の力ではなく、(船木)研志の腕でもなく、陶土や良い轆轤のせいできえなく、それ自身のために造られたまとまりの良い優れた陶器の誕生を阻害する自己主張の自我がなかったことによるのである。

<もう一つの力>、これこそ「創作における他力」というべきものを、リーチは強く意識した。

そこには何か新しい現象が起きていたのです。一つの水差しがみずみずしく産み落とされたのです。…柳が意図していたのはこのことだったのだと思いました。つまり、もし芸術家が自分が孤立していることを忘れ、職人との完全な協力関係に加われる時、そして工人達が真と美という目的のためにその芸術家と一緒になれる時、その時こそ、ある種の力、阿弥陀、生命そのもの、芸術家と工人のどちらよりも大きな力が、自働的に解き放たれるのです。(L)

この『日本絵日記』のハイライトは小鹿田(おんだ、大分県日田市皿山)滞在であることが判る。

地元では「おんだ」という。

まったく、この日、わたしをふたたび東洋に来させるに至った真の動機といったものをはっきりとわたしは知った。それは、小屋に住む未知の工人たちとともに生活し、働いて、産業革命以来失われてしまった総合性と謙譲さを学びとることなのである。(54年4月)

リーチは小鹿田で、日本全土のうちでここだけにしかない「把手のついた水差し」を見出した。またリーチは、宋代からの手法である、工人たちが「飛金」(とびかね)と呼ぶ技巧を学んだ。(今日では「とびがんな」と呼んでいる)そして自分の焼物は、あまりに飾りに念を入れすぎたと反省するのである。……わたしの焼物は、もっと工夫を少なくして、新鮮な、裸の本能に従い、過去への依存をやめてその時の直観に頼る必要がある。／柳の審美哲学は、「無名の陶工」に対する信頼感にその根をおろしている。それは小鹿田の住人のような人々や、古く健全な文化のワク内で育てられた総合的な生活の中から生まれ出た作品。その生活と作品の基礎となるべきものは、信念と謙譲さである。(L)

[リーチの宗教観の成熟]

リーチが画家にして親友マーク・トービーからバハイ教の話を聞いたのは1932年のことである。そしてバハイの信仰を受け入れたのは1940年、リーチが53歳の時である。／バハイ教の創設者バハーウッラー(=神の栄光)は、1817年にペルシアで生まれ、40年間獄中にあったのち、1892年パレスチナで死んだ。

バハイでは、世界の宗教の本質はただ一つに帰すると認め、地上の平和と統一が究極の目標とされている。あらゆる偏見の除去、正義・教育の普及、男女の平等、科学と宗教の調和などに教理の基盤をおいている。

バハイ教徒としての信仰を確かなものとしていく際、私がそれまでにゆっくりと集めたいくつかの確信のうちで唯一手放したものは、自我を環の中心とする考えであった。その代わりに、「他力」——すなわち神——を輪の中心に置き換えてみたところ、その結果は奇妙なもので、ばらばらだったジグソーパズルのピースがそ

れぞれの場所におさまりはじめた。(略)

鈴木禎宏氏は書いている。……リーチにとって「他力」とはこの世界に偏在する「神」と同義であり、この神はこの世の生きとし生けるものを生かす「生命そのもの」であった。自分を生かす力、あるいは、自分がある種の力によって生かされているという事実を実感としてリーチが受け止め、他者の存在と働きが自分という存在を形づくることを感得したとき、リーチには「自力」と「他力」という一見対立するものがもはやその対立の体を成さぬものに観じられたのではなかろうか。／リーチは「他力」を「天からの力」と呼び、また「天国」、すなわち「天上の美の円卓がある場所」を「物差しのないところ」と述べている。(略)

70歳を越えて到達した境地である。しかし彼は芸術家であったから、他力に一切身を任せることはなかったと思われる。バハイの教えからは、さらにリーチの平和を希求する思想が広がっていく。

(53年9月)……「もし人類の団結が成就でき、それに合わせて平和が得られるなら、われわれは物質より精神を重しとみるか、精神より物質を重しとみるかいずれか一つを選ばなければならぬ。米国はわれわれの運命を手中に握っており、しかも世界中で最も機械化された国だから、まず最初にこれを選ばねばならない」……50年以上前の言葉であるが、今日の状況を思はずにはいられない。

リーチは『日本絵日記』の中にトインビーの「原子力時代にあっては、自滅に代わるべき唯一の代案は団結以外にない」という言葉を記している。

もし人が、自己破壊の力を初めて手に握った現代において、生命そのものと一体化することを選ぶならば、彼は、バハーウッラーが彼の成熟と称するものを達成することになる。(L)

リーチはこの1953年、ある日本人に宛てた手紙の中で次のように書いている。

美術工芸の分野における東西の融合ということも、バハーウッラーの説いた人類の融合と成熟というさらにいっそう偉大なヴィジョンのほんの断片にすぎない。(『私の宗教的信念』)

(53年11月)……「…全世界を照らすそうした光なくして、はたしてわれわれは平和を、そして人類の成熟を見出すことができるだろうか？」

最晩年のセント・アイヴスのリーチは次の戦争を思っただけのように発言した。(棚橋隆『魂の壺』より)

「もしもそれを抑止できなかつたら世界は破滅だ。私はアミダについて考える。永遠無限の精神的存在を」以上のように、リーチの信条が展開していった過程がうかがえると思う。

[リーチの美の基準とその影響]

『A Potter's Book 陶工の本』の第一章でリーチは、時代と地域を超えて通用するような基準の必要性を説き、現代の作品は人類がこれまでに到達した最高峰を基準として測られるべきだと記した。その最高峰というのは中国宋代の陶磁器であった。宋の陶磁器が欧米で見られるのは1920年頃からである。1935年の英国で最大の芸術的な宋陶磁の展示があって、リーチらを震撼させた。

しかしその影響の深さを証明するものは、その結果の中にある。——すなわち、われわれが深く感動させられた結果として行う実際の行爲の中にある。(L)

このリーチの基準の考え方は反感をも招いた。とくに米国の陶芸家には「アメリカには伝統がないのだから」と言ってリーチの考え方を受け入れない者が少なくなかった。

アルフレッド大学の設備はすばらしかった。——しかし生きている陶器の方はお留守だった。

伝統がないということは根がないということである。米国の陶芸家は個性化に走り、新しく見えることだけを追っていた。リーチがつねに考えていた焼物の生命力すなわち「伝統的な考え方の価値と力」が、米国にはないことになる。リーチはフランスとスカンジナビアの陶芸についても、「生命感が欠如している」と述べている。

リーチは1950年、米国から日本に向かう太平洋上で記している。

新しい認識は、私が古い文化の中に生まれたことを感謝する気持である。

このような「基準」を指標として置くリーチにとって、ピカソのような仕事は陶芸とはみなされない。「陶芸家ではない。…ピカソは偉大なアクロバット、発見者。たえずスタイルを変えて別人になる」。リーチはピカソの歌を作って、ピカソをジンジャー・ブレッドと言っている。脆くて砕けやすい、把まえるなら把まえてごらん、といった内容である。しかし、変化してやまないということは生命感はあるということだから、筆者はピカソにとくに

注目する者ではないが、彼が一人の際立った創造者であったと考える。

[リーチの芸術思想]

自伝的論稿『東と西を超えて』(Beyond East and West 1978)はリーチの最後の著作である。この回想の書は、様ざまな文章の中に、リーチの思想が語られており、とりわけ芸術論でもある。

この本の最初の部分で、リーチは彼の「二つの天職」について述べている。その一つは、六歳頃から始まった絵を書くことへの情熱、もう一つは十七歳の頃、W・ブレイクを読むことによって芽ばえた真実への探究。この二つは芸術的資質と、より精神的・思想的方向を示しているという。

1929年、英国のリーチを濱田庄司と訪ねた時の柳宗悦の民芸理論は、「質素で実用的な器を作ることは、すべての芸術と美の基礎となる無意識の美を生み出す」というものであった。当時リーチ・ポタリーが作り始めていた実用品は、この理論に平行して育っていた。

ジョン・ヒューストンは次のようにまとめている。……人間の陶器とその間に流れる生命——リーチが発見したかったのは、人間と同じように陶器のなかにある優れた特質であった。…陶器のかもしだすムード、このムードは陶器そのものの存在によるのか、それとも鑑賞する人の直感的な反応によるのか。…作品の持続的特質は、作品を直接に感知し、その新鮮さに驚き、それと一体になりうる人の目、手、そして心のなりにこそある。

リーチの「手」は濱田庄司より意識的であったが、リーチは個我を抑制することによって、より高い芸術が生まれることを知っていた。その結果リーチの重要な作品には個性的な様式と確かな存在感が現れている。

リーチの考え方は、基本的に、芸術は非常に特殊であるとする「感情」にある。論理で解ける問題ではない。リーチにとって、人間の芸術性は一様であって、多様であるなどはゆるすことができない。多様であると言う人の仕事は、芸術性の欠けたものや、芸術の概念規定を変更したものにすぎないことが多い、と著者は考える。今日身辺に溢れている音楽などは、ほとんど芸術とは無関係ではないだろうか。

金子賢治氏の有益な言葉。……作家とは本人が生み出す「ある種の仕事」ですべて判断するものである。それは時に「独断」とも呼ばれる。そして作家とはあらゆる事象を作家なりに捉えて自己の制作の糧とするものである。それがたとえ歴史的知識の貧困や美術史的学説と違っていても、制作の刺激となればよいのである。

鈴木禎宏氏の有意義な指摘。……リーチは独自の作品世界・個人様式を作りあげた。それを可能にしたのが既存の造形に付する独特の解釈とそれらの組み合わせ、及び異文化の審美観への理解である。

従ってリーチはまさに「創造性の人」であった。

ものを作る人のなかには、芸術そのものについて考えないで、見て楽しむことだけを考えている人たちも少なくない。私は芸術の修業をした。(L)……とこのように明言しているリーチはまさに芸術するために生まれてきた人間である。

リーチは楽焼について、「不器用でさえ、上品にまとまっているよりは好ましい」と言った。

また「饒舌は舌足らずよりもなお悪い」と記し、技術が目的となつては思わしくないことを言っている。…これは私どもの音楽でも美術でも詩でも、すべての芸術作品についていえることである。

陶芸家たちは「手」で仕事をするから作品は高価なものとなる。本来の民芸と違って、もとより普通の人々による支持などあてにしていない。伝統にとらわれている手工業者は、技術はあるが、自意識が欠けている。そこには現実的な生き生きした息づかいが不在である。お遊戯である。…リーチはこのようなことを述べた。民芸はお遊戯ではないのだが、今日でもほとんどが民芸品イコールお土産品となっている現状である。

[リーチの陶芸の本質]

制作においてもっとも重要な事柄は、素材を生かす努力である。……とリーチは言う。

リーチは作品を形体と装飾に分けて考え、装飾より形の方が重要だと考えていた。(陶芸鑑賞家の筆者としても、器は「形」が一番で、端的に言えば絵柄などはなくてもよいと思っている。リーチの絵付は例外。誰しもリーチのように詩情を放つような絵付はできない。それにリーチはもともとエッチャーだった)

鈴木禎宏氏は述べている。……彼の活動には、純粋美術と応用美術という芸術の枠組みに挑戦した点、純粋美術に「生活」という観点を導入した点、そして「西洋美術」と「非西洋美術」を等価と見なした点で特色があった。…こうした「職人」と「芸術家」、「手仕事」と「機械」、「意識」と「無意識」の間における、リーチ個人の内面での揺らぎと社会に対する外面的な揺らぎに対し、彼自身は制作活動の他に啓蒙活動や執筆活動を行うことでバランスを保とうとしていたように見える。

才能ある人の条件とは、人の影響を受け易いことである、と筆者は信じている。リーチは言っている。……影響力を吸収することと、模倣とはまったく別のものである。

このことはよく理解されるべきである。同国人マイクル・カッソンのリーチへの評価。……

彼はたしかに日本の模倣はしなかった。しかし日本からの東洋精神を吸収した。不均整の自由の感覚、窯の中で起きた欠点やハブニングを“自然”の所産として受け入れるやり方など。

リーチのポタリーで開発されたスタンダード・ウェアは、主に実用的な台所用品であるが、オープンでも使用できる炆器と、硬質磁器からなり、釉薬に温かな褐色、黄色、赤、天目(黒と錆色)、灰色、淡い緑色が用いられた。用と美の結晶である。スタンダード・ウェアは、作家の自意識ないし個性を消している。これはリーチの理念が生み出した新しい伝統といえるものだ。出西はじめ日本各地の民窯でリーチが指導したのも、基本的にスタンダード・ウェアであった。

それに対して、リーチは個人作品には作家としての個人的な表現を押し出すことに成功している。

英国での晩年の個人作品がなかったら、リーチの芸術が確立したとは見なされないだろう。

以上のように、リーチの芸術観は理解されると考える。…リーチは「農民芸術」の研究もしたいと言っていたというが、それはずいぶん早い時期の1910年代終り頃のことである。筆者は、感性上の共感とは別として、賢治の詩業よりも農民芸術論に興味があるので、リーチの研究が実現していればどんな展開になったことかと思う。

われわれはバランスのとれた自己表現の形を求めている。焼きもの造りは、人間が頭と心と手という生来の能力をバランスよく使い得る、今日数少ない活動の一つである。(L)

陶芸が生活に用立つ良さと芸術としての美しさを併せ備えるべきだという彼の信念は、柳宗悦らによって打ち立てられた用美の思想であるが、リーチは独自の文明批判をもち、平和を希求する思想にまで発展させた。

リーチによれば、秀れた芸術とは、「温かくて人間的なもの」である。

今日、芸術といいながら、温度も熱量もない作品や行爲が少なくないが、人間味が欠けているのだ。

リーチのライヴアルと呼ばれたというステート・マレエの言葉だと思うが、以下は参考になる。

芸術の特性は生命力にある。物は美しいからではなく、内部の力の故に芸術となる。

活力は内的な推進から生まれる。これを人間でいえば、内部の力が確信をもたらすのである。

今日この意識過剰、教育過剰の時代において、われわれの直面している問題は、「確信」の欠如していることである。(L)

確信を生むにはどうするか。創作はあらゆる管理から逃れること。始まりも経過も完成も、のびのびと自由な心持でなくてはならない。

訓練はそれぞれの素材を扱う手作業に始まる。つまり理論以前の実践である。

材質に関する知識と技術を活動させる — 直観を支える知性 — それがイメージを実体とならしめる。

／芸術教育は単純なものではなく、最高の芸術家は芸術教育に関わりなく、またそれなしに出現するのが普通である。

私は芸術家だから、他の人よりは見る事や観察する事を学んでいる。(L)

これこそ芸術活動のスタートの基本中の基本である。

筆者の最近の芸術観では、「見る」というのは対象の事物にいのちを見るのである。目にとらえた生命感を形に表したい。素材がなんであれ、これが創作の始まりである。いのちを見る側の生命感も一層高まってやまないのである。原点にあるのは「いのちを見る感性」である。

[最晩年の境地]

『魂の壺 — セント・アイヴスのバーナード・リーチ』(棚橋隆・新潮社・1992)。

この本によって、リーチの人間像はより真近に機微あるものとして見えてくる。その芸術観と信条についてもより深く知ることができる。

著者である棚橋隆氏の英国滞在は1973年から78年の4年3カ月。リーチは88歳、すでに失明していた。棚橋氏は最晩年のリーチを訪ねて親しく言葉を交わすことができたという稀な体験の人である。

氏によると、リーチの日本語は雄弁であるが上手ではなかったという。……「しかし時おり驚くほど鮮やかな日本語を感情のこもった適切な表現と正確な発音で話した。彼はすばらしい頭脳をもっているが、理論的な話し方ではなく、直覚的、飛躍的、奔放な話し方で、しかも温かな感じがした」ということである。つまりきわめて詩人的な性格の話しぶりということができよう。

リーチの肖像写真を見ると、いつでも温容だ。またリーチが他者の作品を見て、「心温か、正直、伝統的、生命が溢れている」といえば最高の評価なのである。「花のように優美、フレンドリー」というものもある。リーチの作品を鑑賞する人は、そこにまず「人間性の温かさ」が表れているのを見るはずだ。……棚橋隆氏のこの本には、心開かれるような貴重な対話が数多い。まず民芸について。

「我々はフォークじゃない。…フォーク・クラフト！ 記憶にも教育にもたよらぬ単純さ！ それが人々の心情を欢喜させる。我々は単純ではなくなっている。我々にはそんな純粋なものはない」

リーチの仕事の方向には、W・モリスの理想を範とするところがあった。…「するとあなたはモリスの又弟子なのでしょうか？」「ノウ！ モリスには宗教がない。私は彼の弟子ではあり得ない」……この言葉で、リーチの信条が宗教性にあることは明らかだ。

次はリーチの陶芸に関するもっとも重要な会話である。……「ポットの重要なアトラクションは何でしょう？」「フォーム！ 色じゃない。シェイプ！」……別の日、秀れた陶工になるには、という問いに対して、「(技量のほかに)感受性と想像力、しかし一番大切なのはフォームへの秀れた感覚だ」と語っている。

筆者にとっても陶芸作品鑑賞の焦点の第一は「シェイプ」であり、絵付ではない。絵図文様は窯の中で無地ものに自然に生じた濃淡だけでよいくらいだ。

リーチは富本憲吉について、「少し手管を好みすぎる。釉と装飾が多すぎる」と言い、富本は紋様の最高の作り手であるが、「時々、そのパターンは私を疲れさせる」と述べている。リーチは濱田庄司を一番評価していた。その濱田は、「私はリーチが一番好きだ。それは美味しい茶をふりだす真清水のようだから」と表現している。濱田もまた詩的な感性をもった人である。

『魂の壺』には、リーチの詩に関わる会話が多いのは大層有難い。

柳宗悦は1914年(大正3年)、最初のリーチ論で、「リーチの芸術はゴシックの性質をもつ。それは、未来の世界に何物かを求めてそれを具体的に表現しようとする暗示の芸術であって、将来、神秘的な象徴的世界において実現されるに違いない」と述べた。

次の詩は、この柳の予言に対して90歳になったリーチが応えているようである。

天使が翼を折りたたんでドアをひらき、私のそばにきてすわるその時、おそらく彼女は私ののどに言葉をもたらすだろう。しかしそれはある他界の者の助けがいる。さもないと言葉は歌わない。他界よりの言葉は歌う。

棚橋隆氏は、リーチがこの詩で表現し伝達しようとしたのは何か、を次のように解釈している。

それはリーチが盲人の薄明にふと垣間みた、この現世でもなくあの来世でもない、第三の世界。永遠の静寂にひたされた聖なる世界の消息だったのではないか。

真宗の説教者(せっきょうじゃ)米沢英雄の定義する、「本当の詩とは<根元の世界>の消息を人の言葉に翻訳して伝えてくれるものだ」という言葉と結びつくものと思われて感慨深い。

西洋文化と東洋文化の葛藤は敏感な人間にはとても危険なものだ。…脱出の道は詩人と画家を通じてのみ発見できる。(L)

リーチはまさに詩人であり画家であるのだから、理性で解決し得ない解答を知り得たことだろう。

リーチは、1972年、85歳の時、視力の衰えから作陶を断念した。翌73年、「Drawing, Verse and Belief」刊行。これが訳書「バーナード・リーチ詩画集」である。翌74年、13回目の来日。これが最終。1978年、濱田庄司が91歳で死去。リーチは翌1979年5月6日、その長い生涯を閉じた。92歳であった。…リーチはバハイ教徒であったから、教会墓地には葬られなかった。

【終章】

マイクル・カッセンは、リーチの壺に「詩的・静寂・孤独感」を看とった。(筆者がリーチの盒子に見出すのも、この三語の示すものにほかならない。本稿の出発点はこのことにある)

「鉄絵染付長屋門文笥」「染付小鳥文盒子」(1934)、「染付乾魚文盒子」(1935)など何度も目にした。同じく大原にある「染付双燕文盒子」(1935)にリーチによる説明がある。

この作品は押し型成形で作られている。半乾きの状態で装飾を刻み、それから薄めの中国呉須を全体にかけ、さらに筆を使って濃い調子を出してゆく。そうすると、ペンと水彩で描いたような効果が得られる。リーチと柳より早くに李朝陶芸の価値を見出した浅川伯教(のりたか)・巧兄弟のうち兄伯教の言葉……リーチはいつも朝鮮の青磁のあの淡雪晴れの空の様な柔かさと湖水の面の様な深さとに見入って、この色を出して見たい、この色の気持が非常に好きだと云ふて居た。この色が出来たら使ふ人の気持がどんなに慰安を受けるか知らん、と云ふて居た。

この言葉は、リーチの盒子が見る人に与える慰めの要素に関わりがあると思われる。リーチの詩情が静溢と結びついたものであることは、これらの作品をじかに目にするとき理解される。

「すぐれた焼物がそれを見る者にもたらすもの、それは落ち着きにほかならない」

従って焼物から放たれる「静穏」の受け取りを、焼物の評価の一つの目安にして間違いはないだろう。落ち着きの心を求めて人は焼物を見る旅をするのである。落ち着きは、形(シェイプ)から生まれる。絵付や彩色によって人の心を騒がせ乱れさせる作品に良いものはないと筆者は信じている。

(リーチが魯山人やブラジリエを認めるとは思えない。リーチは河井寛次郎さえも作品によっては評価しなかったのである。河井は烈しさの見える作品が多い。けれどもそれは自己顕示ではないし、魯山人ではないから、超俗的である)

リーチの小型の器は、大型の作品の力づよさとは異なって、親密な、またより瞑想的なムードを伝えてくれる。

リーチの白磁や黒釉の花瓶には、ジョルジョ・モランディ(1890—1964)に通じるものがある。明確に共有しているのは「静溢」の存在である。詩情の性質としてはモランディの方が硬質でモダンなりリズムがある。

リーチは1953年の日本滞在の時に目にした柳の収集した品々について次のように述べる。

これらの朝鮮の焼物は野花のように育っていく。その素朴な抽象化と形式化は、全く別個の生活態度から生れ、われわれの自己意識や目などとはおよそかけはなれた対照をなしている。

個人の自我主張のない時代に無名の職匠の手によって作られた作品が、一様に人々の心を動かす美をはらむということがあるのだ。とくにヨーロッパ中世のゴシックの教会建築や美術にふれた柳宗悦は、信と美が一体となった生活を思うことになった。すぐれた美には深い信仰が作用している。信仰によって自然に美と結ばれている生活。それは「落ち着き」を表している生活のことである。普遍的な美を生み出す仕事のためには生活環境に、「落ち着き」——「静穏」が必要である。感情が急激に上下変化する状況は手仕事には向かない。

よき工芸品は健康な暮しから必然的に生まれてくる、という濱田庄司の基本理念は、英国の生活の3年間に培われたものである。一種の統一がある生活。そこに温かで豊かな感覚がゆきわたる。

…ギルもメーレー夫人も仕事と暮らしに強い信念をもち、落ち着きを持っていました。

落ち着きは、それを支える正しい暮らしがなければ得られません。(濱田庄司)

芸術家は生活が基本である。日々の生活(莖)がしっかりとしなければ良い芸術(花)は生まれない(L)

筆者は、グレン・グールドの言葉を思い出す。

芸術の目的は、わくわくするような驚きをもって落ち着いた静けさの状態を、少しずつ一生をかけて構築することである。

本稿のこの終章において、リーチの芸術の性格、詩情の成り立ち、生活の基調について記した。

【後記】

リーチの作品を見るには大原美術館を中心とするが、私は大原に行ってもリーチ室しかのぞかない始末である。静穏の盒子が目あてだった。私が陶器を見るのは、心の「落ち着き」を求めてのことである。／日登美美術館を訪ね

たのは、1997年4月の始めのことだった。雨模様の京都から湖東の永源寺町に足を延ばしたのである。テレビで紹介されていたリーチの絵皿「鉄釉板絵巡礼者文」が目あてだったが、行ってみると他にも逸品があった。それが1934年、35年あたりに制作された大原と同質の盒子である。日登美術館のリーフレットは「河合寛次郎」「柳宗悦」といった具合で大層お粗末だったが、美術館の建物のデザインはわるくないし、裏手には、今は盛りの紅梅白梅が光琳よろしく並んでいたのである。

2006年11月4日のことだったが、苫小牧市博物館で「中国・磁州窯」展を鑑賞した。ちらしの、白地に黒の搔落(かきおとし)によるカササギの見事な絵柄につられて出かけた。(これは陶枕の絵付だった)。まず目を引いたのは黄色っぽい中型の壺で、作品名は記録しなかったが、「これ以上の器はあるまい」と直観した。一巡してもその印象は変わらなかった。入場して左手の最初の品だ。その壺一つだけが重文だったのだが、われながら嬉しく思った。出光の所蔵だから、また目にする機会があるだろう。リーチが「基準」とした「宋代磁州」に出会った日であった。

リーチに関する資料は、近年も発刊されている。鈴木禎宏氏の『バーナード・リーチの生涯と芸術』は2006年に刊行された。人にもよるが研究者の文章は、時々まるで翻訳文のようである。とくに芸術性について述べる時には固苦しく、それに浅いものになる。次のような文は、筆者は整理すべきだと考える。……(リーチは)制作にあたっては己の自我・作為を抑えること、すなわち「実用性」と「素材からの要求」に対して己を受動的にさせる必要に直面した。

リーチにとって作品とは、意識的に作るというよりは、自然に「生まれる」べきものであった。

「作るもの」というよりは「生まれるもの」というフレーズは柳宗悦ほかの文章に出てくる。

また「諸文化を作品の中で共存させることを構想した際」という一行があるが、そのような構想の元に焼物の作業があるかと疑問である。さらに「内面の自意識を超えた所で、異なる要素が自然に結合することを待望した」などは、すべての陶工にとって至極当たり前過ぎることなのである。

エドモンド・ドゥ・ヴァールの『バーナード・リーチ再考』の訳書は、つい昨年に刊行されたばかりである。ドゥ・ヴァールのリーチ論は、著作によってリーチが及ぼした功罪を追っている。リーチを独断の人と呼んでその神話をつき崩そうとしているが、リーチという人間に対する敬意がまるで払われていないのがすぐ判るので、読み手は気分を害する。唯一つだけ例をあげることにする。

…生涯のほとんどを通じて日記をつけていた。ここに一つ付け加えるとすれば、彼は陶器も作っていたということだ。

リーチの信仰したバハイ教についての資料はないものと思われた。本年のこと、道立近代美術館の「エジプト展」を見ての帰り、並樹書店に寄って、ワゴンの一番上に積まれた一冊を手にとったら、それが『バハオラ』だった。バハイ教の現在の勢力などをまとめたもので、リーチの姿も登場していた。このように古書店からは大層便宜を得ている。目ざす資料に出会うのはまったく偶然のことが多い。

論文には形式というものがあるらしい。日常に出会う驚きや感動を記録するには不向きな形式である。論文の内容は、資料中のある疑問点を精査するものもあれば、些細な発見を報告するものもある。私は疑問というものを抱いて考えるという時間をほとんど持たない。なぜならとくに芸術は本物とニセ物の世界である。ニセ物(の方が多い)については、自分は唯自分の新しい作品を発表して最新の芸術観を表明するという手だてがある。論考といっても私の場合、自分の讃嘆(さんだん)するものをテーマにするばかりである。本稿は柳宗悦とB・リーチの影響を深く受けた筆者の、芸術論の一部である。

筆者が「創作における他力」をまとめたのは1995年春のことだったが、その年の9月、唐津を再訪、静かな夜の散歩のうちに、馴染みの木下書店で、リーチの『日本絵日記』を入手したのだった。「創作における他力」では、リーチについては彼がどれほど「他力」に近づいていたのかを明らかにすることはできなかったが、以後の参考文献によって、リーチの他力に寄せる発言の強い調子を見出した。それは本稿に紹介している通りである。そしてさらに、リーチの芸術の背景にある宗教的信条の大きさを知ることができた。

地球の内核から外周までを包含する偉大な信念が、圧倒的な力をもってもう一度世界中を吹きまくるまでは、われわれのやれることと云ったら、たかが間に合わせの仕事にすぎないのだという考えが、わたしには逃がれられないものとなっている。芸術は多くのものに救済をもたらすことはできないし、神秘家の孤独もまた然りである。個性なき個人の想念が必要なのだ。(『日本絵日記』1953年10月)……「個性なき個人の想念」

が重要だ。リーチはさまざまな宗教的体験と思考を経てのち、熱烈に他力の恩恵を謝している。

私は他力によって救われた。非常に！ 何という偉大な親切を…私に…私に…なぜ私にこれほどの…。なぜ？ Why me!? Why me!?

リーチは大業を成したが、その思想は柳宗悦に負うところがまことに大きい。リーチは優れた友人たちに恵まれていた幸運な人だった。…1961年、リーチは日本民芸館で、柳宗悦の霊前に香を焚き、次のように述べた。…「五十年にわたる友情！ 君にもう一度会うには遅すぎたが、君は私が行く所にはどこにでも毎日私と共にいる。私は君と私が信じていたことをするように努めてゆこう」(了)

[参考文献]

1. バーナード・リーチ『日本絵日記』(柳宗悦訳・毎日新聞社・1955)
2. B・リーチ『バーナード・リーチ詩画集』(福田陸太郎訳・五月書房・1975)
3. B・リーチ『東と西を超えて——自伝的回想』(福田陸太郎訳・日本経済新聞社・1982)
4. 棚橋隆『魂の壺——セント・アイヴズのバーナード・リーチ』(新潮社・1992)
5. 『英国の代表作にみる——バーナード・リーチ展』(ジョン・ヒューストン他監修・朝日新聞社・1980)
6. 『バーナード・リーチ展——陶芸家と芸術家』(B・リーチ展実行委員会／オリヴァー・ワトソン監修／木村理恵子他訳・1997)
7. 鈴木禎宏『バーナード・リーチの生涯と芸術——東と西の結婚のヴィジョン』(ミネルヴァ書房・2006)
8. エドモンド・ドゥ・ヴァール『バーナード・リーチ再考——スタジオ・ポタリーと陶芸の現代』(金子賢治監訳・解説／鈴木禎宏解説／北村仁美・外館和子訳／思文閣出版・2007)
9. 『バハオラ・地球のビジョン』(バハイ出版局編集部編・マルジュ社・1992)
10. 『大原美術館 VI 東洋の美術』(大原美術館・1994)
11. 木村雅信「創作における他力」～バーナード・リーチの陶作(札幌大谷短期大学紀要 27号・1995)